



Il Tolomeo

Articoli, recensioni e inediti delle Nuove Letterature

*Or l'alta fantasia, ch'un sentier solo
non vuol ch'i' segua ognor, quindi mi guida*

Orlando Furioso, XIV, 65.

Il Tolomeo, 4, 1998/99

Le Nuove Letterature, Articoli,
Recensioni e Inediti

Redazione:

Direttore: **Giulio Marra**

Vicedirettori: **Francesca Romana Paci**
Armando Pajalich

Franca Bernabei
Paolo Bertinetti
Carla Comellini
Carla de Petris
Anne de Vaucher
Giovanni Dotoli
Alberta Fabris Grube
Steph Gray
Bernard Hickey
Caterina Ricciardi
Alfredo Rizzardi

Segretario di redazione

Shaul Bassi

Elaborazione Internet

Luisella Romeo

<http://www.unive.it/~tolomeo>

Hanno collaborato:

Donatella Abbate Badin
Silvia Albertazzi
Meena Alexander
Gioia Angeletti
Claudia Antonini
Marie Arndt
Matteo Baraldi
Rosangela Barone
Rossella Bernascone
Cristina Brancaglion
Roberta Buffi
Barry Callaghan
Melita Cataldi
Guido Carboni
Daniela Ciani
Roberta Cimarosti
Marta De Lazzari
Carla de Petris
Anne de Vaucher
Maria Gabriella Dionisi
Gregory Dowling
Catherine Dunne
Alberta Fabris Grube
Fiorenzo Fantaccini
Marco Fazzini
Laura Forconi Ferri
Giuliana Gardellini
Paola Galli Mastrodonato
Roberta Geftter Wondrich
Stella Giovannini
Branko Gorjup
Stephen Gray
Hena Maes-Jelinek
Michael Korovkin

Yi-Chun Tricia Lin
Maria Luisa Longo
Barbara Maculan
John McCourt
Stefano Mantello
Giulio Marra
Rosita Martino
Monica Melica
Marco Modenesi
Massimiliano Morini
Liana Nissim
Daniela Notaristefano
Francesca Romana Paci
Armando Pajalich
Dominique Paravel
Luisa Percopo
Carla Pomaré
Monique Proux
Virginia Pulcini
Marco Pustianaz
Caterina Ricciardi
Christopher Rollason
Sara Rosati
Luca Rossi
Carla Sassi
Giuseppe Serpillo
Pedraigh O Snodaigh
Anita Stefanelli
Adriana Trozzi

NORME EDITORIALI PER I COLLABORATORI DEL TOLOMEO

- Norme per i titoli delle opere recensite:

1. Nome dell'autore, titolo dell'opera (in corsivo), luogo di edizione nella lingua del paese (Paris, Roma, London), casa editrice, anno, pagine indicate con pp. (senza punto conclusivo)

Marie-Claire Blais, *Oeuvre poétique* (1957-1996), Montréal, Boréal Compact, 1997, pp. 190

Rossana Ruggiero, *Lo specchio infranto: l'opera di Nuruddin Farah*, Campanotto, Udine, 1997, pp. 125

2. Per gli Atti, con uno o più curatori:

- Indicare il nome e cognome del curatore/i, seguito/i da (éd) o (éds) per i titoli francesi, (ed) o (eds) per i titoli inglesi o (a cura di) per i titoli italiani. Evitare AA.VV.

Robert Jouanny, Irène Nikiforova, Svetlana Projoghin (éds), *Regards russes sur les littératures francophones*, Paris, L'Harmattan, 1997, pp. 296

Salman Rushdie & Elizabeth West (eds), *The Vintage Book of Indian Writing 1947-1997*, London, Vintage, 1997, pp. 578.

- Le recensioni di singoli libri non devono superare le 2000 parole; le recensioni di Atti e Convegni importanti non devono superare le 4000 parole.

- I contributi potranno essere in lingua francese, inglese o italiana.

- I contributi dovranno pervenire: in copia dattiloscritta e sotto forma di file scritto nei seguenti formati: **Word per Macintosh; Word per Windows; formati di scambio (preferibilmente Rich Text Format).**

- I file potranno essere inviati su dischetto oppure via e-mail unicamente come "attachment" nei suddetti formati e in nessun caso nel corpo di un messaggio.

- I contributi non dovranno contenere rientri e sottolineature, né note a piè di pagina, che andranno invece integrate nel testo (tra parentesi dopo le relative citazioni).

- Il nome dell'autore della recensione dovrà comparire in coda al testo, unitamente a un suo recapito, compreso, ove possibile, di e-mail.

La redazione non potrà in nessun caso accettare contributi che non corrispondano alle norme sopraelencate, soprattutto se privi di copia su disco.

Per informazioni:

Giulio Marra, Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari Europei e Postcoloniali, D.D. 1405, 30123 Venezia. Tel: 041-2577869; e-mail: marra@unive.it

Stampato presso Unipress con il contributo della ricerca caratterizzante del Dipartimento

Indice Tolomeo 4, 1998/99

Inediti

- Meena Alexander, *Unquiet Borders*, p.6
Catherine Dunne, *The Walled Garden*, p.7
Stephen Gray, *Translating Montale*, p.9
Michael Korovkin, *On Life-Goes-On*, p.9
Monique Proux, *La vraie nature de l'eau*, p.10

Prospettive critiche

- Jacques Allard, *Le roman mauve. Microlectures de la fiction récente au Québec* (Dominique Paravel), p.18
L. Codignola-L. Bruti Liberati, *Storia del Canada: Dalle origini ai nostri giorni* (Guido Carboni), p.19
Luca Codignola, Luigi Bruti Liberati, *Storia del Canada* (Luca Rossi), p.21
Joshua A. Fishman, Andrew W. Conrad, Alma Rubal-Lopez (eds.), *Post-Imperial English: Status Change in Former British and American Colonies* (Virginia Pulcini), p.22
Paola Galli Mastrodonato, Maria Gabriella Dionisi, Maria Luisa Longo (a. c. di), *Geo-Grafie: Percorsi di frontiera attraverso le letterature* (Matteo Baraldi), p.24
C. Giorcelli, C. Cattarulla, A. Scacchi (a. c. di), *Città reali e immaginarie del continente americano* (Daniela Ciani), p.25
Yolande Grisé, *La poésie québécoise avant Nelligan* (Anne de Vaucher), p.29
Martine Léonard et Elisabeth Nardout-Lafarge (éds), *Le texte et le nom* (Dominique Paravel), p.29
Anna Paola Mossetto, *Per strade e per frasi. Leggendo il Québec* (Anne de Vaucher), p.30
Tejaswini Niranjana, *Siting Translation: History, Post-Structuralism, and the Colonial Context* (Rossella Bernascone), p.30
Caterina Ricciardi, Laura Ferri, Fabio Mugnaini (a. c. di), *Acqua. Realtà e Metafora* (Claudia Antonini), p.31
Edward W. Said, *Cultura e imperialismo* (L.R.), p.34
Women by women - The treatment of

female characters by women writers of fiction in Québec since 1980, (Roseanna Lewis Dufault ed) (Maria Luisa Longo), p.36

Africa

- Tahar Djaout, *L'invenzione del deserto* (Cristina Brancaglioni), p.39
Nuruddin Farah, *Secrets* (Armando Pajalich), p.39
Il senso della libertà. Voci a confronto: Athol Fugard, David Young; Drew Hayden Taylor (Giulio Marra), p.41
Nadine Gordimer, *The House Gun* (Armando Pajalich), p.48
Yasmina Khadra, *Double Blanc* (Francesca Romana Paci), p.49
Moussa Konaté, *L'Assassin du Banconi; L'Honneur des Kéita* (Liana Nissim), p.50
Fawzi Mellah, *Il conclave delle prefiche*, (Cristina Brancaglioni), p.51
Bernadette Sanou Dao, *La dernière épouse* (Marco Modenesi), p.51
Aminata Sow Fall, *Douceurs du bercail* (Marco Modenesi), p.52
Amin Zaoui, *La Soumission* (Liana Nissim), p.54
Segnalazioni Africa, p.54

Australia

- Brian Castro, *Stepper* (Roberta Buffi), p.57
Delia Falconer, *The Service of Clouds* (Roberta Buffi), p.58
Gail Jones, *La casa del respiro* (Carla Pomaré), p.59
Dimitris Tsaloumas, *The Harbour* (Jefrey Poacher), p.60
Beth Yahp, *La furia del coccodrillo* (Luisa Percopo), p.61
Sia Figiel, *Where We Once Belonged* (Roberta Buffi), p.62
Segnalazioni Australia (Roberta Buffi - Luisa Percopo), p.63

Canada

- Noël Audet, *La Terre promise, Remember!* (Cristina Brancaglioni), p.66
Marie-Claire Blais, *Oeuvre poétique* (Dominique Paravel), p.66
Marie-Claire Blais, *An Annotated Bibliography*, (Irène Oore, Orielle MacLennan eds) (Anne de Vaucher),

p.67

- Austin Clarke, *Riding the Coltrane* (Barry Callaghan), p.67
Timothy Findley, *Dust to Dust. Stories* (Caterina Ricciardi), p.70
Louise Gauthier, *La mémoire sans frontières: Émile Ollivier, Naïm Kattan et les écrivains migrants au Québec* (Maria Luisa Longo), p.71
Coral Ann Howells, *Alice Munro* (Brank Gorjup), p.73
James King, *The Life of Margaret Laurence* (Stella Giovannini), p.74
Robert Lalonde, *Le Monde sur le flanc de la truite* (Marco Modenesi), p.75
Irving Layton, *Il cacciatore sconcertato*; P.K. Page, *Rosa dei venti* (Marco Pustianaz), p.76
Marc V. Levine, *La reconquête de Montréal* (Maria Luisa Longo), p.78
Mordecai Richler, *Barney's Version* (Brank Gorjup), p.79
Régine Robin, *The wanderer* (Maria Luisa Longo), p.80
Diane Schoemperlen, *Forms of Devotion* (Sara Rosati), p.81
George Szanto, *La faccia nascosta delle pietre* (Maria Gabriella Dionisi), p.82
Il teatro canadese della costa orientale: Newfoundland e Labrador (Giulio Marra), p.83
Marino Tuzi, *The Power of Allegiances - Identity, Culture, and Representational Strategies* (Adriana Trozzi), p.92
Robert Verreault, *L'autre côté du monde*, (Marta de Lazzari), p.92
Thomas Wharton, *Ice Fields* (Laura Forconi Ferri), p.93
Segnalazioni Canada (Gemma Persico - F. R. Paci), p.94
- ### Caraibi
- Marise Condé, Lise Gauvin (éds), *Nouvelles d'Amérique*, (Anne de Vaucher), p.97
David Dabydeen, *A Harlot's Progress* (Roberta Cimarosti), p.97
Fred D'Aguiar, *Feeding the Ghosts of West Indian Memory* (Hena Maes-Jelinek), p.98
Elizabeth Nunez, *Beyond the Limbo Silence* (Yi-Chun Tricia Lin), p.102
Derek Walcott, *What the Twilight Says* (Roberta Cimarosti), p.103
Derek Walcott, *What the Twilight Says. Essays* (Anita Stefanelli), p.105

India e Pakistan

Tariq Ali, *Fear of Mirrors* (Alberta Fabris), p.107

Vikram Chandra, *Terra rossa e pioggia scrosciante* (Silvia Albertazzi), p.108

Vikram Chandra : *Entwining Narratives: Intertextuality in 'Red Earth and Pouring Rain'* (Christopher Rollason), p.108

Kiran Desai, *Hallabalo in the Guava Orchard* (Alberta Fabris), p.113

Mangiu Kapur, *Difficult Daughters* (Alberta Fabris), p.114

Vikram Seth: *An Equal Music* (Gregory Dowling), p.115

Bapsi Sidhwa, *La spartizione del cuore* (Alberta Fabris), p.118

Irlanda

Rosangela Barone e Melita Cataldi (ed) , *Dán is Scór - Venti e una Poesia* (Giuseppe Serpillo), p.120

Desmond Egan, *Sophocles, Philocletes* (Giuseppe Serpillo), p.121

Brian Fallon, *An Age of Innocence: Irish Culture 1930-1960*; Gerry Smyth, *Decolonisation and Criticism* (Marie Arndt), p.122

Finbar's Hotel (Giuliana Gardellini), p.124

Phyllis Gaffney, *Healing Among the Ruins* (Rosangela Barone), p.126

Jennifer Johnston, *Il tarlo invisibile; Two Moons* (Roberta Gefer Wondrich), p.128

Ciaran Murray, *Sharawadgi: the Romantic Return to Nature* (Padraig O Snodaigh), p.130

Edna O'Brien, *James Joyce* (John McCourt), p.130

Laura Pelaschiar, *Writing the North* (F. R. Paci), p.132

Colm Tóibín, *Sud* (Donatella Abbate Badin), p.134

Alan Titley, *Arriva Godot* (Melita Cataldi), p.133

Robert Tracy, *The Unappeasable Host* (Marie Arndt), p.13

Il pozzo profondo del passato :John Banville, *L'intoccabile*; Catherine Dunne, *La moglie che dorme* ; Bernard MacLaverly, *Donna al piano*; Joseph O'Connor, *Il rappresentante* (Francesca Romana Paci), p.139

Segnalazioni Irlanda (F.R.Paci; F. Fantaccini, C. de Petris)

Scozia

Images of the Past, Presences of the Future: Scottish Literature in Post-Colonial Times (Marco Fazzini), p.148

Robert Crawford (ed), *The Scottish invention of English Literature* (Gioia Angeletti), p.150

Robert Henryson, *Il Testamento di Cresseida* (Marco Fazzini), p.152

James Hogg, *Queen Hynde* (Gioia Angeletti), p.153

Jackie Kay, *Trumpet* (Carla Sassi), p.156

George Mackay Brown, *La croce e la svastica (Magnus)* (Melita Cataldi), p.157

George Mackay Brown, *La croce e la svastica (Magnus)* (Massimiliano Morini), p.158

Kenneth White, *On Scottish Ground: Selected Essays* (Marco Fazzini), p.160

Miscellanea

Incontro con Derek Walcott (Roberta Cimarosti), p.162

Intervista a Desmond Bolger (Monica Melica) p.165

Barry Callaghan, An Interview (Branko Gorjup), p.166

Vikram Chandra: Raccontare storie, Affermare la vita (Silvia Albertazzi), p.173

Meeting Athol Fugard (Barbara Maculan), p.176

Intervista a George Szanto (Paola Galli Mastrodonato), p.178

Intervista a Beth Yahp (Roberta Buffi), p.18

In Memoriam Brian Moore (Carla de Petris), p.182

Una autobiografia, Adeline Yen Mah (Roberta Buffi), p.183

Intervista al regista Alec MacLeod (Paola Galli Mastrodonato), p.186

Fennario, His World on Stage (Rosita Martino), p.189

Il paesaggio dell'anima e l'anima nel paesaggio: da John Ford a Jim Sheridan (Stefano Mantello), p.190

INEDITI

Meena Alexander
Unquiet Borders

The unquiet borders of poetry: I muse on Mirabai, poet mystic of the bhakti movement in India, she who left home and princely husband and roved across thresholds, borders. Leaving the confines of domesticity her saris were torn; her hair matted, lacking the oil that Indian women prize. Her feet were dry, chapped.

And she roved, she sang of Krishna continually, that perpetual absent, her beloved.

Was Mira's body covered with dirt, like that of Akkamahadevi, another great woman poet, such that she might have been said to wear a skin of dirt?

And what of menstrual blood? How did she wash it off? Or did it mix with the mud?

I ask all this quite deliberately, here, now at the tail end of this century, on this North American continent and I ask, what would it mean if Mirabai were alive, here, now in America? How would she write? What sense would our complex, multifarious world make to her?

I will try and answer by pretending I can see into her soul. We poets do that a lot and falling short stand dismayed at our own shortfalls. Still . . . first her body. She let her body show. It was warm in Rajasthan in most seasons. Her skin was brown. It was not enough crouched in the hot alleyway to sing of Krishna — *I am your knife, you my noose* — sing of palces that did not offer food for the soul, dirt shacks, soiled thresholds.

She crossed a border, never to return. I imagine her, here, now. But what do they make of her, a brown skinned woman in tattered oriental clothing at the edge of Boradway in Manhattan. Or by the railroad tracks, in New Brunswick? Is she hunched on the sidewalk? Is she rooting in the garbage for food?

Then again we might find Mira like many other Asian immigrant women working in a sweat shop in the lower east side, her rhythms of poetry beaten to the tracking needle, silks spinning out of her skin, English syllables edgy, forced, brajhasha flowering only in dreams.

The hidden language that flowers only in dreams torn from the body.

Frantz Fanon who Mirabai could not have read — in his work women are so much cast aside — in a crucial section of *Black Skins, White Masks* imaines people crying out 'Look, a negro!' So she might find the fingers pointing — 'Look, a brown woman!' The shame, the torment, the turning, beseeching others. Stumbling, falling the body splintering into a thousand shards. The body split open.

'I burst apart' Fanon writes. 'Now the fragments have been put together again by another self.' What is this other self? What might this putting together of a racialised body mean? A body not male, but female, haunted by its femaleness, earth it cannot shed. Will Krishna put her together again? Or is this the secret of her genius, the impossible sense that Krishna who lies in wait of her, under the waters of sleep will not stitch her back again, piece together the broken bits?

So who will put together a body torn by border crossings, skin marked by barbed wires, bandages hastily knotted, the body of a pariah woman?

Why do I conceive of the female poet like this? Perhaps because I think that she needs to slip her flesh in order to sing, yet it is only by being drawn back into a larger, more spiritual body, the mouths of many others, the hands that labor in the sweat shops, on the street corners, in the market places and yes, in the academies, that she can write.

A few points to conclude this reverie. Our world is filled with unquiet borders. It would be a terrible error — too grave to be borne — to think that our capacity for words can lose us our bodies. Bodies banned, beaten, jailed, twisted in childbirth, bodies that are the sites of pleasure, of ecstasy. Female bodies that can babble, break into prophetic speech, rant.

Any aesthetic implications I hear someone ask. None except what I have called elsewhere '*a back against the wall aesthetic*'.¹ The woman poet who faces the borders her body must cross, racial, sexual borders, is forced to invent a form that springs out without canonical support, a rough and ready thing, its order crude, its necessity beyond the purchase of self-invention. There is something in this species of play, the body in pain or pleasure, crying out for a sense that a multicultural feminism might learn from.

And I try to learn from Mirabai, from her nakedness. The most delicate play of words is what we aspire to in the face of terrors that confront us. The beloved spirituality lost, the body fragmented, its bits and pieces spelling out a map that a new Fanon, female now and poet, might make, crossing unquiet borders.

¹ The shock of Arrival p. 170.

Originally presented as remarks for the round table: 'Poetry, Feminism and the Difficult World' POETRY AND THE PUBLIC SPHERE CONFERENCE April 26, 1997, Rutgers University. The members of the round table were Kathleen Crown (moderator); Meena Alexander; Rachel Blau DuPlessis; Susan Stanford Friedman; Alicia Ostriker; Bob Perelman; Adrienne Rich.

Born in Kerala in 1951, and educated in England and Sudan, Meena Alexander now lives in New York where she is a professor of English and women's studies at Hunter College and the Graduate Center at the City University of New York, and a lecturer in poetry in the Writing Program at Columbia University. Her books of poetry are *The Bird's Bright Ring* (1976), *I Root My Name* (1977), *Without Place* (1977), *Stone Roots* (1980), *House of a Thousand Doors* (1988), *The Storm. A Poem in Five Parts* (1989), *Night Scene, The Garden* (1992) and *River and Bridge* (1994). The author meditates on her multicultural experiences in her beautiful book of memoirs *Fault Lines* (1993) and in *The Shock of Arrival. Reflections on Postcolonial Experience*, Boston, South End Press, 1996. She has also published two novels: *Nampally Road* (1991) and *Manhattan Music* (1997) and a book of literary criticism *Women in Romanticism: Mary Wollstonecraft, Dorothy Wordsworth, and Mary Shelley* (1989).

Catherine Dunne
The Walled Garden
 (romanzo indedito)

1. Homecoming

It was always like this, on the last leg of the journey.

Everything conspired against her: the pale-yellowish light slanting irregularly across the airport motorway, the droplets of rain crowding on her windscreen, the menacing approach of speedy headlights in her rear-view mirror. Cars were hurtling along, ducking and weaving from lane to lane like large, demented insects, keeping her senses on edge. Even the motorcyclists seemed to be more casually reckless than ever.

Beth hated this surge of unreason, this uncharacteristic road-rage. She was normally a good driver. But coming home was never normal. Coming home, coming back, whatever - it was always the same. She was glad to turn off to the left, onto safer, more familiar territory.

But even here, as she drove down Griffith Avenue, she could feel the back of her knees growing stiff, the slow crawl of tension like a steel bar across her shoulder blades. She had always disliked hired cars. It took her too long to grow used to them. They had a mind of their own. The indicators would somehow manage to be on the wrong side, or the lights in an impossible position. This time, it was the driver's seat that wasn't right. She had already tried to ease herself into it, but the back stayed bolt upright, unforgiving. Her foot was beginning to cramp, resting at an awkward angle on the accelerator. She tried again, fumbling beneath her this time, keeping her eyes on the road ahead. Even a couple of inches back would ease the strain, surely. If she couldn't do it on the move, then she'd have to pull over. Anyway, there wasn't too much traffic around; the pubs wouldn't close for a couple of hours yet.

"Come on, come on," she urged out loud, crossly, as her right hand closed over the resisting lever. She never knew from one car to the next - was it push back or pull forward?

Suddenly, there was a swift, sudden movement of oiled metal. It was enough to shock Beth's hands off the steering wheel, enough to distract her eyes from the road ahead for a split second. The seat shot back. The car waltzed crazily, giddily, gleefully over the white line.

She watched its mad dance with fascination. From somewhere way above, she could see her hands back on the steering wheel again, her eyes forward, her feet in the correct position. Through the rhythmic windscreen wipers, a huge lorry lumbered towards her. *Bulk Cements Supplies*, she read. She was surprised at how clearly she could see the letters. The headlights on the cab were bright, blinding. The drops of rain on her windscreen were crudely efficient magnifying-glasses.

The blare of a horn startled her then, and she jumped, finally alert, wrenching the steering wheel to the left. She went flying forward, hitting her chin painfully off its rigid surface. Then the seat belt locked and jerked her suddenly back again. The car lurched obediently out of the lorry's way. It mounted the kerb, and came to an abrupt, muddy stop on the grass verge.

It had all taken only a couple of seconds. Beth was surprised at how suspended she'd felt. She hadn't even been afraid. Strangely, she had been rather interested, watching the way the windscreen wipers had measured the lorry's approach. Swish, swish.

A face loomed suddenly at her, out of the darkness. A fist hammered angrily on glass. Calmly, she watched as the electric window slid down. She knew that its rainy surface would have been cleansed by the time she closed it again.

"What in Christ's name d'ye think you're at, woman?"

She saw the man's black fingernails as he held onto the open window. He was huge in his grey padded jacket, bulky. Like his cement supplies, Beth suddenly thought. She wanted to laugh. His voice was loud, angry, but his red, creased face looked more frightened than threatening. His pores were huge, staring at her blackly. She looked around her. He had parked his lorry: the hazard lights were flashing. She thought that that was a sensible thing to do; she should do the same. There was no one behind her, she had only two wheels on the road, but still, just in case. She began to push at the switches in front of her on the dashboard. Now she couldn't even remember which one it was. She shook her head.

"I don't know which one it is," she said, puzzled, looking down at his fingernails again. Square, they were, and broad. The hands of a man used to manual labour. When he spoke again, his voice was different, distant.

"Are y' all right, missus?"

"Yes, yes, thank you. I'm fine. Now I must be on my way."

She dismissed him with a wave of her hand and made to close the window. He stuck his head in then and filled the car with his rage. Drops of rain were beading across his forehead, running down the cracks and lines of his face.

"Ya could'a killed both of us, ya stupid bitch? D'ya realise that?"

Dimly, she was aware of the lilt of his accent, the slight interrogative lift at the end of each sentence. It was an accent she had never liked.

"I'm sorry," she said, firmly. "I was trying to adjust my seat and it slipped. I got distracted. I'm sorry if I gave you a fright."

He glared at her, disbelieving. He jabbed a squat, solid forefinger in the air, pointing at her.

"I'm takin' your number. I'm goin' to report you, so I am. You shouldn't be let out, so ya shouldn't!"

He slammed his open hand on the roof of the car. Its whole body shook slightly. The sound he made was sharp, metallic, as though he wore a heavy ring. She imagined she had seen a thick, gold wedding band. Beth watched him as he ran across the road and hoisted himself up into his cab, his jeans straining at the waistband. An expanse of white, lard-like flesh was visible between the elasticated end of his jacket and his ample backside. The internal light was switched on, and he was scribbling something, leaning forward furiously on the dashboard. The stiff set of his shoulders told her: *I'm goin' to get you; you'll pay for this, so you will.* Then the sickly light went out and he eased the lorry back into the outer lane again. She could feel his glare on the back of her neck as he drove away, could imagine him muttering obscenities to himself.

She rested her arms on the steering-wheel and leaned her forehead on her hands. Her chin had suddenly begun to hurt. A broad band of sweat started at her hairline, sliding its way hotly down the back of her neck. She closed her eyes and saw it all again - the dark, gleaming road-surface, the big painted letters on the lorry's cab, the back and forwards of the windscreen wipers. Then she remembered the man's fingernails, could see them still, right under her nose. She could imagine the smell of diesel from his

hands, the stale stench of damp clothes and male sweat in the lorry's cab where he sat for hours on end. Her stomach began to shift restlessly as the smells grew stronger; something black and sour plucked at the back of her throat.

"It's just shock, it's only shock," she whispered to herself. "Fresh air. I'll be fine."

She turned the key in the ignition and opened the window again. She breathed in lungfuls of the sharp October night. Cars passed up and down the avenue, squashing the winter leaves to a yellow and brown sludge. Her hands plucked weakly at her seat-belt, not able to undo the buckle. She sat where she was, breathing deeply, dragging her damp hair back from her forehead a couple of times. Gradually, she began to feel better; the nausea subsided. The grey lights before her eyes cleared and she glanced at the clock on the dashboard. The numerals glowed redly. The steady, pulse-like rhythm of the passing seconds made her begin to feel sleepy. She made an effort to sit up straighter. She *had* to get going. She was nearly there.

She checked both mirrors several times, indicated right and drove slowly off the slushy grass. The low valance of the car made a pained, grinding sound as it bumped in slow motion off the high kerb. Once she was on the move again, she began to feel suddenly better, almost light-hearted. Nothing awful had happened. She was safe, the car was in one piece. She felt cleansed, her anxiety calmed. Maybe this near miss was a sign that things wouldn't be so bad, after all. Even the memory of dirty fingernails and diesel smells began to lose their power to sicken.

She steadied herself at the traffic lights, willing them to stay red a little longer. She tried some more deep breathing. The narrow road to home was quiet, its rush-out evening chaos long over. Once in her own street, she welcomed its silence, the orange glow of the lamps, the winter-night emptiness. Its narrowness was even more exaggerated by the long files of parked cars on either side. It was a street made for trikes and two-wheelers, for scooters and roller-skaters. It was just about wide enough for hopscotch. It had never been made for the growing gridlock that was now Dublin traffic.

Beth eased her foot off the accelerator. Now that she was almost there, she felt a little thrill, a small stirring of hope. No matter how often she came back, each time a part of her believed that this time, things would be different. No matter how reluctant she had felt, this time it was the right thing, the only thing to do. She had a sudden vision of herself as, finally, a competent adult - calm, responsible, rising to the crisis. No-one need know how she really felt. She owed it to James, and he would be waiting for her.

He was standing at one of the downstairs windows. He had a book in his left hand, closed over the index finger, marking his place. The short, capable fingers of his right hand restlessly combed the grey hairs of his beard. Beth had known he would be standing there, just like that, felt the familiar mix of tenderness and impatience as she stooped, peering short-sightedly through the bottom pane. Making sure it was her, she supposed. She wondered what he would do if it were someone else. Would he not answer the door anyway, no matter who it was? Why stand so thoroughly on guard, all the time?

The thought made her feel guilty. He was worried about her; she was late. It was normal: a warm, brotherly reaction.

She turned the car in the broad driveway and pointed it towards the house, the wheels spitting out gravel. The hazy sweep of headlights caught the wooden plaque on the right-hand side

of the front door. "*Woodvale*". Even the name started a tug somewhere towards the bottom of Beth's heart. It spoke of tranquillity and shelter, something which she felt this house had not offered her, not since she was a very small child. Somebody, no doubt James, had picked out the black lettering again, and the wood was shiny with new varnish. She had never known a man with such passion for detail.

He was at her window even before she'd switched off the ignition.

"Beth? Are you all right? I was getting worried."

His eyes were a deep blue, magnified behind the solid lenses of his glasses. Before she had time to reply, before she was even properly out of the car, he put both his arms around her and pulled her to him. She was at least a head taller than he was, and she had the impression of being hugged by a large, overgrown boy. He was doing his best to balance a huge umbrella over their heads.

"I'm fine," she smiled at him. "We were almost an hour late taking off. Fog at Heathrow."

"I thought you might have had car trouble at this end. I was going to ring Laura in a little while, but I didn't want to worry her. I'm glad you're here."

He was taking her case out of the boot, folding her coat over his arm, motioning towards her for the car-keys. Minding her again. She took the umbrella from him.

"I can do it, James," she began, handing over the keys nevertheless. Although his hands were full, he managed to lock the driver's door with ease. The tail-lights flashed twice as he switched on the alarm.

"Nonsense. You look exhausted, you're like a ghost. Come on inside. The fire's lit."

Beth followed him into the large front sitting-room, feeling too tired to argue. The familiar pattern of the leader and the led was instantly re-established, as though all the intervening years had suddenly fallen away, crumbling to nothing under her feet like a rickety bridge in a bad dream. It was almost as if the past decades had never happened: they were swept away abruptly, completely, by this surge of the familiar. Beth was irritated and comforted at the same time by all the old assumptions she could read in her brother's broad, slightly stooped shoulders. They obviously weren't going to talk about anything until they were inside, until he judged that she was ready.

.....

Catherine Dunne non ha bisogno di molte presentazioni. Insegnante di scuola secondaria, collega e amica di Roddy Doyle, che insegnava appunto nella sua stessa scuola, è stata proprio da Roddy Doyle spinta a scrivere romanzi. Guanda ha recentemente pubblicato in italiano il suo primo e il suo secondo romanzo: *La metà di niente* (*In the Beginning*, 1997) e *La moglie che dorme* (*A Name for Himself*, 1998). Catherine Dunne ha appena finito il suo terzo romanzo *The Walled Garden*, che uscirà appena del tutto pronto, e che, come gli altri due, in italiano sarà pubblicato da Guanda. Il testo di *The Walled Garden* non è ancora definitivo, potrebbe subire qualche variazione, comunque Catherine Dunne ci permette di anticiparne le prime pagine, ricordando, appunto che potrebbe ancora voler cambiare qualcosa. Per questo inedito ringraziamo Catherine Dunne e L'Editore Guanda.

Inediti

Michael Korovkin On Life-Goes-On

I dread the doomsday mood of doom
that saddles, sad, the small gestalt
of gelded thought.

Like the sweet and thickly momsey broth
that the unmended mothers drip
off their souls' butts on their off -
spring.

Or, say, that yellow mister sun
that like an ageing pederast
benignly beams upon a string of boys
who 'long the gut of their street
are being evacuated
into yawning adulthood:
Swift little lumps
in pretty sailor suits,
with no article of either faith or syntax
in sight to lean upon.

It's all in the atmosphere of Life-Goes-On
which like the ammonia that hangs in public loos
has always something proto-previous to do
with the overwhelming headiness
of collectivity.

If dominance over pain is truly predicated
on mental tolerance towards pain's cause
or on the make-up artistry of cosy metaphors,
well, then, I'd rather be over there in the meadow
munchgrazingly united with the wetnose moss,
unphilosophic'ly preparing to draw
my lot of slaughterday.

Born in 1948, a Canadian of Russian origin, Michael Korovkin is the author of two collections of poetry — *Caught On the Line* (1994) and *Breviario* (1996)— and two novels — *A Cry from the Orphanage: Diaries of a Man Between Seasons* (1992, *Orfani di madre Russia: memorie di un cinico*) under the pseudonym Vadim Dubrovski, and *Dancing with Fat Cats* (1994, *Memorie di una maitresse moscovita*) under the pen-name Lena Volgina. He lives in Bomarzo, near Viterbo.

"On Life-Goes-On" is a typical poem by Korovkin. It is sarcastic, angry and ferocious, well crafted and only apparently far from gloomy, although it seems to leave an exit, a ray of light, a hope, except that these are available only to a true, authentic individual, not to a romantic representative of a "small gestalt of gelded thought".

Stephen Gray Translating Montale

He inhales. "Not Montale," gruffly, "for a South African he is too difficult." Exhales... "Even for us professors.

Wish one you want translate? 'I Limoni' - very early Montale...
What class are you? So-called Advanced, after only two years

Typical Italian exaggeration, to be kind to foreigners –
Montale of the twenties is hell: im-possi-bi-le!" Stubs out.

On a terrace before the lake we are above the lemon-trees in question,
along from here that first difficult impossible poem took place.

About their scent in a doorway (I figure), wet footprints on tiles,
two of their fruit nobbled beneath a downy damp towel.

Or on a wooden board, chopped. Sunlit and scratchy.
Slung above those fertilising northern trenches. Who really knows?

in Europe from doorknobs one conjures a castle, from pediments
forums of columns, whole temples from a sole pagan bone.

So I must retreat to unbroken Africa... plod on more at the Dante
Alighieri Society to *Conversazione I, II, III*

in what those Fascists called Johannesburgo, where their prisoners
-of-war were poorly skilled, unable to read what they most desired:

their own Montale. But a fellow of mine, Patrick, after years
of study and application, managed just that: to translate Montale,

except for 'I Limoni', surely too obscure to bring off well.
Yet I have brave cribs of it by Brandeis and Kay, more or less

accurate, and on order the definitive facing version by Galassi.
Understanding all the words literally, we know, is only the start:

*Listen to me; the laureate poets walk only among those bushes
with seldom used names: box-wood or acanthus.* Dante himself, I take it,

and that pompous D'Annunzio, the rare verses of whom
our very patient teacher, dear Grazia, recites to shut us up:

just listen to them, good God, for theirs is how high language was invented
to go, approved by many Parliaments and (even if he's not Italian) the Pope,

but Montale, Montale, as he says (and this much I do fully
understand, and endorse): went elsewhere. Drifted off the syllabus...

Those lemon-trees, gnarled, spiky, dug in through that long bad time
for rhetoric and human rights, so ordinary they can be overlooked.

But to translate a single Montale, I know, one must translate all Montale - nothing less will serve, to learn his temper and his turns,

that rhythmic floorplan of grooved stones from which one should reconstruct (in this case I realise) *his* true world.

"Never fear the exact text," I plead with Grazia, "context is all: and how can I not make room there for *our* point of view?"

"But that's the problem," she explained, bangle to forehead, "he's a pure hermetic," she said, without the 'h', "not meant

to be hunderstood heven by Italians... we can do pizza, we can do Pasolini and Alitalia, prosciutto, Aida, finocchio, Agip,

but Montale, ah no... you make-a a beeg mistake: Nobel Prize, 1975, everybody knows they gave him the benefit

of the doubt; but otherwise when it's Ferrari and Fiat and fettucine and Garibaldi and the new Lamborghini, I tell you, Montale's out!"

None the less we attempted just one, simpler, that came out an all-South African disaster: around a velodrome a charge of... what, buffaloes?

"Ah yes," I snorted: "Futurism! the drop handle-bars of racing-bikes. And spot the jackals, scorpions, storks

migrating for our pristine Cape, the burnt wadis of Hitler's vile false spring. How else to write at all under such censorship?"

And Grazia, understandably not wishing to recall her blighted past, conceded, well, typical Montale it may be, but *minor* Montale.

Came the closing of the school and indeed, yes, I was now due to win the prize for my year (I was the only one left, to be exact);

there were no other certified translators of verse, and shaking like a leaf - bay or box or humbly lemon - I unrolled before them,

to pay my tribute, my final version of Eugenio Montale's 'The Lemon-trees' (African style), on the Highveld, in liberated 1998 -

December to be precise, after a rapid thunderstorm covering the Venetian red corrugated roofs in cocktail ice,

tugged the last of the jacaranda blossoms, causing the mike to go fuzzy before me: I gave it to them, plain and clear.

He knew the glorious path (he said), but followed another. A poor lad feeds on muddy eels, only the birds are free: man deeply suffers.

In the market most provisions cost too much, only the lemons are cheap, but lemons are bitter, sour, their sickly, clinging

scent is cheaper still... And then, lost in the atrocious city of noise and dirt, I become incoherent, as he did, become

incomprehensible even to myself... but they do grasp each word, because they are not listening to me at all, they are hearing through me

Montale translated - "greasy perfume on the fingers"... "memory"... the degraded, the inhuman: "Yellow, now golden" their

shall we say "sunburst"? - sharp as a squirt in the eye. And I have done it, at last. Silence. Then applause. I accept

my prize: what can it be? - a small jug after all, for fresh milk from the udder. Bowing and thanking, I run for my car

when out of that glowing cumulus comes a hoary voice, I swear, speaking what else but Italian, warning me to beware

of breach of copyright, permission from the estate and (in sum) demanding: was I *authorised*, did I know what Farrar, Straus had had to pay?

To which I replied, "Frankly no, Mr Montale. Who can compute what the Italian Renaissance, and your Modernism too, is worth

to the entire world? And what the hell *did* that last sentence mean, anyway?" The master grew stern. "Ees jus' to annoy you," he explained

(in English), "because some time the people do not wish to be provoke." Such a necessary tactic. And I bless old Montale now whenever

I offer do you take it with white, or perhaps just a taste of lemon, pure as a teardrop? Fragrant. Beyond all rendering.

Monique Proulx

La vraie nature de l'eau

Qu'est-ce qui vient avant? L'eau ou la glace?

C'est de l'eau qui tombe du ciel, c'est de la glace qui arrive au sol. Mais avant de tomber du ciel? Sous quelle forme se cache l'eau d'avant le ciel?

Avant le ciel, il n'y a rien. Nous sommes ici, entre l'eau du ciel et la glace de la terre.

Gabrielle s'est postée dans un angle panoramique, là où le boulevard déchire le parc en deux, près de chez elle. Elle regarde. C'est la seule chose à faire, rester immobile et regarder. La ville brille comme une lame de rasoir. Tout est devenu coupant, cristallin, pétrifié. Elle ne reconnaît plus les arbres. Ils étaient nus et pauvres, les voilâ recouverts de diamants. Elle ne reconnaît plus le trafic de cinq heures. La horde vrombissante s'est transformée en convoi de tacots dérapants, qui stoppent n'importe quand et repartent de même. Il n'y a plus de feux de circulation, ou plutôt ceux qui sont là pendouillent sans éclat au bout de leurs câbles, atteints d'on ne sait quel mal. Où sont les policiers? Où sont les épandeurs d'abrasifs? Le désordre règne, le magnifique désordre. Ceux qui osent marcher marchent vers leur chute. Devant Gabrielle, un homme fait une cabriole compliquée avant de s'allonger sur le trottoir. Deux jeunes filles se cramponnent l'une à l'autre en riant et finissent par tomber ensemble. Une musique de cristal accompagne toutes ces chorégraphies improvisées, les partitions de la pluie se solidifiant sur les arbres, le béton, les voitures, les têtes ahuries des gens. Les vêtements de Gabrielle craquent déjà comme une armure tandis qu'elle se remet en branle à petits pas de vieille, le pied posé à plat, le corps détendu et centré, les coups de talon bannis. C'est à cela que sert le chaos, lorsqu'il fait irruption, à réapprendre les gestes les plus simples, à retrouver l'attention et la ferveur de tous les débuts, à se rappeler que si l'homme marche debout contrairement à l'animal, ça n'a pas été une mince victoire dans le périple de l'évolution.

En tournant le coin de sa rue, Gabrielle échappe un rire d'éblouissement. Les ormes devant chez elle ne sont plus des arbres, mais les piliers d'une cathédrale de verre qui s'élançent, toutes branches phosphorescentes, vers le ciel et les dieux polaires. Mais sous la cathédrale de verre s'activent des fourmis qui n'ont pas l'âme à la contemplation. Gabrielle reconnaît trois de ses voisins, engagés dans une rixe bruyante avec la glace qui paralyse leur automobile. Désespérant des instruments usuels, l'un abat un marteau sur le pare-brise de sa *Honda*, l'autre dégage les roues de son *Pathfinder* avec une hache. Elle se retient de ricaner. Dommage qu'on ne vende pas de lance-flammes à la quincaillerie du coin.

Pourquoi? Pourquoi est-il si urgent d'aller se suicider sur des routes impraticables?

Pourquoi s'acharner contre la réalité, lorsqu'elle vient enfin nous surprendre? Pourquoi ne pas boire des chocolats chauds à l'intérieur, larguer à bout de bras les horaires et les rendez-vous, prendre le temps de flatter son chat et de contempler les arbres verglacés, enfin délivrés du fardeau de l'action?

C'est ce qu'elle dit à Francis, à l'autre bout de l'Atlantique, alors qu'il est sur le point de s'endormir dans sa nuit parisienne. Pourquoi les gens n'aiment pas vivre, Francis? Pourquoi on se bat pour rien, Francis? Le téléphone grésille en guise de réponse. Elle lui dit qu'elle prendra pour lui des photos des ormes-cathédrale, quand le soleil les allumera demain matin, et que ce sera la plus belle chose qu'il aura jamais reçue d'elle. Il dit que c'est elle, la plus belle chose, et sur ces mots-là qui ne font pas une mauvaise conclusion, la ligne téléphonique se coupe tout à fait, la laissant souriante de ce côté-ci de l'Atlantique.

Toute la soirée, elle tente d'écrire, mais rien ne veut naître. Une irritation profonde s'insinue en elle tandis que la glace continue de tambouriner dans sa fenêtre. Le téléphone sonne, elle ne répond pas. L'heure du téléjournal arrive, elle ne le regarde pas. Pourquoi écrire, au lieu de prendre des photos? Pourquoi s'être amourachée de Francis plutôt que d'un compatriote qui serait en ce moment dans son lit? Elle installe un film dans sa caméra, pour le lendemain matin, lorsque le soleil allumera les ormes.

Le lendemain matin, il n'y a pas de soleil dans les ormes.

La même petite pluie musicale que la veille, que l'avant-veille, dépose son haleine froide sur tout ce qu'elle rencontre, et ça fait de la glace, encore, de la glace translucide qui décuple les volumes et gomme peu à peu toute couleur.

On pourrait encore dire que c'est beau. Mais de la fenêtre, on voit bien qu'il s'agit d'une beauté artificielle, sur le point de céder à la laideur. Les ormes sont écrasés par leur maquillage et ressemblent maintenant à des monuments kitch auxquels on ajoute sans cesse des ornements.

C'est assez. Que l'artiste s'arrête.

À tout hasard, Gabrielle allume la radio. Elle tombe immédiatement sur un bulletin d'informations, qui fait état d'une catastrophe. Cette catastrophe a lieu ici même, dans sa ville préservée de tout, et cette catastrophe est la pire du siècle, à en croire les tremblements angoissés dans la voix du commentateur. Gabrielle sourit avec scepticisme et allume la télé. Là aussi, il y a un bulletin d'informations à une heure où il ne devrait pas y en avoir, et les commentaires du lecteur ont la même texture apocalyptique. Surtout, il y a des images, qui viennent jeter sur les mots abstraits une vérité toute nue, irréfutable.

Panne d'électricité gigantesque. Gabrielle voit le chaos du centre-ville, privé de ses feux de circulation, de ses ordinateurs, de ses commerces, des luminaires de ses gratte-ciel. Des autobus tamponnent des camions, les ponts de la ville sont étranglés par les embouteillages,

des gens sortent de leurs voitures immobilisées en gueulant. *Un million de foyers sans courant.* Gabrielle voit des quartiers connus, ankylosés dans la noirceur. Elle apprend qu'elle habite un îlot sain, protégé de la gangrène grâce aux câbles souterrains qui l'approvisionnent en électricité. *Verglas historique.* Des gangues de glace plus épaisses que de la laine minérale enserrant les fils, les arbres, les poteaux, les maisons, tout ce qui vit à l'air libre. Une femme, qui n'est pas la voisine de Gabrielle, défonce le pare-brise de sa voiture avec un marteau -décidément, le lance-flamme aurait été plus sûr-, et vingt-deux piétons s'étalent de tout leur long sur la laque des trottoirs. *Trois mille pylônes tombés.* À la

queue leu leu on voit défilier pendant des kilomètres les pylônes massacrés, des créatures métalliques de dix tonnes, tordues et froissées sur leurs quatre pattes comme de petites choses de papier auxquelles un King Kong facétieux aurait asséné une chiquenaude, en passant.

Et ce n'est pas fini. C'est ce que le commentateur de la télé répète à quelques reprises en regardant Gabrielle droit dans les yeux, ce n'est pas fini, ce n'est pas fini, le pire est à venir, on annonce encore du verglas, impossible de réparer les pannes avant des jours, des semaines, la ville entière est prise en sandwich entre l'air chaud du haut et l'air froid du bas, et ce sandwich est immobile. Gabrielle se lève, galvanisée par le mot "sandwich", elle a faim et des images immortelles l'attendent dehors. Elle sort, son appareil photo en bandoulière, un croissant à moitié mâchouillé dans la bouche.

Les arbres. Ses ormes à elle, d'abord, rutilant de tous leurs cristaux, un peu plus empâtés qu'hier, inclinés légèrement vers la rue comme de vieux acteurs qui saluent. Elle les prend de face, de profil, en plan large, au téléobjectif, en manquant de tomber mille fois à cause de ses mouvements précipités. Schlack schlack.. La voisine d'en face l'observe par la fenêtre, avec une nette désapprobation. Gabrielle la photographie. Schlack.

Ensuite, le parc d'à côté. Les abords immédiats sont condamnés, totalement verglacés. Qu'importe. De plus loin, le paysage d'ensemble est extraordinaire, une forêt enchantée dans la contrée scintillante de la Fée des étoiles. De temps à autre, un fracas énorme surprend Gabrielle, le fracas de branches et de troncs qui se fendent, et cela lui rappelle, l'espace d'un pincement au coeur, que la splendeur cristalline de ces arbres n'est pas inoffensive et que ce qu'elle admire d'eux est précisément ce qui leur fait du mal. Puis, le pincement au coeur disparaît. Schlack.

Elle décrit tout à Francis, le chaos, le bruit des arbres, la panique, la paralysie, l'absence de lueur d'espoir. Il a un silence au bout du fil, puis il dit: "On dirait que t'aimes ça". "C'est intéressant", dit-elle. Elle entend sa propre voix, aiguë, sur la défensive: "C'est un événement très intéressant", répète-t-elle plus faiblement.

Très intéressant. Le soir, un demi-poulet barbecue refroidissant sur les genoux, elle s'arrime à la télé et aux bulletins spéciaux qui déversent jusque tard dans la nuit leur cargaison d'images saisissantes. Il y a eu les pylônes, il y a eu les arbres tronqués, maintenant ce sont les gens. Ils fuient leur logis insalubre, ils cherchent désespérément de l'électricité, ils déferlent dans les écoles, les salles de loisirs, les centres d'hébergement improvisés que des génératrices nourrissent. Voici donc à quoi ressemblent les réfugiés d'un pays riche. Ils n'ont pas de baluchon sur la tête, ils transportent très peu de choses avec eux, ils espèrent qu'on leur fournira immédiatement le nécessaire. Ils sont inquiets pour leur nourriture laissée derrière. "Ça me prend deux oreillers pour dormir", dit une vieille dame avec angosse. Gabrielle note tout. Quelqu'un d'objectif doit témoigner.

À l'aube, elle est réveillée par une explosion, un obus, un vacarme de fin du monde.

Les ormes centenaires viennent de fendre en deux sous le poids de leur beauté glacée, et ils gisent maintenant dans la rue, épanchus sur les vitres crevées des voitures. Collée à la fenêtre, Gabrielle

tremble de stupeur et de désolation. Si les géants se mettent à tomber, qu'arrivera-t-il aux autres?

Elle va chercher son appareil photo. Les mains lui tremblent lorsqu'elle braque l'appareil sur les rois fracassés.

C'est donc la guerre. C'est donc ainsi que l'on se sent, quand c'est la guerre.

Terriblement vivante.

Sous leurs fringues élégantes, les pays riches portent des sous-vêtements dépenaillés.

Gabrielle est forcée de se raviser. Les réfugiés du verglas ne sont pas parmi les possédants de ce pays. Ils s'entassent dans les centres d'hébergement maintenant multipliés parce qu'aucune autre solution n'est disponible, ni séjours à l'hôtel, ni chambres d'amis confortables ailleurs. Ils dorment par terre sur des matelas d'armée, cinq cents corps allongés côte à côte dans une promiscuité de plus en plus nauséabonde au fur et à mesure que le temps passe. On les nourrit gratuitement, on les amuse même le soir, grâce à des artistes qui viennent offrir ce qu'ils ont de meilleur. Chacun de ces centres est devenu une micro-ville, avec ses rapines, ses petits crimes sordides, son éclairage au néon, son étouffement généralisé. Une vieille dame aveugle s'est fait voler ses bottes. Deux enfants ont été attaqués par un pédophile. On a dû chasser d'un centre une bande de voyous qui répandaient la terreur. La plupart des gens de ces refuges sont ou très jeunes, ou très vieux, et ils habitent à la périphérie de la ville, là où les bris électriques sont les plus catastrophiques. Ils en ont pour des semaines à vivre comme du bétail bien nourri, dans leurs enclaves de béton. Ils ne manquent de rien d'essentiel. Personne ne meurt de ne pas se laver tous les jours et de n'avoir aucune intimité. Personne.

Par contre, on meurt de rester dans son lit glacé quand il fait moins vingt dehors, on meurt de refuser la promiscuité. Depuis quelques jours, le mercure chute dangereusement bas, et l'armée et la police patrouillent chacune des maisons privées d'électricité, pour en déloger les récalcitrants. Et c'est là que les images deviennent vraiment insoutenables, c'est là que les sous-vêtements du pays riche, exhibés à la une, font le plus honte. Tout un peuple d'indigents clandestins sont donnés ainsi en spectacle, des solitaires dont personne ne soupçonnait l'existence, qui ne sont sur aucun fichier officiel, qui n'ont pas de vêtements d'hiver, qui ne comprennent ni l'anglais ni le français, qui se blottissent contre leur chien depuis des jours en attendant que la chaleur revienne, qui pleurent et se débattent tandis qu'on les conduit de force dans la monstrueuse civilisation chauffée.

Le premier ministre fait une courte apparition dramatique à la télé. Il dit que les centres d'hébergement ne sont pas une solution idéale à long terme, il enjoint ses compatriotes privilégiés d'ouvrir leurs portes, d'ouvrir leurs coeurs.

Ces mots-là, qui résument l'essence de l'humanité, sonnent Gabrielle. Elle laisse tomber son carnet et son crayon. Elle tente de rejoindre au téléphone tous ceux qu'elle connaît, pour s'assurer de leur survie. Tous ceux qu'elle connaît ont l'électricité, ou se logent à l'hôtel, ou ont déjà trouvé asile dans des foyers confortables. Tous ceux qu'elle connaît appartiennent comme elle aux privilégiés de ce pays. Ne s'en doutait-elle pas?

Il reste à secourir tous ceux qu'elle ne connaît pas.

“Tu ferais ça?” s’étonne Francis, de l’autre côté de l’Atlantique. “Tu hébergerais des inconnus?” La nuance d’admiration dans sa voix est comme un vent qui achève de balayer les derniers doutes de Gabrielle. Le lendemain, elle emprunte le marteau et la hache de son voisin pour dégager son véhicule, et elle se met en route vers le centre d’hébergement le plus éloigné et le plus peuplé.

C’est dehors que l’on goûte la texture réelle de la catastrophe. La catastrophe ne fourmille pas d’images percutantes comme à la télé. La catastrophe est uniformément grise et froide. Un sommeil de glace s’est abattu à jamais sur les routes désertées, dans les maisons abandonnées. Les militaires et les travailleurs de l’électricité sont les seuls survivants visibles, se débattant au milieu des arbres foudroyés et des câbles pendants. Sur les soixante kilomètres du trajet, pas un seul poteau d’électricité n’a été épargné, et Gabrielle roule aux côtés de leurs grands corps fauchés avec l’étrange sensation de les accompagner dans une veille funéraire interminable. De temps à autre, elle arrête sa voiture sur l’accotement pour prendre une photo. Schlack.

Les survivants se cachent ici, dans d’immenses salles aux murs vert pomme qui servaient jadis aux loisirs, dans le temps insouciant de l’électricité. Il y a le coin dortoir, le coin cafétéria, le coin divertissements. À première vue, on pourrait croire à un gigantesque camp de vacances surpeuplé, dominé par les cris des enfants et l’odeur chaude des corps. Ceux qui ne sont pas des enfants sont assis et attendent que quelque chose se passe. Leur regard éteint dissipe cependant toute ambiguïté. Il y a des camps de réfugiés plus misérables que d’autres, mais tous les camps de réfugiés sont des prisons. Gabrielle n’ose pas prendre de photos.

Les deux préposées à l’accueil se consultent du regard lorsqu’elle déballe son offre: elle prendrait chez elle deux ou trois personnes, une jeune famille par exemple, tout le temps nécessaire. “Vous n’êtes pas la première, dit l’une des deux sans enthousiasme. On a une liste d’offres d’hébergement longue comme ça.” “Personne n’est bien ici, résume l’autre. Mais personne ne veut s’installer chez des étrangers.”

Une jeune femme bouscule tout à coup Gabrielle, un petit garçon dans les bras en guise de bélier.

-Moi, je veux sortir d’ici!

Gabrielle n’a jamais senti tant de colère dans une voix.

Paula, Wayne et Roger.

Paula, Wayne et Roger sont chez Gabrielle..

Wayne est le petit garçon de Paula. Il a dix ans. Il a les oreilles démesurées et une peau transparente qui laisse voir les veines, comme si la texture en était inachevée. Il est agité de tics d’adulte, comme se frotter les sourcils et se manger les lèvres. Son rire aussi est celui d’un adulte, surtout lorsqu’il raconte pour la troisième fois l’histoire qui a provoqué l’ultime colère de Paula et précipité leur départ du centre d’hébergement, l’histoire de l’homme qui lui a mis la main dans les pantalons.

Paula est enceinte et épuisée. Elle fume. Elle sait qu’elle ne devrait pas, elle dit qu’elle sait qu’elle ne devrait pas chaque fois qu’elle allume une nouvelle cigarette sur l’ancienne à demi consommée. Elle aurait un joli visage, si elle souriait plus souvent. Ses souvenirs récents les plus intolérables, mise à part l’agression du petit, sont les ronflements de ses compagnons de dortoir.

“Trois cents porcs qui grognent en même temps”, dit-elle en regardant Roger du coin de l’œil, l’incriminant du même coup.

Roger est soudeur, dans la vie réelle. Il n’est pas le père de Wayne, mais il est celui de l’enfant en devenir dans le ventre de Paula. Il est grand et gros, avec de beaux yeux bleus qui fuient la confrontation. Il est terriblement embarrassé de se trouver chez Gabrielle. Ce soir, Gabrielle ne saura rien de lui, si ce n’est par l’entremise acidulée de Paula. “Roger aime pas parler”, confesse Paula à son sujet, et Roger est bien obligé d’acquiescer.

Ils mangent près de la télévision ouverte. La télévision est leur ciment commun, la zone franche qui leur rappelle sans arrêt la raison pour laquelle ils se trouvent ensemble. Autrement, la situation serait trop étrange, intenable. Entre deux questions de Gabrielle et deux phrases de Paula, la télévision parle et efface les silences, comme dans un party de famille où un cousin conteur de blagues rescape la soirée de la platitude. Sauf que la télévision ne fait pas de blagues, elle révèle que la catastrophe s’amplifie au lieu de se résorber, que la portion saine du réseau électrique est en train de s’effondrer sous la surcharge, que la ville et ses environs vient d’être décrétée zone sinistrée.

Gabrielle reçoit ces nouvelles bribes d’apocalypse avec une curiosité un peu distante.

Le centre du monde n’est plus dehors, il s’est déplacé ici, en compagnie de ces invités inconfortables qu’il faut reconforter. Il n’y a plus d’autre but dans l’existence que celui-là.

Elle leur offre une seconde portion de spaghetti, qu’ils déclinent, elle vole vers la cuisine pour s’occuper du dessert. Elle a élaboré pour les jours à venir des menus simples, familiaux, afin de ne pas les effrayer. Combien de jours à venir supportera-t-elle? Si on lui posait la question tout de suite, elle répondrait sans mentir que ça lui est égal, elle prendra tous les jours qui se présenteront.

Elle revient avec des chaud-froid de bananes. Il s’agit d’un dessert très simple. On ouvre une banane sur le long, dans sa pelure, on la farcit de beurre et de sucre brun, on la place au four pour que le sucre fonde, on sort du four la petite barque de banane maintenant noire, on l’arrose de rhum flambé, on la bourre de crème glacée à la vanille. On répète autant de fois qu’il y a de convives. On mange tout de suite.

Ils mangent. Ils mangent en silence, dans un silence de contentement extrême plutôt que d’embarras. La télévision disparaît. L’étrangeté de la situation disparaît. Il ne reste que ce rappel de très petite enfance dans la bouche, un goût limpide de commencement du monde, quand les papilles découvrent les premières bontés explosives de la vie, le suave, le fondant, le tiède et le frais confondus. “C’est bon”, dit Roger. “Ah oui c’est bon”, dit Wayne. Paula adresse à Gabrielle son premier sourire véritable. “Pourquoi vous faites ça?” demande-t-elle. “Pour aider”, répond patement Gabrielle. Elles continuent de se sourire. Cela dure quelques minutes, une brèche béante dans tout ce qui les sépare.

Quand la soirée se termine, ils se réfugient chacun dans leurs quartiers parallèles. Gabrielle leur a donné le salon, la plus grande pièce de l’appartement, pourvue d’un sofa-lit, d’un futon, d’une vieille télévision pour continuer de suivre les péripéties nocturnes du verglas, et d’une vue imprenable sur la rue et les arbres tombés. Ils ont fermé la porte. Ils ne dorment pas, Gabrielle entend leurs

chuchotements mêlés à ceux de la télévision, lorsqu'elle écoute très fort.

"Ça va bien", résume-t-elle pour Francis, de sa chambre transformée en bureau et en refuge polyvalent, l'esprit encore amolli par cette chaleur dévouée, aimante, qui l'a parcourue toute la soirée. "Ils sont intimidés, mais ils sont très bien", assure-t-elle. "Est-ce qu'elle est jolie?" demande Francis. Un hurlement provient tout à coup du salon, suivi d'autres hurlements qui se rendent même jusqu'à Francis, de l'autre côté de l'Atlantique. Gabrielle abandonne le téléphone pour s'approcher avec circonspection du salon.

La porte s'est ouverte, et Wayne se trouve comme éjecté à l'extérieur, presque dans les bras de Gabrielle. Paula le suit de très près, enveloppée dans un long T-Shirt qui dissimule son ventre rond.

- Le p'tit maudit!, fulmine-t-elle Il ment comme il respire!
Tête de veau!

- Qu'est-ce...? hasarde Gabrielle.

- C'est même pas vrai, que quelqu'un lui a pogné les fesses!...
Il a tout inventé ça!...

Et comme l'air ahuri de Gabrielle montre clairement qu'elle ne voit pas en quoi il s'agit là d'une mauvaise nouvelle, Paula enchaîne avec désespoir: "S'il avait pas menti, on serait jamais venus ici, comprenez-vous?"

Elle retourne aussitôt dans le salon, incapable d'en rajouter davantage, plantant là Wayne dans le corridor, à côté de Gabrielle. Sa voix leur parvient encore, assourdie, découragée.

- Tête de veau.

Une autre voix plus faible, celle de Roger, dit quelque chose d'apaisant, et le silence revient peu à peu. Gabrielle regarde Wayne, frêle et disgracieux dans son pyjama fripé. Il se frotte les sourcils sans la regarder. Tous les enfants qu'elle connaît sont mignons et attirent spontanément les caresses. Celui-ci appartient à une espèce différente. Elle lui pose quand même une main sur la tête.

- C'est vrai que t'aimes ça, mentir?

Il reste un moment immobile, paralysé par le contact de sa main.

- C'est pas des mensonges, dit-il. C'est des histoires.

Il se déprend de sa main.

- Elle doit s'être calmée, ajoute-t-il, de sa voix d'adulte.

Il réintègre à son tour le salon. Avant de disparaître, il regarde Gabrielle, puis il ferme brutalement la porte, comme s'il la mettait dehors.

Tête de veau. On n'a pas idée d'appeler son fils "Tête de veau", même quand on est épuisée. On n'a pas non plus idée de l'appeler "Wayne", surtout de cette manière nasillarde, traînante, qui ressemble à une plainte. Wéééne. Une plainte... de veau. Gabrielle ne dort pas. Elle se rappelle un conte de son enfance, dans lequel un jeune veau -ou était-ce un cochon?- qui s'appelait Poony, tentait de devenir un cheval. Elle sourit sans joie. Elle cherche en elle la fondante sensation de chaleur, la compassion inaltérable qui l'embrase si fort depuis deux jours, mais elle ne la trouve plus.

La ville est une île. Les ponts qui la relient au monde viennent de fermer, parce que la glace qui s'en détache menace les véhicules. La ville est une prison.

On demande des génératrices.

Les approvisionnements en nourriture sont ralentis. On prie néanmoins les citadins de ne rien stocker pour ne pas créer de panique.

L'eau est rationnée jusqu'à nouvel ordre. Celle qui parvient encore aux citernes de la ville n'est plus potable.

On a de toute urgence besoin de génératrices.

Quinze personnes sont mortes asphyxiées pour avoir voulu se chauffer avec du matériel de camping. Dix autres sont mortes d'hypothermie pour avoir échappé aux patrouilles de l'armée et être restées dans leur lit glacé.

50, 000 arbres ont été irrémédiablement endommagés.

500, 000 animaux sont morts gelés pour avoir été domestiqués par des hommes qui n'avaient pas de génératrice.

Le soleil n'a pas été aperçu dans le ciel depuis seize jours.

On supplie la communauté internationale d'envoyer des génératrices.

- C'est quoi, une génératrice? demande Wayne.

Leur quotidien gravite essentiellement autour du téléviseur. Leur quotidien ressemble de plus en plus à un mauvais téléroman, dans lequel il se boit beaucoup de café et il ne se passe rien. Paula s'est installée à demeure sur le sofa, devant le petit écran. Elle ne bouge que le matin, pour faire sa toilette et avaler le petit déjeuner préparé par Roger, et le soir, pour manger le repas préparé par Gabrielle tout en regardant l'autre téléviseur. Le reste du temps, elle est alanguie de tout son long, épuisée, le téléphone dans une main et une cigarette dans l'autre. Elle parle à des amis et des parents demeurés "là-bas", dans la zone sinistrée, elle commente avec eux la catastrophe et les commentaires de la télé sur la catastrophe, et elle finit invariablement par des chuchotements colériques dans lesquels Gabrielle est convaincue de reconnaître son nom.

Elle pleure, aussi. Cela se passe maintenant derrière les portes closes du salon, et Gabrielle n'entend que les crêtes de sa voix, quand elle perd tout contrôle. Il est souvent question de Wayne.
Tête de veau.

C'est vrai que Roger n'aime pas parler.

Il a un pacte tacite avec Gabrielle. Il lui donne un peu d'argent pour la nourriture, et elle n'a pas l'arrogance de refuser. Il s'occupe des petits déjeuners, et il nettoie tout ce qu'elle lui abandonne de casseroles et d'assiettes sales. Sans un mot. Elle le laisse seul dans la cuisine, lorsqu'il y oeuvre, pour lui éviter la douloureuse menace de sa conversation. Après, il retourne immédiatement auprès de Paula dans le salon, et il ferme la porte sur leur intimité, même le jour. Quand il oublie de fermer la porte, Gabrielle le voit qui tient Paula dans ses bras et qui lui chante des chansons country, pendant qu'elle renifle, comme une petite fille consolée. Il a une belle voix, Roger, peut-être à force de ne pas parler.

On ne sait pas au juste à quoi s'occupe Wayne. Gabrielle l'aperçoit par moments agenouillé sur le parquet du salon, faisant beaucoup de bruit avec des jouets de plastique. Ou alors, il regarde fixement sa mère pendant qu'elle parle au téléphone. Il

Inéditi

ne pleure pas quand il se fait engueuler. *Poony*. Peut-être a-t-il reçu la consigne de ne jamais quitter leur nouveau territoire familial.

Ce n'est pas ce que Gabrielle avait imaginé. "C'est parfait, dit-elle à Francis. J'ai la paix, je peux écrire."

Sauf qu'elle n'écrit rien.

Elle avait imaginé que les catastrophes abolissaient les différences, et qu'ils se retrouveraient unis, unis comme des humains doivent l'être pour affronter la fin du monde.

Elle ne s'est jamais sentie plus seule qu'avec eux.

Seule, sa caméra en bandoulière, elle marche vers le centre-ville, vers la patinoire crevassée qu'est devenu le centre-ville. Il fait si froid que son haleine gelée la suit comme un fantôme. La civilisation recule tandis qu'elle avance. Elle entend des sirènes de police, des bruits de verre brisé, des feulements de pneus de voitures tentant de s'arracher à la glace. Les seuls vivants visibles sont des silhouettes furtives sortant des buildings, chargées de colis et de valises, gros rats fuyant la ville agonisante.

Une telle désolation. Une telle désolation n'est pas photogénique, n'est pas photographiable. Elle marche au milieu des rues en enjambant des branches et des troncs d'arbre, dans l'obscurité homogène sur laquelle se découpent à peine les gratte-ciel aveugles. Combien de temps un gratte-ciel peut-il tenir debout, privé de toutes ses raisons de vivre? Elle imagine les gratte-ciel du centre-ville perclus et ratatinés sur eux-mêmes comme les pylônes métalliques, l'univers des bureaux réduit à un monceau de décombres dans lequel farfouillent avec minutie les archéologues du troisième millénaire, repêchant ici et là un ordinateur crevé, une chaise de secrétaire, un morceau de téléphone. Elle marche tout à coup sur un objet dur qu'elle écrase. C'est une guirlande de Noël tombée d'une vitrine. Ça lui donne un coup au cœur, comme si elle avait écrasé quelque chose de vivant.

Rentre, rentre chez toi, lui intime son instinct de survie.

Chez elle. Chez elle, tout de suite en entrant, il y a l'odeur de la cigarette, à jamais imprégnée partout, et il y a le son assourdissant de la télévision. Et eux trois, muets et noyés dans les afflications que déverse le bulletin de nouvelles, muets mais terriblement présents.

Elle a envie de leur dire: Allez-vous en, s'il vous plaît allez-vous en. Mais elle s'installe plutôt à côté d'eux, dans la chaleur de l'électricité, et elle regarde sur le petit écran des hommes pleurer parce qu'ils ont tout perdu, leurs pommiers, leurs vaches, leurs érables à sucre, le fruit longuement mûri de leur vie.

Ce jour-là, quand elle parle à Francis, elle est inconsolable. "C'est la glace, Francis, qui vient avant l'eau. La glace est la vraie nature de l'eau, Francis. La glace un jour recouvrira tout, même les marronniers de Paris, la glace recouvrira la poussière de nos pauvres os, Francis, comment avons-nous pu oublier ça?... Tout retournera à la glace, c'est dans l'ordre de l'univers, tout retourne à la glace puisque tout vient de la glace, du grand néant glacé, comprends-tu, comprends-tu ce que je te dis?"

Il ne comprend pas. Il dit: "Mon pauvre chéri, tu es épuisée." Il dit: "Viens, prends l'avion, viens t'en ici tout de suite". "Les aéroports sont fermés", sanglote-t-elle. Elle entend le tintement

de sa tasse de café et elle imagine le claquement de ses talons, tout à l'heure sur les pavés secs, dans cet autre côté de l'Atlantique où il fait tiède et où les bourgeons des arbres fument déjà leur venue. Cela lui est insupportable. Elle raccroche.

En raccrochant, elle voit la tête de Wayne, avec ses grandes oreilles translucides, s'encadrer dans sa porte et rester là sans broncher, tel un panache d'original.

- Qu'est-ce que tu veux, *Poony*? demande-t-elle sans réfléchir.

- Rien, dit-il.

Il ne s'en va pas.

- Comment tu m'as appelé?

- *Poony*, répète Gabrielle, mais avec une voix différente, chargée d'une affection qu'elle n'a pas vu venir.

Il rougit de plaisir. Ce qui lui brûle les lèvres finit par sortir:

- As-tu des patins?

Les sentiers verglacés du parc, les trottoirs luisants et impraticables, les grandes plaines des boulevards fermés, tout leur appartient, toute la ville est leur ville. Ils ont redécouvert pourquoi la glace existe. La glace existe pour qu'ils volent comme des courants d'air là où ils marcheraient pesamment dans la vie ordinaire, la glace existe pour qu'ils retrouvent leurs ailes d'ange et s'en servent loin des enclos et des patinoires étriquées, plus libres que des explorateurs de l'espace. Même chaussé des vieux patins de Gabrielle trop grands pour lui, *Poony* sait reculer et sauter par-dessus les chaînes de trottoirs. Gabrielle sait tomber sans se faire mal. À eux deux, en cet après-midi de janvier gris, ils ont à peine dix ans tellement le rire rajeunit. Gabrielle prend des photos de *Poony*.

- Je veux pas rentrer, supplie-t-il de sa voix d'enfant..

Quand ils finissent par rentrer quand même, sa main trouve spontanément sa place dans celle de Gabrielle.

- Je veux revenir patiner demain, exige-t-il.

- Certainement, dit Gabrielle.

- Je veux manger des *chaud-frette* de bananes.

- Des chaufferettes de bananes?

- Je veux rester avec toi, même quand l'électricité va revenir, dit-il de sa voix d'adulte.

C'est à ce moment-là que Gabrielle devient terriblement éprise sans savoir précisément de quoi ou de qui, de la magie au milieu du désespoir, d'un petit garçon aux oreilles décollées, peut-être tout simplement de l'enfance. Elle s'éprend de la petite main froide de Wayne germée tout à coup dans la sienne comme une bouture miraculeuse, et elle ne voit plus comment elle pourrait s'en passer. L'amour est comme ça, impétueux, déraisonnable, une drogue dure qui intoxique aussitôt qu'on y goûte. Il y a si longtemps, à vrai dire, qu'elle y a goûté, même depuis Francis, même avec Francis. La petite main froide de Wayne dans la sienne est une révolution extraordinaire, qui chamboule l'ordre glacé des choses. La chaleur inonde immédiatement toutes ses parties froides, abolissant jusqu'à l'idée du froid. Le gris morose de la ville redevient lumineux. Et, comment est-ce possible?, une autre Paula les attend sur le seuil de la porte, une Paula complètement rénovée, souriante, remise au monde par son sourire.

- René a retrouvé l'électricité, crie-t-elle aussitôt qu'ils sont à portée de voix, on s'en va chez lui demain!

- Oh non! dit Wayne.

Cette nouvelle Paula ne se laisse pas démonter par si peu et se contente d'arracher la tuque de Wayne en guise de représailles.

- Comment, non! dit-elle sans cesser de sourire. Ton oncle René!

Ils mangent près de la télévision ouverte. Mais ce soir, tout est différent. La catastrophe continue de s'ébattre sur la ville et le petit écran, et ils la contemplant avec un début d'indulgence, comme un invité irascible auquel on s'habitue. Paula reçoit. Elle a cuisiné un boeuf aux légumes tout à fait délicieux et un gâteau aux carottes, elle a acheté deux bouteilles de méchant mousseux qui leur donnera tous mal à la tête demain. Ce soir, Paula et Roger sont heureux. Voici donc à quoi ils ressemblent, quand ils sont heureux. Une bulle de légèreté enveloppe Paula des pieds à la tête et la rend très énergique, très bavarde, très belle. Elle dit qu'elle cessera de fumer dès demain. Elle dit qu'ils étaient très bien chez Gabrielle, beaucoup plus confortables que chez son frère, c'est évident, mais chez son frère c'est presque chez eux, il faut comprendre, c'est la même souche, le même territoire primordial, et ils seront à deux pas de leur appartement congelé où dorment leurs vêtements de rechange, leurs plantes et leur vie pétrifiées. Gabrielle comprend très bien, et avale néanmoins de travers. Roger ne parle pas beaucoup plus qu'à l'ordinaire. Sa renaissance est ailleurs, dans le regard qu'il pose sur Paula, hérissé de petits mots d'amour silencieux, dans la fluidité de ses mouvements, qui le mènent entre la cuisine et la salle à manger, toujours à proximité de Paula qu'il effleure comme par hasard. L'amour de ces deux-là crève les yeux, ce soir. Où était Gabrielle, tout ce temps, à ne voir que leurs cassures, leur odeur de nicotine, leur dysfonctionnement, où étaient ses yeux? À moins que la vraie nature de Paula et Roger, tout ce temps, ait été éteinte par le regard aveugle de Gabrielle. Cette pensée-là serait terrifiante si Gabrielle avait le temps de s'y adonner, si son esprit n'était pas déjà obnubilé par Wayne, par le départ imminent de Wayne.

Poony. Il s'est assis tout contre elle, en manière de solidarité. Le parfum sauvage de ses petits cheveux rebelles se faufile dans les narines de Gabrielle, et masque toutes les autres odeurs. Comment faire pour ne pas l'êtreindre très fort contre elle? "J'ai pas faim", dit-il devant le boeuf aux légumes. "J'aime mieux les chaufferettes de bananes" dit-il devant le gâteau aux carottes. "Moi, je reste ici avec Gabrielle", dit-il surtout pour la troisième fois, et Gabrielle sent le cœur lui manquer complètement lorsque Paula répond "Non", pour la troisième fois, d'une voix douce et définitive qu'elle ne lui connaissait pas.

Le jour d'après, ils s'en vont aussi prestement qu'ils sont arrivés.

Gabrielle a à peine le temps d'embrasser *Poony* sur la joue qu'il est déjà dans la voiture de l'oncle, surexcité par ce qui s'en vient, muant d'un seul coup ce qu'il laisse derrière en mensonges. Non, en histoires.

Paula, par contre, serre très longuement Gabrielle contre elle, contre son ventre vivant, et cette étreinte inattendue bouleverse

Gabrielle, comme si on l'abandonnait à l'orée d'un pays fabuleux qu'elle n'a pas eu le temps de visiter.

Qui est Paula? Pourquoi est-elle Paula plutôt que quelqu'un d'autre? D'où vient son chagrin, sa colère? Qui est le père de Wayne? À quoi ressemblent les rêves de Roger? Que deviendra Wayne quand il sera grand?

Après leur départ, Gabrielle ausculte le salon déserté pendant des heures, fouille même les poubelles. Elle trouve des mouchoirs de papier et des contraceptifs usagés, elle trouve un astronaute de plastique, elle trouve des mégots de cigarettes. Elle ne trouve pas de réponses aux questions qu'elle n'a pas posées.

Et puis elle se calme, son chagrin se calme. Tellement de gens vont et viennent autour, refermés sur leurs trésors secrets, tellement de trésors restent partout inaccessibles. C'est un miracle qu'elle ait eu accès à un peu de chacun d'eux, à un tout petit peu.

Elle place sur son bureau la photo des ormes givrés, debout dans leur agonie splendide. Et juste à côté, celle de *Poony*. Les oreilles rouges, les patins croches, tout petit mais l'air immense, un air de petit roi heureux dans son royaume de glace. Son royaume éphémère, car la glace recommence à fondre.

Partout, les maisons recommencent à avoir l'électricité. Janvier recommence à glisser normalement dans février. Gabrielle recommence à écrire. Et la glace recommence à fondre. Cette fois-ci encore, la glace fond. Jusqu'à quand fondra-t-elle, jusqu'à quel millénaire?

C'est ce qu'elle demande à Francis, de l'autre côté de l'Atlantique. "Jusqu'à quand la glace fondra-t-elle, Francis?" Et tout de suite après: "Si on faisait un enfant, Francis?..."

Il y a un silence, de l'autre côté de l'Atlantique, une brèche par où pourrait se faufile quelque chose de très froid, un rappel de verglas, si elle n'y prenait pas garde. Aussi ajoute-t-elle aussitôt: "Je veux dire: un jour, peut-être un jour?..."

Montréal, 1998

*PROSPETTIVE
CRITICHE*

Jacques Allard, *Le roman mauve. Microlectures de la fiction récente au Québec*, Montréal, Editions Québec-Amérique, Montréal 1997, pp. 393

Ces microlectures sont les comptes-rendus que Jacques Allard, professeur à l'Université du Québec à Montréal (Uqam), a écrits avec une fréquence hebdomadaire, entre 1992 et 1996, lorsqu'il était chroniqueur littéraire pour "Le Devoir".

Le titre de l'ouvrage s'inspire d'une oeuvre du peintre Ozias, *L'Heure mauve*, celle du crépuscule, du moment suspendu entre la fin du jour et le début de la nuit. Le roman québécois contemporain serait ainsi un "roman mauve", un roman de l'intervalle, du fragment, du moment saisi dans sa fuite, fabriqué avec des riens, avec la menue monnaie du quotidien. Qu'on lise ces chroniques dans l'ordre ou que l'on zappe de l'une à l'autre, comme l'auteur nous y invite, l'intérêt est sans cesse en éveil, car Jacques Allard sait faire de chacune d'elles un moment de plaisir et de découverte, par la grâce de son style alerte et de son esprit aigu, attentif à toutes les variations que le genre narratif peut prendre actuellement au Québec, dont il trace ici les lignes de force.

Les thématiques les plus fréquentes concernent les relations familiales, prises dans les méandres que la société nouvelle a créés, comme on peut le voir chez Pierre Nepveu ou Pauline Harvey. Un autre thème est souvent traité, celui du métissage culturel, que Marco Micone aborde avec maestria. Quant aux genres proprement dits, on retrouve aussi bien le traditionnel "roman de la terre", dont Robert Lalonde se fait le chantre, que le roman méditatif de la crise intime, où Paule Noyart excelle. On trouve aussi dans cette vaste production ce que Jacques Allard appelle "les petites proses du temps", ces fragments du quotidien, tels que Gilles Archambault nous les donne à lire, ainsi que le grand roman populaire dans lequel Yves Beauchemin s'illustre depuis plusieurs années. Il ne manque pas non plus le roman historique, fer de lance de Robert Gagnon, ou encore des recherches jouant sur le registre du délire verbal, comme celles de Marcel Bélanger. A côté des grands auteurs déjà consacrés, tels Marie-Claire Blais ou Réjean Ducharme, on trouve des romanciers nouveaux et prometteurs,

comme Sergio Kokis ou Elise Turcotte.

En refermant *Le roman mauve* on est amené à méditer sur trois aspects fondamentaux. Tout d'abord, un grand nombre d'auteurs sont des poètes, qui s'essayent brillamment au genre narratif. Ensuite, les recueils de nouvelles connaissent au Québec un succès qu'on voudrait leur voir en France. Enfin, les femmes écrivains occupent une place prépondérante dans la production de ces dernières années. Le livre de Jacques Allard est précieux à tous points de vue, car il est à la fois une chronique au jour le jour, qui saisit avec acuité ce qui est dans l'air du temps, et une anthologie que l'on aimera à consulter pour s'orienter dans la production récente des écrivains les plus dynamiques et les plus représentatifs du Québec.

Dominique Paravel

Luca Codignola - Luigi Bruti Liberati, *Storia del Canada: Dalle origini ai nostri giorni*, Milano, Bompiani, 1999, pp. 814

E' ragionevole che a presentare e discutere una "storia del Canada" sia uno studioso di letteratura che solo molto di recente ha incominciato a interessarsi di cultura canadese? Forse sì, a patto che si tengano ben presenti i limiti e le caratteristiche di questa prospettiva. Purché si ricordi che questa discussione, inevitabilmente, rivela molto di più sulle domande che possono spingere un lettore "neofita" a leggere un libro come questo di quanto non possa costituire un giudizio nei confronti del lavoro dei due autori.

Cominciamo dai "fatti". Si tratta di un solido volume - oltre ottocento pagine - la prima storia del Canada "dalle origini ai giorni nostri" frutto del lavoro quasi decennale di due studiosi italiani. La prima parte "Dalle origini alla confederazione" - cioè fino al 1867 - affidata a Luca Codignola, la seconda - che arriva ai giorni nostri - ad opera di Luigi Bruti Liberati. Come nota la prefazione, la prima parte ha "un taglio più europeo, comparatista e antropologico" la seconda uno "più nordamericano, canadesista e politico" (p. 7). Ma le prospettive di storia politica e il lodevole sforzo comparatistico tendono a prevalere nel volume nel suo complesso. I due studiosi hanno chiaramente lavorato in modo molto indipendente ma mantenendo un tessuto di problemi in comune che danno unità al libro. Del resto essi condividono una prospettiva di ricerca sul Canada che fa ampio uso delle fonti archivistiche del Vaticano, che hanno nutrito il lavoro di ricerca più specializzata concretizzandosi per Codignola in uno studio sulle origini seicentesche del Canada - *The Coldest Harbour of the Land 1621-1649* (1988) - e una *Guide aux Archives du Vatican pour l'Histoire de l'Amérique française* (1988), e per Bruti Liberati in un volume sui rapporti tra *La Santa Sede e le origini dell'impero americano* (1984).

Il fine dichiarato del volume è di fornire degli strumenti per mettere a fuoco la progressione e l'intreccio degli elementi che hanno contribuito a dare forma ad una "identità canadese" mettendo in luce "l'unicità della sua esperienza" (p. 8) e dedicando uno spazio adeguato al contributo particolare che l'immigrazione italiana ha dato a questa

“unicità”.

Sarà anche bene che il lettore non si faccia ingannare dallo stile accattivante e dalla collocazione in una collana economica e a larga diffusione. La “ambizione di rivolgersi a tutti coloro che siano interessati a conoscere un enorme paese che non ha soltanto *tanta geografia* ... ma anche *tanta storia*” (p.7) prende forma a partire da un impianto scientifico-didattico molto solido, sostenuto da un buon indice analitico e da una bibliografia annotata selettiva che appare molto puntuale e soprattutto estremamente orientativa. Un libro utile, e certo non solo per la sua unicità nel panorama italiano. Se c'è una critica che il neofita può muovere è che avrebbe sentito il bisogno di un apparato cartografico più ampio – non è sempre facile muoversi in questa geografia storica poco familiare e nella variazione delle designazioni delle aree del continente nordamericano – e di tabelle di dati riassuntive, e comparative che aiutino a mantenere chiaro un quadro sintetico di una storia inevitabilmente assai complessa. Ma è una critica da muovere più al desiderio di contenere i costi, e quindi all'editore, che agli autori.

Gli psicologi della Gestalt ci hanno insegnato che “figura” e “sfondo” – e quindi anche “testi” e “contesti” – non sono entità separabili e contrapposibili ma piuttosto che si costituiscono a vicenda, che una certa “figura” si determina grazie allo “sfondo” nel quale e dal quale emerge, che un certo “sfondo” diventa leggibile solo grazie alla “figura” che vi campeggia. Gli sfondi-contesti che determinano la mia lettura di questo volume sono essenzialmente due. Da neofita sono inevitabilmente ampi – quindi a rischio di una certa genericità – e comunque legati alle dimensioni accademiche e didattiche dei problemi dello studio del Canada.

Il primo di questi contesti riguarda il problema generale delle “letterature (e delle culture) di lingua inglese”, l'altro tocca le questioni del quadro normativo all'interno del quale si dispiegano insegnamenti e curricula di studi nell'università italiana, un quadro che, come è noto, è alla vigilia (continuamente procrastinata) di un radicale (e per il momento confuso) cambiamento.

Il nesso tra questi due contesti mi sembra evidente. Se da un lato la ricerca scientifica è “libera” quasi per definizione – ognuno di noi può scegliere gli

argomenti e metodi che ritiene più rilevanti – d'altro canto almeno mezzo secolo di studi di storia e sociologia della scienza e della conoscenza ci hanno insegnato che il lavoro di ricerca dipende dall'identità che assumono le diverse “comunità scientifiche”, identità che, a sua volta, dipende in modo determinante dal quadro normativo all'interno del quale si articolano gli insegnamenti. Il fatto è poi particolarmente rilevante per le discipline di carattere umanistico che hanno nel nesso ricerca-formazione, e quindi nelle concrete strutture dell'insegnamento, il loro cardine essenziale. Si tratta – oggi – di una prospettiva “di buon senso” che pure fatica a trovare la propria coerente applicazione nella vita quotidiana dei nostri atenei.

Da almeno 10 anni nei Corsi di Laurea in Lingue e affini si sono attivati, con denominazioni diverse, insegnamenti di “letterature anglofone” e “letterature francofone” che si associano da un lato agli insegnamenti di Letteratura Nordamericana (il cui contenuto di solito riguarda la cultura degli Stati Uniti) e di Letterature Ispano-Americane. Questi insegnamenti ricontestualizzano con riferimenti a culture “nazionali” il tradizionale interesse e insegnamento per grandi scrittori di lingua inglese e francese nati – e che in parte operano – fuori dai confini della “madrepatria”. La stessa incertezza terminologica intorno a questi insegnamenti e il loro rapporto con le tradizionali Lingue e Letterature Inglese o Francese è indice di una difficoltà fondante. Per semplificare al massimo: James Joyce è uno scrittore “inglese”, “irlandese”, “anglo-irlandese” o “europeo”? Che differenza critica fa se lo “spostiamo” in ciascuno di questi contesti di riferimento con la diversa prospettiva che ciascuno implica?

La questione centrale tuttavia non riguarda tanto la prospettiva critica su diversi autori o questioni, siano esse canoniche o pertinenti ad una, ormai accettata, problematizzazione se non proprio esplosione dell'idea di canone. La questione centrale riguarda i problemi teorici che queste “aperture” sollevano. Su questo terreno l'interesse, almeno in Italia, sembra focalizzarsi con maggior lentezza ed esitazione, soprattutto per quanto riguarda gli esiti istituzionali nella organizzazione delle discipline. Il quadro è poi ulteriormente complicato dal fatto che le discipline storiche di “area” come

“storia del Nordamerica” o “storia del Canada” tendono ad avere uno sviluppo limitato e sono in genere associate a Facoltà diverse da quelle di Lettere e Lingue e più vicine agli studi economici e politici che, giustamente e inevitabilmente, si occupano delle stesse aree geopolitiche.

È un dato di realtà, scontato ma non pienamente assimilato nelle sue conseguenze, che l'inglese è già una lingua veicolare, una koinè internazionale, uno degli elementi che legano la frammentazione – forse troppo ideologicamente conclamata – di un mondo post-fordista e post-moderno. La letteratura che si esprime nelle diverse articolazioni dell'“inglese” ha oggi una distribuzione globale, e abbastanza omogenea, su buona parte del pianeta, i rapporti che stabilisce con la “tradizione” letteraria e culturale di cui si nutre sono enormemente ricchi e contraddittori. Pensare alla formazione, anche a livello di specializzazione, di un “anglista” che domini gli elementi essenziali di questa tradizione, che era già un mito accademico all'interno del canone tradizionalmente definito, mi pare ora decisamente impensabile. La globalizzazione dell'inglese e i suoi complessi legami con i processi di “modernizzazione” e ancora più con i nessi che storicamente si sono stabiliti tra “americanizzazione” e “modernizzazione” rendono la questione più complessa.

Una delle risposte tradizionali a questa complessità è stata, ed è ancora, quella della scoperta di altre “individualità”, il difficile ritaglio di “identità nazionali” che tuttavia non si fondano più su un nesso necessario tra lingua, etnia, sovranità statale e tradizione (e quindi anche letteratura almeno nel suo aspetto di tradizione nazionale coscientemente elaborata), secondo il modello ottocentesco che ha ispirato gli assetti politici europei ed extraeuropei dopo la fine della prima Guerra Mondiale. In questa prospettiva nessuno si stupirà che la prima di queste nuove, problematiche “identità” che è stata individuata e ha trovato la propria proiezione disciplinare nell'università sia stata quella “americana”, nel senso distorto in base al quale si tende a farla coincidere con gli Stati Uniti: dopo tutto il 900 è – nel male e nel bene – il secolo americano. Ma la prospettiva canadese (e non solo quella) aggiunge ricchezza e complessità a

Prospettive critiche

questo quadro, non fosse altro che per la questione della cultura francofona e per il complesso rapporto tra penetrazione e resistenza rispetto al vicino "americano". Il libro di cui ci stiamo occupando è un contributo italiano importante in questa ricontestualizzazione – non solo perché offre il background storico sul quale le letterature canadesi sono cresciute ma anche perché, attraverso il caso Canada, aiuta a identificare un ulteriore livello di complessità nella relazione e interferenza all'interno di una cultura "nazionale" di due lingue europee.

Tuttavia ad essere in crisi sono la funzionalità e il potere esplicativo stessi di un apparato concettuale fondato sul binomio letteratura e nazionalità. L'idea di identità nazionale appare in modo contraddittorio all'orizzonte del nostro tempo: centralissima, tanto da essere ancora capace di scatenare non solo guerre ma i più bassi istinti di persecuzione etnica, e nello stesso tempo obsoleta rispetto alle tendenze dell'economia ma anche della spinta omogeneizzante dei mezzi di comunicazione di massa a diffusione globale.

L'idea di "letteratura nazionale", che tanta parte ha avuto e ha nella ricerca e soprattutto nell'insegnamento, è doppiamente in crisi. Una lettura che, come è oggi inevitabile, ponga al centro della propria analisi il meccanismo di colonizzazione - decolonizzazione che è alla base della "storia moderna" e fino alla contemporaneità domanda una revisione profonda della unità stessa della tradizione letteraria inglese (già prima del distacco della letteratura degli Stati Uniti e poi dei vari paesi del Commonwealth), non tanto per negarla, ma per riconoscere i meccanismi profondi della sua formazione, attraverso inglobamento, esclusione e assimilazione, e quindi per metterne in discussione una scontata e canonica unità.

Più in generale è la stessa concezione tradizionale di letteratura che appare in crisi, minacciata dai meccanismi della cultura di massa ed è in crisi la stessa idea di identità alla quale andiamo progressivamente sostituendo una prospettiva che privilegia invece l'identificazione e soprattutto l'indagine dei meccanismi che rendono possibile questa identificazione con una pluralità di oggetti. Non è forse una semplice coincidenza che sia stato proprio un canadese emigrato, come Sacvan

Bercovich, l'intellettuale che forse più lucidamente ha messo a fuoco in tempi recenti la natura profondamente ideologica della cultura statunitense arrivando a identificare la "diversità" specifica di questa cultura proprio nella produzione di ideologia.

D'altra parte, ogni differenza è percepibile solo attraverso delle forme di identità, anche solo postulate piuttosto che reali, che consentano di percepirne i contorni. Sembra che il compito che ci aspetta in questa fase sia quello di indagare le specificità "nazionali" nei loro modelli formativi proprio per aiutarci a superarle. Il quadro istituzionale verso il quale muove l'università italiana rende questa operazione molto più complessa. La generalizzazione prevista di un triennio formativo che abbia comunque delle componenti professionalizzanti per favorire un rapido inserimento nel mondo del lavoro pone una sfida straordinaria alle discipline umanistiche e alle Lingue e Letterature Straniere in particolare, sia a livello di specializzazione e di ricerca sia a livello di triennio iniziale.

La sfida riguarda da un lato la creazione e la distribuzione di massa di strumenti culturali che inducano al riconoscimento e al rispetto delle differenze in un contesto di omogeneizzazione crescente e di crescente conflitto. E in questo le lingue straniere diventano sempre più un'essenziale porta di accesso alle differenze culturali, alla gestione dei conflitti: interni alle problematiche unità nazionali e tra entità nazionali. Nello stesso tempo questa esigenza, correttamente interpretata, costituisce la base essenziale di professionalità sempre più indispensabili. Ma a patto che ci assumiamo pienamente il carico delle due crisi a cui accennavo: quella dell'"identità nazionale" e quella della "letteratura", nazionale e no. A patto che riconosciamo che la cultura di cui abbiamo bisogno è nutrita in modo essenziale di storia, di conoscenza delle istituzioni, di geografia, di economia e di comunicazioni di massa. Sinceramente non credo che sarà facile e nutro un certo pessimismo sugli esiti, almeno a breve termine.

C'è, tra molti, un passo di questo libro che mi ha spinto direttamente alle considerazioni che sto cercando di ordinare in queste pagine. Forse un'ovvietà per gli storici, ma per me una messa a fuoco importante. La cerniera tra le due parti di questo libro è collocata

nel decennio tra il 1860 e il 1870 e contempla un rapido "ripasso" di date e fatti che collocano la nascita della Confederazione canadese in un corretto contesto geografico nordamericano e la riportano alle sue correlazioni europee. Il decennio vede nello stesso breve arco di tempo la nascita della Confederazione, la Guerra Civile Americana, la caduta di Benito Juárez, i tentativi di controllo francese del Messico e il loro fallimento, vede cioè l'affermarsi dell'assetto contemporaneo del continente in tre unità statali diversamente articolate in modo federale per rispondere, in modi diversi, all'esigenza di contemplare forme di unità nazionale con il riconoscimento operativo delle differenze – regionali e non solo regionali. Più in generale la lettura di questo libro conduce dalla unità "indifferenziata" del continente nord e centro americano ai tempi delle scoperte geografiche e dei primi insediamenti europei fino al riconoscimento di una diversa "unità" di questo spazio geografico, economico e quindi anche inevitabilmente culturale nel North Atlantic Free Trade Agreement/ Accord de libre échange nord américain (NAFTA/ ALÉNA) del 1993.

Forse la identificazione di una area "omogenea" di contraddizioni come il centro e nord America - in cui la centralità statunitense venga messa in discussione dall'esterno dalle "identità" di Canada e Messico e dall'interno dalla presenza di correnti migratorie che fanno dello spagnolo la seconda lingua degli Stati Uniti e della immigrazione caraibica un lievito essenziale della cultura e dell'economia del Canada potrebbe aiutarci a controllare una tendenza che rischia di leggere la globalizzazione come un dato acquisito nei termini di una "inevitabile" "modernizzazione"/ "americanizzazione" del pianeta.

Nella impossibilità di affrontarle utilmente, a livello di ricerca e ancor più di formazione, la globalità verso la quale il processo di colonizzazione e decolonizzazione ci spingono sarà sempre più necessario fissare l'attenzione su luoghi e momenti in cui il conflitto si manifesta e diventa leggibile. E per farlo in modo utile avremo sempre più bisogno da un lato di quadri di riferimento sintetici e provvisori su cui articolare la particolarità delle diverse istanze e dall'altro di forti momenti metadiscorsivi che decostruiscano le certezze degli indispensabili schemi di riferimento.

Prospettive critiche

Mi rendo conto di aver forse fatto torto al lavoro dei colleghi. Avrei dovuto renderne conto con molto maggior dettaglio o almeno segnalare alcuni dei moltissimi punti in cui la storia e la cultura del Canada entrano in una contraddizione utilmente studiabile con quella degli Stati Uniti, di cui da diversi anni mi occupo, ma, da neofita, sono queste le riflessioni che volevo condividere perché, per me, più curiosamente vitali.

Guido Carboni

*“A mari usque ad mare”,
un'immagine del Canada al di qua
dell'oceano:*

Oggi giorno il Canada gode di grande fortuna. È, infatti, a vario titolo, l'oggetto di numerosi studi e ricerche che provvedono e concorrono a definire lo spettro dei suoi profili multiculturali. In questo vasto e ricco panorama si inserisce e spicca a livello critico e non solo, poiché correda una collana dedicata alla storia dei paesi del mondo, il nuovo libro di Luca Codignola e Luigi Bruti Liberati, *Storia del Canada, dalle origini ai giorni nostri*, del febbraio 1999, (Milano, Bompiani, pp. 815).

La struttura del testo è bipartita: redatta dai primordi del Canada fino all'epoca della Confederazione da Luca Codignola e, dal 1867 fino ad oggi da Luigi Bruti Liberati, trae la sua organicità da una sistematica quanto opportuna suddivisione in capitoli organizzati per temi ed epoche, a loro volta ripartiti in rapidi e sintetici paragrafi. Il testo così configurato si accosta alle esigenze del lettore esperto, o specialista, senza trascurare le aspettative del lettore curioso, possibilmente neofita, che da un lato potrebbe smarrirsi nei meandri di una trattazione imponente, incentrata su un materiale che, per le tante implicazioni e per estensione cronologica, risulta difficilmente afferrabile. Nell'opera, a supporto e corollario di questi accorgimenti metodologici intervengono non solo un interessante apparato di cartine geografiche che, generalmente

poste in limine o a chiusa dei vari capitoli, scandiscono graficamente il delinearsi del paese quale appare oggi ai nostri occhi di contemporanei, ma anche dettagliate e pertinenti tavole recanti di volta in volta la cronologia dei re di Francia, di Inghilterra, dei governatori, primi ministri ecc. ecc.

Completa il testo una esaustiva e corposa bibliografia ampiamente meritevole di alcune osservazioni specifiche. I criteri di selezione di tale bibliografia che, come c'è da aspettarsi, hanno poi atteso a tutta la redazione del lavoro, si distinguono per l'incredibile modernità. Infatti, esplicitano gli autori: “ci siamo limitati ai libri pubblicati o rivisti dal 1990 ad oggi” (p.729) ed aggiungono: “abbiamo dunque privilegiato la recente produzione storiografica a discapito dell'equilibrio tra le parti e di una impossibile esaustività” (p.729). Basta soffermarsi a considerare quanto questi riferimenti siano sfaccettati e multidirezionali, poiché spaziano dagli studi di antropologia a quelli demografici, dalle pubblicazioni di sociologia agli atti dei convegni letterari, via via di matrice inglese, francese, europea, statunitense o canadese, per capire fino a che punto questa *Storia del Canada* sia documentata e aggiornata secondo le più attuali prospettive critiche.

A ben vedere, poi, una simile riflessione si assevera e si consolida con la lettura dei puntuali commenti esposti nelle note di cui è inframmezzato il testo. Lì confluiscono le ultime scoperte di genetisti del calibro di Luigi Luca Cavalli-Sforza (p.17) e di costituzionalisti quali Peter W. Hogg (p.416) nonché dati statistici sulla popolazione (p.370) o sull'immigrazione (p.717). Ulteriore conferma della modernità del volume è una particolare tipologia di note dedicate alla costruzione di un'importante competenza lessicale e terminologica soprattutto legata alla civiltà delle origini. Grazie ad esse, il lettore beneficia di chiarimenti circa il termine *censive* (p.46) o, circa il senso proprio di *ancien régime* e sull'evoluzione di significato a cui questa espressione è andata soggetta (p.78). Tuttavia va detto che molte delucidazioni si riferiscono ad espressioni geografiche. La geografia, un argomento caro e cardinale per le civiltà coloniali e, per converso, postcoloniali, emerge, in questo contesto, nell'attenzione per la

toponomastica; vengono perciò precisate l'origine e l'applicazione di termini quali Acadia (p.41), Canada (p.41), Montréal (p.43) e bostonnais (p.95).

Infine, prima di esaminare il contenuto, conviene accennare al sussidio fornito dall'indice analitico, prezioso e per lo storico e per il letterato alle prese con gli intricati nomi e cognomi quasi sempre doppi, talvolta seguiti da titoli nobiliari, dei tanti intendenti, signori, luogotenenti e governatori che, al servizio dell'una o dell'altra corona, si sono avvicendati sul suolo canadese. Dunque, tra i pregi di quest'opera, taluni anche editoriali come la pratica veste tascabile ed il prezzo largamente accessibile, è imperativo annoverare il credito che viene dato alla Storia. Svincolata dall'insolubile e fors'anche sterile dicotomia storia evento/storia narrata, ossia *res gestae/historia rerum gestarum* come vuole H.I. Marrou (*La conoscenza storica*, Bologna, il Mulino, 1988), che relega la storia all'ineludibile alone della soggettività dello storiografo, gli autori riscoprono e rivestono questa disciplina delle sue mille pieghe ed anditi, spesso smussati in favore di una storia di grandi eventi e di grandi uomini, per approdare all'antica concezione, purtroppo spesso dimenticata, di *historia magistra vitae*. È forse proprio in quest'ottica che si colloca un volume che ambisce, come asseriscono gli autori, a “far conoscere un enorme paese che non ha soltanto “tanta geografia”, come i canadesi stessi amano dire, ma anche “tanta storia”” (p.7). Allora, tra le due coordinate spazio-temporali, la Storia assurge a iperonimo di antropologia, lingua e letteratura, arti plastiche e figurative, componenti queste di un'unica indissolubile: quella canadese in senso lato.

Comune al Canada francofono e anglofono è invero un legame senza eguali tra terra e uomo, uniti in uno scambio continuo e primordiale laddove per uomo si devono soprattutto intendere le etnie, dalle comunità native a quelle di immigrazione, tutte importanti per i loro singoli apporti. In questo senso, di sicuro interesse per il lettore italiano è il capitolo “Gli Italiani in Canada, 1867-1998” (pp.713-727) che analizza il ruolo svolto dai nostri connazionali nella definizione del Canada contemporaneo e della sua multiethnicità, tenendo altresì presente la difficile situazione dei nostri emigrati a seguito dell'alleanza Germania - Italia durante la Seconda Guerra Mondiale. La

competente trattazione di queste tematiche è una manifesta applicazione delle scelte redazionali operate dagli autori: "un taglio più europeo, comparatista e antropologico nella Prima Parte, cui si contrappone il taglio più nord americano, canadese e politico nella Seconda Parte" (p.7). Così, questa guida rintraccia sì le tappe del percorso storico canadese, ma contemporaneamente ne evidenzia la densità grazie ad un'impostazione che dapprima studia il riflesso dell'Europa in Canada e, successivamente, le riverberazioni di quest'ultimo sull'Europa stessa.

L'esposizione di Codignola e Bruti Liberati ci trasporta in un mondo altro, assolutamente vivido e in costante mutamento, un mutamento che, come si è detto, attraverso le sue variabili geografiche, climatiche, socio-politiche viepiù etniche, dà forma ad un Canada lucidamente concreto e quasi tangibile. Trasposizione diretta di quest'immagine privilegiata è l'insorgenza di una inoppugnabile realtà. Infatti, con rigore e autorevolezza Luca Codignola procede a sfatare alcune superstizioni, ad esempio i feroci e sanguinosi attacchi da parte degli Indiani (p.112) che venivano percepiti come quotidiani flagelli, vere e proprie spade di Damocle sospese sul capo dei coloni oppure, la falsa idea di una smisurata e schiacciante superiorità delle migrazioni verso il Nuovo Mondo rispetto alla relativa mobilità interna all'Europa (p.365) e l'erronea valutazione della migrazione irlandese come flusso di "disperati senza arte né parte" (p.366), infine, il "mito romantico della "vocazione oceanica"" (p.385) circa l'unidirezionalità dell'economia canadese a metà dell'800. Di simile sorta, anche se utopico, è il mito dell'eguaglianza e della mobilità tra i ceti nella società canadese del primo '700 (pp.178-180).

Inoltre, nel suo insieme, l'opera delucida molti concetti che si ripresentano regolarmente nella produzione letteraria canadese, un esempio per tutti, la figura mitica del "coureur-de-bois" posta a chiave di volta dell'intera diegesi del capolavoro franco-canadese, *Maria Chapdelaine*, di Louis Hémon.

La seconda parte di *Storia del Canada*, che si propone di illustrare gli avvenimenti più recenti, segue un'impostazione innovativa per capacità

di sintesi ed immediatezza del messaggio. In tal modo, pur senza intaccare la completezza delle tematiche affrontate, il discorso storico si erge a guisa di belvedere sugli aspetti più noti dell'attualità canadese in possesso del pubblico italiano. Questa peculiarità fa sì che il libro non viva solo 'a livello cartaceo' e di ciò che si definisce 'cultura libresco', ma interagisca come prodotto e stimolo di tutto quel vasto ambito dei media che quotidianamente si riversa su di noi. Dunque, il lettore è chiamato a confrontarsi e a confrontare il testo con la realtà che sia pure per via giust'appunto 'mediata' lo concerne inevitabilmente.

Per questo e per i motivi sinora esposti, si può ritenere, con tutta probabilità, che *Storia del Canada* sia destinata a suscitare dibattiti e a incoraggiare altre indagini: un chiaro indice di acutezza e validità dell'opera stessa. A questo libro va il merito non comune di aver avvicinato, ripercorrendo i sentieri e i bivi del passato e del presente, una parte d'Europa alla terra di elezione di alcuni suoi emigrati. Se per lungo tempo si è creduto al cosiddetto 'mal d'Africa', non sembra ingiustificato scorgere nell'appassionante dipanarsi di questa *Storia* il germe di una profonda fascinazione per la 'canadesità', un insinuante 'mal di Canada' che vaglia, nell'ordine del reale storicamente provato, corrispondenze tra autorità governative, diari privati ed altre proteiformi testimonianze letterarie assieme alle leggende pseudo-romantiche e non derivate, e che dà vita, così, ad un Canada più vero e, nel contempo, il lettore acquisisce maggiore consapevolezza.

Luca Rossi

Joshua A. Fishman, - Andrew W. Conrad - Alma Rubal-Lopez (eds.) *Post-Imperial English: Status Change in Former British and American Colonies, 1940-1990*, Berlin, Mouton de Gruyter, 1996, pp. 654

This volume contains a vast amount of new material on the spread of the English language in former British or American colonies or places of influence. It expands and updates an earlier book on the same theme (J.A.Fishman - R.L.Cooper - A.W.Conrad, *The Spread of English: The sociology of English as an additional language*, Rowley, MA, Newbury House, 1977). The period covered, 1940-1990, is significant because in these years 56 British colonies and 1 American possession achieved political independence, although in the process of 'decolonization' the former colonialist powers continued to exert their influence "in neo-colonialist disguise".

The book is organized into four main parts, each divided into separate chapters, followed by individual bibliographies. In the first (pp. 3-82) the three scholars tackle some important sociolinguistic issues related to language spread and imperialism which underlie the overall framework of the book. In particular, they pose the questions of whether English is still spreading in non-English mother tongue countries and, if so, whether this spread is consciously pursued by English-speaking countries, to their advantage, or whether other economic and sociocultural factors are responsible for such spread (e.g. globalization of world business). The second part (pp.83-237) examines the status of English in countries belonging to the American sphere of influence (Cuba, Mexico, the Philippines, Puerto Rico and Quebec). An interesting comparison between variables linked to the spread of English in colonial and non-colonial countries motivates the inclusion of a section devoted to the European Union in the third part (pp. 239-267). The fourth part (pp. 269-620) deals with the British sphere of influence and illustrates the changing status of

Prospective critique

English in Kenya, Uganda, South Africa, Sudan, Nigeria, Tanzania, Cameroon, Singapore, Saudi Arabia, Sri Lanka, Malaysia, Israel, India and Papua New Guinea. In the conclusion (pp. 621-641) the editors try to answer the initial questions in the basis of the data presented.

Central to the sociolinguistic inquiry of the book is the notion of "linguistic imperialism", theorized by Phillipson in his internationally well-known academic "best-seller" *Linguistic Imperialism* (OUP, 1992). The theory of linguistic imperialism claims that the spread and the promotion of the English language has been perpetuated by the powerful English-speaking nations against the powerless third world countries in order to dominate them materially and culturally. One of the dramatic consequences of this phenomenon is 'linguicism', the replacement or marginalization of local languages.

Phillipson's theses are discussed and criticised in various sections of the book, especially in the chapter written by Conrad. Here he claims that Phillipson's basic mistake is to subsume "the questions about the relative status of languages in the rhetoric of political science" (p.19). Therefore, situations of linguistic contact are examined only in terms of conflict between the dominant and the dominated groups, asymmetric power and ideological differences. Although it is undeniable that English initially spread through colonization, it may well now continue to spread because it is the lingua franca of multinational corporations and worldwide economy. At the same time it is spoken by millions of people who are historically, ethnically and culturally unrelated to Britain or the USA.

Also in the chapters focussing on each separate country the various local experts have been challenged to react to the theory of linguistic imperialism. According to the editors of *Post-Imperial English*, the picture that emerges is so diversified that "theories ... tend to pale or blur in contrast with the sharp bite of local detail and unique historical experience." (p.623)

In Sub-Saharan Africa, for in-

stance, a predicted growth in the number of English speakers has been slowed down by poor health conditions, social disintegration and decline in education. We also find different dynamics in the fortunes of the colonial linguistic legacy in geographically close nations like Kenya, Uganda and Sudan, with on the one hand the expansion English in Kenya owing to a pro-Western foreign policy, the internationalization of Nairobi and the promotion of publishing, and on the other hand, the retreat of English in Uganda and Sudan because of the hostility of the military rulers to English in the former and the economic crisis in the latter.

In the conclusion Fishman provides a summary of the most representative data on the spread of English across the investigated countries by setting 'criteria of anglicization' as research variables, which are, from strongest to weakest degree of impact: (1) tertiary education, (2) the technology/commerce/industry complex, (3) non-print media, (4) governmental use, (5) elementary education, (6) print media, (7) indigenous informal usage. Thus anglicization appears to be stronger in those fields which involve international dimensions of usage and functions as opposed to more locally-tied aspects of social life. A comparative study of areas of spread in former colonies and non-colonies (e.g. the European Union or China) may reveal that modernization and global economy are contributing to the promotion of English much more than 'post-colonialism' and 'imperialist' policies.

As to the question of cultural and linguistic imperialism, the authors reject the accusation of 'linguicism' by showing that the post-colonial years have also witnessed the functional establishment and the consolidation of local national languages, enjoying cultural prestige and political power (e.g. Swahili in Tanzania, Filipino in the Philippines, Pidgin English in Papua New Guinea).

This volume is indeed an invaluable source of historical facts about the pre- and post-colonial histories of British and American dominions

and empirical information on the sociolinguistic status of present-day English in the world for scholars and students of English language. Research in post-colonial literatures will certainly profit from the sociolinguistic profiles presented in this volume and the ideological debate around language choices. (On linguistic issues and cultural dilemmas see: R. Granquist "Chinua Achebe's Language" in *A Sense of Place* edited by Britta Olinder, Göteborg, 1984, pp. 177-189. A recent polemic has developed between Robert Phillipson and David Crystal around the publication of Crystal's *English as a Global Language* (CUP, 1997) negatively reviewed by the former; see *The European English Messenger*, Vols. VII/1, 1998 and VIII/1, 1999).

Virginia Pulcini

Geo-Grafie: Percorsi di frontiera attraverso le letterature, a cura di Paola Galli Mastrodonato, Maria Gabriella Dionisi, Maria Luisa Longo, Roma, Vecchiarelli editore, 1999

“Solo connettere” scriveva Edward Morgan Forster come invocazione iniziale al suo *Casa Howard*. E questo sarebbe un motto calzante anche per il volume *Geo-Grafie: Percorsi di frontiera attraverso le letterature* curato da Paola Galli Mastrodonato, Maria Gabriella Dionisi e Maria Luisa Longo, pubblicato da Vecchiarelli Editore.

Il testo raccoglie infatti una serie di interventi dedicati a quegli scenari narrativi che, in tutti i sensi, possono essere definiti “di passaggio” e nasce da un convegno dedicato alla “Parola Migrante” tenuto a Potenza nel maggio '95. Lo spunto iniziale prende quindi le mosse da un confronto con civiltà nuove nella prospettiva dell'emigrante, sia questi un idealista *citizen of the world* e rivoluzionario come Thomas Paine o il barone alsaziano Jean-Baptiste Cloots, analizzati, insieme ad altri, nel saggio della Mastrodonato, oppure un emigrante alla ricerca della Terra promessa con una visione “straniata, autobiografica ed esistenziale”, come nel caso di Giulio Nibbi e Joseph Tusiani, che cercavano nei loro viaggi, rispettivamente verso l'Australia e l'America, non solo condizioni di vita migliori ma anche la ricostruzione della propria identità, che passa sempre attraverso uno scontro ed una frantumazione, come emerge dai saggi loro dedicati da Alfredo Luzi e dalla Longo.

Ma lo spunto del convegno di Potenza ha aperto la strada a nuove suggestioni, a nuovi possibili passaggi di frontiera. Infatti la seconda sezione del libro intitolata “Frontiere di genere” intende scandagliare le tematiche e le difficoltà che hanno caratterizzato “l'ampia, problematica sociologica di questo secolo” privilegiando le voci femminili di quattro autrici diverse per attitudine poetica e nazionalità. Si va dal Canada, anzi dalla Toronto di Margaret Atwood

del saggio della Longo alle Marche di Dolores Prato, un autentico caso letterario di esordiente a 87 anni rivisitato da Luzi; dai tentativi di una emancipazione drammatica e di una sofferta ricerca di una nuova identità femminile delineata da Daniela Fortezza nel suo confronto tra *The Driver's Seat* di Muriel Spark e *Looking for Mr. Goodbar* di Judith Rossner all'analisi dell'ancora sconosciuta scrittrice paraguaiana Josefina Plà, personalità letteraria sorprendente ed emblematica di una nazione che in questo secolo non ha trovato né genesi né crescita, ma una lunga, sofferta degenerazione.

La terza sezione affronta un passaggio di frontiera squisitamente letterario e ha infatti per titolo “Frontiere del canone”. Qui si mettono a fuoco le contaminazioni e gli scontri fra vari generi, letterari e non solo. Ecco quindi la dotta e meticolosa analisi di Paul Bleton sull'influsso del genere western nell'immaginario francese a cui segue l'originale rilettura del capostipite del genere poliziesco: *The Mystery of Marie Rogêt* di Edgar Allan Poe, che la Mastrodonato elegge a parallelo del “nuovo triangolo sociologico autore-testo-lettore”. Sempre in tema di omicidi, ma spostato sulla spy-story è il saggio di Silvia Albertazzi su *The Innocent* di Ian McEwan, pubblicato nel 1990 suscitando scalpore nella critica militante perché costituiva un esempio, invero unico, di “una storia di spie non usata semplicemente, a livello diegetico, come espediente strutturale interiorizzato per mettere in risalto l'auto-referenzialità del testo: piuttosto semmai un genere ‘minore’ ripreso secondo le finalità e i modi di un autore ‘maggiore’”. Chiudono la sezione due interventi dedicati ad autori o tematiche un tempo di successo ed ora pressoché dimenticati come nel caso della scrittrice di racconti gotici canadese Mazo De La Roche, studiata dalla Fortezza, o troppo trascurati dalla critica contemporanea, come l'esotismo di Jack London, recuperato da Rosita Martino.

Geo-Grafie si pone quindi non solo come mappa di molti possibili attraversamenti di frontiera - o *Go-*

Between, per usare il bel titolo di un vecchio film di Losey -, siano esse etniche, di tempo, di genere o di mezzo narrativo usato, ma anche come un modello di letteratura comparata.

Matteo Baraldi

Prospettive critiche

C. Giorcelli - C. Cattarulla - A. Sacchi (a cura di), *Città reali e immaginarie*, Roma, Edizioni Associate Editrice Internazionale, 1998, pp. 726

Polis, urbs, civitas: visioni storiche, politiche, ideali, artistiche e fantastiche si sono da sempre proiettate nella definizione, la realizzazione, la costruzione possibile ed impossibile della città. Statisti ed architetti, filosofi ed artisti, umanisti e scienziati, letterati e poeti ne hanno disegnato l'immagine. E la città continua ad essere spazio di eterno incontro fenomenologico e concettuale.

Alla città, nelle sue molteplici letture, è stato dedicato il Convegno Internazionale, organizzato nel 1997 dal "Dipartimento di Studi Americani" dell'Università di Roma 3, di cui sono recentemente usciti gli "Atti".

Città reali ed immaginarie del Continente Americano, curato con intelligente attenzione da Cristina Giorcelli, Camilla Cattarulla ed Anna Scacchi, è il ponderoso risultato di quarantotto interventi di studiosi convenuti da nove paesi di qua e di là dell'Atlantico, presentati, oltre che in italiano, nelle quattro lingue ufficiali delle Americhe. Non solo città, ma città del Mondo Nuovo, dove la gravidanza semiotica implicita nel termine si combina con quella di una realtà storico-geografica tanto vicina quanto ancora mitica, tanto reale quanto utopica, esposta ora con giudizio europeo ora con giudizio americano: due esperienze, dunque, totalmente diverse del medesimo oggetto. L'originalità della interpretazione che le organizzatrici del Convegno hanno consegnato a questo studio risiede non solo nella lettura comparativa delle realtà che compongono il continente americano, di cui si sottolinea la fondamentale unità pur nella complessità, ma anche nella presenza paritaria e scientificamente bilanciata di contributi di studiosi europei ed americani.

Se ritrarre la/una città è sempre rileggerne la storia e l'attualità nella loro molteplicità di valori, con questo studio tutto ciò viene ampliato in una visione ricodificante delle Americhe, non scisse in etnie ed evoluzioni socioculturali, ma proposte in una dinamica complessiva, a cui si rapporta, in un'unica dimensione

intertestuale ed interattiva, il Vecchio Mondo.

Città: simbolo e *logos* di globalizzazione, che di proposito ignora l'incertezza che ostacola i dibattiti teorici in materia. Alla necessaria schematizzazione dettata da un'ottica multiculturale e multilinguistica, l'impostazione dei lavori risponde con una filosofia della inter-continentalità. Rifiuta un approccio dall'esterno alla dialettica fra culture locali e spinte centralizzatrici, e lascia ai due continenti sulle due sponde dell'Atlantico il compito di designare l'oggetto reciproco della ricerca, di codificarne l'insieme, di varcare la "frontiera" oceanica.

La tripartizione dei lavori nelle sezioni: "Realtà urbana ed immaginaria", "Lo scenario della vita" e "Centro ed immagine", segnala le diverse angolazioni di questa lettura del tema, che combaciano perfettamente con i campi connotativi ad esso legati. Contribuiscono alla sua definizione interventi multidisciplinari e approcci scientifici specifici (antropologici, sociologici, architettonici, urbanistici, umanistici), che arricchiscono la prospettiva investigativa. Ma non solo: viene sottolineata anche la pluralità di curiosità, sensibilità, interessi e sollecitazioni che il tema richiama. La città è sempre reale ed immaginaria, struttura urbana e civile, forza centripeta e centrifuga di sogni e delusioni, in cui tuttavia persistono realizzazioni e contraddizioni storiche ed economiche. Babilonia, Alessandria, Persepolis, Atene, Roma, la Parigi imperiale e quella di Balzac, Sabbioneta, Urbino, Firenze, Berlino, Leningrado... una miriade di toponimi pregni di storia e di "storie", pubbliche e private. Di storia e di "storie" che indubbiamente si rinnovano, ma a cui ci siamo abituati a guardare con un certo distacco, come ne possedessimo già il finale.

Ed è qui, come il volume ben mette in luce, che varia la prospettiva: da qualsiasi angolazione la si osservi, a qualsiasi scienza la si accosti, nel confronto con questi nuovi contenuti le Americhe diventano sempre più l'"America": lo spazio nuovo, immenso sul quale, a partire dalla conquista territoriale e religiosa, dall'utopia della nuova Terra Promessa, dal sogno del benessere e della libertà sino alle conquiste più estreme, l'Europa si è proiettata, estendendo non solo i suoi confini, ma

cercando risposte alle sue esigenze profonde di espansione e di rinnovamento: *topos* del "suo" nuovo eroe moderno.

La Isabela, Jamestown, New Amsterdam erano chiamati i nuovi insediamenti e avamposti, a significare il loro legame ombelicale con la terra madre, ma poi sorsero Buenos Aires, Los Angeles, Belo Horizonte a segnare, anche nella toponomastica, la nascita di nuovi miti, in cui l'Europa veniva coinvolta in una conquista a ritroso. L'America: Eldorado da concupire, Eldorado da cui essere concupiti; fascino ambivalente ed ambiguo.

Città reali e immaginarie affronta questa dialettica e la risolve con garbo, quanto preciso, intento, cogliendo la matrice interiore: la realtà vista dai suoi compartecipi attori, immersi in un nuovo "viaggio di scoperta", questa volta reciproca. Ché, se le Americhe significano ancora vastità fisiche e culturali da solcare alla ricerca di spazi spesso ideali (e talvolta anche ideologici, anche se questi ultimi sono meno presenti in questi studi), il confronto trova la sua maggior concretezza in una struttura privilegiata: la "città americana" appunto, microcosmo di riferimenti e riflessioni. La megalopoli ricca a cui l'Europa volge le sue ambizioni e i suoi miti di modernità, e a cui le Americhe pagano il prezzo della contraddizione fra benessere e malessere, quella settentrionale a causa della sua potenza e della sua influenza, quella meridionale, per la sua dipendenza politica, economica e sociale. Di fronte a quello che si caratterizza ancora come provincialismo europeo, ristretto, ma pur sempre umano, la città americana soffre del contrasto fra il suo rappresentarsi come polo di fusione sociale e insieme di isolamento esistenziale, di americanità e di razzismo, di efficienza e di violenza. S'intersecano le immagini di una ricerca di spazi urbani in cui si rispecchino nuove opportunità, soprattutto una nuova dignità umana. La coerenza con cui la fittissima rete di soggetti trattati nel volume si attiene alla centralità di questo tema, tanto complesso e poliedrico, ne avvalorano non solo lo spessore scientifico, ma anche la novità investigativa, proponendo una lettura di grande interesse tanto per lo specialista, quanto per il lettore curioso.

Uno spaccato esaustivo, critico e propositivo ad un tempo, della metropoli

americana nella sua discrepanza fra mito e realtà è proposto da Thomas Angotti, le cui competenze di urbanista ed ambientologo, conducono non solo alla distinzione fra città immaginaria, quale struttura fantastica, e città reale, quale struttura urbana, ma anche alla frattura insita nello stesso concetto di città reale. Se la prima corrisponde ad una creazione artistica, ad una interpretazione personale dell'ambiente, la seconda può trasformarsi in pura chimera, allorché il dinamismo delle esigenze sociali sfugge alla progettazione teorica e lo scenario vitale si trasformi in scenario disumanizzante. Il mito della grande metropoli come concentrazione di servizi ed aggregazione sociale ed economica, di cui ancora si coltiva l'immagine, si è di fatto dissolto, nella gran parte dei casi, in una spietata frantumazione fra zone totalmente aliene le une alle altre: zone finanziarie o commerciali, zone pubbliche o private, zone ricche o povere, borghesi o proletarie, zone bianche o nere o asiatiche o latino-americane. Né il fenomeno della disgregazione sembra essersi ricomposto con l'espansione metropolitana ad aree suburbane sempre più vaste, le quali piuttosto che costituirsi come nuclei più raccolti tendono a riproporre *enclaves* sradicate da ogni contesto, mentre si va pericolosamente radicalizzando l'isolamento del cuore metropolitano, non di rado passato da fulcro di vita amministrativa e culturale, a luogo di residenza per gli strati più poveri della popolazione: autentico scenario di miseria, violenza e solitudine, o, fenomeno parimenti desolante, spazio di consumo per passatempo preconfezionati: vacue *Disneylands* di alienazione organizzata. Così mentre le *dream houses* "fuoriporta" non soddisfano l'illusione di domesticità, il mito della *dream car* diviene il vero "simbolo di cittadinanza U.S.A.", secondo la definizione di Angotti: l'*enclave* più ridotta e più isolata che tuttavia serve per congiungersi ai vari *shopping malls*, mecche del benessere sostitutivo e di consumo, mentre alla virtualità cibernetica sono demandati il contatto interpersonale e la realizzazione del *dream setting*. Sarà questo, ci domandiamo perplessi, l'Eden della vita di relazione del futuro? E che dire delle *Edge Cities*, oasi residenziali esclusive, dai nomi come "Crystal City" o "Park Green", protette da mura di cinta, polizia

privata, regole ferree a garanzia di una *privacy* del tutto uguale a quella del vicino? Che "deve" essere uguale e dove può accadere che non si ammettano bambini o anziani o disabili o animali a quattro zampe o... inquinanti non vegetariani e fumatori? Legato all'"incurabile" bene dell'utopia Angotti non chiude, comunque, il suo intervento sull'imminente catastrofe della *civitas*, la realtà civile della metropoli. Sull'esempio della New York degli anni settanta ed ottanta, che propone come luogo di un vero e proprio "rinascimento", egli solleva la questione di un nuovo urbanesimo in cui si ricompongano e si integrino entità sociali ed etniche diverse.

Al contrastato rapporto dell'immaginario con la storia e l'utopia politica da un lato e con il "realismo" intellettuale dall'altro rivolge il suo studio Giovanni Blengino. L'attenzione si sposta sulla Buenos Aires di Sarmiento e di Borges. Due sogni diversi: l'uno apoteosi americana di ricchezza, l'altro sfondo di interiorità ed universalità esistenziali. Il Presidente "vede" riproporsi per la sua capitale la maestosità delle città imperiali europee - viali, monumenti, attività economiche e finanziarie - in cui l'utopia positivista ed evolucionista combina i sogni del pluralismo con quelli dell'integrazione sociale. Sull'eco delle *grandes villes* questa Buenos Aires, binomio di civiltà e barbarie, crea la sua immagine a dispetto della propria realtà indigena, fatalmente calpesta e destinata a *desaparecer*, e a dispetto altresì della *élite hidalga*, che rivendica le sue radici ispaniche, la propria identità ed il proprio diritto agli spazi, non mancando di ribellarsi contro il liberalismo di Sarmiento. Alla base due diversi modi di corteggiare l'Europa: da un lato il prestigio rappresentato dalle strutture del Vecchio Continente e dalle sue avanguardie filosofiche - tradotte del resto non senza uno spirito di emulazione con il Nord-America - dall'altro il conservatorismo di una classe visceralmente legata alla terra d'origine come indiscutibile privilegio, chiusa in strutture oligarchiche, che si oppongono alla "contaminazione" dei nuovi flussi migratori. *Grande ville* o città feudale? A quale "sogno" deve corrispondere questa capitale americana? Ad una città "argentina", risponde il suo insegne "cittadino" e poeta, J.L. Borges; una

città che si esprima attraverso il linguaggio della "sua" realtà, una città vissuta intimamente, auscultata ed osservata al di là dell'invadenza e del frastuono delle apparenze, che tragga linfa dalle sue radici e insieme sia aperta al mondo. Questa è la città che nell'opera di Borges si estende ai confini del mito. Non uno scenario letterario, ma uno spazio intellettuale: lo stesso che ha accompagnato il poeta a perseguire ovunque l'essenzialità. La città si fa sfondo di un'anima in lotta contro il velleitarismo; essa è il correlativo oggettivo di una ricerca personale che dall'individualismo accede all'ecumenismo. La città è *locus* in cui procedere dall'illusione di conoscenza a quesiti metafisici. Buenos Aires, labirinto di etnie, lingue, sogni e valori, microcosmo in cui "possibile" ed "impossibile" s'incontrano nell'*ethos* della fantasia, dove la "realtà" si erge contro il realismo fuorviante.

Anche il saggio di Claudio Tognonato è dedicato a J.L. Borges, ed è incentrato sulla filosofia che sottostà agli orizzonti universali della poetica dello scrittore argentino, per il quale la città di Buenos Aires costituisce una vera e propria "unità di senso". Lo studioso segue un itinerario di lettura che "illustra" la visione della Buenos Aires borgesiana come "intrinsecamente legata alla percezione che si ha di essa", colta cioè nella penombra che ne sfuma i contorni e "libera lo sguardo dalla pressante materialità". Non città immaginaria, ma costruito di immagini, essa diviene tema di scrittura. Tognonato, esemplificando da alcuni testi, ne illustra il linguaggio e la ricerca epistemologica che lo sottende: lo scorrere del reale nell'immortale, del tempo nella memoria, dello spazio nell'interiorità. Perché in Borges lo spazio reale da oggetto di poesia diventa oggetto di poetica protesa verso il superamento della materialità: la sua Buenos Aires è "scrittura fantastica" di continue evocazioni. E' la città con le sue case, con i suoi giardini, con la sua vita quotidiana, con la sua frenesia metropolitana, che accompagna la straordinaria fatica artistica della universalizzazione.

La centralità di questo spazio - la città - è risorsa infinita, a patto di misurarsi con essa incondizionatamente. Scorrere questo volume, nella densità dei suoi riferimenti, significa risvegliarsi alla gravidanza, togliere il velo

Prospettive critiche

dell'abitudine, in cui l'uomo moderno è avvolto, dibattuto com'è fra esigenze di socialità ed un urbanesimo ancora disarmonico, fra il mito della mobilità - varcare nuove frontiere, soddisfare nuove ambizioni - e la solitudine, la delusione, lo sradicamento che ne derivano, sottoponendolo a confronti sempre più incerti con l'"altro". Come ben espone in introduzione Cristina Giorcelli, è il problema che tutte le scienze affrontano e di cui la letteratura, per sua natura, rimane latrice sensibile nel suo trascendere il dato reale verso una visione globale.

Un esempio di sottile compostezza critica, ci viene proposto dal saggio di Michele Bottalico: "Città nella città: il *barrio* nella narrativa chicana tra realismo critico e realismo magico", che ci introduce alla pluridimensionalità con cui questa letteratura autoctona propone il soggetto della dislocazione di un'etnia. Attraverso alcuni esempi tratti da autori chicani contemporanei (*The Revolt of the Cockroach People* di O. Zeta Acosta, *The Road to Tamazunchale* di R. Arias, *The House on Mango Street* di S. Cisneros), Bottalico coglie la nuova dimensione con cui il *barrio*, o quartiere ispanico - emarginato per definizione, anche linguisticamente - s'impone ad un'attenzione diversa da quella riservata al tradizionale concetto di ghetto. Non più circoscritto in un isolamento chiuso in sé stesso, esso va presentandosi come sottoinsieme di quella/e città che si sarebbe/ro voluta/e e che non è/sono. Il *barrio* sostiene la sua identità come "entità metaforica che unifica, in tutto il paese la cultura indio-ispano-statunitense". Il suo *habitat* arrabbiato fra squallore e graffiti, la sua gente presidiata a vista, il suo gergo indecifrabile all'estraneo, assumono la simbologia di una rivincita antieroica contro quella civiltà circostante, intrinsecamente disgregata fra privilegi materiali e formali, che si proclama cosmopolita e liberale e non lo è. La voce del *barrio* diventa la voce in cui convergono non solo manifestazioni di denuncia, ma anche di affermazione. Sfidando l'iniquità del materialismo dominante esso reagisce con un codice che esalta i suoi propri fondamenti e ripercorre la dimensione magica delle proprie radici. Ciò è quanto accade, per esempio, nel romanzo di Arias in cui l'americanità indigena funge da riferimento costante e spiritualità e magia

ataviche sono sottese alla narrazione. Le metropoli circostanti non scompaiono; esse rimangono sullo sfondo, sottolinea Bottalico, "come sollecitazioni negative", richiamando il lettore all'essenza della città, che deve rigenerarsi nelle sue proposte; in particolare quella americana deve ricostruire il proprio assetto mitico e la realtà interiore ed esteriore delle sue componenti, riconoscere che è nella sua etereogeneità che ha radice la sua autenticità. Il romanzo sociale attraversa qui una metamorfosi e da realista diventa "preternaturale" estendendo il suo messaggio al profondo "invisibile", mentre il sito, con i suoi oggetti funge da trama e da referente. E' il *barrio*, che, nel raccontarsi, definisce la metropoli circostante in tutte le ambiguità di cui entrambi sono le vittime.

Sempre nell'ambito dell'immaginario letterario e delle sue mediazioni, anche gli interventi di Caterina Ricciardi ed Anne De Vaucher Gravili sono dedicati al ritratto di una città, Montreal, che trova il suo significato nella narrativa che la dipinge. Le autrici vi si accostano con due "storie" distinte, ma ugualmente convergenti nell'identificare Montreal come la città da sempre lontana e diversa, espansione metonimica di un'America leggendaria sia per i suoi abitanti che per gli stranieri. Storico crocevia di commerci fra indigeni ed europei, avamposto anglosassone ben presto bilanciato da una forte presenza francese, terra d'immigrazione nera dopo la Guerra di Secessione. Meta di esodi di massa dall'Irlanda, dalla Scozia, dall'Europa Centrale e dall'Asia alla fine dell'ottocento, seguiti nel novecento da altri flussi ancora più poveri dai paesi mediterranei, Montreal cresce "polifonica", e tale rimane. Racchiude in sé l'essenza dell'*American dream*: è fiorente centro di prospettive economiche, culturali e politiche, ma è al tempo stesso la città materialmente e moralmente "infetta", la culla del permissivismo "senza frontiere". Distante, lassù nel nord-est del paese, rappresenta l'"America" americana. Su quest'immagine si sofferma Caterina Ricciardi nel descrivere il perché della Montreal di T. Dreiser in *Sister Carrie*. Chicago, Toronto, New York, grandi, anonime spregiudicate, esigono dai loro abitanti un'identità forte, laddove Montreal offre lo spazio dell'alterità. Hurston e Carrie vi possono rincorrere il loro "sogno" proibito e trasgressivo,

disgiunti dal passato e avvolti in un presente solo d'immaginazione. Diversamente dalle altre città dreiseriane Montreal è infatti fisicamente quasi assente dal racconto, s'esaurisce nell'evocazione di ciò che essa rappresenta per "uno statunitense medio della fine secolo". Un'ombra di *dark lady*, dal fascino europeo, un po' ambigua, corrotta e, soprattutto, apparentemente facile. Un sogno, comunque, così come era sogno per l'europeo attraversare l'Atlantico per giungere all'ignota sponda della fortuna.

Su quest'immagine fantastica di Montreal si sviluppa quella più realistica, anche se non meno "ricercata", che Anne De Vaucher Gravili trae dalla produzione della più giovane generazione di letterati - quella degli anni 1980-96, ad opera dei quali s'afferma il nuovo romanzo multi-etnico del Québec. Frutto dell'amalgama sociale di cui Montreal è andata componendosi, questa letteratura dimostra come non solo le culture predominanti, la francese e l'inglese, raggiungano una complementarità espressiva generata dallo stesso ambiente fisico ed umano circostante, ma come anche la cultura "migratoria", pur frammentata nelle sue innumerevoli voci, trovi qui una sua sofferta coesione. Nel riferirsi ad un sito per loro intrinsecamente alieno e estraneo, questi scrittori paiono maturare un equilibrio in cui passato e presente tentano una convergenza. Il persistere di un sentimento, spesso tragico di nostalgia per le proprie radici e ed i propri spazi, corrobora la coscienza di una nuova realtà a cui ci si impone di essere partecipi. In *Les Aurores Montréalaises* di Monique Proulx la protagonista indio-americana vince l'ansia del suo non voler più esistere affrontando "ce que nous sommes devenus, sans baisser les yeux, sans m'effondrer". Una Montreal ancor di frontiera, ma posseduta nelle sue reali difficoltà fisiche ed esistenziali dall'immigrante che l'osserva e vuole conquistarsi a lei rendendola potenziale parte della sua propria storia, arricchendone l'*humus* medesimo. T. Dreiser e R. Robin (*La Québécoise*) o M. Micone (*Le Figurier Enchanté*) o Ying Chen (*L'Ingratitude*) offrono tasselli al mosaico, ancora in opera, della raffigurazione della città americana. Una città nata già città, e perciò di per sé entità ideale e contraddittoria, in perpetuo dibattito con se stessa fra principi attesi

e disattesi, di cui questa Montreal sembra tracciare il profilo.

Né è di oggi solo la questione della vita urbana nel nuovo continente, di questi insediamenti, "preconfezionati" al di qua dell'Atlantico da esigenze politiche, economiche e religiose, che non possono ammettere confronti. Ne offre una testimonianza Valerio Massimo De Angelis nel suo saggio sulla rappresentazione retrospettiva della Boston del 1642 in *The Scarlet Letter* di Hawthorne: un centro di "commercio e controllo sociale", "a social environment in which seeing and being seen, observing others and being seen in turn, constitute the principal forms of human activity". Un "Market Place", come indica il titolo del secondo capitolo, ben diverso per spirito dall'*agorà* o dal *forum* classici, mercati sì, ma soprattutto luoghi d'incontro pubblico e di dibattito. Qui, sulla folla distribuita "orizzontalmente", in ossequioso silenzio delle voci che la dominano, il potere si esercita in forma polemicamente diversa: gli uomini che lo detengono non si mescolano alla piazza, ma sovrastano ed impongono i loro codici dal "*balcony of the meeting house*". Dall'alto, cioè, così come alte, sovrastanti, imponenti saranno di lì a poco le strutture verticali della nuova architettura, paradigmi di gerarchie, simboli di potenza nascosta e privilegiata, a cui la folla estranea guarda con sommo timore e frustrazione come a labirinti impenetrabili ed avversi. Il ruolo di Hester Prynne, teso a individualizzare l'opinione del singolo, resta simbolico; appartiene alla visione dello Hawthorne storico e critico di quel mondo puritano che sul rigore dell'isolamento dall'estraneo fondò la sua legge. Il saggio di Massimo De Angelis, sintetico e puntuale nel seguirne la dinamica attraverso il *romance* del grande narratore, ci apre un orizzonte sulle matrici storiche dell'oggetto di questo Convegno: il pragmatismo e l'utopia, la realtà e l'immaginario che rendono la città americana ancora ambivalente: centro ed isola.

La preponderanza della vita urbana come riferimento personale ed artistico non manca, significativamente, di coinvolgere anche uno scrittore come H. Melville, il cui interesse, notoriamente, fu focalizzato, tranne che per alcune opere, sulla vita per mare. Come ben nota Dominique Marçais anche in *White*

Jacket or the World in a Man-of-War del 1849, un romanzo imperniato sugli eccessi e le asperità della vita a bordo di una nave da guerra, così come possono essere rilevati dalla sensibilità di un semplice marinaio, Melville trasferisce in questo microcosmo i modi della quotidianità "civile": "*In truth a man-of-war is a city afloat*" "*Or rather, a man-of-war is a lofty, walled, and garrisoned town like Quebec, where the thoroughfares are mostly ramparts, and peaceable citizens meet armed sentries at every corner.*" Marçais percorre il romanzo nella sua continua identificazione fra nave e città, evidenziando la determinazione dell'autore a vedere nelle sue "navi" le metafore delle strutture piramidali a cui l'uomo comune è sottoposto nella società, ma anche le proiezioni, tutte interiori ed intellettuali, dell'uomo "sigillato" al suo ambiente: in questo caso New York, la sua città, che gli suggerisce immagini e similitudini fino a divenire una con il suo linguaggio. Melville, il giovane newyorchese rimasto senza prospettive dopo il fallimento e la morte del padre, è l'io della città, che ha sofferto ed interiorizzato; la "nave" ne è il testo.

Città incantevole, disincantata ed "altezzosa" come, rimandando a L. Sullivan, chiosa Cristina Giorcelli con il suo commento su "*The Glass Mountain*" di Barthelme, la "favola" in cui, grattacielo, vita urbana ed ambizioni creative sono amalgamate, con spirito satirico e cinico insieme, in una sofisticata composizione. Tutti e nessuno sono i pirandelliani protagonisti di questo brevissimo racconto sull'impresa in cui s'impegna un "anonimo" cavaliere che vuole scalare "la montagna di vetro" con lo scopo di "*disenchant a symbol*". Il grattacielo, significativamente ben ubicato nel Greenwich Village di New York, dove il misterioso personaggio appena giunto ha già delle conoscenze, è un gigante maestoso, "freddo" e "trasparente" di "*sparkling blue depths*"; esso incute distaccata deferenza. Le *acquaintances* che osservano l'eroe dal basso sono rappresentate come frammenti di una umanità discontinua: con i loro commenti volgari e stupidi deturpano la fama di socialità che il Village detiene all'interno della realtà metropolitana. Il sempre più anonimo eroe, raggiunto faticosamente il suo obiettivo - carpire il simbolo nascosto in

un castello d'oro sulla cima del grattacielo e protetto da un'aquila con occhi di rubino - immediatamente dissacra e infrange l'oggetto del desiderio gettandolo nel vuoto. Con spirito brioso e colto Cristina Giorcelli segue il non facile itinerario della scrittura di Barthelme studiandone da un lato il "paesaggio": la deprimente condizione di un'umanità urbanizzata, dissociata, sterilizzata, insensibile alla creatività, e la condizione parimenti triste dell'artista impegnato a "smascherare la futilità" della propria illusione; dall'altro si sofferma sommessamente sull'aspirazione dell'autore di ricondurre all'incanto della finzione la plausibilità dell'essere più vero. La città riflette la sua anima in quella dell'uomo, che solo l'arte, architetto di un "grattacielo" interiore, sa "elevare".

Barthelme immette nel suo sogno fiabe, personaggi, teatri della memoria, li smitizza e nel contempo li arricchisce di un nuovo senso del meraviglioso e dell'insolito. E' un po', questa, anche la "storia" di questo volume, raccolta di numerosi "frammenti" convergenti intorno all'interrogativo con cui la città metropolitana contemporanea si rivolge all'uomo, nello specifico l'uomo occidentale, ma forse non solo. Un po' un'epica poundiana che, nella costruttività dei suoi plurimi approcci, segnala "*many errors, a little rightness*" (Canto CXVI); ruota attorno ad un ideale ancora lontano, che ci rammenta, in assenza, la città rinascimentale, confluenza di potere, arte, urbanistica, storia, epica, poesia, musica, teatro, economia, con i suoi "palazzi di pietra" in sintonia con le sue "piazze". Utopia o ambizione realistica? Pierre-Yves Petillon inscena questo dubbio nel suo intervento su una Chicago guardata dall'alto, con sofisticata agilità intellettuale che abbraccia il profano materiale quanto l'etereo immaginario. Magica e vera Chicago di "grattacielo" avveniristici circondati da praterie lussureggianti, di giganti finanziari e di poeti.

In questo volume allo spessore accademico, all'articolata indagine scientifica non viene mai sacrificata la pregnanza del quotidiano, che affascina per quanto ha ancora da suggerire con raro equilibrio fra "realtà" ed "immaginazione".

Un linguaggio, forse, avrebbe potuto trovare maggior spazio: quello musicale, che, al momento, più ancora del

Prospettive critiche

cinema e di altre arti, sembra accogliere in sé una dinamica multiculturale di tradizione e contemporaneità, di identità nazionale e cosmopolitismo, di Vecchio e Nuovo Mondo.

Daniela Ciani Forza

Yolande Grisé, *La poésie québécoise avant Nelligan. Anthologie*, Montréal, Bibliothèque québécoise, BQ, 1998, pp. 374

Sous ce titre, on ne doit pas s'attendre à lire une anthologie de pièces poétiques traditionnelles, d'une forme raffinée et d'une valence esthétique sublime. L'A. nous le dit d'entrée de jeu, dans une préface fort explicite. Partant des travaux de collation de Jeanne d'Arc Lortie (*Les textes poétiques du Canada français, 1606-1867*, Fides, 1987), Yolande Grisé, directrice du Centre de recherche en civilisation française auprès de l'Université d'Ottawa, entend présenter un vaste choix – plus de cent pièces – de textes qui vont des origines de la Nouvelle France jusqu'à la formation de l'École littéraire de Montréal (1895): bouts rimés, chansons, odes, poésies de circonstances, couplets polémiques, chants de voyage, plaintes d'amour, chants d'appel à la rébellion, ces textes sont pour la plupart sans prétention littéraire, souvent didactiques et descriptifs, surtout ceux du début de la colonisation. Ils deviennent plus lyriques, voire même épiques, avec Louis Fréchette et ses imitateurs et s'alignent sur l'alexandrin, tout en conservant une large place à la chanson, porteuse d'émotions et de ferveur.

Les thèmes en sont traditionnels: la mère patrie, la terre et l'eau, le Saint Laurent, le passé, la langue française, l'amour bien évidemment, et l'hiver, véritable personnage contre lequel il faut sans cesse mener un combat. C'est une poésie de résistance et de survivance accrochée à "l'aventure des commencements, aux défis d'un Nouveau Monde en formation" (p. 14).

Chaque pièce ou fragment de textes

est précédée d'une notice biographique et historique d'une grande rigueur historique qui a le mérite de contextualiser auteurs et contenus. Toutes les classes de la société s'exercent à la rime: juristes, avocats, journalistes de la première heure, petites gens de passage, soldats, marchands, pionniers... et leur effort poétique donnent à leurs textes une force vitale extraordinaire et une authenticité certaine.

C'est donc bien un travail "archéologique" qu'a accompli Yolande Grisé, une anthologie qui, comme elle le souhaite, peut être feuilletée comme "un herbier", mais les fleurs n'en sont pas sèches, elles sont vivantes et poussent dru dans la mémoire d'un peuple.

Anne de Vaucher

Martine Léonard et Elisabeth Nardout-Lafarge (éds), *Le texte et le nom*, Montréal, XYZ éditeur, 1996, pp. 347

Ce collectif rassemble les communications du colloque sur *Le texte et le nom* qui s'est tenu à Montréal, en 1995, et pose la question de la place spécifique du nom propre dans la littérature. Seule une perspective interdisciplinaire permettait d'aborder une question aussi vaste et ardue, c'est pourquoi vingt-cinq spécialistes proposent des approches aussi bien linguistiques et sémiotiques que philosophiques et historiques.

La première partie *Nom et Sens*, offre une réflexion théorique sur l'onomastique, à travers deux articles d'Yves Baudelle et de Louis Hébert. Dans la deuxième, *Nom et Discours*, les auteurs abordent la question de l'emploi du nom dans le discours, telle Martine Léonard qui analyse avec une grande précision les raisons pour lesquelles les noms propres balzacien n'ont donné naissance à aucune antonomase. Les transferts du nom, titre de la troisième partie, regroupe des articles qui étudient la fonction du nom, en partant du Moyen Âge (Dominique Chassé, par exemple, suit la nomination du héros, de Perceval à Perleवास, dans les romans graliens) et s'interrogent sur la nécessité de traduire le nom propre au cours d'une traduction (Christine Klein-Lataud retrace différents cas de "transfert" entre l'anglais et le français). Comment un auteur choisit-il le nom de ses personnages, c'est ce que tente d'élucider la troisième partie, *L'invention du nom*, où, entre autres, Nicole Deschamp donne une lecture passionnante de la fonction poétique des noms proustiens. *Nom et genre* en revanche aborde les problèmes du genre, au double sens de genre littéraire et d'identification sexuelle. Jeanne Goldin réfléchit aux noms multiples de George Sand, alors que Marie-Thérèse Mathet analyse les échos de la mer, de la mer et de la mort dans le nom de l'héroïne de *Une vie* de Maupassant. La dernière partie, *Nom et identité*, rappelle, à travers le nom juif, la valeur sacrée du nom.

Une réflexion de haut niveau qui traite de manière renouvelée les effets mimologiques du langage et tiendra en haleine tous ceux dont le travail, et la passion, est d'interroger inlassablement le signe.

Dominique Paravel

Prospettive critiche

Anna Paola Mossetto, *Per strade e per frasi, Leggendo il Québec*, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 288

Sous ce beau titre invitant à la flânerie et à la navigation, l'A. réunit ses écrits sur le Québec - une vingtaine d'essais, par ordre chronologique dont huit en français - et se compare à la "femme rapaillée" qui met tout en ordre ou à l'alouette qui fait son nid: *Il complesso dell'allodola, ovvero la Femme rapaillée*, ainsi s'intitule l'introduction. Jolie comparaison, accompagnée d'une autre métaphore filée qui court sous cette préface, celle de la barque qui explore des territoires inconnus (la littérature québécoise), à la recherche d'un itinéraire, établissant une carte, évitant les écueils, choisissant les lieux d'ancrage, s'appuyant sur les instruments de navigation que sont les écrits théoriques (structuralistes, sociolinguistes, géohumanistes) sans oublier de souligner la richesse des rencontres avec les auteurs d'outre-atlantique.

Certes les collègues de Turin- Sergio Zoppi, "le timonier", Paola Mossetto et les chercheurs qu'ils ont formés - ont été des navigateurs pionniers dans la découverte et la diffusion des "jeunes littératures" et sont aujourd'hui un des pôles les plus importants de la Francophonie en Italie, non seulement du Québec, mais aussi de l'Afrique et de la Caraïbe.

Ils ont toujours eu une prédilection pour la poésie, première forme de prise de parole de ces pays, au lendemain de la décolonisation, c'est pourquoi, les premiers, ils ont traduit Gaston Miron (Sergio Zoppi), Paul-Marie Lapointe (l'A.), préfacé d'autres traductions poétiques, Fernand Ouelette (l'A.) et Michel van Schendel (l'A.), encouragé, enfin, leurs élèves à continuer la route en traduisant Nelligan.

Retrouver toutes ces préfaces et d'autres textes sur la poésie constitue un continuum d'un corpus qui va de l'émergence douloureuse d'un silence séculaire à l'âge de la parole multiple des années 80 qui exprime la ville, le corps et le texte (p. 215).

Mais cette exploration ne se limite pas à ce domaine, elle aborde d'autres formes d'expression plus engagées dans le réel qui pulsent très fort: le théâtre avec un

essai sur Marcel Dubé et Michel Garneau, et la nouvelle, cet art subtil et difficile qui s'affirme au Québec avec un succès croissant depuis les années 80 et qui révèle les déchirures et les incohérences de l'individu de cette fin de siècle (*Depuis moi, jusqu'à moi: Dernier accrochage* de Diane-Monique Daviau)

Le roman ne reste pas à l'écart de la navigation à vue de Paola Mossetto, son essai sur "Corps-ville" o "Metrocorps" reste un texte important pour tous ceux qui travaillent sur la ville, sur ce projet de mythification de Montréal des années 60 lancé par Godbout et fortement soutenu par les féministes. Son intérêt pour l'espace s'élargit encore et se diversifie, à la lumière de récentes études théoriques sur le rapport géographie-littérature ((Fabio Lando et autres). C'est pourquoi les trois derniers essais seront dominés par le regard et ses rapports avec le temps et l'espace, non seulement au plan littéraire mais aussi au plan cinématographique avec un très bon texte sur *P. Perreault e gli strumenti poetici dell'esploratore*, sans cadre théorique et pour cela, sans doute, plus librement senti.

Ce voyage dans la littérature québécoise a été profitable à l'A. comme à ses lecteurs.

Anne de Vaucher

Tejaswini Niranjana, *Siting Translation: History, Post-Structuralism, and the Colonial Context*, Berkeley, University of California Press, 1992, pp. 203

A partire dalla fine degli anni '80 si è imposta nel mondo di lingua inglese una produzione di studi post-coloniali che ha scelto la traduzione, o la traduttologia (neologismo ormai codificato per "tradurre" il concetto di *translation studies*) come terreno d'osservazione dei rapporti con l'"impero". I protagonisti iniziali della discussione (fra cui Rafael, Cheyfitz, Niranjana) non erano studiosi di traduzione, ma antropologi, storici ed etnologi che tuttora si riconoscono principalmente in altre discipline e non mostrano particolare interesse per il settore di studi al quale hanno dato un impulso importante (testimoniato anche dalla scelta, come quarto volume della collana "Translation Theories Explained" per i tipi della St. Jerome Publishing, casa editrice inglese interamente dedicata alla pubblicazione e alla diffusione di testi di traduttologia, del volume di Douglas Robinson, *Translation and Empire*, 1997, di prossima recensione su queste pagine).

Il volume di Niranjana è sicuramente uno tra i più interessanti contributi sia sul versante della lettura post-strutturalista della teoria della traduzione, sia su quello degli studi post-coloniali. Si tratta della tesi di dottorato discussa nel 1988 presso l'Università della California a Los Angeles dall'autrice che ora insegna inglese all'Università di Hyderabad nell'Andra Pradesh. L'impostazione del saggio non nasconde l'impianto della tesi, proponendosi quale esplorazione del "posto della traduzione nella teoria letteraria contemporanea euro-americana [...]" che utilizza la traduzione nel contesto coloniale e post-coloniale per mettere in discussione alcuni punti cardine della teoria post-strutturalista.

Attraverso il commento ai testi di traduttori coloniali (Charles Wilkins, William Jones, Edward Fitzgerald), il primo capitolo presenta una critica dello storicismo, illustrando la problematica della traduzione - la creazione di "versioni egemoniche dell'altro (enfasi mia) non-occidentale" - e il rilievo che questa riveste nel contesto post-coloniale, dove

Prospettive critiche

tali versioni, perpetrate dal sistema educativo che continua a legittimare il potere delle classi dirigenti nelle ex-colonie, vengono considerate "immagini fedeli della decadenza e della depravazione di 'noi indigeni'". Il secondo capitolo affronta invece la traduzione nella pratica dei traduttori e degli etnografi, due discorsi marginali nel campo della teoria letteraria, eppure fondamentali per quanto riguarda la "rappresentazione" dell'altro, che solo negli ultimi anni sembrano "aver messo in discussione l'innocenza della rappresentazione e le [...] asimmetrie della traduzione".

I tre capitoli successivi affrontano la "figura" della traduzione in Walter Benjamin, Derrida e de Man, partendo da quest'ultimo e risalendo al saggio seminale di Benjamin su "Il compito del traduttore", riscoperto in quel periodo dalla critica accademica su entrambe le coste statunitensi e poi ri-importato in Europa, patria originaria dei tre pensatori. Se questa parte del testo può, a dieci anni di distanza dalla stesura originale, iscriversi nella fascinazione che in quegli anni i dipartimenti di letteratura comparata provavano per il ramo decostruzionista della teoria post-strutturalista, è però interessante l'analisi che Niranjana fa della sinonimia fra traduzione e la "preoccupazione centrale di ogni autore: l'allegoria o la letteratura in de Man, la problematica della rappresentazione e dell'intenzionalità in Derrida, e la questione della storiografia materialista in Benjamin". Questo nodo centrale di *Siting Translation* viene spesso ignorato dai suoi recensori che si occupano essenzialmente di post-colonialismo, tuttavia rappresenta una lettura feconda quando viene inserito nel contesto di quella che l'autrice definisce la crisi dell'Inglese e dell'ideologia "liberal-umanista" che perpetra le interpretazioni colonialiste dei "concetti tradizionali di rappresentazione, traduzione, realtà, unità e conoscenza".

L'ultimo capitolo sulla pratica "dirompente" della traduzione, parte dal desiderio post-coloniale della *ri-traduzione* quale desiderio di *ri-scrittura* (l'enfasi è dell'autrice) della storia. Nella traduzione "profana" di sei versi del poema religioso Sunyasampadane, in contrapposizione con due precedenti traduzioni di autori indiani, Niranjana propone una pratica traduttiva che sia "speculativa, provvisoria e interventista".

Ogni traduzione non può che essere provvisoria. Quanto all'aspetto speculativo, per il lettore deve essere sostenuto dalle 11 pagine seguenti, in cui le 175 di speculazione teorica che le hanno precedute trovano nuova vita (si veda per questo il saggio di Benjamin) nella "speculazione pratica" che tesse la militanza "interventista" post-coloniale proprio con quella cultura coltivata dal sistema educativo dall'autrice definito altrove semplicemente "Inglese". In contrasto con i miti coloniali e con la loro assimilazione "nazionalista", "nativist", Niranjana invoca una teoria che, invece di reprimere la differenza, possa render conto dell'eterogeneità, dell'ibridazione dell'esperienza.

Un testo importante questo, che supera la tendenza al dualismo tipica di molti saggi di traduttologia che l'hanno preceduto (e di altri che l'hanno seguito), e da cui non può prescindere ogni lettura successiva che coniughi teorie post-coloniali e traduzione, impero e rappresentazione.

Rossella Bernascone

Caterina Ricciardi, Laura Ferri, Fabio Mugnaini (a cura di), *Acqua. Realtà e Metafora*, Roma, Semar, 1998, pp. 712

L'Acqua nella Cultura Canadese, Realtà e Metafora è stato il tema dell'XI Convegno Internazionale dell'Associazione Italiana Studi Canadesi, tenutosi a Siena dal 6 al 9 Novembre 1996, dal quale ha avuto origine il volume *Acqua. Realtà e Metafora*, curato da Caterina Ricciardi, Laura Ferri e Fabio Mugnaini.

L'opera contiene saggi riguardanti le discipline più varie, ma il filo conduttore è solo uno: l'acqua. Realtà onnipresente nell'aspetto fisico del paese o metafora affascinante, l'acqua sembra assumere un significato simbolico estremamente forte, in quanto risulta essere elemento unificatore all'interno della grande molteplicità del mondo canadese.

Il contributo con il quale John C. Polanyi ha aperto i lavori fornisce una spiegazione curiosa e significativa: il titolo è *Shallow Waters*, che, come egli dice, è la traduzione del termine nativo pugwash. Ma Polanyi aggiunge che Pugwash è anche il nome di un paese di pescatori in Nuova Scozia, dove studiosi e scienziati convengono per discutere le loro tesi. Ebbene, proprio come questi esperti di varie materie si incontrano in un luogo di "shallow waters", così i relatori del Congresso di Siena si sono trovati insieme per discutere sul tema "water": l'immagine è assolutamente emblematica.

La prima metà dell'opera risulterà particolarmente suggestiva per lo studioso e l'appassionato di letteratura. Ed è proprio in quest'ambito che l'acqua in quanto metafora inscindibile dalla realtà compare in maniera più evidente.

La prima sezione - *Arte e Multimedialità* - raccoglie i contributi di Will F. Garrett-Petts e Donald Lawrence, Eric McLuhan, Joe Rosenblatt e Francesca Calò. In questa parte si evidenzia come la natura del Convegno di Siena sia stata determinata dall'intrecciarsi di discussioni, testi scritti ed immagini. Il proposito dei partecipanti era di affrontare "the motif of words freezing like water in winter and then tumbling aloud with the spring thaw" (p. 25), "to treat the motif as a generative metaphor in Canadian letters and the visual arts" (p. 25).

Il saggio di W. F. Garrett-Petts e Donald Lawrence è particolarmente illuminante. Essi sostengono che nei testi di autori del calibro di Alice Munro e Michael Ondaatje – per citare solo un paio di esempi – esiste una predilezione per immagini legate a stasi e a flussi. La loro scelta si inquadra all'interno di una tradizione che coinvolge sia le arti visive che la letteratura. Pensiamo alla fotografia, che ha il potere di congelare il tempo, o a Gutenberg, che ha congelato la lingua orale per mezzo della stampa. I due relatori spiegano che l'immagine e la parola congelate si adattavano bene all'estetica modernista, mentre l'ottica postmodernista pone l'accento sul processo, sul flusso. L'acqua rappresenta tutto questo. Essa è archetipo di mutamento, è uno specchio che diventa macchina fotografica naturale, è una sostanza che quando è congelata tende a disgelarsi, proprio come le immagini e le parole, essa "will simply not stand still for very long" (p. 26).

Ugualmente interessante è la dissertazione di Eric McLuhan, il quale, probabilmente spinto dai suoi studi su Joyce, individua una ciclicità nella storia e giunge alla conclusione che l'occidente assiste ad un rinascimento ogni quattro secoli: il grande Rinascimento ha oscurato il rinascimento del XII secolo, ma possiamo retrocedere, fino al tempo dei Romani, a quello dei Greci, e addirittura alla preistoria. Noi stessi oggi ci volgiamo al passato, magari per riscoprire vecchi film o personaggi tratti da vecchi libri. Proprio questa ciclicità rende possibile tracciare una linea continua che parte dagli albori della cultura occidentale e arriva al mondo contemporaneo. All'interno di questo discorso l'acqua è ancora una volta metafora: sono sempre le medesime molecole che si mescolano formando continuamente nuove onde e sono precisamente queste onde che vanno ad infrangersi sulla costa dandole forma e lasciando testimonianze di vite precedenti (bottiglie, resti di navi, ecc.).

Questa sezione del volume è corredata di immagini eloquenti che trasmettono il senso dell'acqua nel mondo canadese contemporaneo meglio di ogni parola. La più suggestiva è senza dubbio quella di Iain Baxter, dal titolo *Reflected Landscape* (p. 24). Si tratta di uno specchio situato al centro di un fiume. Esso rappresenta la stasi, ma la sensazione è che sia una stasi in bilico: lo specchio

potrebbe essere trascinato via dalla corrente in qualsiasi momento.

Per quanto concerne la parte intitolata *Letteratura in Inglese*, essa raccoglie le relazioni di numerosi oratori, tutti degni di menzione per la qualità dei loro interventi. Ciò che emerge dai contributi è che l'acqua è presente in una quantità straordinariamente elevata di opere letterarie canadesi.

I paesaggi naturali ricchi di acque sono stati fonte di ispirazione per L. M. Montgomery, come dice Johanna L. Aitken. "The lake of shining waters" (p. 62) diventa il refrain di *Anne of Green Gables*: uno stagno insignificante si trasforma in un lago meraviglioso.

Stan Atherton suggerisce che i romanzi di David Adams Richards sono tutti ambientati in zone fluviali e che i corsi d'acqua possono essere ostili o benigni, ma che in ogni caso non sono estranei alla vita delle persone.

Leonardo Buonomo fa notare che nell'opera di Frank Paci *Under the Bridge* del 1992 l'acqua compare non solo nel paesaggio, ma anche nella lingua. Inoltre, essa è presente nelle immagini, come, ad esempio, quella del "drowning" che richiama inevitabilmente alla memoria *Death by Water in The Waste Land*. E poi c'è l'oceano di letture torbide nel quale il protagonista si tuffa e l'oceano reale che si frappone fra l'Italia e il Canada. L'oceano ritorna in *Goodness and Mercy* di Alice Munro. Ancora una volta esso separa il vecchio mondo da quello nuovo, come Mary Condé osserva nella sua splendida analisi della short-story.

Anche Laura Ferri fa riferimento ad Alice Munro per le ricorrenti immagini legate all'acqua. Ne è un esempio il "flood", che racchiude in sé molteplici significati: è la suggestione della ciclicità del fenomeno, che conduce alla rinascita primaverile, ma è anche un evento disastroso. Allora l'acqua assume significati ambivalenti che evocano lo scorrere e il declino della vita.

Carla Comellini ricorda che la poesia di John Newlove è pervasa di accenni all'acqua e alla pioggia. Essi sono esattamente gli elementi tipici del paesaggio canadese, tanto affascinante quanto duro da affrontare. E quindi l'acqua è generatrice di vita, ma al contempo può essere portatrice di distruzione o sterilità.

Al centro della relazione di Arnold Davidson c'è l'opera di Thomas King

Green Grass, Running Water. Il titolo stesso trasmette l'idea di una natura lussureggiante, dove la pioggia scende copiosa e i ruscelli scorrono chiari e limpidi. Sembra un luogo incontaminato e da qui l'autore del saggio trae spunto per una riflessione sulla problematica della colonizzazione. I pochi appezzamenti lasciati ai nativi sarebbero stati loro per sempre, "as long as grass grows and water flows" (p. 128): la storia ci insegna che non fu così.

Mario Domenichelli parla di "surfacing" e "sinking" (p. 135) nel senso di due movimenti della memoria non contrapposti: nel momento in cui frammenti e immagini riaffiorano (surfacing), la mente intraprende un viaggio nella memoria (sinking). Quindi il ricordo appare come un tuffo nelle acque della memoria. Il fiume diventa una metafora per la scansione del tempo, e la memoria risale quel fiume per raggiungere il mare, che non sta alla foce, bensì alla sorgente. Domenichelli fa riferimento a Thoreau e a Don MacKay, per i quali laghi e stagni sono luoghi magici, che nascondono segreti sotto la superficie.

Il discorso di Domenichelli pare possa essere collegato a quello di Paola Galli Mastrodonato, che analizza *Friends & Marriages* di George Szanto. Il profilo dell'acqua diventa una linea di demarcazione che separa il mondo emerso degli umani da quello sommerso di creature di ogni tipo. Secondo la Galli, l'acqua nelle storie di Szanto è capace di rivelare l'immanenza delle cose.

Parlando di *Away* di Jane Urquhart, Paola Loreto suggerisce un'altra metafora. Qui, l'acqua rappresenta ciò che è femminile, è fluttuante e porta la vita. Non sembra essere una coincidenza che i personaggi femminili dell'opera si incontrino con creature provenienti dal mondo acquatico.

Biancamaria Rizzardi Perutelli osserva che l'acqua è di nuovo immagine legata alla femminilità nella poesia di Susan Musgrave: l'acqua è vita o morte; la donna è Venere o Ofelia o Sirena. E femminile è anche la luna, che diventa incapace di produrre benefici astrali quando la donna subisce una metamorfosi e appare Sirena.

Mirabile è il saggio di Alfredo Rizzardi, che si concentra su poeti come Brian Brett, George Bowering, Susan Musgrave (citiamo solo pochi esempi), la cui ispirazione è frutto di ambienti al limite di ciò che è primordiale. Leggendo

Prospettive critiche

l'opera di Joe Rosenblatt la sensazione è quella di un poeta che fluttua in un labirinto acquoso e di una poesia che rivela "the deep abysses of the ocean...the luminous transparencies of the rivers of Vancouver Island" (p. 199).

Il poeta George Bowering è preso come esempio anche da Stephen Scobie, per il quale la costa dell'oceano altro non è che il "poetic line" (p. 216). Potremmo interpretare la metafora in maniera più completa pensando alle onde che si infrangono sul bagnasciuga, che ricordano il movimento fluttuante dell'immaginazione del poeta.

Infine, soffermiamoci sull'opera di Margaret Laurence, di cui si occupano Donna Bennett, Russell Brown, David Lucking e Oriana Palusci. Il fiume è un leitmotiv in Margaret Laurence e la particolarità è che esso scorre in due sensi: a livello profondo va verso il mare, mentre in superficie va nella direzione opposta. Il paragone è col futuro che ci conduce verso l'ignoto e col passato che ci riporta alle nostre origini. Il fiume è al contempo un emblema di disgiunzione e convergenza e rappresenta due opposti principi nella vita umana: la separazione degli individui da se stessi o da altri individui oppure la separazione di nazioni, ma anche un impeto verso l'unificazione. La Laurence è citata anche per le sue parole "tomorrow it may rain" (p. 87) riprese da Russell Brown. La pioggia era indubbiamente un elemento vitale per i pionieri e il senso della frase è che quella gente andava avanti nella desolazione con la speranza di una rigenerazione.

Al Convegno di Siena sono stati fatti numerosi richiami al fiume San Lorenzo. Ne hanno parlato Héliane Ventura, Sam Solecki, Dennis Duffy, Frank Davey e la stessa Donna Bennett. Si sono ispirati al nome del San Lorenzo gli storici Innis e Creighton per la loro "Laurentian thesis" (p. 77): il sistema idrico del Canada permette di vedere il paese nella sua unità che si estende da est ad ovest. Come il fiume della Laurence si muove in due direzioni, così la nazione "scorre" verso oriente e verso occidente. In effetti, lo sviluppo del Canada ha visto un movimento verso ovest con il trasporto di manufatti e uno verso est per le materie prime. Questa tesi fu accettata anche da Northrop Frye, forse perché gli consentiva di vedere un'unità all'interno del Canada. Lo stesso Frye ha proposto l'immagine dell'immigrante che, arrivato in Canada,

ha l'impressione di entrare in una balena, passando attraverso il San Lorenzo.

Acqua. Realtà e Metafora comprende anche una sezione dedicata alla *Letteratura in Francese*. I saggi sono di Françoise Bayle, Cristina Brancaglioni, Mirella Conenna, Anne De Vaucher, André Dugas, Alessandra Ferraro, Carla Fratta, Anna Paola Mossetto, Novella Novelli, Paola Ruggeri e Marina Zito.

Appare estremamente paradigmatico che il tema dell'acqua sia presente sia nella letteratura anglofona che in quella francofona, poiché essa costituisce un elemento di armonia nel contesto della dualità culturale del mondo canadese.

Accenniamo solamente alla curiosa prospettiva di Alessandra Ferraro nel suo discorso su Gorneau, l'intellettuale quebecchese più importante del secolo XIX. Egli sembrava apprezzare di più l'Europa con i suoi secoli di cultura e con le sue opere di ingegno che l'America incontaminata. Nei suoi scritti l'acqua assume connotazioni negative, poiché è l'elemento che separa il Canada dalla madrepatria civilizzata. Per questo nella sua poesia troviamo l'acqua sotto forma di lacrime o in occasione di naufragi.

Realtà e metafora. Esaminiamo, dunque, il primo termine. Le relazioni costruite intorno all'acqua in quanto realtà fisica oggettiva compaiono nella seconda metà della raccolta. Essa comprende *Prospettive Storiche*, *Prospettive Etnografiche*, *Paesaggi*, *L'Ambiente*, *Testimonianze di Legami Scientifici tra Italia e Canada*, *Prospettive Giuridiche e Insegnare la Lingua Italiana*.

Le *Prospettive Storiche* sono esaminate da Naila Clerici, Denys Delage e Paul-André Dubois, Yves Frenette, Tiziana Gaggino, Valeria Gennaro Lerda, Jane Jenson e Piero Treu. Ciò che emerge da questa sezione è che il Canada è un ambiente naturale ricco di specchi d'acqua e, in quanto tale, economicamente interessante. Ne è un esempio il Lachine Canal, la via d'acqua artificiale collegata al San Lorenzo che è stata determinante per lo sviluppo e la crescita di Montreal. Ma ciò che colpisce maggiormente sono i resoconti sullo sfruttamento del territorio abitato dai Cree, intorno alla Baia di James. Un paesaggio idrogeologico di questo tipo è il luogo ideale per realizzare progetti idroelettrici. Qui, lo sfruttamento è incominciato in questo secolo e naturalmente ne ha risentito lo stile di vita dei Cree. Il

significato che un nativo attribuisce a un fiume è ben lontano dall'ottica occidentale. Se per la logica del profitto un corso d'acqua è sinonimo di guadagno, per un Indiano quel fiume si lega a una questione di territorialità. Si tratta di un popolo "scomodo", che non è e non vuole essere solo una minoranza, e che reclama, in maniera assolutamente non violenta, il proprio diritto ad autogovernarsi. Conoscere il Canada da una prospettiva storica significa riflettere anche su questo: la questione territoriale è un problema annoso, si pensi ai nativi, ma anche alle dispute tra inglesi e francesi, ai quali si aggiungono – non ultimi – i portoghesi, come spiega dettagliatamente Piero Treu.

Le *Prospettive Etnografiche* sono fornite da Alessandra Lorini, Cornelius H. W. Remie e Adriano Santiemma. Il discorso di Remie si può collegare a quello precedente presentato nell'analisi delle *Prospettive Storiche*: egli si concentra sul termine Nunavut, che nella lingua degli Inuit significa "our land" (p. 459), ovvero la nostra terra. Ricordiamo, inoltre, che Nunavut esiste come territorio legalmente riconosciuto dal 1 aprile 1999. Ma destano la curiosità del lettore soprattutto i contributi di Lorini e Santiemma, entrambi incentrati sui significati ancestrali attribuiti all'acqua dagli Indiani. Rifacendosi alle opere di Franz Boas, Lorini illustra come l'acqua presente nelle regioni artiche abbia determinato non solo la configurazione del paesaggio, ma anche stili di vita: non è un caso che l'elemento liquido sia presente nelle cerimonie, nelle danze, nelle credenze, fra gli spiriti di queste genti. La pesca – in particolare quella del salmone – assume un significato atavico, che si confonde nelle leggende. Santiemma espone i risultati della sua ricerca sulla cultura irochese e disegna una cosmologia delle tribù irochesi. In base alla sua tesi, l'acqua è un simbolo legato alle origini dell'etnia indiana e dell'intera umanità.

Le relazioni raccolte sotto la dicitura *Paesaggi* sono di Franca Farnocchia Petri, Sandro Sacco, Monica Siena, Anne Marie Jaton, Harold Kalman, Reiner Jaakson, Ivan Kalmar e Judith Rorai Milanesi. I riferimenti sono a Victoria, città di mare, o per meglio dire costruita sul mare, dove l'acqua non ha solo una importanza economica, ma anche emozionale per i suoi abitanti. "Poetic, liquid, languid, living..." (p. 497), così

Prospettive critiche

Victoria è descritta nella conclusione del saggio. Le ragioni economiche nella posizione strategica della città slittano in secondo piano anche nel caso di Toronto: ora il suo lungomare è un'amenità che migliora la qualità della vita nella metropoli. Infine Halifax, città portuale che permette l'accesso al fiume San Lorenzo e che, in quanto tale, è una porta che consente l'entrata nel continente. L'architettura canadese è ricca di costruzioni edificate lungo i corsi d'acqua: i fini possono essere materiali, ma, in ogni caso, nel contempo inevitabilmente estetici.

Arriviamo a *L'Ambiente*, con Josko Bobanovic, M. R. Gibling, A. T. Martel, A. Kennedy, G. MacLeod, F. Baechler, Joseph Jockel, Alan Schwartz, I. P. Martini e V. Pascucci. I quattro saggi presentati sembrano essere indirizzati agli "addetti ai lavori": gli argomenti spaziano dal sistema d'acque sotterraneo, al livello di inquinamento delle acque dei laghi.

In *Testimonianze di Legami Scientifici tra Italia e Canada* Sandro Forconi, Rodolfo Bracci, Antonio Federico, Nicola De Stefano, Fausto Pedrazzini, Aristeo Renzoni, Pietro Salvadori e Antonio Viti forniscono delle vere e proprie attestazioni di legami e collaborazioni tra i due paesi nei settori della neonatologia, della ricerca neurologica, ecc.

Le *Prospettive Giuridiche* di Eleonora Ceccherini, Tania Groppi, Lorenzo Luatti e Giancarlo Rolla si soffermano sul principio di eguaglianza nell'ordinamento canadese e riportano alcune considerazioni sulla corte suprema del Canada e sul referendum sulla sovranità del Québec e il futuro del paese.

I contributi di Antonella Benucci, Pierangela Diadori, Antony Mollica, Cosimo Scaglioso e Laura Sprugnoli sono raggruppati sotto il titolo *Insegnare la Lingua Italiana*. Gli argomenti vanno dall'immigrazione italiana in Canada, alla formazione di insegnanti di italiano, al sistema scolastico canadese e al bilinguismo.

Risulta evidente che le materie trattate in queste quattro grandi sezioni del volume esulano dalla competenza del letterato, sebbene siano estremamente interessanti e utili al fine di fornire una visione globale della realtà canadese. La *Conclusione* di Marc Cousineau ci ricorda che comprendere il Canada significa conoscerlo nella pluralità dei

suoi aspetti e che in ognuno di essi l'acqua è presente. Del resto, a qualsiasi italiano apparirà chiara la combinazione Canada/acqua. E allora, l'insegnamento che potremmo trarre dal Convegno di Siena e da *Acqua. Realtà e Metafora* riguarda la nostra capacità di rapportarci a mondi diversi in maniera relativa o, per usare un'immagine legata al mondo acquatico, fluttuante.

Claudia Antonini

Edward W. Said, *Cultura e imperialismo*, tr. it. di Stefano Charini e Anna Tagliavini, Roma, Gamberetti Editrice, 1998, pp. 421

Per lo studioso di letteratura, all'interno dell'opera di Edward Said *Culture and Imperialism* riveste un'importanza ancor maggiore di quella del seminale *Orientalism*. Malgrado la maggior parte dei saggi che compongono il volume fosse già apparsa, in precedenza, su riviste e giornali americani, l'introduzione che Said premette a *Culture and Imperialism*, unita alla sapiente revisione dei singoli capitoli, riesce a conferire al libro un'omogeneità e una coerenza che difficilmente si riscontrano in tale misura anche nei volumi concepiti come opere originali. E' quindi altamente meritorio da parte della casa editrice Gamberetti di Roma proporre ora al pubblico italiano *Cultura e imperialismo*, versione nella nostra lingua dell'importante lavoro di Said, a cura di Stefano Chiarini e Anna Tagliavini.

La prefazione al volume di Joseph A. Buttigieg, così come la postfazione di Giorgio Baratta, pone l'accento principalmente sulla figura di Said "intellettuale pubblico" e sui debiti del suo pensiero nei confronti dell'opera di Foucault, Vico e, soprattutto, Gramsci. In tal senso, il lavoro viene esaminato soprattutto come l'opera di uno tra i pensatori più stimolanti di questa fine millennio, indipendentemente, tuttavia, dai contenuti letterari intrinseci. Poiché *Cultura e imperialismo* è anche (e principalmente, a parer nostro) una grande sintesi letteraria, certo la più significativa revisione del canone occidentale moderno tentata sulla base dell'ideologia imperialista dominante in Europa per tutto l'ottocento e per una buona metà almeno del novecento, ci sembra qui doveroso porre l'accento proprio sulla novità e sull'importanza del volume all'interno degli studi di critica letteraria contemporanei, con particolare riguardo, come lo stesso Said non manca più volte di rilevare, alle prese di posizione, ai modi e ai temi della comparatistica, da Auerbach fino a noi.

In polemica contro la ricerca universitaria e il sapere accademico

Prospettive critiche

contemporanei, Said osserva che “la tendenza a suddividere e a moltiplicare i vari campi di specializzazione è contraria a una comprensione dell’insieme dei fenomeni quando sono in gioco il carattere, l’interpretazione, la direzione o la tendenza dell’esperienza culturale.” (pp. 38-39). Chi si concentra soltanto su un aspetto della rappresentazione narrativa, per esempio, ignorandone il contesto nazionale o internazionale, non potrà mai cogliere il nesso tra produzione artistica e realtà esteriore: “E comprendere tale rapporto”, conclude Said, “non significa affatto ridurre o ridimensionare il valore dei romanzi come opere d’arte: al contrario, proprio per la loro ‘mondanità’, per il loro far parte del mondo, per le complesse affiliazioni con il loro contesto reale, essi sono *più* interessanti e *più* preziosi proprio come opere d’arte.” (p. 39) Per arrivare a una simile visione ‘globale’ dell’opera d’arte, Said propone di sostituire alle analisi parziali offerte dalle varie scuole critiche - che, secondo lo studioso palestinese “trasportano gli intellettuali in un mondo fatto d’aria” (p. 333) - una lettura contrappuntistica dei testi, che tenga conto di “ogni genere di pratiche legate allo spazio, alla geografia o alla retorica - inflessioni, limiti, costrizioni, intrusioni, inclusioni, proibizioni - tutte tendenti a configurare una topografia complessa e irregolare.” (p. 349). Si deve pertanto procedere a una lettura che valuti non solo quanto appare nel testo, ma anche e soprattutto quanto ne è stato forzatamente escluso, quanto l’autore ha ommesso in ossequio alla visione sociale del suo momento storico, visione cui il critico deve giustapporre le revisioni che essa stessa ha successivamente provocato, mettendo in relazione “le strutture di un’opera narrativa [...] con le idee, i concetti e le esperienze sulle quali si è sviluppata” (p. 92), ma anche con le successive riprese di quelle stesse idee, con le rielaborazioni ulteriori di quei concetti, con la conoscenza di nuove esperienze posteriori. Solo così si può giungere a una lettura che faccia “emergere, estendere, dare voce e accento a ciò che in tali testi è inespresso, marginale o rappresentato in modo ideologico” (p. 91): una lettura che non sia più caratterizzata da “un impressionante senso di leggerezza, rispetto alla gravità della storia e della

responsabilità individuale” (p. 333); una lettura che non sembri “vagare senza direzione né coerenza”, ma che presti finalmente “attenzione alle questioni e al discorso pubblico” (p. 333).

In questo modo, partendo dalla necessità di ritrovare nell’archivio della cultura moderna europea e statunitense i segni dell’imperialismo e, contrappuntisticamente, della resistenza ad esso, Said non solo offre una rilettura del canone occidentale ma implica anche, per il presente e l’immediato futuro, la prospettiva di una *World Literature* che abolisca i confini nazionali e si ponga come testimonianza delle importanti esperienze storiche da cui i suoi testi sono scaturiti, in un contesto di rapporti reciproci tra le letterature del mondo, che non dimentichi mai di tenere conto delle singole realtà storiche. Non per caso il volume, che non solo analizza l’ideologia imperialista sottesa alle opere di autori ‘insospettabili’ come Jane Austen, W. B. Yeats o Albert Camus, ma cerca anche di mettere in luce gli elementi di resistenza antipperialista presenti nei lavori di autori da sempre considerati araldi dell’Impero, come il Joseph Conrad di *Cuore di tenebra* o il Rudyard Kipling di *Kim*, si apre con un capitolo intitolato “Territori che si sovrappongono, storie che si intrecciano”. Alla base della visione critica di Said è, infatti, un concetto caro alla trattazione postcoloniale di fine millennio: le esperienze letterarie non possono essere contenute entro i confini stabiliti dalle carte geografiche. Scrive a tale proposito Said: “Una volta accettata la concreta configurazione di esperienze letterarie parzialmente sovrapposte le une alle altre e interdipendenti - nonostante i confini statali e le esclusività nazionali coercitivamente imposte per legge -, la storia e la geografia vengono trasfigurate in nuove mappe, in nuove entità assai meno granitiche, in legami di nuovo genere.” (p. 348)

Tornano alla mente una sorta di aforisma plebeo reperibile nel best-seller di Daniel Pennac *La fata carabina*: “Scrivere la storia significa incasinare la geografia”, e la frase d’apertura del bel volume di reportages giornalistici *Estremi orienti*, dello scrittore indoinglese Amitav Ghosh: “Le mappe che abbiamo in testa corrispondono solo approssimativamente agli atlanti che aprivamo sui banchi di scuola: prendono

forma nel segreto della nostra memoria, seguendo linee suggerite da conversazioni origliate, vecchie fotografie e libri che si ricordano a metà” (A. Ghosh, *Estremi orienti*, Torino, Einaudi, 1998, p. 3). Partendo dall’imperialismo implicito nei grandi autori del passato, Said non solo denuncia l’imperialismo esplicito delle grandi potenze del presente - primi fra tutti gli Stati Uniti - ma arriva anche a suggerire un modo diverso di scrivere la storia, ovvero di rivedere la geografia, attraverso i testi del presente. Da un lato, egli è ben conscio che “l’espansione, di fatto incontrastata, delle varie forme di controllo provenienti dagli Stati Uniti ha creato un nuovo meccanismo di incorporazione e dipendenze, tramite il quale è possibile soggiogare non soltanto l’opinione pubblica americana, ma anche culture minori e più deboli.” (p. 321). Dall’altro, egli propone come unica possibilità di sopravvivenza per le culture, la capacità di crearsi dei legami interni, delle connessioni che impediscano ogni sorta di divisione, frazionamento, integralismo, purismo, ricerca fanatica dell’identità. “Nessuno oggi è esclusivamente ‘una’ cosa”, conclude Said, “[...] E’ più gratificante - e più difficile - pensare in modo concreto e comprensivo, contrappuntistico, agli altri di quanto non lo sia pensare esclusivamente a ‘noi’. Ma ciò significa anche non cercare di dominare gli altri, non cercare di classificarli o inserirli a forza in un ordine gerarchico e, soprattutto, non ripetere continuamente che la ‘nostra’ cultura (o il nostro paese) è la prima fra tutte (o che non lo è, per quel che conta). L’intellettuale ha ben altri e più validi compiti da assolvere.” (p. 368)

Se in questa pregevole edizione italiana di *Culture and Imperialism* l’accento è posto, sia nella prefazione sia nella postfazione, su questi ‘altri’ compiti dell’intellettuale messi in evidenza da Said, a noi qui interessa, piuttosto, per concludere, sottolineare come lo studioso palestinese offra almeno due insegnamenti fondamentali al critico letterario: non separare mai la propria lettura dei testi da un’attenta analisi dei periodi storici che li hanno generati e non perdere mai il contatto con il presente, con l’attualità. Leggere Conrad come un figlio del suo tempo che, “nonostante le severe critiche

all'imperialismo che li aveva resi schiavi, [...] non era in grado di riconoscere agli indigeni il diritto alla libertà" (p. 56), ma anche leggere Jane Austen alla luce di Fanon e Cabral, consapevoli del fatto che affrontare il mondo di Mansfield Park senza conoscere Fanon e Cabral "significa disaffiliare la cultura moderna dai suoi impegni e dai suoi legami." (p. 85). Solo così, a una cultura 'professionalizzata', che si esprime in "una strana e anacronistica confluenza tra studio mnemonico, insegnamento acritico e (per essere gentili) risultati del tutto casuali" (p. 335), può opporsi una cultura 'impegnata', che sa riconoscere in ogni opera la visione di un determinato momento storico, ma sa anche reinterpretarla alla luce della realtà contingente, trasformando i dati della storia in riflessioni sulla geografia. Di fronte ai testi classici, per esempio, "... dobbiamo avere un senso critico tale da capire come in *Clarissa* e *Tom Jones* i grandi spazi abbiano in realtà un duplice significato: sottolineare, in patria, il progetto imperiale di intervento e controllo su altri territori all'estero, e offrire una concreta narrativa circa l'espandersi e muoversi in uno spazio che deve venire realmente abitato e goduto, prima che le norme e i limiti che lo caratterizzano possano essere accettati." (p. 95) Si tratta, in altre parole, di comprendere come "L'appropriazione della storia, la storicizzazione del passato, la narrativizzazione della società, che insieme danno al romanzo la sua forza, includono anche l'accumulazione e la differenziazione dello spazio sociale, cioè dello spazio da utilizzare per scopi sociali." (p. 103)

Una tale consapevolezza porta alla scoperta della letteratura di resistenza culturale come progetto di rilettura della storia non tanto in senso meramente anti-imperialistico quanto piuttosto come espressione di tutta una comunità che si affaccia all'indipendenza e che non rifiuta di "penetrare nel discorso culturale europeo e occidentale, di mescolarsi ad esso, trasformarlo, spingerlo a riconoscere storie fino ad allora emarginate, o soppresse o dimenticate" (p. 243). Per lo studioso delle nuove letterature, il discorso si fa oltremodo interessante. Consocio del fatto che oggi "Non possiamo più permetterci concezioni della storia che

pongano l'accento su uno sviluppo lineare o su una trascendenza hegeliana, più di quanto possiamo accettare assunti di tipo geografico che assegnano la centralità al mondo atlantico e una perifericità congenita e addirittura delinquenziale alle regioni non-occidentali" (p. 347), egli deve ora rendersi conto che "Se generalizzazioni del tipo 'letteratura anglofona' o 'world literature' possono avere un senso, è quindi solo perché, a causa della loro esistenza e attualità, esse testimoniano delle contese e delle continue lotte in virtù delle quali emersero, sia come testi sia come *esperienze* storiche" (p. 347). Di quelle contese, di quelle lotte il critico delle nuove letterature deve rendere ragione, per arrivare a comprendere - e fare comprendere - questi testi, queste esperienze, sfidando "l'approccio nazionalista per l'elaborazione e lo studio della letteratura" (p. 348). E' un compito arduo, che porta lo studioso a scontrarsi con i canoni letterari ufficialmente riconosciuti, con la cultura occidentale delle accademie; ma è anche un'impresa eccitante, quella di ridisegnare il mondo della cultura, fornirne una nuova mappa, restituire alla geografia letteraria i suoi diritti. (L.R.)

Women by women - The treatment of female characters by women writers of fiction in Québec since 1980, edited by Roseanna Lewis Dufault, New York, Associated university Presses, 1997

La scrittura femminile come creatrice di personaggi femminili è il filo conduttore di questo volume, una raccolta di saggi riguardanti fictional works pubblicati da donne in Québec fra gli anni ottanta e novanta.

Il sempre più effervescente panorama letterario quebecchese che vede emergere in maniera preponderante l'attività di studiose, teoriche della letteratura e scrittrici appunto, riflette in questo libro che "... is not intended to be definitive..." (Roseanna Lewis Dufault, Introduction, p.13), il continuo divenire della donna nella società canadese.

Afferma ancora la Lewis Dufault "Despite positive changes in women's status and roles in society during the past few decades, women - as represented in literature - still struggle to affirm their individual identities, to express their own life experiences, and to come to terms with the hardships endured by their mothers and grandmothers". (p. 11)

I personaggi presentati nei vari saggi sono, infatti, in lotta per affermare la propria identità ed autonomia contro pregiudizi, stereotipi e violenze perpetuate sistematicamente nel corso del tempo.

I saggi di Bénédicte Maguière, Kelly Wacker e Annabelle Rea s'incentrano sul problema dell'identità alla cui appropriazione l'arte e il teatro contribuiscono in maniera decisiva.

Anche la scrittura assume un potere di vita sulla morte, di permanenza sulla caducità, producendo memorie che fissano in un presente perenne i percorsi psicologici, le alienazioni, la *quest for identity* dei personaggi descritti.

Accanto a queste tematiche, in una società multiculturale e multilinguistica come quella quebecchese, non viene tralasciata la questione della lingua ed in particolare della traduzione, una sorta di "terapia" che aiuta a superare l'alienazione ed a stabilire un dialogo transculturale fra donne.

Prospettive critiche

Illuminanti sono i saggi di Katharine Conley e Milena Santoro che si occupano della traduzione in francese fatta da altre scrittrici, un ponte simbolico fra culture e lingue diverse.

Inolte i romanzi esaminati da Janine Ricouart, Betty McLane-Iles e Michele Anderson trattano della continuità generazionale; in essi la *quest for identity* diventa un ritorno al passato e alle origini in un estremo tentativo di comprendere e ristabilire un dialogo con la madre che ha perduto il suo ruolo in una società patriarcale.

Molteplici sono, infatti, i ritratti di madri che le opere rappresentate in questa raccolta illustrano a tutto tondo, spesso costruiti secondo lo sguardo attento e problematico delle figlie.

Il rapporto madre-figlia è centrale sia nel saggio di Lori Saint-Martin, che analizza le pulsioni infanticide della donna, sia in quello di Susan Ireland incentrato su una madre che non riesce a nutrire i suoi figli.

Motivo conduttore di questi studi è la lotta delle donne come madri e/o intellettuali per affermare la loro esistenza; qui la scrittura gioca un ruolo di primaria importanza.

Ed, infatti, notevole è il contributo dato dalle scrittrici emigrate in Québec alla letteratura ed a quella francofona in particolare.

Lucie Lequin analizza l'opera di Anne-Marie Alonzo, egiziana cresciuta in Québec, Betty McLane-Iles si occupa dei romanzi di Ying Chen, emigrata da Shanghai, e Celita Lamar si sofferma sul teatro di Abla Farhoud, nata in Libano. Naturalmente qui la questione identitaria è più che mai ricorrente e legata alla condizione biografica delle scrittrici.

Tuttavia proprio il senso di alienazione e di "marginalità" le spinge a parlare e ad universalizzare così la loro personale esperienza.

Sempre in tema di multiculturalismo Katharine Conley offre una visione lungimirante dell'opera di Francine Noël in cui le donne hanno un ruolo di rilievo nello stabilire una comunicazione trans-culturale e plurilinguistica.

Percorrendo, dunque, questa raccolta di saggi si comprende il contributo dato dalla produzione femminista a partire dagli anni ottanta.

Le tematiche sviluppate, dalla ricerca dell'identità, all'alienazione, all'emigrazione, al rapporto madre-

figlia, costituiscono un leit-motiv ricorrente della scrittura femminile sempre protesa alla soluzione, mai pacifica, dei conflitti di ruolo e di posizione nel discorso patriarcale.

Tuttavia, come sottolinea la Lewis Dufault "... the predominant tone of the essays included in this volume is optimistic. Through the development of women characters, virtually every author whose work is scrutinized here supports a community of female voices and a woman-centered vision of the world.[...]By seeking identity through the wisdom of foremothers, the female characters in a wide range of works promote the continuity of memories, as they convey a desire to stop the cycles of violence and misunderstanding." (p. 13)

Maria Luisa Longo

AFRICA

Tahar Djaout, *L'invenzione del deserto*, traduzione e note a cura di Anna Maria Mangia, introduzione di Afifa Bererhi, Lecce, Argo, 1998, pp. 199

Poeta, narratore e critico, l'algerino Tahar Djaout (1954-1992) viene introdotto al pubblico di lingua italiana attraverso la traduzione di *L'invenzione du désert*, un romanzo edito originariamente da Seuil nel 1987, ed ora riproposto da Argo per la collana "Il pianeta scritto". Si tratta della terza opera romanzesca di Djaout, dopo *L'exproprié* (1981, ried. 1991) e *Les chercheurs d'os* (1984). La produzione in prosa di questo scrittore si arricchisce inoltre di una raccolta di novelle (*Les rets de l'oiseleur*, 1984) e di un quarto romanzo, *Les Vigiles* (1991).

Testo dai toni poetici, *L'invenzione del deserto* è altamente rappresentativo dello stile di Djaout narratore, che privilegia strutture ad enigma in cui l'investigazione della storia gioca sempre un ruolo capitale, offrendosi come spunto a riflessioni sulla fede e sulle tradizioni.

La memoria del passato si inserisce in questo romanzo attraverso la cronaca della dinastia degli Almoravidi, che un ricercatore si incarica di ricostruire attraverso la scrittura. Dal sostrato storico emerge in particolare la figura dell'almohade Ibn Toumert, "il giovane che si credeva predestinato ad una sorte eccezionale come restauratore della fede" (p. 30), e che il lettore può seguire nelle sue peregrinazioni attraverso varie località maghrebine, evocate in sezioni testuali contraddistinte dall'uso del carattere corsivo. La sua intransigenza in materia di fede e di pratica religiosa suggerisce evidenti richiami ai fanatismi che insanguinano la realtà algerina attuale, fra le cui vittime si annovera lo stesso Djaout.

Alle erranze "dell'avo pellegrino" (p. 78) fanno da contrappunto quelle del narratore, che viaggia all'incontro con la storia e giunge in Arabia a ventotto anni, "certamente la stessa età di Ibn Toumert quando questi vi sbarcò, più di otto secoli prima" (p. 75). Fortemente suggestionato dalla personalità dell'antenato almohade, il narratore punta tuttavia alla sua demistificazione, "perché la sua posterità d'imam fondatore non occulti agli occhi degli uomini la sua persona insignificante" (p. 81). E' quasi un

esorcismo veicolato dalla scrittura, come rivelano le riflessioni del narratore: "Non è che un'idea lontana, che forse un giorno trasformerò in libro affinché sia posto un termine alle sue deambulazioni, affinché cessi di transumare nella mia testa. La rinchiuderò con la carta per non averne più paura. [...] Non resterà nulla della sua pietà né della sua follia fondatrice. Povero cristo che sognava la profezia, sarà offerto al pubblico con i suoi *burnous* unti, con la sua paranoia stanata, col suo Edipo contorto, con tutti i suoi incesti repressi e i suoi diversivi da impotente" (p. 80).

Ibn Toumert è un'ossessione che il narratore, consapevole, avverte "Scalcia[re] come un forsennato per abbandonare la prigionia della [sua] testa" (p. 62). La riesumazione del passato storico scatena infatti il mondo interiore, suscitando vertiginosi viaggi della mente e regressioni nell'infanzia. Nel testo si vengono così a sovrapporre piani temporali eterogenei, si inseriscono atmosfere oniriche e note meditative che conferiscono al romanzo una forte valenza simbolica, inserendolo in una dimensione poetica valorizzata dal talento creativo di Djaout, capace di originali evocazioni metaforiche.

L'edizione italiana dell'opera ha il merito di fornire al lettore sezioni critiche indispensabili alla penetrazione di un testo complesso, rivolte sia all'approfondimento del contesto storico-culturale in cui esso si inserisce, sia a delucidazioni di ordine linguistico. Il volume è infatti introdotto da una *Prefazione* (pp. 7-12) affidata ad una specialista di questo autore, Afifa Bererhi, che, prima di soffermarsi su *L'invenzione del deserto*, si cura anche di illustrare le peculiarità della scrittura di Djaout. Seguono alcune pagine di *Cenni bio-bibliografici sull'autore* (pp. 13-16), nella quali Anna Maria Mangia raccoglie ulteriori notizie sull'attività letteraria di Djaout, corredandole di una bibliografia delle sue opere e dei saggi critici di maggiore interesse finora pubblicati. La Mangia organizza inoltre un apparato di *Note* (pp. 191-193) ed un *Glossario* di voci arabe (pp. 195-196), ausilii utilissimi alla comprensione di un testo proveniente dall'area maghrebina.

Cristina Brancaglioni

Nuruddin Farah, *Secrets*, New York, Arcade, 1998, pp. 298

Dei romanzi di Farah, *Secrets* è probabilmente quello più "africano", almeno nel suo continuo sconfinare nel magico e nella natura: entrambi quei mondi partecipano dell'intreccio, non solo attraverso gli ossessivi paragoni che segnano la narrativa, ma con un ruolo attivo e spaesante per il lettore occidentale.

Evidentemente i recenti lunghi soggiorni di Farah in Nigeria hanno inciso sulla scrittura di *Secrets* che, pur se ambientato nella Somalia allo scoppio della guerra civile che avrebbe portato alla caduta definitiva di Siad Barre, rinvia spesso a una Somalia pre-islamica e pre-cristiana (cfr pp. 161, 162, 164, ecc) e alle sue campagne. L'ambientazione è raramente a Mogadiscio e, più spesso, in fattorie (del nonno, del padre, del ricattatore) circondate dalla natura e invase da essa, con animali che sembrano compartecipi: non solo ascoltano, ma forse anche contribuiscono agli avvenimenti.

La storia è quella di Kalam, giunto ai 34 anni (nato quindi all'indipendenza della Somalia) e sconvolto al ritorno nella sua vita da una compagna di gioventù e sua antica iniziatrice alla sessualità. Potrebbe tornare alla mente *A Naked Needle*, dove Koschin era sconvolto dall'arrivo della sua futura sposa. Ma, qui, il protagonista viene spinto a una ricerca nel proprio passato e in quello della sua famiglia. I vari protagonisti sembrano tutti custodi di segreti che il romanzo solo in parte svelerà. Fra questi segreti quello centrale riguarda la relazione fra i genitori di Kalam: il protagonista scopre di essere figlio di una violenza collettiva subita dalla madre, ma non rinnega affatto il padre che lo ha cresciuto, né il nonno paterno. Anzi, la scoperta che i suoi presunti genitori non sono neanche sposati, lo conduce a un amore ancora maggiore per loro e per il "magico" Nonno che gli muore quasi fra le braccia alla fine del romanzo.

Sholoongo — la somala rientrata dall'America per avere un figlio da Kalam (e che invece, forse, lo avrà da Nonno) — diviene un catalizzatore (pp. 293-294, come il trovatello in *Gifts*) o un "secret sharer" (p. 8, come la moglie di Deeriye in *Close Sesame*), un "classical other" (p. 191) che fa scoprire a

Kalaman di voler sposare l'attuale compagna, di amare i propri genitori, e di vivere in un Paese che sta rovinando nella guerra fra clan: a differenza di quel suo Paese, Kalaman scopre che i legami di sangue non sono quelli più importanti, e che l'appartenenza a una famiglia o a un Paese dipende da ben altri valori: di educazione, simpatia, amore.

Il romanzo insiste sulla sessualità (che genera legami "di sangue") come atto fisico che ha poco a che vedere con il legame di coppia: giochi infantili (che rompono ogni tabù), violenze collettive e individuali, sodomia fra uomini e donne, e uomini e uomini. Tale insistenza è nuova nella narrativa di Farah, che vi indugia rischiando di infastidire il lettore. Ciò proprio allo scopo di sottolineare come la sessualità possa essere indipendente da un rapporto umano d'amore, e come la consanguineità sia più animalesca di quanto si voglia ammettere. Se l'unione dentro una famiglia o una nazione viene relegata alla consanguineità non può derivarne che una struttura sociale animalesca, egoista, violenta. Tuttavia, il termine "animalesco" non va confuso con l'aggettivo "animale". Per il mondo animale c'è invece rispetto, in questo romanzo, tanto che quello sembra avere una sua etica: ne sono esempi i continui riferimenti a Hanu, la scimmia che è come un membro della famiglia di Nonno e di Kalaman, o l'episodio dell'elefante che arriva dal Kenya per vendicarsi di un commerciante d'avorio che ammazza e a cui sottrae le zanne dei suoi "amici". Il termine "animalesco" si addice invece a quegli umani che sembrano potersi trasformare in animali (come Sholoongo) perché spinti dall'odio, dal rancore, dalla sete di vendetta o di denaro (come i familiari di Gacme-xume che lo ammazzano per rubargli il frutto di un ricatto). La differenza tra esseri umani e animali è proprio nella presenza di segreti e di tabù nella vita dei primi (p. 202).

Dunque, se il discorso narrativo di Farah sconfina ancora una volta nell'allegoria, questa vuole innanzitutto rielaborare il tema della famiglia (dopo la sua rinegoziazione negli anni sessanta: p. 234): positiva quando "allargata" e rinegoziatrice di valori come quelli del sangue, negativa quando "chiusa" nel proprio egoismo e cellula di un tessuto che porta ai clan — i distruttori di una

intera nazione; quel tema familiare conduce infatti al più disastroso problema della Somalia di oggi: l'assurdo sistema dei clan, ed è lì che l'allegoria vuole giungere ("Our challenge is to locate the metaphor for the collapse of the collective, following that of the individual.", p. 191). Come in *Close Sesame*, o *Maps* (e, in parte, *Gifts*), anche qui Farah propone una ricostruzione del nucleo familiare come entità aperta e dialettica; anche qui come in *Close Sesame* c'è un nonno che impartisce i suoi insegnamenti a un nipote (una sorte di Samawade oramai adulto), anche qui come in *Maps* il protagonista è confuso da tabù sessuali e cerca la sua identità anche in quella direzione (con il ritorno del documento, della carta di identità, come motivo ricorrente), anche qui come in *Gifts* i figli sembrano volere scegliersi i propri genitori, indipendentemente da una semplice derivazione biologica.

Forse, in questo romanzo, però, la dimensione allegorica è meno rilevante: il progetto narrativo molare (persino l'intreccio) si lascia dominare da una molecularità fatta di una costellazione di riflessioni filosofiche (in particolare, sul valore dei "segreti", sulla "Verità", il "Mito", la "Storia"), di stralunanti e originalissimi paragoni, di personaggi minori, riferimenti storici. Il narratore segue principalmente il punto di vista di Kalaman, ma a volte sono Nonno, Sholoongo o la madre di Kalaman che raccontano parte della storia. E — come sempre nei romanzi di Farah — molti elementi del "giallo" rimangono misteriosi, "segreti" (per citare un solo esempio: cosa ci faceva la borsetta dell'Alitalia, appartenuta a Kalaman, accanto al cadavere di Gacme-xume?):

"Secrets define us, they mark us, they set us apart from all the others. The secrets which we preserve provide a key to who we are, deep down." (p. 144)

Il che ci conduce alla conclusione forse più importante in merito al titolo stesso del romanzo: i "segreti" che vale la pena conservare non sono solo quelli delle nostre vite, dei protagonisti di un racconto, ecc, ma anche quelli della struttura narrativa, la quale, parafrasando quanto affermato in *Secrets*, "muore" se quelli vengono rivelati per intero. In tal senso, questo romanzo chiude una nuova trilogia: non solo per i titoli così simili dei tre romanzi (*Gifts*, *Maps*, *Secrets*) ma anche perché quegli

stessi titoli paiono commenti alla scrittura stessa: che è una serie di "doni", di "mappe", e di "segreti". I romanzi della trilogia appaiono dunque anche come importantissime affermazioni di una nuova estetica africana. Tale rilievo meta-letterario, comunque, non va a scapito del discorso storico che Farah ha condotto sulla Somalia in questa trilogia, affrontandone tre problematiche fondamentali: i confini e la natura della nazione somala (*Maps*), l'importanza e l'ambiguità del sostegno internazionale (*Gifts*), la negatività e astoricità del sistema dei clan (*Secrets*).

Romanzo affascinante e sorprendente ad ogni sua pagina, *Secrets* non è forse l'opera maggiore di Farah, ma non mancherà di provocare dibattiti critici e interpretazioni divergenti ed ha sicuramente il merito di rinfrescare la letteratura africana di lingua inglese, come purtroppo pochissimi romanzieri di quel continente sanno oggi fare, dopo l'insterimento di Soyinka e l'allontanamento dall'Africa di Achebe. Assieme a Ben Okri, Farah sembra scrivere oramai per tutta l'Africa "nera", e non solo per la sua tanto amata e così sventurata Somalia.

Armando Pajalich

Il senso della libertà. Voci a confronto: Athol Fugard, David Young; Drew Hayden Taylor

I tre drammi che l'antologia *Trilogia della famiglia* presenta (Supernova, Venezia, 1999) risalgono agli anni '60 e sono per la prima volta tradotti in italiano. Il fatto di proporli quarant'anni dopo la loro prima apparizione costituisce una sfida, o almeno una verifica della loro attualità. Si tratta di teatro impegnato, ricco di spunti che hanno riferimento alla situazione politica sudafricana, ma è anche un teatro che, richiamando l'opera di Beckett, propone alla nostra attenzione situazioni esistenziali, applicabili a qualsiasi condizione di alienazione individuale e sociale. Ciò che rimane datata è la struttura dei tre drammi incentrata su due personaggi, che si presentano sommariamente secondo un rapporto beckettiano di persecutore e vittima, ruoli che non appaiono rigidamente identificabili di volta in volta con uno dei personaggi ma che, passando da un personaggio all'altro, rendono ragione della dialettica serrata con la quale i tre pezzi teatrali sono costruiti. I primi due brani - *Blood Knot* (Legame di sangue) e *Hello and Goodbye* (Addio per sempre) - presuppongono il ritorno a casa di uno dei due personaggi. In entrambi i casi si tratta di un ritorno fallimentare, dovuto a ragioni che nulla hanno a che vedere con i sentimenti che di solito si associano all'idea della casa e della famiglia. Si tratta infatti di ragioni legate a scelte di vita fallimentari che favoriscono l'instaurarsi di rapporti distorti. Non si tratta, inoltre, solo di personaggi di colore, ma anche di bianchi, di bianchi poveri economicamente e impoveriti spiritualmente.

L'antologia è corredata da una lucida nota introduttiva di Paolo Bertinetti e da una più ampia e utile introduzione allo scrittore Athol Fugard e ai drammi dell'antologia da parte di Annalisa Oboe. Qui si fa riferimento al contesto storico, alle derivazioni culturali, alla carriera del drammaturgo, alle tecniche

drammatiche, alle tematiche sociali e politiche, alla problematica esistenziale, in particolare al "coraggio esistenziale... di che cosa significhi vivere con solo ciò che si può toccare con mano" (p.23). *Boesman e Lena* è stata tradotta da Armando Pajalich.

All'interno dei tre pezzi si muovono due forze drammatiche: l'una ha a che vedere con una disarmonia o disaffezione dei protagonisti verso il mondo - in senso esistenziale e specificatamente verso la società dei bianchi - e l'altra ha a che vedere con il rapporto di sudditanza e con la volontà di dominio che un personaggio vuole imporre o esercitare sull'altro. Ora, dire se questo secondo aspetto derivi dal primo è difficile; ma si può certamente dedurre dal testo che una situazione sociale squallida conduce necessariamente alla violenza dei rapporti, e conduce a scoprire le pulsioni distruttive della psiche che impediscono di elaborare un concetto di civile convivenza. Qui i personaggi sono quindi allo stato "naturale", si potrebbe dire, esempi di "homo homini lupus", dominati dai loro desideri e dalle passioni a cui non riescono a mettere freno. Tuttavia, sebbene il ruolo di persecutore e di vittima passi sottilmente dall'uno all'altro dei personaggi assicurando in questo modo la vivacità drammatica, questo stesso rapporto non riesce ad essere risolto in nessuno dei tre drammi e, pertanto, i personaggi rimangono legati l'uno all'altro, con un legame che va oltre il legame di sangue o il legame familiare e si configura come una sorta di invincibile "destino". D'altro canto il "sangue" è un concetto che si associa a quello di "destino" nella problematica tragica.

Si tratta di drammi densi da un punto di vista della problematica trattata e anche da un punto di vista linguistico, essendo ogni battuta essenziale e necessaria allo sviluppo dell'azione. Da un punto di vista dell'attualità scenica probabilmente, come dicevo, soffrono del fatto di riprodurre una struttura che lo spettatore già conosce ampiamente in *Waiting for Godot* e quindi sono

difficilmente riproponibili oggi, a meno che il destinatario non sia un pubblico di cultori della materia. Anche da un punto di vista politico sono drammi che, per questo aspetto, si riferiscono a un periodo caratterizzato dall'apartheid, un periodo durante il quale senza dubbio devono essere apparsi dirompenti e sovversivi. Ciò che li rende tali, più che la presenza di neri sul palcoscenico, è la capacità di Fugard di farci capire come i conflitti che lacerano gli individui, i rapporti interpersonali e sociali siano sostanzialmente gli stessi, nelle stesse diseredate situazioni, tanto per i neri quanto per i bianchi, e questo costituisce a mio parere un messaggio penetrante.

Nel primo dei drammi presentati, *Legame di sangue*, due fratelli, Morris e Zachariah, si inventano una storia per fuggire dalla solitudine di una stanza e per fuggire l'uno dall'altro. Due fratelli di sangue, ma di padre diverso, uno più nero e uno più bianco. Su queste differenze si gioca, arrivando a sfiorare la tragedia. E, così, la storia che doveva ottimisticamente essere una fuga verso il mondo, finisce per ricadere sui protagonisti accentuandone le frustrazioni, contribuendo a creare motivi di conflitto. Zachariah è quello che lavora di guardia ad un cancello, e alla sera deve trovare rimedio ai piedi doloranti con lavande e sali che Morris gli prepara. La loro conversazione si situa in questo angusto orizzonte, soffermandosi sulle violenze subite da Zachariah durante il giorno e sui sali procurati di Morris. E' una situazione paurosamente costrittiva anche da un punto di vista sentimentale. E, così, un giorno arriva l'idea geniale: Morris suggerisce di fuggire da quelle quattro mura attraverso l'espedito di un'amica di penna, il cui nome però Morris sceglie, senza accorgersene, in un giornale per bianchi. Se ne rendono conto solo quando la lettera di Ethel, bianca e bella, è già arrivata. Zachariah è preso dal panico, confida nella distanza geografica che lo separa dalla sua corrispondente e, così facendo, entrambi trovano

l'occasione di lasciarsi andare a sognare incontri impossibili, spericolati viaggi in macchina che si trasformano in rievocazioni fanciullesche e felici, finché la folle corsa termina in mezzo ad uno sciame di farfalle colorate. Ma il presente s'impone. Ethel ha deciso di venire a trovare Zachariah. E questa volta è Zachariah che trova una soluzione, spingendo Morris, più bianco, a sostituirsi a lui. Zachariah cerca di vincere le resistenze di Morris, gli compra vestiti nuovi e accessori eleganti. Morris accetta con fatica di entrare in questo nuovo ruolo, ma poi, anche se per scherzare, assume i modi di un bianco, prepotenti e offensivi. Zachariah ne è profondamente colpito, rimane sveglio la notte e sente su di sé ancora di più la colpa del colore della pelle. L'idea stessa della fratellanza viene incrinata e viene infranto anche il ricordo della comune madre nera. La violenza che la situazione ha generato è palpabile, chiaramente percepibile. La discriminazione razzista arriva all'interno delle loro coscienze spezzando l'unica certezza sulla quale essi avevano costruito una sorta di vita: costituita dai ruoli che ciascuno aveva assunto all'inizio dell'opera. In una terza lettera, Ethel comunicherà al suo corrispondente che ha deciso di sposarsi e di porre termine a quel tipo di corrispondenza, ma il meccanismo psicologico che questa "avventura" epistolare ha innescato non si ferma. Nelle ultime scene i due personaggi esaminano il senso dell'essere bianco o nero. E, in primo luogo, l'impossibile libertà che Morris ha cercato di immaginare per sé si scontra con la realtà di quel fratello nero, di quel legame di sangue, che non possono essere cancellati. E' anche questa la ragione per la quale Morris un anno prima aveva fatto ritorno a casa, a quella stanza e si era rinchiuso in essa al servizio del fratello Zachariah. Così, nella scena finale i ruoli s'invertono e Morris, vestito da bianco, agisce da bianco, in un gioco in cui è lui a dominare. Immagina se stesso al parco e tanto lontano da Zachariah da poter scindere il legame di sangue ed essere un vero bianco bastardo.

L'unica cosa che ancora li tiene uniti è l'incancellabile presenza di loro madre nera che, ora, entrambi immaginano di cacciare dalla loro vita con estrema violenza e crudele sarcasmo. Il rapporto di padrone e schiavo arriva a tal punto nella finzione da spingere Zachariah a colpire alle spalle il fratello, dal che è bruscamente interrotto dalla sveglia che suona. La finzione è finita, inizia un nuovo giorno: il lavoro di Zachariah e l'opera casalinga di Morris.

In quest'opera, forse più che nelle seguenti, l'azione ha a che vedere con l'analisi psicologica, con i giochi che la frustrazione di un'esistenza senza via d'uscita produce. Tale è l'esplosione di sentimenti e di passioni descritta, che risulta ironica la conclusione di Morris quando ribadisce il senso e l'ineluttabilità del legame di sangue che lo unisce al fratello. Si mette in evidenza, inoltre, come accadrà nelle due opere che seguono, il rapporto incorreggibile, inevitabile, di dominatore e dominato dei personaggi. E' questo rapporto, sul quale Fugard insiste con ostinata insistenza, che costituisce il centro della forza drammatica. Diventa simbolicamente una condizione sociale, di cui si legge la crudele ineluttabilità.

Il titolo del secondo dei tre drammi, *Hello and Goodbye*, indica un momentaneo incontro e un definitivo distacco. Non ci sono ragioni perché l'incontro si trasformi in una nuova convivenza, in una vera prospettiva di vita per Johnnie e Hester Smit. Hester si rifà viva, dopo molti anni, alla casa paterna divorata e nutrita da un cieco odio verso il padre che crede finalmente morente. Johnnie, invece, gli ha dedicato la vita dopo la terribile esplosione che l'ha mutilato. Johnnie ha rinunciato a qualsiasi prospettiva di lavoro e di carriera per prendersi cura del vecchio e alla fine ne adatterà persino la stampella. Hester è ritornata con una sua squallida storia personale, di degradazione e di prostituzione, ed è lì al solo scopo di reclamare una parte del denaro che il padre avrebbe ricevuto come risarcimento per

l'incidente. Questa la situazione: da un lato sta Johnnie, succube della figura paterna, e dall'altro Hester che, ignorando ogni sentimento filiale, cerca di instillare nel fratello sentimenti d'odio, per convincerlo ad impossessarsi del denaro. Da questa situazione si evolve la storia, una sorta di viaggio all'indietro nelle valige e scatole dei ricordi segretamente serbate dal padre in camera sua, nelle quali dovrebbe essere anche contenuto il denaro. L'odio di Hester ha radici lontane. Si spiega con la violenza che la figura maschile - qui come in *Boesman and Lena* - avrebbe esercitato nel corso di una travagliata vita familiare su di lei e su sua madre, e si spiega con la morte della madre, dalla quale Hester ricavava le sole dimostrazioni d'affetto. Dalla morte di lei data la fuga da casa e la scelta della prostituzione. La vicenda è torbida, l'odio insanabile, la tenacia della rivalsa implacabile. Solo a sprazzi Hester si apre a sentimenti diversi, quando cercando il denaro nelle varie scatole, vorrebbe anche trovare qualcosa che suggerisse almeno un momento di passata felicità.

Johnnie offre una versione diversa del padre, quella di un uomo alle prese con la crisi economica degli anni '30 (siamo nel 1958), circondato da bianchi e neri affamati, un uomo quindi portato all'assoluta parsimonia, alla volontà di conservare tutto, al rifiuto di qualsiasi piccolo lusso. Ciò produce in lui una predisposizione al controllo ossessivo dei famigliari, che infine uccide la libertà e la gioventù di Hester. Dopo tanto dibattere e tanto verificare, le situazioni si chiariscono: il denaro non si trova e probabilmente non è mai esistito; e, in secondo luogo, Hester viene a sapere dal fratello che in realtà il padre non è malato e morente nella stanza accanto, ma è morto da tempo. A questo punto Hester non modifica il suo atteggiamento, ma riconosce in quello del fratello un esempio di vita persino più sfortunato e disgraziato del suo, tanto da decidere di lasciargli l'intera proprietà della casa paterna. Johnnie rimane dunque in quella casa e la sua soluzione sarà

Africa

di indossare la stampella paterna, di comportarsi come fosse anche lui mutilato, sperando nella generosità e nella comprensione della gente che lo circonda.

Come dicevo sopra, si tratta di situazioni senza via d'uscita e la storia serve solo a mettere a nudo la realtà dei personaggi, non a modificarla in alcun modo. Come la precedente, anche quest'opera non segna la possibilità di una catarsi emotiva, piuttosto rinchiude i personaggi nelle loro frustrazioni, rappresentate dai ruoli nei quali rapidamente ritornano.

Boesman and Lena mostra il crudele e inflessibile gioco al dominio dell'uno sull'altro. I personaggi sono marito e moglie. La loro storia è quella di continui vagabondaggi da paese a paese alla ricerca di piccoli, umili, faticosi lavori. E, poi, alla fine delle brevi permanenze, si caricano tutto sulle spalle e, percorrendo a piedi le enormi distanze, cercano una nuova destinazione. In una di queste trasmissioni li troviamo all'inizio dell'opera. Sono appena stati cacciati dal padrone bianco e sono arrivati ai terreni melmosi di Swartkops, dove si dedicheranno alla pesca di gamberetti. Boesman è il dominatore e Lena la sua vittima. La supremazia di Boesman è segnata dalla sequenza, che Boesman decide, dei luoghi da cui vengono e a cui vanno. Lena cerca faticosamente di ricostruire i suoi peregrinaggi, ma non riesce ad orientarsi. E' un gioco banale solo a prima vista, in realtà è un gioco sottile attraverso il quale Boesman dichiara la sua superiorità, non solo riguardo alla via da seguire, ma alla stessa identità di Lena. A lei che gli chiede spiegazioni per orientarsi, risponde sprezzante: "Un giorno finirai col domandarmi chi sei" (p. 191). Il desiderio di prevalere produce dunque ironia, sarcasmo e scatena la violenza di entrambi i personaggi. Lena si sente perduta, nella assoluta solitudine, con un uomo che ignora qualsiasi domanda gli rivolga, che la beffeggia e la picchia regolarmente.

La situazione cambia nel momento in cui interviene tra i due un terzo personaggio. Si tratta di un povero,

vecchio negro che Lena vuole a tutti i costi ospitare nella loro baracca, anche contro il volere di Boesman. E' un vecchio sfinite che riesce a mala pena a pronunciare il nome di Lena, ma la sua presenza fornisce a Boesman e a Lena l'opportunità di ridefinire il loro rapporto. In prima istanza Boesman reagisce astiosamente, ma si astiene dalla violenza alla presenza del vecchio. E Lena ha l'opportunità di raccontare al nuovo venuto il modo in cui è riuscita a prevalere su Boesman riguardo ad un cane che ha voluto tenere con sé anche contro la volontà di Boesman. Sono queste piccole vittorie che le vengono alla mente: "Ho vinto io, caro mio!..." (p. 200).

Per Lena il povero negro è una sorta di rivincita su Boesman, che sembra interpretare l'idea del dominio su di lei in modo mefistofelico, ovvero come la capacità di impedire a Lena qualsiasi occasione di felicità, tanto che Lena deve grottescamente giurare davanti a Dio di non essere felice. Lena è sfinite non solo per la lunga marcia, ma anche per le percosse di Boesman che l'accusa di avergli rotte tre bottiglie. E' un dolore fisico, che appare però avere intaccato la integrità psicologica della donna. E', quindi, un profondo dolore morale. In un eccesso di arbitrio, Boesman arriva persino a rivelarle di essere stato lui a rompere le bottiglie e questa incredibile confessione introduce tra i due un concetto di violenza gratuita, sulla quale Lena comincerà a riflettere. Il testo implicitamente suggerisce che Boesman ha fatto suo il modo crudele dei padroni bianchi con il quale lui, Boesman, è stato da sempre trattato. Dinanzi alle pietose rimostranze di Lena sulla gratuità della violenza subita, oltre all'usuale disprezzo, Boesman si lascia questa volta andare a confessioni che riguardano la sua vita. L'incolmabile vuoto nel quale essa si trascina sembra sia la causa della violenza. La spiegazione è tanto grottesca quanto coerente: la violenza che infligge a Lena gli permette di sentire Lena che parla, che si lamenta, che piange: l'oltraggio si interpreta nella necessità di sentirsi in qualche modo vivo.

Il vecchio rimane per tutto il dramma una figura muta, alla quale Lena si riferisce per poter oggettivare le proprie sensazioni e i propri sentimenti, un silenzioso interlocutore con il quale ha in comune un'infinita sofferenza. Proprio davanti a questo muto personaggio Lena sfida Boesman a picchiarla, a sentire che cosa significhi, dunque, picchiare. Quando Boesman mostra una reazione brutale contro il vecchio, Lena gli rivela che è già morto. Questo provoca un mutamento di ruoli, perché questa volta è Lena che diventa la dominatrice. Sa incutere in Boesman paura per quella morte; sa instillargli la paura di poter essere considerato colpevole tanto che Boesman in un impeto di rancore arriva a percuotere il corpo esanime del vecchio. Lena gli fa notare come egli sia diventato la vittima della sua stessa violenza e come quelle percosse sul corpo del vecchio possano costituire evidente prova di colpevolezza. Lena sembra aver preso in mano le redini del gioco. Boesman impaurito si prende tutto sulle spalle e fa per andarsene. Lena fa mostra della sua nuova indipendenza, decide di andarsene per conto proprio, dalla parte opposta. La soluzione sembra essere questa, quella più ovvia, ma Fugard, coerente con la problematica di questi drammi, dopo una possibile apertura sceglie di riproporre la situazione iniziale, e Lena finisce con il seguire Boesman, come ha sempre fatto.

Anche in quest'opera ciò che colpisce è l'incapacità dei personaggi di trovare una loro individuale libertà. E la parola libertà risuona più volte in questo dramma. Ma è una parola senza consistenza. I personaggi non riescono ad uscire dal circolo vizioso della violenza e dai rapporti che attraverso di essa si instaurano. Nonostante l'analisi interiore a cui la sofferenza e la sventura li costringono, questi personaggi sono latori di un messaggio pessimista, di un messaggio che punta il dito ad una sorta di violenza primordiale, connaturata all'uomo, irrefrenabile. Ma, allora, si chiede lo spettatore, sono le buone qualità solo frutto

della società civile ed agiata? Non sono anch'esse, come la violenza, connaturate nell'uomo? Esiste una reale possibilità di scelta tra modi diversi di vivere? In questo dramma alle domande esistenziali si sostituisce, forse più che mai, una consapevolezza storica reale che spiega il gioco della sopraffazione e del dominio, al quale i personaggi sembrano arrendersi essendone al tempo stesso schiavi.

Una delle piacevoli novità della letteratura canadese è quella di poter avere a propria disposizione opere che rispecchiano realtà umane, sociali e etniche completamente diverse. E, tuttavia, esse sono atte ad essere confrontate, a far ritrovare analogie e differenze. A prima vista, nulla accomuna l'opera di Athol Fugard a *Inexpressible Island* di David Young (Scirocco Drama, 1997, pp. 142). Le finalità e le situazioni appaiono del tutto diverse: là una situazione sociale e politica determina una condizione esistenziale e psicologica; qui si descrive una situazione estrema di sopravvivenza tra i ghiacci artici. Nonostante la visibile disparità delle situazioni, tuttavia esse rivelano, nella loro durezza ed essenzialità, meccanismi di interrelazione personale e sociale che presentano evidenti analogie.

Qual'è lo scopo più evidente di *Inexpressible Island*? A prima vista, dichiara l'autore, quello di rendere nota una vicenda rimasta del tutto ignorata. Si tratta di una spedizione scientifica di sei persone avvenuta a latere della tragica spedizione di Scott al Polo Sud. Di essa rimangono verbali molto stringati. Forse sarebbe stato utile che l'autore li avesse pubblicati, come è successo in precedenza per un'altra avventura del genere drammatizzata in *Look into Stove* da Lawrence Jeffery. Ma è il modo scelto da Young di ricostruire la storia che interessa, poiché egli sceglie di riprodurre nel gruppo di sopravvissuti la gerarchia militare britannica, la divisione in classi della società inglese, l'autorità che sta alla base di entrambe. Oltre che portare alla luce una storia dimenticata, l'autore ha quindi voluto commentare sui caratteri di

una civiltà. Nell'aver chiaramente messo a fuoco questi aspetti, David Young si è certamente chiesto quale funzione la storia potesse avere per un pubblico canadese. In fondo, quale rilevanza diretta per il mondo moderno canadese può avere l'esercizio dell'autorità e l'osservanza della divisione classista in auge nel 1912?

Un primo accenno al significato del dramma probabilmente si deriva dalla strutturazione della storia. Young ha scelto di non rappresentare le vicende quando accaddero, ma di farle raccontare da uno dei protagonisti nel 1940, in piena seconda guerra mondiale, durante le incursioni aeree tedesche sull'Inghilterra. In entrambe le situazioni, quindi, è la virtù della resistenza che ci celebra, ed è da quanto accadeva nel 1940 che assume un particolare significato quello che era successo nel 1912 in quel piccolo gruppo di sopravvissuti. E, nelle intenzioni dell'autore, probabilmente ciò che emerge come meccanismo di difesa e di resistenza nella storia che egli racconta può avere un valore anche per un pubblico di fine millennio, anche se la ricostruzione della struttura disciplinare della società britannica interessa poco ad un pubblico internazionale, mentre forse interessa ancora ad un pubblico canadese. L'opera, in altri termini, mostra i suoi limiti quando vorrebbe attribuire agli eventi narrati i caratteri dell'universalità.

Fatte queste premesse, è opportuno ricordare la situazione drammatica: una piccola spedizione scientifica si trova dispersa tra i ghiacci ed è costretta a passare sette mesi intrappolata in un igloo, con scarse risorse a disposizione. I primi due atti presentano situazioni di crescente difficoltà, il terzo cerca di acciuffare un valore simbolico, attraverso i monologhi e le riflessioni filosofiche dei personaggi. Come si è detto, si tratta di un ricordo narrato dal geologo della spedizione, Priestley, il quale molti anni dopo apre uno dei verbali o diari rimasti e comincia a raccontare. Viene subito in primo piano Lieutenant Campbell del quale egli rammenta le condizioni rigide

autoritariamente imposte al gruppo, essenziali per poter sopravvivere. Ovviamente riguardano in primo luogo il razionamento delle risorse alimentari, applicato secondo un criterio disciplinare che egli definisce "gunroom discipline". Campbell si fa portavoce quindi di criteri di ordine, di disciplina, di gerarchia che andranno precisandosi nel corso dell'opera. Il razionamento dei viveri, ad esempio, viene accompagnato dal canto di inni religiosi, intonati da Campbell stesso, a simboleggiare una fede comune che dovrebbe unire i protagonisti, ma anche a indicare il presupposto religioso sul quale si fonda la sua indiscussa autorità. Campbell, successivamente, pone altri criteri, questa volta più specifici, come quello ad esempio dell'igiene personale. Mostra, infatti, una reazione di totale repulsione nei confronti di qualsiasi odore umano, il suo stesso, quando gli capita di farsela addosso. E un altro modo per far capire la necessità che nel piccolo igloo la distinzione gerarchica venga mantenuta in tutto e per tutto. I sei, infatti, si divideranno per grado militare e fingeranno che tra i tre ufficiali e i tre soldati esista un muro, che non è possibile oltrepassare. Ciascun gruppo fingerà pertanto di non sentire ciò che l'altro gruppo dice. Campbell si assume, inoltre, nei momenti di inevitabile comunanza, il compito di moderare e di correggere il linguaggio dei subalterni, e di porre la questione del decoro personale e sociale. Si ha l'impressione che tutto questo non sia che un espediente utile a distogliere la mente dalla situazione estrema in cui i personaggi si trovano. Si entra, quindi, nel vivo nella vicenda e dei meccanismi di sopravvivenza quando Levick, il dottore, pronuncia una sua prima "conferenza" sul Polo Sud, citando Aristotele e poi cadendo nella retorica (pp. 42-43). Fa seguito l'onnipresente Campbell, che coglie l'occasione di celebrare l'onore derivante dalla loro impresa. E per sottolineare in che cosa tale onore e tale gloria consistano, Campbell sostiene che ognuno dei presenti si debba fare carico della

sopravvivenza di tutti, mandando proprio l'indebolito Browning a recuperare una cassa all'esterno, questo perché "Browning's example will lift us all" (p. 51). Il successo, che rasenta la tragedia personale, viene accompagnato dal canto di un inno.

Il secondo atto ripropone situazioni analoghe a quelle già viste. Campbell continua a celebrare le avversità dalle quali biblicamente si ricava "a harvest of joy" (p. 58) e, al tempo stesso, continua ad essere ossessionato da "The filth! The stench!" (p. 59) e dall'igiene (p. 66): è un modo eloquente di dare una ideale collocazione all'onore, che egli ricerca in una sfera che è non quella della realtà umana con le sue miserie e le sue debolezze. Il secondo atto è anche caratterizzato dall'accento messo sui sogni del febbricitante Browning (pp. 62,70), che costituiscono un pretesto per Priestley di parlare dei suoi stessi sogni di conoscenza, rivelando ad esempio che il suo sogno più segreto non è la ricerca geologica, ma una alquanto astrusa "comprensione del tempo": "Human time, I mean. The clock of the soul." (p. 73). A questo punto si cita J. Conrad, come se la situazione che si sta vivendo nell'Antartico avesse delle analogie con le vicende africane narrate in *Heart of Darkness*. In seguito l'opera non approfondisce questo confronto.

Levick, però, offre ai presenti la sua seconda "conferenza" e questa volta tratta delle piramidi e della civiltà egiziana. Il senso della "lezione", secondo Campbell, consiste nel confronto tra due imprese monumentali, quella egizia e quella di cui essi stessi sono protagonisti. Si fa, per così dire, passare il tempo. E si ha l'impressione che il ripetersi di situazioni che ricordano l'amena conversazione salottiera male si amalgamino ad altre estreme e concrete (84). E' un modo alquanto inverosimile di allontanare la mente dalla incombente disgrazia. La "conferenza" di Levick introduce un ulteriore concetto. Rivolgendosi coltamente ai subalterni (in un momento in cui la immaginaria parete che li separa viene eliminata), egli insinua l'idea aristocratica

dell'esistenza di una cultura di élite che scenda dall'alto ad acculturare la massa, richiamando un principio caro alla centralità dell'imperialismo britannico. Campbell ne ricava subito una "verità" rispondendo al soldato semplice Abbott, che in coda al discorso di Levick si chiede quale felicità spetti al povero scalpellino. La risposta di Campbell è sintomatica e sintetica: "men are happiest when they are dwarfed by their projects" (p. 86). L'opera sembra a questo punto abbandonare il realismo crudo della situazione e privilegiare scambi di carattere ideologico. La discussione e la riflessione finiscono in questo modo per sottrarre spazio all'azione che in termini teatrali sembra essere delegata o demandata alla scenografia, ai rumori di sottofondo del vento, agli aspetti evocati della landa ghiacciata. E' un po' una contraddizione che Campbell, assiderato dopo una sortita, si metta qualche battuta più sotto a fare giochi verbali di società (p. 96). La tensione drammatica scade, di conseguenza, e anche quando la si avverte, ad esempio in una scena tra Abbott e Campbell, Levick interviene a neutralizzarla in modo un po' surrettizio rivolgendosi a Browning con queste parole: "Are you going to feast in your dreams tonight?" (p. 100). Campbell continua con i suoi giochi, giochi di parole, che molto rapidamente si trasformano in giochi di resistenza e di rischio: questa volta tocca al "sovversivo" Abbott di uscire ad uccidere un'improbabile foca per il bene di tutti (p. 107). A queste prove Campbell attribuisce grande importanza, però sembra sempre più evidente che lo spirito di Campbell non sia quello del 1940, quando la storia è raccontata. In *Inexpressible Island* la sopravvivenza si ottiene grazie all'ostilità e all'antagonismo tra i personaggi e non grazie alla cooperazione generosa caratteristica della resistenza inglese all'invasione tedesca. Nell'opera si ha una cooperazione nutrita sull'ostilità, sulla separatezza e sull'aggressività che, nella più ottimista delle ipotesi, si traducono nell'orgoglio che dovrebbe unire tutti (p. 111). Nel

1940, al contrario, fu il senso della comunanza, il senso positivo della comprensione, il senso dell'aiuto reciproco che vinse. Da questo punto di vista l'opera non riesce a far acquisire un valore simbolico universale alle vicende narrate, mediante l'analogia della guerra mondiale,

Nelle ultime pagine del terzo atto l'opera si perde in oscurità, sia nei commenti di Priestley (p. 115) che in quelli di Levick, il quale introduce una sua filosofia sulla complementarità tra il maschile e il femminile nell'uomo (p. 116). E' il personaggio di Levick, il più moderato e sensibile, che auspica di unire i due diversi aspetti, come se fossero diverse classi all'interno di una società. E' certamente una implicita critica alla visione univoca della vita di Campbell, ed è significativo che Priestley ci comunichi la morte per infarto di Levick, dopo la fine della guerra, durante un ballo, e che questa morte venga attribuita al fatto che era infarcito di sogni. I due personaggi che muoiono per primi dividevano la tendenza a sognare, e sembrano a Priestley e a Dickason non avere ironicamente saldi piedi per terra. Ma qual è allora il messaggio dell'opera, dal momento che le qualità emerse nella terribile avventura antartica sembrano ritornare e determinare la capacità di vivere nella vita normale? Campbell aveva dato una sua precisa risposta, nel senso che egli non ha fiducia nella parola: "Less said, soonest mended" (p. 119), mentre Levick sosteneva fufosamente che era necessario essere più onesti con se stessi, infine cadendo nel filosofico e nell'astruso (p. 120). A parte il valore ideologico di questi dibattiti, che hanno una loro rilevanza nella comprensione dell'ideologia imperialista, queste stesse lunghe pause di riflessione, lo spazio occupato dalla filosofia, dal dialogo, dalle schermaglie intellettuali di nuovo finiscono con il distrarre l'attenzione dalla condizione reale dei personaggi, dalla loro condizione prostrata nell'igloo, facendo perdere drammaticità alla situazione. Di nuovo ci sembra di essere in un

salotto, dove ci si confida esoteriche sensazioni come la seguente: "This connects to that and, aha, I have another Conclusion which I file under 'C' right next to contradiction and the Contradiction prevents my Conclusion from being conclusive and, in the next instant, I'm with my mother in Wiltshire tending her peonies and I feel this astonishing surge of... of longing..." (p. 121).

Si pone infine un vero e proprio dibattito, al quale tutti partecipano più vivi e vitali che mai. Abbott prende la parola e introduce un esempio di ingiustizia sociale: i ricchi hanno più del necessario e gli altri muoiono di fame. L'osservazione è scontata quanto vera, tuttavia la si rende banale poiché si fa apparire la rabbia di Abbott come una risultante della sua sfortunata situazione familiare e non come derivante da una situazione di vasta ingiustizia sociale (p. 132). Addirittura, David Young fa parlare Abbott contro Levick, che da scienziato, sta "sprecando" il suo tempo alla ricerca della uova dell'Emperor Penguin. La critica sociale di Abbott alimentata dalla sua ignoranza, gli fa identificare un falso bersaglio in Levick, la cui attività scientifica non interpreta come contributo alla conoscenza, ma come inutile spreco di risorse a danno dei tanti affamati (133). Non si capisce se l'autore abbia una strategia nel porre queste posizioni, se voglia mostrare come ogni individualità vada depressa in nome della sopravvivenza; ma c'è anche il pericolo che i valori tutti contingenti della vicenda in Antartide vengano trasferiti alla vita sociale di una comunità.

Levick, che più degli altri si lascia andare a speculazioni, è forse il latore del messaggio più profondo e anche più eclettico: si era fatto portavoce dei principi maschile e femminile dell'animo umano, poi abbraccia la teoria darwiniana dell'assenza di Dio e della equiparazione di tutti gli esseri viventi sul piano del "survival of the fittest" e finisce logicamente esclamando che al mondo non esiste un piano: "There is NO PLAN!" (p. 137). Questo è un punto di critica a

Campbell, il quale invece vuole collocarsi ad un gradino al di sopra degli altri proprio perché ha un piano da seguire che porterà tutti alla salvezza. Questa finalità pratica Levick non la riconosce sul piano filosofico generale. E' solo un misero espediente, non ha senso per uno scienziato. Pertanto la sua riflessione lo porterà ad identificare il Polo come lo zero, l'ano del mondo, il nulla. Levick continua con la sua critica al piano e mostra tratti, in questo, postmoderni con l'attacco alle "trame maestre": "Smash! Smash! The idols are falling! I have seen paintings in Paris where the face is splayed like a fern frond pressed flat in a book! Books no longer have plots! Plays are about nothing! Portraits don't look like people.... What does it mean? Are we still on 'D'? Disorientation. Dissolution. Despair." (p. 138). E' la situazione ultima alla quale egli arriva. E' forse suggerita dalla situazione estrema nella quale si trova. Ma ha questo un senso simbolico generale? Levick implora il ritorno all'armonia della Natura dell'Età dell'Oro, quando non esisteva la tortura del pensiero: "There is no thinking" (p. 139). Sembra una posizione estrema alla Beudrillard.

L'opera alla fine mostra i personaggi che escono di scena uno di seguito all'altro, in posizione inversa a quella dettata dalle loro posizioni sociali: Campbell è quello più accovacciato, dietro di lui man mano gli altri sempre più eretti, finché Abbott è il più eretto e ha sulle spalle Browning. E' questo un altro messaggio? Dire quale sia il messaggio dell'opera è difficile, è forse semplicemente quello che essa indica è che tutto quello che l'uomo escogita è un espediente per sopravvivere: parlare, ordinare, obbedire, ribellarsi, speculare e così via. Ma se si va addentro alle parole e alle speculazioni ciò che si trova è spiacevole: ordine, classe, orgoglio, punizione, prova, ipocrisia: una serie di virtù calviniste che deprimono lo spirito. Altri ideali, se di ideali si tratta, rimangono puro 'flatus voci'.

Only Drunks and Children Tell the Truth (Talonbooks, 1998,

pp.112) come scrive l'autore, Drew Hayden Taylor, racconta l'incontro di due sorelle in età adulta, separate in giovanissima età e quindi formatesi secondo culture e filosofie diverse. La genesi dell'opera si trova nella precedente *Someday* in cui Taylor aveva trattato dell'esecrabile costume di asportare i bambini dalle famiglie indiane per farli adottare da famiglie di bianchi in varie parti del paese anche molto lontane dai luoghi di origine. Fu un singolare e, molto spesso, fallimentare sistema escogitato dalla civiltà anglosassone per ottenere l'integrazione della gente nativa.

Only Drunks and Children Tell the Truth comincia pertanto dove *Someday* finisce. Janice (originariamente Grace) ha forzatamente lasciato la riserva, lasciando uno strascico di problemi rimasti irrisolti, in Barb, la sorella, e in Anne, la madre, il cui rapporto di madre e figlia non è mai potuto essere pieno e compiuto proprio per l'assenza di Grace. Sono state quindi assenze che hanno segnato profondamente la coscienza non solo di coloro che se ne sono andati, ma anche di coloro che sono rimasti. Al momento in cui si apre l'opera, Taylor si accinge a esaminare la coscienza di queste due sorelle, per rivelare le loro verità, per scavare nel mondo che si sono costruite, l'una nella riserva e l'altra in città, a Toronto. L'occasione è la morte di Anne. Barb, assieme al suo ragazzo Rodney e al fratello adottivo di questi, Tonto, decide di far visita alla sorella. L'incontro è subito difficile. La reazione di Janice dinanzi a persone che per lei sono del tutto sconosciute è, al tempo stesso, di sorpresa e di rifiuto. Solo gradualmente Barb riuscirà a vincere le resistenze della sorella, attraverso il ricordo di episodi che hanno a che vedere con loro madre e che evocano l'ambiente della riserva. Barb cerca di approfondire la conoscenza della sorella e lo fa in modo polemicamente positivo, persino duro in certe occasioni. Scava nella vita cittadina che Janice si è costruita negli anni, nei rapporti che la legano alla famiglia di adozione, nel rifiuto di essere indiana.

Ciò che scoglie il ghiaccio è un racconto, veritiero forse per nulla,

Africa

di Barb riguardante la permanenza alla loro riserva della famosa pilota Amelia Earhart, là ritiratasi dopo la sua scomparsa nelle Filippine nel lontano 1937. Questa storia ingigantisce lo spessore simbolico della riserva, il valore del luogo come rifugio e come appartenenza. Janice non riesce a credere che Amelia abbia potuto fare una scelta del genere. E sull'onda di questa storia si scioglie la componente immaginativa ed emotiva che Janice ha dentro di sé. Così, quando le due sorelle cominceranno veramente a parlare, la comunicazione sarà piena e soddisfacente. Janice verrà a sapere dell'opera positiva svolta da sua madre dopo la sua asportazione dalla riserva, della resistenza di Anne al sistema governativo, del successo ottenuto riguardo alle adozioni, che per merito di Anne si fanno ora all'interno della riserva stessa. Un esempio di tali adozioni interne è Tonto, che venne allevato dalla famiglia di Barb e di Anne, pur sempre mantenendo contatti con il padre naturale. Un sistema più umano rimpiazza quello crudele dello sradicamento e il merito di questo va attribuito a Anne.

Accanto al colloquio tra le due sorelle, si sviluppa anche il colloquio tra Janice e Tonto, un classico esempio di intelligenza naturale, personaggio scherzoso e filosofico al tempo stesso. E' questa la parte dell'opera in cui visioni della vita diverse e filosofie diverse si contrappongono. Non si tratta di pistolotti didattici, ma di osservazioni veloci, eppure incisive, sul diverso modo di affrontare il mondo. Qualche esempio. I bianchi chiedono sempre "Why?", sostiene Tonto e gli indiani invece dicono "Why? Why not?": vede in questa differenza una maggiore disposizione dell'indiano ad accettare il mondo. E' una differenza che Tonto articola nuovamente notando come la ricerca dell'uomo bianco sia tutta rivolta al ritrovamento di un "inner child" e, al contrario, come la ricerca dell'indiano sia rivolta al ritrovamento in sé di un "inner Elder". E' un modo di affermare la necessità di accettare e comprendere l'esperienza da persone mature, anche quella, alla fine, di ritornare

alla riserva di Otter Lake. Quando Barb e Janice ritornano in scena, la situazione precipita grazie all'uso generoso di vino, che come dice il titolo spinge le due donne a dirsi la verità. Janice si convince che sua madre, Anne, non era una alcolizzata come le era stato fatto credere, ma una madre affettuosa e premurosa nei confronti dei figli. Di questo ha la riprova quando si trova tra le mani un regalo di sua madre, un "dreamcatcher", che consiste di una scritta nella quale si dice che i cattivi sogni sono dissolti dalla luce e che i sogni belli vengono mantenuti, e solo sogni belli essa vuole per la sua figlia, Janice, appena nata. La situazione precipita in senso positivo. Janice acconsente di ritornare alla riserva e di recarsi al cimitero per visitare la tomba di Anne.

L'opera quindi termina con un senso di riconciliazione. Come avviene nelle altre opere di Taylor, non si hanno nemmeno in *Only Drunks and Children Tell the Truth* grandi movimenti d'azione. L'attenzione è rivolta ai sentimenti e alla psicologia dei personaggi. Tuttavia, il tema dell'incontro e del riconoscimento reciproco non è mai trattato in modo melodrammatico o sentimentale. La leggerezza dello stile di Taylor fa sì, inoltre, che l'opera non venga gravata da accuse troppo pensanti al sistema, che pure non mancano. L'opera si sviluppa attraverso momenti di tensione e di liberazione entrambi misurati.

Nel trattare dei rapporti familiari e dei rapporti tra diverse generazioni Taylor affronta, infine, una tematica comune nella letteratura drammatica canadese. Ne tratta, ad esempio, David French in due opere che fanno parte del "canone" teatrale canadese: *Of the Fields, Lately* e *Leaving Home*. Forse è possibile fare un confronto fra French e Taylor. Naturalmente le prospettive sono diverse. Tuttavia, si può dire che mentre Taylor ricerca e trova la riconciliazione; French descrive e ridecrive la separazione e l'incomprensione, sebbene l'intenzione sia quella di arrivare alla riconciliazione tra padri e figli e tra generazioni diverse. In entrambi i casi si tratta di conflitti

subiti da individui a causa di posizioni ideologiche e sistemi di pensiero che hanno trovato nella diversità un motivo di tensione.

Giulio Marra

Nadine Gordimer, *The House Gun*, London, Bloomsbury, 1998, pp. 296

In saggi e interviste successivi alla nascita del Nuovo Sud Africa, Nadine Gordimer ha ripetutamente affermato che per gli scrittori del suo Paese è venuto il tempo di una liberazione dalla letteratura necessariamente "impegnata" e che possono indulgere nel privato e mostrare la loro validità in quanto scrittori "in sé".

La Gordimer dell'"interregno" aveva invece insistito sulla necessità dell'impegno e — anche per le condizioni della censura di allora — della creazione di sistemi allegorici. Il che ci fa comprendere come la questione per il letterato non fosse semplicemente di tematiche (storiche, sociali, politiche, ecc.) riguardanti il "pubblico", ma anche quella più genericamente "estetica", riguardante la sostanza formale della scrittura, i metodi compositivi. Ne risulta, ovviamente, che a un cambiamento nell'impegno dello scrittore sudafricano si affianca una vera e propria rivoluzione nei metodi compositivi stessi. E qui forse sta il problema che molti grandi scrittori sudafricani hanno dovuto affrontare, senza risolverlo sempre in modi soddisfacenti. *The House Gun* è una delle prove più evidenti di questo impasse.

Il romanzo ha deluso un po' tutti: critici e lettori, anche quelli che hanno sempre stimato la Gordimer e che si sono trovati ampiamente d'accordo con la sua reputazione internazionale che la condusse al Nobel. Io sono fra questi ed è con qualche imbarazzo che mi trovo a recensire questo romanzo perché non so davvero giustificare l'interesse!

Va detto che, fin dalla prime pagine, la Gordimer pare sperimentare una scrittura più ambiziosa che in altri suoi romanzi. Il tessuto, la scrittura, la parola, possiedono un loro piccolo fascino, soprattutto nel modo in cui la Gordimer filtra — o forse sarebbe meglio dire: "non" filtra — le voci dei suoi personaggi. I loro pensieri e le loro parole si alternano in una modulazione abbastanza originale del discorso indiretto libero. Il lettore non viene né accompagnato o guidato esplicitamente, né aiutato dall'ormai tradizionale filtro narrativo per cui il narratore incorpora

voci e pensieri creando uno spazio ibrido in cui più voci (narratoriale, dei personaggi, del contesto, ecc.) convivono. La Gordimer scrive con maestria: individuare il parlante o il pensante non è poi troppo difficile, per il lettore. Ma la mancanza dei *tag* e delle introduzioni esplicative alle varie voci, rende il tessuto narrativo alquanto "fresco", più cristallino di quanto spesso avviene in un romanzo contemporaneo. Tale assenza di elementi ridondanti conferisce purezza al dipanarsi del racconto, come se il suo scheletro o la sua nudità venissero sottoposti più esplicitamente allo sguardo del lettore. In tale tecnica c'è qualcosa di "classico", di poco postmoderno o postcoloniale. Produce una lucidità che ha un suo interesse e delle grosse potenzialità.

Il problema sta nella storia raccontata e nelle sue relazioni con un contesto specificamente sudafricano.

Il *plot* è di una semplicità disarmante (anche quella dal sapore "lucido" o classicheggiante). Due genitori rispettabili e molto tipici di una borghesia agiata e standardizzata devono affrontare la notizia che il loro unico figliolo ha ucciso un uomo. Scoprono che il figlio architetto viveva in una sorta di comunità di "fratelli" in cui le barriere della razza e del genere erano superate (come si presta per dei bravi sudafricani al passo con la nuova Costituzione). Il figlio, Duncan, aveva avuto una relazione omosessuale e poi una amante anarchicheggiante e alquanto disinvolta, che aveva salvato dal suicidio. Aveva poi sorpreso il suo ex-amico e la sua donna a fare all'amore e — senza neanche capirne il motivo — aveva ucciso l'uomo con una pistola che apparteneva alla "casa" attorno alla quale loro tre e altri due uomini gay gravitavano. Ne segue lo sconvolgimento dei due genitori, il processo, la paura della condanna capitale (fortunatamente abolita in quel Paese), la sentenza a sette anni. Ovviamente ci sono vari elementi secondari come, ad esempio, la simpatia e l'affetto mostrati ai genitori da un giovane gay nero e dall'avvocato pure nero, le digressioni sui ruoli sociali dei due genitori (lui assicuratore di prestigio, lei dottoressa liberale), sulla vita bohème nella casa dove il figlio era andato ad abitare. Ma tali elementi secondari sono ben pochi e non bastano a rendere interessanti le trecento pagine del

romanzo. Ci si potrebbe aspettare, quindi, che la scheletricità dell'intreccio conducesse a elaborate e complesse introspezioni psicologiche e a divagazioni epocali e contestuali sul Sud Africa del 1996. E, invece, proprio il rifiuto di ogni ridondanza manierista ha tenuto la Gordimer a freno: quello che veniamo a concludere sulle motivazioni di Duncan (e sulla sua mancanza di un preciso rimorso), e pure sulle angosce dei genitori è ben poco. La Gordimer autrice di racconti avrebbe saputo scavare di più proponendoci qualche immagine superba come lei sapeva fare, o qualche dettaglio magistrale. Sembra invece che in *The House Gun* la Gordimer abbia rifiutato anche l'approfondimento psicologico, forse proprio per rispettare la lucidità — quasi la freddezza — del suo nuovo modo di raccontare.

Quanto al contesto, questo pare usato come un cliché — altrettanto freddamente. Il Sud Africa è ancora un Paese sconvolto dalla violenza (pur se non più politica), per cui avere una pistola in casa sembra necessario e pericoloso: un omicidio pare essere causato più da tale circostanza di convivenza con le armi che da vere motivazioni "profonde". E' vero che la Gordimer ci presenta un Sud Africa in cui la liberazione sessuale, l'abolizione della pena di morte, la solidarietà fra bianchi e neri sono oramai parte di una situazione de facto. E — come si diceva — anche il problema di un Sud Africa cosparso di armi di offesa e di difesa che fanno pensare che un disarmo di massa sia finalmente necessario — tanto quanto l'abolizione della pena di morte: "what is an indoor killing (homeground in the suburbs), lovers' obscure quarrel, gays' domestic jealousy, something of that kind, in comparison with the spectacular public violence where you can film or photograph people shot dead on the streets in crossfire of the new hit-squads, hired by taxi drivers and drug dealers who have learnt their tactics from the state hit-squads of the old regime with its range of methods of 'permanently removing' political opponents, from blowing them up with car and parcel bombs to knifing their bodies again and again to make bloodily sure bullets have done their work. [...] A house gun. If it hadn't been there how could you defend yourself in this city, against losing your hi-fi equipment, your

Africa

television set and computer, your watch and rings, against being gagged, raped, knifed. If it hadn't been there the man on the sofa would not be under the ground of the city." (p. 157). O, ancora: "that is the tragedy of our present time, a tragedy repeated daily, nightly, in this city, in our country. Part of the furnishings in homes, carried in pockets along with car keys, even in the school-bags of children, constantly ready to hand in situations which lead to tragedy, the guns *happen to be there*. —"

Ma è tutto qua. Può costituire un nuovo anello nella ricostruzione storica che la Gordimer ha sempre perseguito: l'interpenetrazione fra storia della nazione e storia degli individui. Tuttavia, sembra non giustificare la scrittura di un lungo romanzo che annoia.

Può essere interessante notare come, attraverso la cifra stilistica, questo Nuovo Sud Africa si presenti più disgregato e frammentato del vecchio, quando le motivazioni politiche della scrittura davano un'impalcatura solida anche alle strutture compositive. Il nuovo caos — a cui non si contrappone un "discorso" politico unitario e solidificante — viene riprodotto con capitoletti spesso disancorati dalla tessitura principale (se ce n'è una), con veloci "incastrati", anticipazioni. Chiaramente quest'altra epoca di transizione, per la Gordimer, è anche un'epoca di maggiore confusione, e l'unica possibilità offerta allo scrittore sembra quella di restare freddo e lucido: più che mai reporter disincantato.

Ci può quindi anche essere una corrispondenza fra tematica, scelta stilistica, situazione storica. E sarebbe strano che la Gordimer fosse divenuta autrice di gialli ("This is not a detective story.", p. 16) o di melodrammi. Ma questo non basta perché il lettore apprezzi *The House Gun*. Né può entusiasmare i critici.

La conclusione che se ne può trarre è proprio quella di un nuovo tipo di caos che affligge stavolta gli scrittori cresciuti all'interno di una estetica che hanno contribuito a forgiare. Per modificare la propria estetica non basta un gesto di volontà o il cambiamento del contesto sociale in cui si vive. La grandezza di alcuni scrittori sta anche in una magica coincidenza fra le loro tecniche di scrittura e i tempi in cui operano: anche qui può trattarsi, almeno parzialmente, di un gesto di volontà, di una scelta

strategica — oltre che di coincidenza. Ma certe scelte sono più facili a vent'anni che a ottanta!

Certo. Un tentativo di scegliere come ricominciare a scrivere, di adeguarsi ai nuovi tempi, merita il nostro rispetto. Non è cosa facile. Costa fatica. Vuol dire mettere in discussione i propri "strumenti" di lavoro, cercarne altri. E alla Gordimer va tutto il nostro rispetto di grandi ammiratori delle sue opere. Ma ciò non basta a suggerire di leggere questo romanzo: che nella letteratura contemporanea (sudafricana o no) questo romanzo esista pare quasi irrilevante.

Armando Pajalich

Yasmina Khadra, *Double Blanc*, Paris, Éditions Baleine, 1997; *Doppio bianco*, trad. it; di Stefania Cherchi, Roma, edizioni e/o, 1999

Il titolo di questo nuovo romanzo di Yasmina Khadra, appena tradotto e pubblicato in Italia suona misterioso, e, anche dopo aver letto il libro, si continua a rimanere in dubbio circa il suo significato. Non che questo sia l'unico mistero di Yasmina Khadra, anzi il suo nome e la sua attività sono letteralmente circondati dal mistero. *Doppio bianco* è il secondo romanzo di Khadra; il primo, *Morituri*, è uscito nel 1997 a Parigi, e nel 1998 a Roma, presso le edizioni e/o (è recensito in Tolomeo, III). Yasmina Khadra è un pseudonimo dietro al quale si nasconde una donna algerina, una intellettuale dissidente, che, a causa di quello che scrive, è minacciata di morte e deve vivere nascosta. Qualcuno pensa che dietro il nome Yasmina Khadra in realtà ci sia un uomo, perché il linguaggio, lo stile, le storie dei suoi romanzi, sono troppo violenti, crudi, cruenti per essere opera di una donna. Ma di fatto i giornalisti non sanno niente, e solo gli editori francesi di Khadra conoscono il suo vero nome, oltre al quale hanno solo un indirizzo operativo e un numero di fax. Questo è tutto, e il mistero resta.

La narrazione di *Doppio bianco* è affidata in prima persona al punto di vista del commissario Llob, personaggio che Khadra ha voluto scriba e protagonista anche nel suo precedente romanzo, *Morituri*. Anche in *Doppio bianco*, come in *Morituri*, la scena dell'azione è la città di Algeri ai nostri giorni. Llob, poliziotto e agonista solitario, tanto più solitario quanto più circondato da vociante e brulicante umanità, è tanto un uomo d'azione quanto un uomo di pensiero. In questo romanzo, come nel precedente, Llob è un poliziotto e anche uno scrittore di *thriller* di successo; lo stesso nome Llob, per inciso, suona strano all'orecchio europeo in connessione con Algeri. Proprio in quanto scrittore di un certo successo, Llob, all'inizio di *Doppio bianco*, riceve da Ben Ouda, ex diplomatico, intellettuale, scrittore, uomo politico un tempo molto potente, l'offerta di scrivere insieme a lui un libro-denuncia che sveli fatti gravissimi

di corruzione politica e finanziaria avvenuti, e in corso, nello stato algerino: "Ho in mano un documento... Qualcosa che nemmeno il diavolo avrebbe potuto prevedere" (p. 15). Il cadavere straziato di Ben Ouda viene trovato poco dopo, e dopo solo poche ore è cadavere anche il professore universitario Abad Nasser. Llob comincia a collegare fatti e sospetti e prosegue le sue indagini convulse in una Algeria, penosamente bella e straziata dal terrorismo integralista, fino alla conclusione, meno sconvolgente da un punto di vista ufficiale della conclusione di *Morituri*, ma non meno terribile. L'intreccio di base è semplice, i colpi di scena non sono molti, pure il ritmo è trascinate. Tutti i personaggi suonano un'ottava più in alto della normalità; anzi non c'è più normalità, solo un'esistenza febbrile, esasperata, frenetica come il linguaggio. Certe volte tutti gli elementi si accumulano e diventano una serie di grida scomposte.

Fin dall'inizio di *Doppio bianco* si ritrova il linguaggio energico, rapido, riccamente figurato, straordinariamente 'vivente' di *Morituri*, un linguaggio che è la sigla dello stile di Khadra, e che necessariamente nel secondo romanzo non colpisce con la novità e la violenza con le quali colpiva nel primo. In *Morituri* lo abbiamo letto per la prima volta, ora lo rileggiamo, e l'effetto è minore (la serialità è un indebolimento), ma il fuoco retorico non ha smesso di bruciare. Il francese di Khadra, modellato e scolpito dall'ironia algerina, e probabilmente dalla lingua madre di chi scrive, è veramente fuori dall'ordinario: sostantivi e nomi evocano la materialità del reale senza mediazioni o attenuazione, gli aggettivi si accumulano come i colori e le forme della Casbah, i verbi sono duri, precisi e inequivocabili - si formano neologismi spontanei di verbi che partono da nomi e aggettivi, come spesso accade in inglese, e difficoltosamente si può fare in italiano; le contiguità delle parole producono immagini e suoni inconsueti, che forse non lo sono, ma certo al lettore suonano intrisi di 'algerinità'. Naturalmente il linguaggio di Khadra diventa anche ricercato, e tradisce nel suo creatore una persona, donna o uomo, che possiede una notevolissima cultura, anche, e forse soprattutto, cultura classica. La conoscenza della retorica classica, per esempio, e direi, senza mezzi termini, della retorica aristotelica

è più che evidente. Come in *Morituri* Khadra impiega in questo romanzo metafore, metonimie, sineddoci, parafrasi, prosopopea, ipotiposi, e soprattutto parallelismi (con un occhio poetico-aristotelico per le somiglianze), il tutto tenuto insieme da ironia e passione morale. Khadra è anche fortemente sensibile al bello: la città di Algeri, martoriata dalla guerra civile quotidiana, è bellissima: il contrasto tra la bellezza gloriosa della natura e la corruzione sordida della situazione è ripetuto con enfasi e insistenza.

Pure, in *Doppio bianco* c'è qualcosa di affrettato, e anche qualcosa di scoraggiato. Llob, che, lo si da come dato di fatto, è sopra i cinquanta, alla fine si allontana da solo lungo la spiaggia, dopo un atto, forse troppo letterario, di rivendicazione della verità: eppure giustizia è fatta, per ora, ma un sospetto di rassegnazione al ripetersi futuro di eventi come quelli appena trascorsi segue i suoi passi. Khadra ha in preparazione il terzo romanzo, il terzo e ultimo atto di quella che appunto si definisce come la trilogia del commissario Llob: *Morituri* e *Doppio bianco* lasciano un vivo desiderio di leggere il terzo romanzo, il cui titolo annunciato è *L'Automne des chimères*.

Francesca Romana Paci

Moussa Konaté, *L'Assassin du Banconi*, Bamako, Le Figuier, 1998, pp. 140; *L'Honneur des Kéita*, Bamako, Le Figuier, 1998, pp. 104

Esiste il poliziesco nella letteratura africana francofona? Ebbene sì; sia pure solo da qualche anno, questo genere letterario così tipicamente occidentale fiorisce anche in terra d'Africa: ed è straordinario come sappia, con giusto dosaggio, mescolare le regole e gli stereotipi (che il genere implica di per sé) alla rappresentazione di un mondo tanto lontano da quello abituale del poliziesco, con sue regole sociali, con sue credenze e tradizioni che a prima vista potrebbero sembrare inconciliabili ed estranee a quel tipo di letteratura.

L'impresa è particolarmente riuscita nei due romanzi del maliano Moussa Konaté. Autore di alcune delle opere più celebri della letteratura africana francofona (e basterà ricordare *Le Prix de l'âme*, 1981; *Une Aube incertaine*, 1985; *Fils du Chaos*, 1986), Moussa Konaté aveva tentato nel 1989 un'esperienza singolare: aveva stampato in proprio (in un'edizione molto dimessa e quindi poco costosa) *L'Assassin du Banconi*, ottenendo un notevole successo di vendita, tanto che — per sua stessa ammissione — l'opera poliziesca gli aveva fruttato più denaro di tutti gli altri suoi romanzi messi insieme (intervista pubblicata su "Notre Librairie", n. 103, ottobre-dicembre 1990). Ma poi l'opera, esauritissima, era divenuta introvabile, con grande dispiacere degli specialisti che troppo tardi ne avevano scoperta l'esistenza.

Ma ecco: Moussa Konaté, convinto che occorra spendere energie per diffondere la lettura in Africa, ha deciso di fondare a Bamako una sua casa editrice, Le Figuier. Ed è così che, nella neonata collana "polar — noir & rouge" rispunta *L'Assassin du Banconi*, subito seguito da *L'Honneur des Kéita*, un'altra avventura poliziesca degli stessi personaggi. In effetti, le due opere portano come soprattitolo *Le Commissaire Habib*; secondo le regole più provate del genere, Moussa Konaté mette in scena due detectives: da un lato il commissario Habib, appunto, un uomo maturo, severo, di una probità specchiata e di grande equilibrio; dall'altro, il giovane ispettore Sosso, che gli fa da spalla, pronto com'è ad imparare tutti i segreti del mestiere, ma capace anche di azioni spericolate, autonome quanto basta per apparire con una sua identità ben definita, e non solo come tenue alter ego del protagonista, tanto più che Sosso per il commissario Habib è come un figlio: ed entra in gioco allora tutto quel sottile complesso di norme che regola in Africa il rapporto parentale.

Il primo dei due romanzi, *L'Assassin du Banconi*, si svolge interamente in ambiente urbano: la città, scenario dell'azione, è Bamako, capitale del Mali, e il Banconi è uno dei suoi quartieri più poveri e più popolari. Seguendo passo passo il lavoro dei due poliziotti (sulle tracce di un assassino feroce ed astuto, capace di masherarsi dietro la più indiscussa rispettabilità) abbiamo modo di conoscere molti degli aspetti e dei tipi

umani che caratterizzano una metropoli africana, ma anche la sua povertà, il dissesto urbano, ecologico, economico che tutto corrode come un cancro. E sullo sfondo, non manca lo scontro tra la *brigade criminelle* di Habib e la feroce polizia politica (al servizio, evidentemente, di un'altrettanto feroce regime, sia pure sottaciuto) che infligge ai prigionieri su cui riesce a mettere le mani torture tanto violentemente inaudite quanto inutili.

All'ambiente urbano, inquieto sino alla frenesia, dell'*Assassin du Banconi*, fa da contrappunto la seconda avventura del commissario Habib, che si vede obbligato dalle indagini a spostarsi con Sosso dalla città verso una *brousse* apparentemente immobile e al di fuori del tempo. Piroghe, coccodrilli, boschi e stagni sacri, campi d'arachidi e di miglio, danze di maschere e spiriti di antenati che compiono spaventevoli prodigi, leggi ancestrali dure sino alla ferocia che si contrappongono senza remissione alla legislazione nazionale se in gioco c'è l'onore di un'antica e nobile famiglia: questa è la variegata materia del racconto. Ed il romanzo restituisce integro il fascino del mondo tradizionale, fascino ambiguo tuttavia, poiché covano — dietro incantevoli e magiche apparenze — odii insanabili e tabù d'ogni sorta; è un mondo che ha dunque sue ragioni culturali profonde, ma che nel contempo non può non essere severamente giudicato perché superstizioni e pregiudizi devono essere ormai superati in nome di una giudiziosa modernità, come Moussa Konaté ha sempre sostenuto anche nei grandi romanzi.

Idue polizieschi africani costituiscono dunque una piacevolissima lettura, non solo perché immettono nel genere tanto inattese quanto gradite novità, ma anche perché sanno offrire un vasto quadro di quel mondo ed una proposta etica per la sua sopravvivenza, per un suo consapevole miglioramento.

Liana Nissim

Fawzi Mellah, *Il conclave delle prefiche*, traduzione, prefazione e note a cura di Anna Maria Mangia, Lecce, Argo, 1998, pp. 158

Publicato originariamente nel 1987, *Il conclave delle prefiche* viene ora proposto al pubblico italiano in una versione tradotta e corredata di sezioni critiche, curata da una specialista della letteratura maghrebina per la collana "Il pianeta scritto".

Il romanzo occupa una posizione di riguardo nell'ambito della produzione del tunisino Fawzi Mellah che, già autore di diverse opere teatrali (*Néron ou les oiseaux de passage*, 1973; *Pourquoi jouer Néron?*, 1973; *Le palais du non retour*, 1975), si impone all'attenzione della critica principalmente grazie alla produzione narrativa, inaugurata proprio con *Le conclave des pleureuses* e proseguita con *Elissa, la reine vagabonde* (1988) e *Entre chien et loup* (1997).

Autore anche di saggi di carattere politico e giornalistico (se ne ricordano almeno due: *Tourisme au Tiers-Monde*, 1977 e *De l'Unité Arabe. Essai d'interprétation critique*, 1986), Mellah ribadisce le proprie preoccupazioni al riguardo anche attraverso l'attività narrativa. Come apprendiamo infatti dalla prefazione di Anna Maria Mangia (*Mellah e la letteratura francofona nel Maghreb*, pp. 9-22), le scelte tematiche di Mellah sono quelle di una generazione che, affacciata alla scena letteraria negli anni Settanta, prende la parola "proprio per esprimere le preoccupazioni di fronte alle realtà politiche che si vengono delineando (non solo nel Maghreb, ma in tutto il Terzo Mondo), la critica nei confronti di una classe politica che, deludendo le aspettative, si configura sempre più come nuova borghesia ricalcata sui modelli occidentali, e la denuncia delle responsabilità dell'Occidente, e specialmente della Francia, su questo stato di cose" (pp. 10-11).

La forte valenza simbolica del *Conclave delle prefiche* si inserisce proprio in una simile prospettiva. Una delle figure chiave del romanzo è infatti il Santo-della-parola, personaggio leggendario che alimenta - ci spiega, ancora, la Mangia - "una rivolta contro il nuovo ordine imposto dall'Occidente, contro quella falsa indipendenza che ha creato

solo un cattivo scimmiettamento del vecchio sistema coloniale e ha privato le coscienze delle loro radici" (p. 19).

La critica sociale emerge soprattutto attraverso la forte valenza ideologica e culturale assunta dagli stupri perpetrati nel quartiere nuovo, che da qualche tempo inquietano la comunità e si lasciano leggere come denuncia dell'offesa alle tradizioni dovuta all'imitazione dei valori occidentali. La questione identitaria viene dunque a svolgere un ruolo di primo piano, e si esprime nel modo più esplicito proprio attraverso le prefiche, che sentenziano condanne contro la modernità accusandone i fautori "di non capire affatto gli oracoli, di non percepire le collere fruscianti sotto la brezza del nord, del sud, dell'est e dell'ovest, di complotto contro il quartiere dei Fenici, di tentato assassinio ai danni [...] [del] santo-della-parola, e soprattutto degli stupri del quartiere nuovo!" (p. 122).

Situato in una località imprecisata, che la curatrice ci aiuta ad identificare in una città maghrebina contemporanea, il romanzo può essere cronologicamente collocato negli anni successivi all'Indipendenza, benché non manchino riferimenti anche ai periodi pre-coloniale e coloniale. In tale contesto si svolge l'inchiesta del giornalista/narratore incaricato di raccogliere testimonianze circa gli stupri del quartiere nuovo. Si viene così a creare una struttura polifonica di voci sovrapposte e contrastanti, che ripropongono diverse versioni delle stesse vicende, progressivamente ampliate in modo da creare un impianto a spirale. Sebbene incapaci di risolvere l'enigma degli stupri, le indagini del giornalista hanno il merito di portare alla luce l'incontro/scontro fra tradizione e modernità, questione che non potrà sostituirsi all'articolo commissionato, ma si presta a divenire "Tutt'al più un romanzo senza senso né coerenza. Storie danulla. Una letteratura senza personaggi veri e propri né trama verisimile, ma immagini e movimenti in tutte le direzioni" (p. 151).

Al termine della lettura assistiamo così alla trasformazione del reale in finzione. Il giornalista si dichiara infatti consapevole che "quest'inchiesta non è un fallimento" poiché - spiega - "mi ha posto in presenza di personaggi là dove speravo d'incontrare solo degli esseri umani. Mi ha fatto ascoltare leggende là dove prevedevo solo testimonianze" (p.

150). La conclusione del romanzo, dunque, ci riconduce al suo principio, come esplicitato dall'esortazione finale rivolta al Redattore capo: "Faccia di questo manoscritto ciò che le pare più utile. Ma, di grazia, non lo distrugga: forse ne farò un romanzo" (p. 151).

Il conclave delle prefiche immerge dunque il lettore nelle problematiche del Maghreb contemporaneo, espone attraverso soluzioni formali complesse che, se da un lato possono disorientare, dall'altro hanno la capacità di sollecitare una lettura più consapevole e riflessiva. Le sezioni critiche curate da Anna Maria Mangia contribuiscono inoltre a promuovere una lettura autonoma, fornendo ai neofiti le informazioni necessarie per penetrare in un'area culturale ancora poco nota al pubblico italiano (oltre alla già ricordata prefazione, il volume include una sezione di *Cenni bio-bibliografici sull'autore*, pp. 23-24 e un apparato di *Note*, pp. 152-154), nonché gli strumenti linguistici utili alla comprensione del lessico derivato dal contesto arabo (*Glossario*, pp. 155-156).

Cristina Brancaglioni

Bernadette Sanou Dao, *La dernière épouse*, Abidjan, Éditions EDILIS, 1997, pp. 128

11 nove racconti de *La dernière épouse* costituiscono il primo incontro con la narrativa per Bernadette Sanou Dao che ha, fino a questo momento, dedicato la sua attenzione alla poesia — *Parturition* (1986), *Quote-Part* e *Symphonie* (1995) — presentandosi come la prima poetessa del Burkina-Faso. Se, infatti, Bernadette Sanou Dao è nata, il 25 febbraio 1952, a Baguida, vicino a Bamako (Mali), è, per origini e per essere rientrata in Burkina all'età di undici anni, sotto ogni aspetto burkinabé. Dopo aver completato la scuola secondaria a Ouagadougou, prosegue gli studi a Dakar, all'Ohio University e a Parigi. Grazie alla sua doppia formazione di letterata e di linguista, ha collaborato all'elaborazione di diversi manuali scolastici in *jula* e in francese. Dal 1977 al 1985, è stata responsabile del servizio di linguistica applicata presso l'Institut Pédagogique du Burkina; dal settembre 1986 all'agosto 1987, ha coperto la carica di Ministro della Cultura del Burkina. Impegnata nella protezione e nelle strategie di sviluppo del bambino e della donna, all'inizio del 1999 è stata nominata Ministro dell'Integrazione regionale.

Parte di questo impegno sociale traspare anche in alcuni racconti che presentano i problemi di donne poco o per nulla rispettate da mariti che non esitano ad umiliarle o a picchiarle per il motivo più banale (*Hommes tout-puissants*), costringendole talvolta ad accettare situazioni mortificanti (*L'amant de Josette*).

Bernadette Sanou Dao, però, non esita a mettere in evidenza, con una sfumatura ironica e qualche volta comica, anche altri tratti del *modus vivendi* africano. Così, il racconto dell'ossessione di Malick di avere un figlio maschio (*Un garçon pour Malick*) è nel contempo monito ad imparare la pazienza nella vita e occasione di ricordare l'inaccettabile disprezzo che viene quasi naturalmente manifestato da parte del padre musulmano nei confronti di ogni figlia.

Non mancano esempi tipici della dimensione sovranaturale africana: la lettura dei "cauris" che prevede il futuro

condiziona l'agire del deputato che intende vincere le elezioni ad ogni costo, anche davanti alla richiesta di un sacrificio umano (*Un albinos pour le trône*); la mancanza di rispetto di maledizioni o di interdetti sociali porta a tragedie irrisolvibili (*Rue de l'hôpital*). Mai, però, la scrittrice cade nel manicheismo o in una lettura della realtà troppo semplicistica. Malgrado lo spazio esiguo che il racconto concede, Bernadette Sanou Dao riesce sempre abilmente a presentare racconti, con un contenuto che potremmo definire moraleggiante — esemplare si rivela *Sacrée Mé Zizanie*, favola didattica che mette in guardia dai disastrosi effetti delle malelingue —, che invitano ad una lettura tutt'altro che immediata e che spesso richiede una riflessione profonda. Se, nel racconto che dà il titolo all'intera raccolta, Moussoba, sesta moglie di Kéléman, si dimostra volitiva e agisce in modo da impedire al marito di prendere una nuova sposa, non accettando l'idea di essere messa da parte, è altrettanto vero che tale azione la costringerà nella solitudine: vedova del primo marito (forse fatto da lei uccidere), perderà presto anche il secondo, veramente amato, che la fatalità (un fulmine) le toglie ben presto. Il deputato di *Un albinos pour le trône* avrà, nella sua ricerca di un albino da uccidere secondo quanto un vecchio saggio gli indica di compiere per raggiungere il suo traguardo politico, un'esperienza sconvolgente che gli farà abbandonare la lotta politica; lotta resa, comunque, del tutto vana da un colpo di Stato alla vigilia delle elezioni.

Poco vale affannarsi e ogni azione deve essere consapevole della caducità dell'esistenza umana, della precarietà delle situazioni create dall'uomo e dell'imprevedibilità del destino. Questo non implica, però, uno sguardo cupo da parte di Bernadette Sanou Dao che non risparmia la possibilità di un sorriso di speranza o la consolazione che dà una lezione di vita che è invito a crescere. Ecco, forse, l'importanza attribuita all'amore. È l'amore che spinge il giovane abate Banbaga Jean-Baptiste a lasciare la Chiesa (istituzione ostinata e ottusa nel negargli il consenso a rinunciare alla vita religiosa) per vivere con Bertine, di cui si è scoperto profondamente innamorato (*Le fils del'Abbé Banbaga Jean-Baptiste*). È l'evocazione poetica del primo incontro, casuale, con l'essere amato (*Tonyle rêve*).

Il tutto con una certa felicità di narrazione, con una scrittura lieve che è, però, in modo palese e profondo, conscia della realtà sociale dell'Africa e delle sue contraddizioni, sovente disegnate sullo sfondo dei brevi racconti che compongono *La dernière épouse*.

Marco Modenesi

Aminata Sow Fall, *Douceurs du bercail*, Dakar/Abidjan, Éditions Khoudia/Nouvelles Éditions Ivoiriennes, 1998, pp. 224

Insegnante di Lettere moderne, figura di spicco nelle istituzioni culturali ufficiali del Senegal (membro della Commissione di riforma del francese, direttrice "des Lettres et de la Propriété Intellectuelle" dal 1979 al 1988, fondatrice, nel 1987, del "Centre Africain d'Animation et d'Échanges Culturels", direttrice delle Éditions Khoudia), Aminata Sow Fall è nata il 27 aprile 1941 a Saint-Louis. Cinque romanzi precedono *Douceurs du bercail*: *Le Revenant* (1976), *La Grève des Bâttu* (1979), *L'Appel des arènes* (1982), *L'Expère de la nation* (1982), *Le Jujubier du Patriarche* (1993). Una produzione, forse non sempre omogenea per quanto riguarda la qualità, ma che fa di Aminata Sow Fall una delle romanzieri africane francofone attualmente più conosciute anche fuori dal territorio africano.

Douceurs du bercail si apre con l'arrivo di Asta Diop, giovane donna senegalese, all'aeroporto di Parigi. Incaricata dalla Compagnia per cui lavora in Senegal di rappresentarla alla Conferenza sull'Ordine Economico Mondiale, Asta ha tutti i documenti in regola per entrare in Francia. Del resto, non è la sua prima esperienza di viaggio nella capitale francese. Questo non attenua, però, l'effetto dei modi bruschi e maleducati degli addetti al controllo dei documenti. Quello che sembrava un semplice arrivo, disturbato, nella gioia di poter rivedere la grande amica Anne che l'aspetta all'aeroporto, da un atteggiamento che Aminata Sow Fall denuncia come segno

di innegabili e radicate tendenze razziste da parte delle autorità di frontiera parigine, si converte improvvisamente in un dramma. Già esasperata dal controllo del bagaglio che collima con un atto di violenza dell'intimità, Asta deve subire anche una perquisizione personale: deve accettare che le mani guantate di una poliziotta frughino il suo corpo, fino a fermarsi sulle anche. È allora che Asta avverte "qu'une main insolente bifurque et cherche à forcer un passage fermé" (p.27). L'ostinazione dell'agente di polizia e la decisione ferrea di Asta a non tollerare ulteriormente l'umiliazione portano ad un atto che, fino a pochi istanti prima, il lettore non avrebbe mai creduto possibile per l'elegante signora in arrivo da Dakar: una rabbia incontenibile le esplose in corpo e Asta tenta di strozzare la poliziotta. Il lettore segue allora il destino di Asta, esterrefatto davanti ad una situazione che la forte tendenza mimetica del romanzo invita francamente a leggere come riproduzione fedele della realtà extranarrativa: la donna viene condotta nel "Dépôt", sotterraneo dell'aeroporto senza finestre e dallo spazio esiguo, in cui è parcheggiata una piccola folla di africani indesiderati, in attesa di rimpatrio. L'attesa del volo, come apprende da chi già da tempo è costretto in tali disumane condizioni, può durare giorni. A nessuno viene comunicato quando è previsto il rimpatrio e queste persone restano, letteralmente in deposito, senza contatto alcuno con il mondo esterno.

A nulla serve la preoccupazione di Anne che, inquieta per quello che crede il mancato arrivo di Asta, verrà a sapere solo dalla prima pagina dei quotidiani che l'amica è accusata di aggressione e che verrà rimpatriata. A nulla vale il suo tentativo di rivolgersi al "Premier Secrétaire" dell'Ambasciata senegalese a Parigi: la diplomazia non può interferire con le leggi dello Stato francese e nulla comunque può scusare l'"erreur grave" di Asta: aver aggredito un'agente di polizia. Questo apprende Anne, recatasi con il marito per poter chiedere l'aiuto dell'Ambasciatore (assente), al quale Asta ha reso più di un servizio. Aminata Sow Fall consegna così al lettore un altro ritratto elegantemente accusatore e amaro di uno dei tanti, tristi aspetti dei rapporti della Francia con l'Africa, mettendo in evidenza l'arrivismo e la pochezza di chi dovrebbe avere ben altra statura.

Dopo i primi momenti di profondo abbattimento, la permanenza nel "Dépôt" permette o impone ad Asta di creare legami con i compagni di sventura. Il romanzo perde, qui, un po' della sua unità di fondo: alcuni iniziano a raccontare la loro storia personale. Si sospende, così, la narrazione primaria, relativa al dramma di Asta, per lasciare ampio spazio ad altre narrazioni, vicende diverse, accomunate da un tratto, quello che, in certa misura, si concretizza nella presenza dei loro protagonisti nel Deposito: per molti, una speranza, sovente l'ennesima, infranta; per alcuni, come nel caso di Asta, un'ingiustizia, non la prima, inflitta e impotentemente subita.

Alcuni di questi personaggi, rimpatriati a Dakar con Asta, legheranno a lei il loro destino. Asta, ripresasi dalla profonda umiliazione, si pone, infatti, nuovi progetti nella sua vita, ennesimo segno della sua volontà di non abbandonare mai la speranza e di scegliere sempre un atteggiamento costruttivo. Compra, fra le mille difficoltà e i mille imbrogli tipici della realtà burocratica africana che Aminata Sow Fall non manca di riportare, un terreno. Da questo terreno, con il tempo, verrà il primo raccolto degno di tale nome. I prodotti verranno venduti sotto l'etichetta "Douceurs du bercail", non solo per indicarne la qualità, ma anche per sottolineare come, dopo tutto, è essenziale non perdere mai la speranza, avere sempre la forza di ricominciare, ma di farlo soprattutto amando la propria terra. È un invito palese a ritornare, letteralmente e metaforicamente, alla propria terra, di dirigere i propri sforzi e le proprie speranze verso l'Africa che darà i frutti tanto attesi.

Nella scelta, non certo nuova nella produzione narrativa di Aminata Sow Fall, di inserire nel romanzo un discorso a forte componente sociale si trova parte della caratterizzazione, ma anche delle debolezze del testo. Da un lato, l'autrice è molto abile nel restituire l'atmosfera caratteristica della realtà africana, soprattutto nei diversi racconti dei personaggi. Attraverso scelte di scrittura apparentemente insignificanti, Aminata Sow Fall sa cogliere bene il dettaglio tipico della quotidianità linguistica (interiezioni, esclamazioni, espressioni sia in francese che in wolof) e alcune microsituazioni che incarnano tratti caratterizzanti dell'essenza della realtà africana (Asta ha il privilegio di essere

accompagnata, da sola, fino alla scaletta dell'aereo in partenza per Parigi perché conosce qualcuno che lavora all'aeroporto di Dakar; la scatola di cartone che contiene i pesci di cui sono ghiotte le figlie; la diffusione della notizia dell'arresto di Asta e la reazione dei suoi connazionali; l'accoglienza delle famiglie africane a Anne in visita all'amica). D'altro lato, però, il testo è talvolta un po' troppo teso a volere evocare un'Africa che si disegna nelle parole di Anne, sorta di paradiso terrestre opposto a quell'inferno umano e sociale che è Parigi, un'Africa che assume tratti pericolosamente mitici e idealizzati: "cette chaleur venue du cœur, cette manière de sentir l'autre, de le respecter, de le soutenir moralement, ces gestes, ces rires francs, ces bonheurs qui sauvent de la désolation d'un monde de détresse où grondent la misère et l'angoisse" (p.198). Il rischio, tutt'altro che lieve, è quello di ritornare ad offrire al lettore — europeo o africano — un'ennesima figura dell'Africa mitica e, come tale, avulsa dalla realtà, accompagnata da un discutibile manicheismo che oppone società africana e società occidentale quasi identificandole all'opposizione Bene/Male, banalizzando un discorso, quello del rapporto e dell'inevitabile incontro fra le due culture, che altri autori africani hanno saputo trattare con ben altra apertura e stimolante fecondità. In un romanzo che tanta parte lascia al discorso sociale, tale scelta compositiva sorprende un poco.

Anche il tono scelto talvolta per veicolare il discorso sociale, diretto in particolare agli africani, solleva qualche perplessità. Se è vero, infatti, che la retorica africana è sensibilmente distante da quella francese, questo non basta a giustificare una leggera quanto, però, fastidiosa patina paternalista che permea alcuni passi, in particolare là dove, attraverso le parole dei personaggi, Aminata Sow Fall consegna quello che pare essere il nucleo centrale del testo e di cui la quarta di copertina si rivela, per contenuto e per tono, esemplare: "Aimons notre terre; nous l'arroserons de notre sueur et la creuserons de toutes nos forces, avec courage. La lumière de notre espérance nous guidera, nous récolterons et bâtirons".

Tali scelte da parte dell'autrice caricano il senso globale del romanzo — che rimane un'opera per molti aspetti godibilissima e di innegabile interesse

— di qualche ambiguità, proprio sul suo contenuto sociale-politico. Il limite fra sano senso pratico africano e un'ingenuità che porta ad una lettura semplicistica della realtà occidentale (e africana, di riflesso) è spesso flebile, tanto da stendere un'ombra sul significato, diciamo simbolico, del romanzo. È certo fuor di dubbio alcuno che gli africani hanno solo da trarre vantaggio dal fatto di dedicarsi, anima e corpo, alla loro terra, per poterla far crescere e per poter crescere in maniera autonoma e personale. Non tutti gli africani del romanzo sono, però, emigranti. Asta, la protagonista, non rientra in questa categoria ed è palesemente vittima di un sopruso, di un'ingiustizia. Dobbiamo dunque capire che anche davanti a tali situazioni la risposta più valida è quella di invitare a tornare a casa, perché, come recita sempre la quarta di copertina, "alors seulement nous pourrions emprunter les routes du ciel, de la terre et de l'eau sans être chassés comme des parias"? Difficile pensare che anche questo sia da annoverare fra le "douceurs du bercail".

Marco Modenesi

Amin Zaoui, *La Soumission*, Paris, Le Serpent à Plumes, 1998, pp.151

Nato nel 1956 in Algeria, Amin Zaoui (professore di letteratura e produttore televisivo, oltre che scrittore) è romanziere bilingue (scrive tanto in arabo quanto in francese) ma le sue opere sono oggi all'indice nel suo Paese. Basta leggere *La Soumission* per intuirne la ragione, anche se — ovviamente — nessun tipo di censura, nessun tipo di condanna "politica" può essere oggi concepita.

In effetti, nonostante sia presentato come racconto orale sotto il segno delle *Mille e una notte* e sia immerso in un'atmosfera di intenso onirismo, tutto il breve testo è l'espressione di una violenta rivolta contro il padre, figura dell'autorità tradizionale che non deve mai essere posta in discussione: è una rivolta dunque repressa, e per questo generatrice di rancori meschini, di paure striscianti, di colpevoli vigliaccherie, di un odio senza remissione.

In verità, il personaggio che occupa le prime pagine del romanzo (tutto raccontato dal ristretto punto di vista dell'io protagonista) non è tanto quello del padre, che appare piuttosto come uno sbiadito amatore di donne e di cavalli, un lettore instancabile del Corano e di poemi antichi, quanto quello della madre, una "madre divorante", attaccatissima al figlio maschio il quale, sin da bambino, si sente perseguitato dalla continua presenza dei suoi occhi indagatori, del suo corpo eccessivamente protettivo, delle sue mani troppo insistentemente carezzevoli...; completa il quadro di questo ambiente chiuso e soffocante, tutto fondato sulla repressione dei desideri (sapientemente intrattenuti, tuttavia, come il fuoco che cova sotto la cenere), la presenza di cinque sorelle, ossessionate da curiosità sessuali senza limiti. Le sorelle moriranno per una terribile epidemia che avrà decimato il già misero villaggio; solo la più piccola sopravviverà, bellissima, tanto bella che si innamora di lei (così innocentemente e insistentemente provocante) tanto il padre quanto il fratello-protagonista; l'uno e l'altro — pur nella piena avvertenza del tabù dell'incesto — sarebbero disposti a qualsiasi cosa pur di possederla. Nasce in questo modo il loro reciproco odio, cui s'accompagna il

Africa

rancore geloso (ma sempre silenzioso e sottomesso) della madre. Eppure il padre non smette mai di ritenersi un perfetto musulmano e di trovare giustificazioni rassicuranti nelle pagine del libro sacro.

Strane e oscure insinuazioni percorrono sempre più fittamente il procedere del testo: forse la madre ha avuto un amante ebreo (fuggito poi, per sottrarsi alle persecuzioni petainiste); forse ella, si spinge a ricercare consolazione nel letto del figlio, ormai adolescente; forse il vero padre di questi è proprio l'amante ebreo; forse la bellissima sorellina non è figlia naturale di quelli che crede siano i suoi genitori, ma è stata comprata bambina dal padre perché possa poi farne la sua sposa; forse è sua figlia illegittima, forse gli fu donata come dono o come risarcimento da un debitore; forse la fanciulla, giunta ormai alla pubertà, viene uccisa: da chi? dal padre? dal fratello? da entrambi? Forse, però, questi sono solo gli incubi frustranti che perseguitano il giovane protagonista: egli ammira il padre ma lo teme, sogna di sostituirsi a lui, eppure lo detesta... Le deliranti rivelazioni del romanzo potrebbero dunque essere solo fantasie compensatorie, e la loro mescolanza a testi e pensieri sacri, un'urgenza blasfema contro l'autorità paterna.

La scrittura (elegante e pur volutamente frammentaria), il costante ricorso a forme ritmiche non lontane dal versetto coranico, la lussureggiante e sontuosa ricchezza semantica, fanno di questo romanzo un piccolo, inquietante gioiello, prova eccellente di quanto scrive Henry Sérouya (*La Pensée arabe*, Paris, PUF, 1967, p.21): "il y a dans l'esprit arabe une prédilection pour les extrêmes et pour la juxtaposition des contraires qui se traduit par une succession brusque ou par un mélange sans intermédiaires".

Liana Nissim

Segnalazioni Africa

Ben Okri, *Un amore pericoloso* (*Dangerous Love*, 1996), trad. it. di Giorgio Bizzi, Firenze, Giunti, 1999

Lo scrittore nigeriano Ben Okri, vincitore di un Booker Prize (1991) e di molti altri premi, fra i quali il Grinzane Cavour, non ha bisogno di presentazioni. Di Okri Bompiani ha pubblicato *La via della fame* (1992) e *Io sono invisibile* (1997). Giunti ha pubblicato la raccolta di racconti *Il venditore di sogni* (1998), e ora *Un amore pericoloso*. La scena di *Dangerous Love* è il ghetto del quartiere di Alaba, a Lagos, nella Nigeria contemporanea. I personaggi principali sono cresciuti nel periodo seguente la grave crisi del Biafra, e sono più o meno consci del peso del passato vicino e lontano, mentre vivono una composita e complessa modernità. Omovo, giovane pittore, o meglio aspirante pittore, sensibile, colto, dalla personalità non facile, ama, riamato, Ifeyiwa, che ha solo diciassette anni, sposata giovanissima a Takpo, un uomo violento, molto più anziano di lei, che la maltratta e arriva a picchiarla malamente con una cinghia; ma Ifi incontrerà un destino ancora più terribile, raccontato alla fine con luminosa bellezza, da Okri, ovviamente, e, nella *fiction*, dall'arte di Omovo. La narrazione è sinuosa, movimentata, molto meno banale di quello che l'enunciazione dell'argomento, così rozza e breve, può far pensare. Okri ama quello che rappresenta, accarezza i dettagli, cura le luci e il 'taglio' delle descrizioni, rende viva la città, i suoi quartieri, e i suoi abitanti, dai protagonisti del romanzo alle più anonime comparse.

E' un romanzo veramente molto bello, fluido, ricco, orchestrato con magnanimità; si sente nella prosa di Okri, come è stato detto, che è un amante e un conoscitore di musica classica. Al testo narrativo Okri ha premesso una breve nota nella quale riconduce l'origine di *Dangerous Love* al suo precedente romanzo *The Landscapes Within* (1981), e aggiunge: "Avevo ventun anni quando terminai il romanzo. In quel libro avevo messo il cuore, ma il cuore da solo non basta, nell'arte come nella vita...Passarono molti anni...*Dangerous Love* è il frutto di una grande inquietudine...".

Albert Cossery, *Mendicanti e orgogliosi* (*Mendiants et orgueilleux*), trad. it. di Maurizio Ferrara, Roma, edizioni e/o, 1999

Nato al Cairo nel 1916, Cossery vive a Parigi, in albergo, dal 1945. Personaggio decisamente eccentrico e interessante, il "faraone Cossery", il "dandy solare e solitario", amico di Lawrence Durrell, di Albert Camus, di Jean Genet, e di molti altri scrittori internazionali, vive a Parigi ma scrive sempre del proprio paese. Il suo primo romanzo, *Les Hommes oubliés de Dieu*, piace a Henry Miller che si adopera per farlo tradurre e uscire in USA già nel 1940. I suoi altri romanzi e racconti, molto noti e apprezzati in Francia e in altri paesi, non sono altrettanto noti in Italia. Nel 1990 gli è stato conferito il *Grand Prix de la Francophonie* per l'insieme della sua opera. *Mendicanti e orgogliosi* racconta di un filosofo, che è diventato mendicante, frequentatore di bordelli, e drogato, il cui cammino incrocia quello di una giovane e procace prostituta con il gusto della bigiotteria scintillante, oltre che il cammino di un investigatore di polizia omosessuale, intelligente, pensoso, e 'troppo umano'. Ma gli incontri e gli incroci di questi personaggi non sono quelli che ci si potrebbero aspettare. L'ambiente è quello del sottobosco umano del Cairo, con luci, odori, colori, sofferenze, miserie, visioni ed esistenza di un brulicare di piccola gente perennemente ai margini e perennemente abbarbicata alla vita.

(Francesca Romana Paci)

- Mongo Beti, *L'histoire du fou*, Paris, Julliard, 1994.

- Mongo Beti, *Trop de soleil tue l'amour*, Paris, Julliard, 1999.

- Jamal Mahjoub, *The Carrier*, London, Phoenix, 1998.

- Emmanuel B. Dongala, *Les petits garçons naissent aussi des étoiles*, Paris, Le serpent à plumes, 1998.

- Abdourahman A. Waberi, *Balbala*, Paris, Le serpent à plumes, 1998.

(Roberta Buffi)

AUSTRALIA

Brian Castro, *Stepper*, Vintage, Sydney, 1997, pp. 309

Stepper is Brian Castro's sixth novel which, I'm sure, will come up to the expectations of those readers who are already familiar with the fiction of this writer born in Hong Kong, and who are fond of his award winning novels such as *Birds of Passage*, *Pomeroy*, *Double-Wolf*, *After China* and *Drift*.

Castro's latest novel, winner of the "Banjo Award for Fiction" in the same year of its publication, is about history, love and death, and of course about writing, so nothing new as for the issues which Castro tackles. Yet, intriguing is as usual the way in which he deals with such matters, as he always adds his own layer of meaning and appeal which distinguishes his narratives.

History. It's small incidents and private stories which contribute to shaping history and which often become part of it. As Brian Castro shows in his novel, the interaction between the two spheres is continuous, and one can never establish whether it's individual actions which influence the course of history or whether it's the unexpected flood of certain events produced by an uncontrollable history which drowns any kind of individual engagement and resistance. Victor Stepper is German; he is a spy based in Tokyo since 1933 who works for the Comintern. Had his private life been different, certain information and decision could have been channelled in another way, and certain historical facts could have been altered. Maybe. Had Stepper been a Nazi spy, things could have followed a different course. Maybe. So why did Stepper choose to become a Russian spy? "Vain questions. Goering stared gloomily at the petals. Human nature, my friend, is vain. A mixture of rebellion and submission. Loyalty and treachery. (Stepper) had abandoned others. His motherland abandoned him, Goering said. We are all abandoned" (p.287). So, perhaps, history is produced by abandonment, by people who have been deserted by someone or something, and who struggle so that eventually they won't be abandoned by history. As Ishigo Isaku says: "We will wait for history to prove (Stepper) a tragedy or a statistic" (p.235). Either tragedy or statistic, history will prove him anyway.

Love. In Castro's novel, love revolves

around Reiko, a beautiful Japanese hostess who entertains German customers at the night club "Wagon-lit" run by Papa Schwatz. Ishigo Isaku is in love with her, Victor Stepper is in love with her, and Reiko is in love with Victor Stepper. Victor Stepper the womanizer, the cynic, the sceptic, the master spy and the grand artist completely devoted to his spying, who claims that "knowing somebody intimately is already the first stage of their disappearance" (p.61), falls madly in love with Reiko. Perhaps, this may sound a bit banal. But in Reiko Stepper recognizes his own ungraspable self, his "quick-stepping" identity: "The moment in which he saw her lowering her eyes, her face full of hurt, the moment in which he actually saw her, was the moment in which he discovered himself. He was her and not her. They stood in heraldic symmetry and permanence. The world will see too, in time" (p.144). And on her behalf, Reiko falls in love with Stepper because, as she writes in a letter to Isaku: "(He) overflowed his own life ... He showed me how to live and constantly reminded me of my failure. But I was not privy to his transcendence, to his concern for the inert freedom of *knowing how to die*. He was lucid, analytical; he acted upon it. He was a Samurai" (p.298). Castro investigates further the nature of love and its various manifestations. Throughout the novel Isaku keeps wondering "What is love?", and offers his interpretation according to which "love doesn't exist without betrayal... or disgust" (p.269). Isaku recognizes the climax of love in his country just when Japan is at war: "*That*, let me say, was the moment of love. Among neurasthenics like myself, I noticed immediately the look of love, not the triumph of militancy, but the look in their eyes, revealing themselves to be enamoured already with defeat" (p.270). Thus, as Castro may be suggesting, love seduces and inevitably leads to tragedy.

Death. *Stepper* is pervaded by a sense of decay, destruction and death. Ishigo Isaku is Stepper's Japanese collaborator who is obsessed by death and who constantly reflects on decline and war, and on the rooted sadness of certain places, like his own: "What is it about countries which possess untold sadness within them, which seduces one with the power of the sword in one hand and the vulnerability of sadness in the other? Was not Greece thus for Socrates, Prussia thus

for Nietzsche? Betrayal. That is the only cure for such nostalgia" (p.218). In Japan, death is easily sought when one's Emperor dies, and this is what Isaku's parents did by committing *seppuku*. "Death solves everything" (p.135), claims Castro's narrator, and also Stalin seems to be sharing this view when, while thinking that Victor Stepper's information was crucial to the Russian defeat of the German army, he meditates on death: "Bombers gurgled lazily overhead. He looked up. It was raining, the windows frosted with his breathing, flurries of water spying the glass. He understood death to be like drops of rain. The samovar, shuddering. The dead. So many to come. A universe filled with future dead. Death solved all problems" (p.234).

Writing. Castro's ruminations on writing are constantly woven into his narratives. In *Stepper* they are subtly brought forward by Isaku, the painter, who reflects on fiction and the visual arts; he is the failed painter for whom "there is no solidarity in art" (p.245), and who eventually recognizes the power of the word. As he maintains: "You know what it all came down to in the end was the disintegration of the word, and thus, of life; life without the heart radical" (p.221). Even Stepper, who has always opted for action rather than for words, and who has often rejected words as "words ... glided across a slide rule between principle and ingratiation, between challenge and seduction, between statement and subversion. Words were snakes" (p.257), acknowledges when he is arrested and jailed that through words he can explore and represent his own self, which is different to that which he had perceived when he worked as a spy: "(Stepper) writes with righteousness, revelation and justification because he now has the words and the meanings... no longer the split between what words he could have used and what he represented; no longer the separation between being and word; no need for codes" (p.282). It's his memoir, his self-examination which will commit him to history, or at least, so he thinks.

Yellow chrisantemums, long drinks recipes and photographs as signs of modernity are motifs which Castro finely threads throughout his well structured plot, which is pervaded by a subtle and dramatic irony -the life and the name of Victor Stepper being the main tragically ironic features of Castro's narrative- and which is disseminated all over with vivid

portraits of Tokyo before and during the Second World War and with beautiful images which have a powerful visual trait, as the following depiction suggests: "(Reiko) hurried home ... ignored everything, fluttering through the Ginza streets like a delicate red and golden butterfly lost in that viscous darkness" (p.241).

Roberta Buffi

Delia Falconer, *The Service of Clouds*, Picador, Sydney, 1997, pp.322

A few years ago, Delia Falconer, born in 1966, emerged as a very fine writer of short stories and essays. In 1992 she won the *Independent's* Young Writer of the Year Award and in 1994 she was awarded the first prize in the HQ/Joop! Short Story Competition and in the *Island Essay Competition* for her beautiful and touching "Columbus's Blindness". From the very beginning, Delia Falconer has been recognized as a promising writer who has the ability to appropriate and re-work certain narrative strategies in a brilliantly distinctive way.

In *The Service of Clouds*, her first novel, Falconer shows her talent as a storyteller who imbues her readers with the very atmosphere and air of the place that she creates with her fluid and rarefied prose. The suggestive title of the novel is borrowed from one of John Ruskin's ideas claimed in *Modern Painters*, according to which, as Falconer quotes, "... if a general and characteristic name were needed for modern landscape art, none better could be invented than 'the service of clouds'". Ruskin's *Modern Painters* informs throughout Falconer's narrative, and Harry Kitchings, the photographer of clouds, seems to take Ruskin's view literally, as he holds that "the greatest work of the modern artist is to draw our attention to the beauty of the air" (p.111).

In Katoomba, stories come down from clouds and are produced by the beauty of this very air. "Listen, I will make the clouds rain stories for you", says the

narrator. "The shifting character of our passions can be read in the history of the air ... I will try to revive for you this time of liquid possibility when the valleys were brimful with our love of elsewhere, a love stronger than any atmospheric process, a love which turned the mountains sapphire blue" (p.5). Falconer knows how to make her readers hold their breath, and many must have done so, I believe, as for over two years *The Service of Clouds* has been one of the best-selling Australian novels.

Falconer explores the nature of love which spreads all over the Blue Mountains in 1907, a love which cannot be cured, a love which is transformed into an incurable longing for something which cannot be grasped, and which dramatically penetrates whoever is touched by it. "The year the Hydro Majestic Hotel failed as a hydropathic institute Harry Kitchings fell in love with the air and stayed. Les Curtain began to feel the dusk in his lungs. It was a romantic year. Men carried thermometers and dreamed of women struck by lightning. Postmen hauled packets filled with love and human hair. Women carried notebooks and pressed storms in them like flowers. You could feel our love rising from the mountaintops. At least that is how Harry Kitchings might tell it. What were we in love with?" (p.1). The novel opens with these words by Eureka Jones, who tells the story of her fated, wearing and overwhelming love for Harry Kitchings, a kind of love which weakens both body and soul, a kind of love which remains unconfessed and which for this reason is even more tormenting and incurable.

The novel is set in the Blue Mountains, New South Wales, at the beginning of the century, a place and a time in which clouds penetrate the throats, lungs and hearts of those people affected by tuberculosis who hope to heal their physical and existential wounds in a sanatorium which is inevitably filtered by certain Mitteleuropean moods. These are the clouds which Harry Kitchings -genetically and chemically doomed to the folly of photography, which materializes at his birth when he comes to light enveloped by a silver jelly which recalls that which Harry's grandfather uses for his daguerrotypes- tries to serve, as he maniacally takes pictures of them in order to get to discerning the face of God.

Eureka Jones, an assistant pharmacist

and nurse who is particularly attracted by the physical disease which affects the bodies which she treats, attempts to decipher the nature of her passion for Harry Kitchings, and scrutinizes the origin and shapes of the clouds which he continuously shows her and which drift all over a landscape of old rocks and scented eucalypts. This is a luminous landscape scattered with eccentric characters, artists and First World War survivors who arrive in Katoomba and in Wentworth Falls bringing along the damages and the fatal despair left by a conflict so remote and incomprehensible.

With her historical eyes, Eureka Jones collects the stories of Harry Kitchings's life which he himself tells her, and she re-patterns them with those invented by her own corroding melancholy, a melancholy which not even her attraction for Les Curtain -the patient affected by *spes phthisica* who, in his sleep, reads other people's dreams- will disperse completely.

Delia Falconer's narrative conveys the drifting lightness of clouds and the mythic quality of the best magic realism. Her prose is seductive, and the gossamer light which filters through it enchantingly recalls the air of the Blue Mountains, which Falconer depicts with the evocative power created by a landscape painter. Falconer's writing is intense and visceral like the torment produced by a kind of love which perhaps finds its only *raison d'Être* in a web of longing. And which achieves its most authentic and perfect form in the mesmerizing storytelling of Eureka Jones who, by bringing with her the negatives of Harry Kitchings's clouds, will eventually sail on the waves of yearning for a love which is poignantly sublime only when it is confined within the frame of memory.

Roberta Buffi

Gail Jones, *La casa del respiro*, tr. di Roberta Buffi, Giovanni Tranchida Editore, Milano 1999 (titolo originale *The House of Breathing*, Fremantle Arts Centre Press, South Fremantle, Western Australia 1992)

Questa prima, bella raccolta di racconti della scrittrice australiana Gail Jones, *La casa del respiro* - che giunge in Italia solo dopo la seconda (*Vite Feticcio*, Tranchida 1998) - sembra ruotare intorno a una domanda che la Jones fa formulare nel terzo racconto, "Altri luoghi", a una voce narrante femminile impegnata a rievocare la propria esperienza di testimone della guerra d'indipendenza condotta contro il Portogallo prima e l'Indonesia poi dagli abitanti della piccola isola di Timor Est, a nord dell'Australia, nel 1974. "Come fare per rifabbricare il 'reale' ormai fuori moda?" è l'interrogativo che si pone la protagonista nel momento in cui inizia a narrare la propria storia, dando voce a una vena di velato rimpianto per la grande stagione del realismo, in cui l'atto del raccontare si fondava sull'adesione a un "reale" il cui stesso significato è ora vissuto come problematico, al punto da dover essere virgolettato. Più che "raccontato" o "rappresentato" - secondo la lezione realista - il "reale" deve essere "rifabbricato", quasi ricreato attraverso l'atto della nominazione e della narrazione, che per Gail Jones si fonda sul radicamento in un luogo.

"Fammi cominciare - scrive infatti la voce narrante in risposta alla sua domanda - con un posto centrale e un periodo specifico". I punti discreti nello spazio e nel tempo dai quali si diparte la narrazione nei racconti che compongono *La casa del respiro* non appartengono né alla realtà metropolitana né alla *bush* - i due tipici poli della letteratura australiana realista - anche se fugaci esempi di entrambi compaiono nella raccolta. Più spesso sono luoghi "altri", lontani nello spazio e talvolta anche nel tempo - l'isoletta di Timor Est, appunto, ma anche la Siberia del 1920 del racconto "Modernità", la Vienna del Dottor Freud di "La vita salvata probabilmente dal nano imbecille", l'India di "Veronica", la Pechino di "Toccando Tien-An-Men" - luoghi raggiunti dai personaggi attraverso atti di dislocazione (una parola chiave per Gail Jones, che la usa più volte) spaziale e temporale. L'atto del

narrare sembra darsi in questa raccolta solo in virtù di un allontanamento, della creazione di una distanza (geografica, ma anche culturale o mentale). Significativamente, tre sono le figure di viaggiatrici nei racconti, e almeno due gli espatriati, ma a volte è sufficiente un movimento molto meno cospicuo. Emblematico è ancora il caso della narratrice-protagonista di "Altri luoghi", che ricorda come da ragazza trovasse rifugio assieme alla sorella in una grotta, scoperta per caso vicino alla fattoria dei genitori, nel sud-ovest dell'Australia. "In questa grotta segreta, questo segreto ricettacolo - ricorda - così distante dal battito della pipa di nostro padre, foggiamo l'ora della ricreazione e le storie con un'abilità esuberante e con un piacere soprannaturale".

Se l'atto del raccontare si dà solo in un "altrove", questa dimensione viene spesso raggiunta nei racconti della Jones non solo grazie ad allontanamenti nello spazio, ma anche attraverso movimenti dentro altri testi. Gail Jones, che insegna Letteratura inglese e Teoria della critica alla University of Western Australia, gioca infatti in questa raccolta, più o meno scopertamente, con gli strumenti della propria professione. Del mondo accademico *La casa del respiro* ritiene la pratica delle note bibliografiche, riunite in calce al volume, con le quali la Jones riconosce il proprio debito, per quanto riguarda l'ispirazione dei racconti, nei confronti di una serie di testi che vanno da Jurij Lotman a P. B. Shelley, da Thomas Mann a William Shakespeare. Dichiaratamente, la narrazione prende le mosse da discorsi preesistenti, che vengono esibiti tramite le note finali o attraverso citazioni nel corpo del testo. Più che riscrittura secondo la pratica postmoderna, è sviluppo immaginativo di spunti trovati altrove, spesso marginali, come nel caso di "La vita salvata probabilmente dal nano imbecille", che ricostruisce, attraverso i ricordi di un'infermiera, l'oscuro episodio di un ricovero ospedaliero durante il quale Freud avrebbe rischiato di morire dissanguato, riportato in "uno smilzo e reticente paragrafo di esposizione" nell'opera biografica dalla quale prende spunto. Il rimando implicito pare essere a operazioni come quella di Jean Rhys in *Wide Sargasso Sea*, che sceglie come fulcro della narrazione il personaggio della moglie pazza di Rochester, che in *Jane Eyre*, pur rivestendo un'importanza

centrale nello sviluppo dell'intreccio, non viene mai drammatizzato. Forse è qualcosa in più di una coincidenza che la moglie (idiota) del nano compagno di stanza di Freud (il nano imbecille del titolo che però gli salva la vita richiamando con le proprie urla l'infermiera) si chiami Bertha proprio come la moglie di Rochester nel romanzo della Bronte. In ogni caso, in questa operazione vi è il germe di quello che diverrà il principio compositivo di *Vite Feticcio*, in cui personaggi famosi del mondo delle arti e delle lettere faranno il loro ingresso, in posizione subordinata e marginale, all'interno delle vite, e delle narrazioni che ne rendono conto, di personaggi "anonimi".

Sulla stessa linea che potremmo definire di riempimento dei buchi della Storia (o delle storie) si muovono il racconto sulla morte per parto di Mary Wollstonecraft ("Sulla pietosa morte di Mary Wollstonecraft", decisamente uno dei più riusciti) come pure il racconto che dà il nome alla raccolta (e che la chiude) "La casa del respiro", che con qualche anno di anticipo sul colossal hollywoodiano (e con innegabili somiglianze) rivisita la vicenda del Titanic, scegliendo come punto di vista quello della nipote di un'anziana signora sopravvissuta al naufragio, cui la nonna racconta ossessivamente la storia d'amore con un giovane marinaio, come lei di origine irlandese, sbocciata sul transatlantico prima del suo affondamento. Più in generale, la Storia costituisce non solo la cornice ma spesso il motore delle storie private dei protagonisti - anzi delle protagoniste, perché con un'unica eccezione si tratta di donne - di questi racconti, vuoi sotto forma di avvenimenti più o meno noti del recente o lontano passato (la rivolta di Piazza Tien-An-Men, il massacro di Peterloo del 1819, la lotta d'indipendenza di Timor Est, il naufragio del Titanic, la Rivoluzione Francese), vuoi sotto forma di incubo dai contorni surreali (il kafkiano colpo di stato in un paese imprecisato che porta in prigione il protagonista maschile di "Tempi oscuri", accusato non per atti sovversivi ma per la sua omosessualità). Incidentalmente, il protagonista di "Tempi oscuri" è - guarda caso - un accademico, uno storico per la precisione, che sia affianca alla serie di rappresentanti della professione che popolano i racconti. Se la proiezione più scopertamente autobiografica è quella

dell'insegnante di Letteratura Inglese di "Questi occhi", che, durante il viaggio di ritorno dal lavoro in treno, si interroga sulla singolarità di una figura maschile seduta di fronte a lei e completamente assorta nella lettura di *King Lear*, la voce narrante si traveste di volta in volta, come si è visto, da storico ma anche da astronoma ("L'astronomo racconta il suo amore") o da docente colta nell'atto di raccontare una storia e di confrontarsi con un collega prodigo di commenti critici ("Veronica").

Una sottile vena metanarrativa attraversa quindi la raccolta, accompagnandone l'esplorazione di momenti di risveglio, rivelazione o autointerrogazione nella vita dei personaggi, momenti di un'intensità quasi epifanica. Daturiste, le protagoniste di "Altri luoghi", "Tocando Tien-An-Men", "Veronica", si trasformano in figure di viaggiatrici interiori, che, cercando se stesse, cercano e nel contempo rifuggono il contatto e il confronto con l'altro. Ecco allora gli atti di comunicazione mancati, o interrotti, o incompiuti. La parola storpiata dell'interlocutore cinese sulla piazza Tien-An-Men, il cui ripetuto e ossessivo "Yoon faw" la narratrice riesce solo troppo tardi a interpretare come riferimento al massacro del 4 di giugno, di cui per giorni si era stupita che la scena locale non portasse alcuna traccia. La parola sigillata all'interno del testo scritto in "Questi occhi", dove la conoscenza comune del testo shakespeariano non serve alla protagonista per stabilire un rapporto con la figura maschile dalla quale pure è affascinata. La parola eccessiva, debordante che in "Bambini" si sviluppa assieme al feto che il personaggio femminile ha in grembo e che come questa figlia - illegittima - ne determina la natura deviante e l'isolamento. La parola che apre squarci di una realtà fatta di orrore e brutalità (i cuccioli di cane usati dai medici per togliere il latte a Mary Wollstonecraft dopo il parto, che le mordono e feriscono il seno; lo stupro di cui è vittima la protagonista di "Veronica"; il bambino, solo mentre la madre è al lavoro, che in "Questi occhi" si cava letteralmente gli occhi con una forchetta lasciata nella culla per farlo giocare).

E' alla parola però che in ultima analisi viene riconosciuto il compito di "addomesticare" una realtà minacciosa, o anche solo perturbante in virtù della

sua diversità. Se è la parola ossessiva della nonna a inculcare nella protagonista dell'ultimo racconto l'incongruo terrore di essere vittima della morte per acqua, lì nella sua casa nel bel mezzo del deserto australiano, è pur sempre la parola, l'atto di nomina con il quale la voce narrante ribattezza la sua camera "la stanza del respiro", ad essere in grado di esorcizzare la paura, lo spaesamento, l'incombente senso della fine, "come se - per dirla con un altro dei personaggi della Jones - infine le parole avessero potuto fissare le cose, ciò che effettivamente fecero".

Carla Pomarè

Dimitris Tsaloumas, *The Harbour*, St Lucia, University of Queensland Press, 1998, pp. 82

"I am but a guest," Dimitris Tsaloumas tells the reader more than once in *The Harbour*, his latest collection of poems. Tsaloumas arrived in Australia in 1952 and only began writing in English in the early 1980s. The turmoil of Greek politics had driven him from his home on the island of Leros; not surprisingly, it is to the shores of the Aegean that his poems most often return. Tsaloumas settled in Melbourne, a city with a large Hellenic community, and the first half dozen books he wrote there were in Greek. *Falcon Drinking*, his first collection written entirely in English, was published to much acclaim in 1988, and he has continued to work in the language of his adopted country ever since. *The Harbour* can only consolidate his reputation. Though Tsaloumas might still see himself as something of a guest - outside literary fashions, both by temperament and style - his is one of the most important voices in contemporary Australian poetry.

As with Montale, the sound of the sea is never far away in Tsaloumas's work. Reading *The Harbour* is almost like putting a shell to one's ear, straining for

"the thunder of surf/borne on the winds from beyond", as it is described in one of the best pieces in the collection, "The Shrine". A typical Tsaloumas poem will have its own ebb and flow, where precision and ambiguity become part of the same shifting coastline. This is especially so with its images of the harbour - for Tsaloumas, a point of departure as well as a place of arrival. In the dream-like titlepiece, the poet reaches a seaside town and is greeted by "a gentle and thoughtful man, his voice soft with sadness" who explains that the sanctuary of harbours is never real: "our truth is in another's fiction". There are distant echoes here of other voices - Ungaretti's *porto sepolto* perhaps, or even the dazzling seascapes of the Sydney poet Kenneth Slessor (whose work Tsaloumas has translated into Greek). Yet, in spite of his various debts, Tsaloumas has developed a distinctive vision: "I've been granted the freedom/ of dreaming." as he puts it in "The Second Journey", a sequence of poems where he retells the story of the magi.

Like Slessor, the harbour in Tsaloumas's work is not just a haven but also a point of view. In "Towards the New Millennium", he explains his initial reluctance to disembark in Australia, this "prosperous unknown land/whose promise is a phoenix yet unborn/in the ashes of an exile's country". But Tsaloumas did disembark, fortunately for Australian literature; the Oxford critic Peter Levi once said of him that "happy is the language that possesses such a poet". One of the most extraordinary aspects of *The Harbour* is (to borrow another phrase from the author) its "kernel of divinity"; Proust found something similar in Stendhal, the layer of spirit beneath the words on the page. This sense of the sacred is responsible for the symbolic density of the collection. Given that so much contemporary Australian poetry concerns itself with modes of confession or the glittering surfaces of abstraction, it is invigorating to dip into Tsaloumas's deeper waters where words "grow the crust/of drifting meanings".

Tsaloumas has never been a poet with experimental ambitions. *The Harbour* offers no new forms for its author's meditative concerns; instead, there is a sureness of tone, a feeling of ease with all sorts of poetic traditions. At times, the luminous qualities of this collection are tempered by a yearning to become

Australia

ascetic. This somewhat paradoxical combination - sensuous cadences and an austere temperament - is another important marker of Tsaloumas's individuality. Though best known as a poet of a reflective power, Tsaloumas also writes extensively in a satirical vein (as shown by his 1991 collection, *Portrait of a Dog*). Like his meditative poems, these satires largely depend on a demotic idiom for their energy; this is still the case with *The Harbour*, where the poet turns his wit on the corporate world ("Mosquito Night") and the tax authorities ("Postscript"). This latest collection also contains two sequences with profound political subjects: "Six Improvisations on the River", an exploration of the ghastly Rwandan massacres; and "Autumn Days 1995", a series of poems about the recent Bosnian war that also examines questions of justice and faith. With such a broad range of concerns, Tsaloumas's work is not easy to classify. The closest he comes to a declaration of his *ars poetica* is "The Garden", where the poet sets himself the task of "sift[ing] for grains of gold", words that will "carry truth beyond/the hard-edged regions of its meaning". In the end, *The Harbour* will defy all labels. Tsaloumas always sails ahead of his critics, but that is how it should be.

Jeffrey Poacher

Beth Yahp, *La furia del cocodrillo*, trad. it. Roberta Buffi, Milano, Tranchida, 1998, pp. 396

L'editoria italiana degli anni novanta si è contraddistinta per una insolita attenzione alle letterature di altri mondi che non fossero strettamente quelli dei nostri vicini europei. Forse un po' per una pretesa superiorità letteraria, o forse solamente dettata da una fisiologica (indolente?) pigrizia intellettuale, la presenza di autrici ed autori delle cosiddette "letterature post-coloniali" è

stata assente dagli scaffali letterari italiani sino a questo ultimo decennio. Non vi è dubbio che vi sono state le eccezioni di alcuni autori che sono diventati ormai talmente internazionali da non venire associati automaticamente ad un unico paese, e mi riferisco ovviamente a Salman Rushdie, e che tra l'altro ormai, sin dal suo *Satanic Verses*, viene tradotto e pubblicato, giustamente, a scatola chiusa. Tuttavia, mi sembra che essi costituiscano più un'eccezione che conferma la "regola", che una prassi collettiva. Vi sono poi gli autori dell'area geografica sud-americana che nell'insieme delle letterature post-coloniali costituiscono un fenomeno a sé stante, se di tale si può parlare. Il loro successo, editoriale, critico ed accademico è il risultato di varie contingenze, la cui discussione mi porterebbe troppo fuori tema. Basti pensare che, a confermare lo status ben distinto di tali letterature, contribuisce anche il fatto che la letteratura ispano-americana è una disciplina riconosciuta come a sé stante e quindi ben distinta dalle letterature spagnole all'interno del quadro delle materie di insegnamento universitario. Al contrario le letterature anglofone, nel cui gruppo si distinguono le letterature australiana, canadese, indiana, sudafricana, nigeriana, afro-caribica, solo per citarne alcune i cui autori ed autrici, tra l'altro, sono tra i vincitori dei più prestigiosi premi letterari nell'area anglofona degli ultimi anni, sono ancora considerate come un sottoprodotto della letteratura inglese. Chiusa la nota polemica, rimane il fatto che esiste questo risveglio e che, a onor del vero, ad esso stanno contribuendo soprattutto case editrici cosiddette "minori". Tra esse Tranchida Editore che negli ultimi due anni ha pubblicato ben quattro libri di autrici australiane (vedi le "segnalazioni australiane") tra cui *La furia del cocodrillo*, di Beth Yahp.

Beth Yahp è scrittrice australiana delle cosiddette "nuove leve". Ha da poco superato il dantesco "mezzo di cammin" della sua vita, ma la sua produzione saggistica e letteraria è ben lungi dall'essere quella di una trentenne. Ha curato numerose pubblicazioni, oltre ad aver pubblicato in proprio, ed il suo *Crocodile Fury*, recentemente (o finalmente) apparso in italiano, ha già visto la luce a Singapore, in Olanda, Belgio, Gran Bretagna, Spagna, ed il

prossimo anno ne è prevista la pubblicazione in Grecia. La Yahp è nata in Malesia, da famiglia di cultura thailandese-cinese, e si è trasferita in Australia appena ventenne. La sua partenza dalla Malesia, terra salgariana di italiana memoria - di cui la Yahp però non sa nulla, se non dell'esistenza di una cittadina nel Borneo chiamata Sandokan - ha in qualche modo segnato un distacco, volutamente o meno, dalla sua cultura natale, distacco che si è improvvisamente colmato, quasi per magia, come direbbe lei stessa, attraverso l'assimilazione fisiologica delle storie e dei racconti che, tramite la nonna, le hanno nutrito e arricchito l'infanzia. La riscoperta dalla distanza del nuovo continente di questo patrimonio di racconti, popolato da fantasmi di ogni genere, spiriti, riti e superstizioni ed il suo prenderne coscienza, avvenuto da adulta, tramite l'incontro con il mondo letterario di Maxine Hong Kingston, sono stati gli elementi catalizzatori che hanno portato alla nascita de *La furia del cocodrillo*, pubblicato in Australia nel 1992 e tradotto ora in Italia dalle belle e attente mani di Roberta Buffi.

La furia del cocodrillo è un romanzo avvincente, ben scritto e ben strutturato, sulla scia dei racconti popolari la cui conclusione viene sempre allontanata e procrastinata dall'inserimento di altri intrecci ad essa collegati, che sapientemente arricchiscono la storia e acutamente stimolano la curiosità del lettore. Non ci si lasci trarre in inganno da spiriti e maledizioni però. Il romanzo della Yahp è un romanzo complesso, ricco di significati paralleli e di messaggi nascosti, e la stessa ricercatezza della prosa nasconde segreti semantici il cui scioglimento, senza nulla togliere al ritmo ed alla forza trascinante del romanzo, ricorda la ricerca da parte della protagonista del famoso tesoro che la nonna incita a scovare. La storia di tre generazioni di donne, la giovane protagonista bambina, sua madre e sua nonna, si intreccia con quelle di altri strani personaggi, la Bulla, il Ragazzo Lucertola, il Re Cocodrillo, l'amante e l'uomo ricco, tutti felicemente incorporati nella storia principale e ciascuno spunto di altre storie, e quindi di altre riflessioni e di altri messaggi.

All'intreccio fa da sfondo una Malesia che, da ex-colonia britannica, comincia a fare i conti con un passato che mal si adatta alla sua cultura ed al suo spirito

asiatico. Il convento di suore, in cui, simbolicamente il romanzo si apre e si chiude, in un andamento circolare, tipico anch'esso delle fiabe, racchiude in sé le varie tappe della storia di questo angolo d'Asia. Le sue pareti hanno visto spiriti e crocifissi convivere insieme. Le sue stanze hanno offerto riparo ai protagonisti della storia del paese, il ricco mercante occidentale, le suore del convento cattolico, i ribelli della guerra di indipendenza, e infine gli spiriti stessi della giungla malesiana, altra grande protagonista di questo intenso romanzo.

E' inevitabile per chi ha letto le due versioni, quella inglese e quella italiana, non accennare agli aspetti più significativi del testo in traduzione. La Yahp ha sempre sottolineato l'importanza del ritmo nei suoi lavori, tanto più che *La furia del coccodrillo*, basandosi sulla tradizione orale cinese, ha nel ritmo del racconto una sua componente fondamentale. La traduzione italiana ha ripreso appieno tale ritmo ed è riuscita in gran parte a restituircelo. La differenza, quasi antipodea, tra le due lingue non permette una resa totale, anche perché esistono delle difficoltà oggettive ad imbrigliare l'eccesso di parole in un ritmo simile a quello dell'originale essendo l'italiano una lingua ben lungi dalla sinteticità. Tuttavia il ritmo c'è e così la ricchezza verbale. La complessità del discorso che talvolta sembra addirittura rischiare di renderlo di difficile comprensione o meglio la sua enigmaticità, non è dovuta a negligenza della traduttrice, ma piuttosto ad uno stile volutamente ricercato della scrittrice, il cui estro non rende la vita di un traduttore molto facile!

A coloro che potrebbero storcere il naso nel leggere che Beth Yahp sia una scrittrice australiana, o a quelli che sollevano l'obiezione che non faccia è proprio parte della tradizione australiana vorrei controbattere che negli ultimi quindici anni tale tradizione è stata "decostruita", sia a livello critico che a livello di produzione letteraria, e sostituita da svariate letterature, multivocali e decisamente più rappresentative di una nazione che oltre ad essere "nazione multiculturale" per eccellenza nel mondo, seconda per varietà culturali e linguistiche solamente ad Israele, è anche geograficamente molto vicina all'Asia, e ha una popolazione costituita da una larga

componente asiatica: basta sollevare gli occhi dal libro mentre a bordo di un treno suburbano si raggiunge il centro di qualsiasi città australiana! Certo il luogo in cui si svolge il racconto, gli stessi personaggi de *La furia del coccodrillo* sono decisamente asiatici, ma quando Christina Stead, o più recentemente scrittori come Clive James o Frank Moorhouse, hanno descritto ambienti e personaggi di stampo tipicamente britannico, nessuno si è sognato di chiamarli scrittori inglesi, tutt'altro, e anzi la "tradizione" australiana ha più volte rimarcato, con orgoglio, le loro origini antipodee. Beth Yahp è una scrittrice australiana anche per un'altra ragione. E' infatti in Australia che ha iniziato a scrivere, è stata l'Australia stessa che le ha permesso di riappropriarsi del suo patrimonio culturale, in quella lontananza terapeutica che le ha consentito di vedere se stessa da una diversa prospettiva. L'Australia le ha "aperto il terzo occhio", quello della scrittrice, che come per la nonna, protagonista de *La furia del coccodrillo*, le permette di vedere e descrivere le cose con una sensibilità infinitamente più acuta della norma.

Le auguro quindi, da lettrice avida e curiosa di scritture nuove e stimolanti, (e sono sicura che chiunque legga questo romanzo si unirà a me), che a differenza della nonna nel romanzo il suo terzo occhio non si chiuda mai. Buona lettura.

Luisa Percopo

Pacific Islands

Sia Figiel, *Where We Once Belonged*, Pasifika Press, Samoa, 1996, pp. 237

Where We Once Belonged is the first novel of young Samoan writer and performance poet Sia Figiel, winner of the 1997 "Commonwealth Writers Prize Best First Book Award for the South-East Asia and South Pacific Region". Published in New Zealand and Australia, and translated into German and French, *Where We Once Belonged* offers a new perspective on Pacific Islands women which differs from the romanticized representations variously shaped by Westerners in their visual works and literary accounts.

Figiel's protagonist is a thirteen-year-old girl named Alofa, who was born and brought up in Malaefou, a village in the Polynesian island of Samoa. The threshold of her adolescence rests on a double-coded and slippery ground whose indigenous layer has been reduced to a thin substratum by the massive and overwhelming weight of Western patterns and myths. Among these rank John Wayne, Rambo and Elvis Presley, especially that of *Blue Hawaii*. So, Alofa and her close friends Lili and Moa often act as the irresistible *Charlie's Angels*, are daily enraptured by the idyllic American family shown in *Little House in the Prairie* and by the luxurious lives sumptuously manufactured in *Dallas*. In Malaefou, dreams which come true can be even those of getting close to touching a box of cornflakes and to smelling for a few seconds the green apple fragrance of "Wella" shampoo. Alofa's disenchanted gaze glides over the daily stories of her *aiga*, the community which controls, judges and condemns the behaviours of the people who are part of it. It's the *aiga* which eventually excludes any possibility of achieving an autonomous self: here the only authorized form of subjectivity is that which is affiliated to the community, as the "'I' does not exist", as Alofa says: "I am not. My self belongs not to me because 'I' is always 'we', is a part of the *aiga* ... a part of the *nu'u*, a part of Samoa. With her disrespectful and sharply ironic language, Alofa tries to come to terms with the untouchable laws imposed on all Malaefou members, discloses the merciless rules of the community, uncovers its untold cruelties and finally breaks its deeply rooted taboos.

Australia

Segnalazioni Australia e Nuova Zelanda

According to the Polynesian technique known as *su'ifefiloi*, Alofa weaves her *ula*, a necklace in which instead of the traditional flowers and songs she threads her own perspectives on sexuality, domestic violence, incest and dreams - these too are forbidden by the community as they lead to a former life whose access is denied. Figiel's narrative is shaped by chronicles of girls punished with the shaving of their heads and stories of women who commit suicide as they cannot bear the humiliation of their sterility, by diquisitions on notions of periphery and centre which in Apia, the capital city of Samoa, can coincide with the cathedral, or with the cinema where kung-fu movies are shown, or even with the Makeki Fou market.

In *Where We Once Belonged*, Sia Figiel represents Samoan culture from within, and radically disrupts Paul Gauguin's Edenic constructions which has informed our perception of the South Pacific islands for over a century. "Gauguin is dead! There is no paradise! Go back to where you came from, you fucking ghosts!", yells Siniva, Alofa's aunt and Malaefou's lucid madwoman, to the *palangi*, the foreign tourists who walk the island all wearing Adidas sneakers. It's Siniva who rejects any version of made-in-Taiwan Jesus and who tragically resists Western cultural intrusion. "Each time a child cries for Coca-Cola instead of coconut juice the waves close into our lungs. Each time we choose one car, two cars, three cars over canoes and our own feet, the waves close in further... but tell me this once, my little dreamer, did I have a choice? Do you have a choice now that your own eyes are opened to the darkness?", Siniva writes in her last letter before taking her life.

Figiel's voice has got a striking freshness and liveliness to it; the rhythm of her narrative is imbued with overtones which are both lighthearted and dramatic, colloquial and lyric. *Where We Once Belonged* is an important novel which challenges Margaret Mead's idealized and Derek Freeman's dystopic narratives of Samoan community, and which, like the fiction of eminent writer Albert Wendt, contributes to broadening the view on the culture of the South Pacific from an inner angle of vision.

Roberta Buffi

Da qualche anno a questa parte, l'editore Giovanni Tranchida si è inoltrato nella ramificata mappa letteraria australiana e ha pubblicato scrittori e scrittrici degli antipodi sia "classici" che "nuovi". Nel 1992 ha proposto i racconti di colui che viene considerato l'iniziatore di un'autentica tradizione letteraria australiana, Henry Lawson. *Gente del bush* e *I gerani della signora Spicer*, seguiti nel 1998 da *I racconti australiani*, tutti a cura di Giuliana Prato, contengono ritratti di uomini e donne le cui piccole grandi lotte riguardano il quotidiano, un quotidiano particolarmente arduo dettato dall'isolamento, dalla siccità, dall'impossibilità di integrazione fisica e mentale nell'inesorabile paesaggio del bush le cui leggi e la cui spietata indifferenza richiedono a chi lo abita uno strenuo sforzo di sopravvivenza. In queste tre scelte di racconti Lawson evince la sua grande abilità di scrittore di short story che nella descrizione di una vicenda racchiusa in poche pagine riesce a cogliere e a delineare la tragedia di una vita, calata nella specificità del suo ambiente e portata in primo piano da un linguaggio realistico e denso che in quell'ambiente affonda le sue radici. Queste sono caratteristiche che in una certa misura accomunano la scrittura di Henry Lawson a quella del neozelandese Frank Sargeson, mentore di Katherine Mansfield oltre che di altri autori, i cui racconti brevissimi e lunghi sono apparsi prima nella raccolta del 1995 *Gli dèi dimorano nei boschi* e poi nel volume che prende il titolo di *Uomini*, pubblicato nel 1997, a cura di Alessandra Contenti. "Dietro l'episodico, Sargeson ha la maestria di far intuire un enigma non raccontato, di restituire un senso che abbraccia uno spazio ben più ampio": questo è il profilo essenziale e incisivo dello scrittore neozelandese che fa Fulvio Panzeri nella sua prefazione a *Uomini*. Leggendo i racconti di Lawson e di Sargeson a volte si ha l'impressione che il paesaggio e soprattutto la sua desolazione siano i veri protagonisti che si impongono su quelli umani determinandone i destini o perfino schiacciandoli, soprattutto nel caso dello scrittore australiano. La desolazione del paesaggio, questa volta urbano, connota il romanzo di Brenda Walker *Crush*, che l'editore Tranchida ha pubblicato nel

1997. In questo romanzo Brenda Walker lascia intravedere gli angoli di quartieri urbani e suburbani di Perth in cui vengono accantonati i rifiuti e i disadattati perché non intacchino l'immagine edenica di una città ricca e moderna relegata sul margine tra oceano e nulla.

Nell'Australia Occidentale sono ambientati anche alcuni racconti di Gail Jones inclusi in *Vite Feticcio* e ne *La casa del respiro*, pubblicati in traduzione italiana rispettivamente nel 1998 e nel 1999. La desolazione tratteggiata in filigrana dalla Jones, originaria dell'area settentrionale di questa parte del continente, acquisisce una dimensione metafisica che comunque non perde la sua riconoscibilità legata al paesaggio australiano. La prosa della Jones, straordinariamente elegante, sensuale ed emotivamente penetrante sotto la sua arabescata coltre di inventività linguistica, spazia oltre i confini australiani fino a raggiungere certe zone tenute tragicamente in ombra, come quella di Timor Est o di Piazza Tien-An-Men, e scorre negli interstizi che dividono, ma solo di poco, biografie note e meno note, creando dei ritratti inconsueti e molto spesso sconosciuti di personaggi famosi quali Mata Hari, Marcel Proust, Sigmund Freud e Virginia Woolf. La Jones è stata acclamata dalla critica come una delle voci più originali della letteratura australiana di questo decennio, così come celebrata sia dai lettori che dagli addetti ai lavori è stata Beth Yahp, scrittrice malese trapiantata a Sydney all'età di vent'anni, soprattutto per il suo romanzo, *Lafuria del coccodrillo*, nel catalogo Tranchida dall'ottobre 1998. Con rara fantasiosità e ricchezza stilistiche, la Yahp rimodella la lingua inglese da una prospettiva post-coloniale che aggiunge un altro strato importante sul fertilissimo terreno letterario australiano. Il mondo in cui ci fa addentrare la Yahp, con le sue avvincenti e intricate trame e con la sua scrittura intensa e vitale, lirica ed esilarante, è quello di un luogo non ben identificato del sud-est asiatico dove la protagonista, che sta per oltrepassare la soglia dell'adolescenza, media tra l'animismo e le storie di spiriti, dèmoni e fantasmi della nonna, leggendaria cacciatrice di fantasmi, e il cristianesimo delle suore del convento dove riceve la sua educazione scolastica.

(Roberta Buffi)

La letteratura australiana tradotta in italiano

Anderson, Jessica, *Il giardino dei ricordi (Tirra Lirra by the River)*, Melbourne, 1978), trad. di Franca Castellenghi Piazza, Milano, Feltrinelli, 1988.

Bail, Murray, *Eucalyptus (Eucalyptus)*, Melbourne, 1998), trad. di Idolina Landolfi, Milano: Mondadori, 1999.

Birmingham, John, *E morì con un falafel in mano*, trad. di S. Bortifoni, Roma, Theoria, 1997.

Carey, Peter, *Oscar e Lucinda (Oscar and Lucinda)*, St. Lucia, 1988), trad. di M. Biondi, Milano, Longanesi, 1990.

— *L'ispettrice delle tasse (The Tax Inspector)*, St. Lucia,), trad. P.F. Paolini, Milano, Longanesi, 1993.

Chin Geok, Ang, *Vento e acqua (Wind and Water)*, Casale Monferrato, Piemme, 1999.

Dessaix, Robert, *Lettere di notte (Night Letters)*, Sydney, 1996), trad. di Paolo Bartoloni, Roma, Fazi, 1997.

Garner, Helen, *La febbre della scimmia (Monkey Grip)*, Melbourne, 1977) trad. di Elisabetta Valdrè, Roma, Theoria, 1998.

Grenville, Kate, *La storia di Lilian (Lilian's Story)*, Sydney, 1985), Theoria, 1998.

Jolley, Elisabeth, *Il pozzo (The Well)*, Melbourne, 1986), trad. di S. Caraffini, Milano, Marcos y Marcos, 1995.

Jones, Gail, *Vite feticcio (Fetish Lives)*, Fremantle, 1997), trad. di Roberta Buffi, Milano, Tranchida, 1998.

— *La Casa del respiro (The House of Breathing)*, Fremantle, 1992), trad. di Roberta Buffi, Milano, Tranchida, 1999.

Keneally, Thomas, *La città in riva al fiume*, trad. di P.F. Paolini, Milano, Frassinelli,

— *La donna del mare interno*, trad. di M. Biondi, Milano, Frassinelli,

— *La lista di Schindler (Schindler's Ark)*, London, 1982), trad. di M. Castino, Milano, Frassinelli,

Lawson, Henry, *Gente del Bush (Children of the Bush)*, trad. di Giuliana Prato, Milano, Tranchida, 1992.

— *I gerani della signora Spicer (Water them Geraniums)*, trad. di Giuliana Prato, Milano, Tranchida, 1992.

— *I racconti australiani (Australian Short-Stories)*, trad. di Giuliana Prato, Milano, Tranchida, 1998.

Lindsay, Joan, *Picnic a Hanging Rock (Picnic at Hanging Rock)*, Melbourne,

1967), trad. di M.V. Malvano, introduzione di Claudio Gorlier, con una nota di Luigi Sampietro, Torino, La Rosa, 1983.

Malouf, David, *Un poeta australiano: David Malouf*, a cura di Pietro Spinucci, Roma, Bulzoni, 1985.

— *Una vita immaginaria (An Imaginary Life)*, London, 1978), trad. di S. Pirri e R. Giannetti, Nuova Immagine Editrice, Siena, 1994.

— *Ritorno a Babilonia (Remembering Babylon)*, London, 1993), trad. di Franca Cavagnoli, (Anabasi, 1993) ristampa Frassinelli, 1997.

— *Conversazioni a Curlow Creek (Conversations at Curlow Creek)*, London, 1996), trad. di Franca Cavagnoli, Milano, Frassinelli, 1998.

Masters, Olga, *Una famiglia di donne (The Home Girls)*, St. Lucia, 1982), trad. di Marisa Caramella, Milano, Feltrinelli, 1988.

Morgan, Sally, *La mia Australia (My Place)*, London, 1988), trad. di Maurizio Bartocci, Roma, Theoria, 1997.

Reed, A.W. (a cura di), *Leggende dell'Australia tribale (Aboriginal Fables and Legendary Tales)*, 1965), trad. di Graziella Englaro, Milano, Arcana, 1990.

Stead, Christina, *Sabba familiare (The Man Who Loved Children)*, New York, 1940), trad. di F. Bossi, Milano, Garzanti, 1978.

— *Sola per amore (For Love Alone)*, New York, 1944), trad. di E. Grechi, Milano, Garzanti, 1983.

— *Sette poveracci di Sydney (Seven Poor Men of Sydney)*, London, 1934), trad. di A. Busi, Milano, Garzanti, 1988.

— *La casa vicina al ruscello. Quasi una storia di fantasmi (The Rightangled Creek)* a cura di Paola Frandini, Roma, Theoria, 1992.

— *Un tè e quattro chiacchiere (A Little Tea, A Little Chat)*, London, 1948), trad. di C. Brera, Milano, Adelphi, 1994.

Yahp, Beth, *La furia del coccodrillo (The Crocodile Fury)*, Sydney, 1992), trad. di Roberta Buffi, Milano, Tranchida, 1998.

White, Patrick, *L'esploratore (Voss)*, London, 1965), trad. di P. Jahier, Torino, Einaudi, 1965.

— *Mandala solo (The Solid Mandala)*, London and New York, 1966), trad. di A.D'Anna, Milano, Bompiani, 1973.

— *Mai un passo amico (The Aunt's Story)*, 1948), trad. di E. Cremonese,

Milano, Club degli Editori, 1974.

— *L'occhio dell'uragano (The Eye of the Storm)*, London, 1973), trad. di P. Bottalla Nordio, L. Da Schio, R. Delmonte, Milano, Bompiani, 1974.

— *I passeggeri del carro (Riders in the Chariot)*, London, 1961), trad. di C. Pennati, Torino, Einaudi, 1976.

Winton, Tim, *Quell'occhio, il cielo (That Eye, the Sky)*, Melbourne and London, 1986), trad. di Stefano Tummolini, Roma, Fazi, 1997.

— *Blueback (Blueback)*, Melbourne, 1997), trad. di Isabella Ciapetti, Roma, Fazi, 1998.

— *Nel buio dell'inverno (In the Winter Dark)*, Melbourne, 1988), trad. di Maurizio Bartocci, Roma, Fazi, 1999.

Walker, Brenda, *Crush (Crush)*, Fremantle, 1991), trad. di Roberta Buffi, Milano, Tranchida, 1997.

Raccolte

AA.VV., *Il tempo del sogno: miti australiani*, a cura di Graziella Englaro, Milano, Mondadori, 1991.

AA.VV., *Il cielo a rovescio: racconti contemporanei dall'Australia*, a cura di Franca Cavagnoli, Milano, Mondadori, 1998.

(Luisa Percopo)

CANADA

Noël Audet, *La Terre promise, Remember!*, Montréal, Québec Amérique, 1998, pp. 460

Dopo l'ultimo insuccesso referendario, sembrano essere gli scrittori ad assumersi l'impegno di far riaffiorare la coscienza storica del Québec. Noël Audet dedica infatti la sua ottava opera di narratore ad una riesplorazione del passato nazionale che porta inscritto già nel titolo l'imperativo tutto quebecchese del *souvenir*.

L'ispirazione storica, non estranea neppure alla produzione anteriore di Audet (si ricordi, fra i suoi numerosi lavori, *L'ombre de l'épervier*, del 1988, da cui è stata tratta recentemente una fortunata serie televisiva), assume infatti un ruolo di primo piano in *La Terre promise, Remember!*. Il romanzo illustra le bizzarre avventure di Emmanuel Doucet, il narratore-protagonista che, con l'ausilio dei poteri magici del maiale volante *Remember*, rivisiterà a più riprese la storia quebecchese, dall'arrivo di Cartier fino ai giorni nostri, concedendosi delle soste presso i suoi antenati, nonché l'osservazione diretta dei luoghi del passato.

Suddiviso in quattro sezioni, il testo propone un insolito accostamento di generi (il romanzo storico risulta permeato da caratteristiche proprie del racconto fantastico/meraviglioso e della relazione di viaggio), in ottemperanza ai canoni estetici di Emmanuel, appassionato pittore al quale Audet attribuisce alcune delle proprie convinzioni teoriche, già esposte nel saggio *Ecrire de la fiction au Québec* (1990). Inoltre, l'esplorazione del passato compiuta da Emmanuel e *Remember* implica una commistione di dati documentari e di finzione che consente all'autore di gettare uno sguardo nuovo, umoristico e talvolta dissacratore, sui miti nazionali.

La trama narrativa - costituita dal viaggio temporale del protagonista e del suo accompagnatore suino, e dalle loro visite temporanee presso i nuclei familiari dei Doucet del passato - mette in scena una gran quantità di personaggi sempre identificati attraverso un numero limitato di nomi che, ritornando di secolo in secolo, sottolineano la continuità di certi tipi umani e, al contempo, sollecitano dei confronti capaci di

metterne in luce le diversità sociali e culturali. I protagonisti della finzione rappresentano dunque lo strumento privilegiato per l'evocazione della memoria collettiva, ossia di quella dimensione della storia che, nutrendosi di quotidianità, consente di osservare al meglio l'evoluzione sociale ed ideologica di un popolo. Attraverso questa componente diviene possibile misurare l'impatto esercitato sulla coscienza nazionale da certi fatti storici di importanza capitale, come lo *choc* antropologico e linguistico provocato dalla Conquista inglese: una "brisure" che si iscrive nell'animo, investe la percezione dello spazio ed aliena l'individuo da una lingua "[qui] n'avait soudain plus d'utilité publique" (p. 147).

Quanto ai contenuti storici, essi si trovano interpolati nel testo secondo varie modalità che vanno dalla citazione diretta delle fonti - messa in evidenza attraverso l'uso del corsivo, quasi a voler ribadire l'autenticità dell'esistenza di un passato storico - alla rielaborazione narrativa delle vicende. Avvicinandosi all'epoca contemporanea la storia cede il passo all'attualità e la questione identitaria assume un'importanza sempre maggiore. Emerge allora l'intento di ribadire il diritto dei quebecchesi allo statuto di popolo, essendo ormai dotati di una propria individualità ideologica, culturale ed economica. E tuttavia l'esito del referendum del 1995 lascia emergere nuove incertezze, che il romanzo di Audet non trascura, spingendosi anzi fino al punto di mettere in dubbio le aspirazioni nazionalistiche: solo dopo un intervento genetico, infatti, *Remember* - che per molti versi si presta ad essere letto come incarnazione del destino del Québec - sembra aver acquisito una consapevolezza identitaria, grazie a quel "gène de l'identité" e "de l'indépendance" (p. 355) che ancora manca, invece, all'animo quebecchese.

La Terre promise, Remember! è dunque un romanzo storico scritto in funzione di problematiche estremamente attuali, concepito non solo come rievocazione del passato, ma anche come testo esplicativo dell'identità di un popolo, ricostruita e commentata tramite la rivisitazione dei suoi principali momenti costitutivi. Il lettore non avrà tuttavia l'impressione di trovarsi di fronte ad una dissertazione, poiché Audet ha saputo ricreare nelle

sezioni narrative quella vena popolare che alimentava i suoi precedenti romanzi, rendendo partecipi i Doucet di quel mondo animato dalla Pauline de *L'ombre de l'épervier*, "la sorcière de l'Anse-aux-Corbeaux, qui prétend mener son village par le bout du nez" (p. 179), conosciuta anche dai personaggi della *Terre promise*.

Cristina Brancaglione

Marie-Claire Blais, *Oeuvre poétique*, Montréal, Boréal Compact, 1997, pp. 190

Toute l'oeuvre en prose de Marie-Claire Blais nous a laissé deviner l'importance fondamentale qu'a eue pour elle la poésie, car sa langue est toujours marquée par des choix stylistiques appartenant à ce genre hautement symbolique et exigeant. Ce recueil nous permet aujourd'hui de découvrir enfin en M.C. Blais une poétesse à plein titre.

Dans ses *Poèmes de jeunesse* (1957-1959), où les infinis de la mer et de la musique sont mêlés et constituent le thème dominant, on trouve des sujets qui reviendront constamment dans ses romans, tels que l'association indissoluble du plaisir et de la mort, la violence de l'amour ou encore la solitude inéluctable. *Les voyageurs sacrés ou l'invraisemblable instant* (1962) est un étonnant récit en prose, dans lequel encore une fois la musique donne le rythme et sert de toile de fond; ce texte est empreint d'une violence amoureuse et mystique qui ne peut avoir d'issue que dans la mort. La linéarité du récit est rompue, les personnages donnent parfois l'impression de se fondre l'un dans l'autre, et l'écriture poétique est en effet la seule possibilité d'exprimer ce qui, dans la passion amoureuse, est aussi la part de Dieu. *Pays voilés* date de 1963 et M.C. Blais nous donne ici des poèmes où le "je" appartient à différents

Canada

personnages pris dans la fatigue des travaux et des jours. Tour à tour servante, homme, enfant, mère, amante, elle nous fait partager des souvenirs mêlés de visions. Deux longs poèmes du recueil *Existences* (1964), "Guerre" et "Temps éperdus", ont un ton presque épique, comme si la poétesse s'ouvrait à d'autres inspirations, plus vastes. Les Poèmes récents (1985-1996) résonnent d'adieux douloureux, de désolation face à la mort brutale et injustifiée de ce qui est jeune et au plein de ses forces, qu'il s'agisse d'un arbre ou d'un jeune homme.

Ce recueil permet de mieux saisir le rapport essentiellement poétique que M.C. Blais entretient avec la littérature, l'importance qu'elle accorde au jaillissement, dans la langue, de questions simples et profondes, toujours liées à une inquiétude d'ordre religieux: pourquoi la mort? quel sens a la douleur? qui suis-je vraiment, suis-je un ou multiple?, toutes questions que seule la poésie, ou l'écriture poétique, est en mesure de traiter avec l'ampleur et la sensibilité qu'elles requièrent.

Dominique Paravel

Marie-Claire Blais, an annotated bibliography, Irène Oore & Oriël C.L. MacLennan (ed), Toronto, ECV Press, 1998, pp. 16

On a tendance à considérer Marie-Claire Blais comme un écrivain farouche qui construit son oeuvre à l'écart du monde, loin de la ville, loin du Québec même. En réalité elle vit dans son siècle et accepte le jeu des médias pour faire savoir ce qu'est un écrivain, ce qu'est la passion de l'écriture. C'est d'ailleurs pourquoi son oeuvre abondante et variée suscite autant d'interrogations à ces mêmes médias. Cette bibliographie, en anglais, qui s'inscrit dans un vaste projet (*An annotated bibliography of Canada's Major Authors de ECV Press*) nous dévoile de façon inattendue l'activité polyvalente de l'écrivaine et la plasticité de certains de ses livres.

Le matériel recensé est imposant et ne traite pourtant que de la première partie de l'oeuvre blaisienne (1957-1990). L'ouvrage se subdivise en trois parties. La première concerne les textes de l'auteure (*Works by Marie-Claire Blais*): romans, nouvelles, pièces de théâtre, scénarios de films, avec une mise à jour des éditions et des traductions jusqu'à 1990. Sont énumérées et commentées ses collaborations aux journaux, sa participation à des collectifs, ses préfaces, enfin ses écrits pour la radio et la télévision. On y trouve aussi indiqués les lieux où sont déposés les manuscrits et les fonds d'archives: à la National Library of Canada à Ottawa, à la bibliothèque nationale du Québec à Montréal, à l'Université de Montréal et en quelques autres lieux encore, une vraie manne pour les chercheurs.

Dans la deuxième partie, *Works on Marie-Claire Blais*, trouvent place les ouvrages et nombreux articles critiques sur son oeuvre auxquels s'ajoutent les mémoires de maîtrise et de doctorat, selon l'habitude nord américaine. La bibliographie en est raisonnée, les commentaires gagneraient à être plus concis, ils sont toutefois d'une grande utilité. A la fin, une sous-partie qui recense l'adaptation de certains ouvrages de l'A, tels *La belle bête* (*Mad shadow*) en ballet, *L'exécution* en pièce de théâtre et à la radio, *Une saison dans la vie d'Emmanuel* et *Le Sourde dans la ville* en film ainsi que toutes les critiques s'y rapportant.

Pour terminer, une partie intitulée *Biographical material on Marie-Claire Blais*, (toujours traité de façon raisonnée) qui recueille les entretiens donnés par l'A., publiés, à la radio, à la télévision, des profils, des portraits, des vidéotape, enfin tous les prix nationaux et internationaux que celle-ci a reçus. C'est là qu'on se rend compte que Marie-Claire Blais appartient au siècle des médias, qu'elle s'y soumet même si son choix est de vivre à l'écart.

Ces deux critiques ont accompli un travail impressionnant aidés par une équipe de collaborateurs efficaces et passionnés. A partir d'aujourd'hui, tous ceux qui s'intéressent à l'oeuvre de Marie-Claire Blais ont à leur disposition une bibliographie exhaustive. Nous attendons avec impatience le second tome.

Anne de Vaucher

Austin Clarke: Riding the Coltrane

A year or two ago, I walked up to the big man's house, and I call him Big Man not because he is burly and big but because he has presence, he knows who he is and he's got who he is in his hip pocket. He's got deep pockets and the stance of a man who is calm, who is in control. Maybe what he has in control are private terrors. A black man's terrors. But how would I know. I've only been the Big Man's friend for thirty-five years, watching how calm he is. He's relentlessly calm. I contemplate his calm as he contemplates me. In silence. We have the gift of silence. We don't need to talk, though we can talk your ear off at the drop of a hat. Neither of us owns a hat. So we talk in shorthand with hand signals in the long silences, free to say anything we want to say to each other but because we are free, we have nothing to say.

He's a decorous man in a donnish way. If this were 1920 he would wear spats and puttees. And he certainly would sport a Homburg hat. But it's the 1990s.

Sometimes he dresses like a cricketer. But no one he knows plays cricket. Often he shows up in a tweed jacket of an Oxford Street cut, and for special suppers, in black tie. But at one such supper he wore a tiny head-set, he was listening on the radio to a Blue Jays baseball game. At another supper, as the elegant woman at his elbow talked on, he fell asleep. Sitting straight up. A trick he learned at Combermere School for Boys on that island bump of land in the sea called Barbados. His home that isn't his home. This sail-fast man landlocked, who dresses like he's from somewhere else. Because he's always been from somewhere else, even in his own family, a down home country family. To me, of course, anybody who has the dust of dirt roads and the salt of the sea in their hair is down home country. He can talk Faculty Common Room and talk Bop till you drop, but he laughs last and best when he talks country, and he cooks country, ox tails and meal-corn cou cou. Having said that, I have to say the man loves martinis, dry dry martinis in an elegant long-stemmed glass, two olives. And oysters, and prime rib steak at Bigliardi's bar as he makes casual off-track bets on the ponies. He's not down home; he's downtown. He's been a downtown man as long as I've known him. He gives the feel that he might get up and go and live in any downtown at the drop of that same old hat. All he needs is the hat and a place to hang it. He's a traveller, always travelling in his head, carrying who he is, he carries who he is in his hip pocket, always asking, "What's happening?"

What happens is, he tells me he is cooking island "food that'll bring on the best spiritual unctuousness and grace," and he expects me to be at his house because, among others, his old friend, the Chief Justice of the Supreme Court, is going to pass through his gate on a side-street of downtown hookers and druggies and partake of pig feet and punkin, squash and christophenes. "The feed bag is on." So I decide not to foop with the man. I show up.

It is a writer's house behind a wrought-iron gate, except, maybe, for the big flag over the door (a red maple leaf FLAG: I can't ever get used to writers anywhere who hang out patriotism to dry). The small rooms, made cozy by a certain clutter, smell of pipe tobacco: Amphora, Mixture 79. There are books on the

chairs, books on the floor, papers on the sofa and books on the papers. Where did he sit Norman Mailer and Malcolm X when they came to see him? And all the Wessindian diplomats and the local Conservative Party honchos (Big Man is a Tory), and Harry Somers the composer, and Dionne Brand the writer? I don't like to shift another man's books so I go upstairs, to his writing room, and his bedroom is there, too, with a huge black-and-white portrait of Billie Holliday overseeing the bed, and I mean overseeing this wrought-iron and curiously fragile bed and I don't know whether it is the lighting of the room or not, but the bed strikes me as some kind of barque, afloat, "high-high, pon which a man or woman would have to jump up or jump down" (maybe it seems that way to me because I like to sleep close to the floor, seeking ground cover, not ascent). High or low, most of the time when I ask him how he is he says he hasn't slept for three days, being hunkered over his keyboard, writing, and he hasn't eaten for three days either: as a man of great stillness he doesn't seem to need sleep, being a man who loves to cook, he often goes without food.

In his kitchen he strikes me as wild in his airs of decorum: immaculate white shirt and a striped tie of darker sensible hues, and his good old tweed jacket of the Oxford Street cut. But he's bending over a hot burning stove, stirring pots with a long wooden spoon, talking to me about the food he "does make" and hassled in his head by not having exactly the right "ingreaselements", not if the lima beans and rice are going to taste "good-good pon a fork, if you are fussy." He's dressed like Austin but he is talking like Tom, Tom being his down home voice, which he writes out of in a weekly newspaper column for his friends on the island. Tom Clarke they call him there, not Austin. He's Austin here, a man in his sixties, calm, so unassuming he can slip in and out of a room, or a life, and hardly is seen. As for Tom, he was a blur, too. When he was a teenager he ran the 100 yards in 10 flat, an island record that still stands. Now an athlete with a slight paunch. We share that: a couple of old jocks, and I tell him I would have loved to have shot a-buck-a-hoop with him on the B-ball court and he smiles, wryly, knowing he could have done a dash down the straightway and left me in his dust, 10-flat. I was only sneaky-fast,

change-of-pace fast. So I changed my pace and stood silent like I'd snuck up on him in his kitchen, watching him stir island foods so they wouldn't get bun bun (burnt!) in the pots and he told me to drink up my long-stemmed drink, a martini, and to expect no dessert - in the same tone he told me Harry Belafonte was "no calypso singer" - because dessert was not eaten by Wessindians unless the meal was too light in its offerings and you needed "to full-up everybody's belly." There are never light offerings in Austin's world. He's got those deep pockets, even when he's broke. So he gave me another martini and stirred his pot, and I thought, "Belafonte, fat chance, not here, not in this house," because the speaker-sound in his kitchen was John Coltrane. Where the Tom and Austin twain meet, carrying their cou cou with them, is in Coltrane. Like Coltrane's sessions, Clarke's stories don't really begin, they just start. They don't end, they stop. In the middle are transitions, the play against form. Clarke does not surrender form (as Coltrane did not surrender the twelve bar blues grid): both treat form as a jail cell and the action is in the act of escape - there are the dissonances, the false notes, the divided meters (a study could be done of Clarke's discordant placing of caesuras), the extended lyric runs that always imply the melody while seeming to wreck it, a fury and vexation modulated most times to a sweetness. There he is in his kitchen, the Big Man, the Oxford don as fast as smoke, sipping martinis while cooking cou cou, dreaming up new stories about the poverty-stricken and the police bullying night prowlers while waiting for his old Tory pal, the easy-going Supreme Court judge to come around for island peasant food, lima beans.

The doorbell rang. I'm sure the FLAG stood to attention. I stepped out of the kitchen into the tiny fenced-in downtown yard. Speakers were stationed at the foot of the walls of the house: ghetto blasting speakers: indifferent to decorum, the don was not only putting on a feed, he was pumping out Coltrane, that searing, sweet tenor sax, so loud it could not be ignored, not even by a raccoon, one of those dark-town night prowlers who had come down out of its tree to sit on the fence. It stared at me. I stared at it. Absolutely calm. A silence. Except for that horn singing What's New. The Big Man had willfully changed the feel

in the air of the whole downtown block, in 10 flat. Coltrane was in B-flat. And then, there was Austin standing in the backdoor with the big heavy-set judge on his arm, the two of them beamish, and as I realized there could be no recipe to knowing who Austin was, but only a consideration of his ingreaselements, I said, "Big Man, this coon here wants to say hello. He's been riding the Coltrane, too."

Barry Callaghan.

Matt Cohen, *Last Seen*, Toronto, Alfred A. Knopf, 1996

"Excuse me while I shut the door in your face" says Harold repeatedly to his brother, his girlfriend, and to us readers: these words, however, a sort of motto, will only reveal their truest meaning at the end, when Harold takes his leave from the world's scene once and for all.

Last Seen, Matt Cohen's most recent novel, is in fact the story of a young man's 'last scene', or the story of two Toronto brothers, one of whom dies of cancer at the age of 38. At least this is what the reader is brought to believe for the first part of the novel: a plain, realistic tale about the death of a close family member, with a reflection on dying and on family relationships. However, Cohen surprises us midway by giving his story an almost gothic turn with the *post-mortem* reappearance of Harold in life, or, we should say, in his brother Alec's life.

It is hard to decide who is the real protagonist in this novel, or whose point of view we are asked to adopt. As he has done previously (see for example *Emotional Arithmetics*, 1990), the author repeatedly shifts from the first- to the third-person narration, and, to make it even more complicated, the perspective also shifts from Harold's (always in the third person) to Alec's (most often the 'I/eye'). On page 73, when we finally understand *who* is writing and *how* the writing started, Alec reveals the trick: "I became 'Alec' and I wrote about him as though he were not myself but someone else". This detachment or 'schizophrenia' is also evident when Alec

(whom we eventually decide to consider as *the* narrator, even when the point of view is clearly Harold's and the 'I' becomes a 'he') announces that the hero of the story he is writing is "Harold *disguised as me*", or when he comments on his own experience by making up fake newspaper titles.

It is difficult to avoid an association of this book with Michael Ignatieff's *Scar Tissue* (1994). See my review of Ignatieff's work in *Il Tolomeo*, 2, Venezia, Supernova, 1997): another novel about illness and death, the death of a family member; another story about a quick-tempered father and of a son's unbearable sorrow and psychological fall. Much like *Last Seen*, *Scar Tissue* was one more exploration of reasonable 'options' and of alternative 'lives' to contrast the painful one that fell upon us, one more attempt to "us[e] prose the way builders use scaffolding on a derelict building: to keep it from falling into the street" (from *Scar Tissue*).

Is this the real reason pushing Alec towards his PC in the basement of his own house (a Dostoevskyan 'underground'), where we find him writing every night for months? Isn't it rather an irresistible urge to perpetuate a "family illness", compelling all members to do each other harm in their own way? "It started with my father's hands - painfully realizes Alec, the older brother. - *It*. Whatever it was my father did to me. Then Harold and I did to each other. (...) It runs in the family. (...) only I use words to do my damage."

What is it Alec is talking about exactly? What is he alluding to? Simply to a burdening family history, that slowly unfolds in his sometimes visionary narration, revealing a conflict between the two brothers and hinting to the causes that provoked it. The father is a more powerful figure than his wife, whom we only hear at some point uttering some unintelligent and pushy comments on her elder son's failures, both in his career and with women. The father's own pungent remarks, though, seem to have had a much stronger and debilitating effect on Alec's ego, but strangely also on Harold's. They have created two individuals in opposition, two jealous brothers who have to work hard their whole lives on each other's demystification and their own personal growth. "We had two separate fathers, - is Alec's analysis, upon his father's death - both dying at

once. Now we were going to have to fight over which death was more important."

In *Last Seen* the priest/Cohen is celebrating a mourning rite for the death of Everyman (see the study Alec is working on about the fall of the Western Male), a liturgy interspersed with lines from psalms and ancient Hebrew hymns but also with echoes from modern prophets, like T.S.Eliot ("April was the cruellest month...") and Shakespeare.

However, a quite different music soundtracks Alec's and Harold's story and leads them in their "journey into nothingness": this music comes from a surreal Club Elvis, on Queen Street in downtown Toronto, and those who know this city also know that the choice of Queen is not a casual one, with its peculiar grimness and difference from the glamorous Bloor and Yonge. Here various ghostly figures - fake *Priestleys* - entice the surviving brother who is searching for the dead one. It is one of these imitators (Alec calls him "*the* Elvis", i.e. the original one) who will administer Harold's definitive descent into the after-life with the words: "Come, brother ghost."

Elvis must be a key to the interpretation of Alec's and Harold's story, since one picture of him also appears on the opening page of chapter 2 (all chapters are in fact titled with images instead of words). And indeed we find him a very apt choice for a symbol of the rich, successful and handsome youth whose life is cut off at its climax: an eternal myth who doesn't want to give up life ("where the imitation Elvises *re-lived* the history of rock and roll" is Alec's definition of Club Elvis).

Harold is thus "engaged in an intense struggle to yield his body only as fast as he could secure his soul", a slow passage into death (which takes him a little while and a few strolls from the Jewish cemetery to Club Elvis at night). Alec instead - against all judgements - is fighting for life, a journey back from non-existence, from that "kingdom of the dead (...) he had entered somehow with Harold" and that keeps him "at an uncrossable remove" from his wife, children, work and social life, making him invisible and insensitive, and making him ask himself "Am I alive?". Even in such a crucial moment as his first sexual encounter with Francine, a woman he more or less consciously shares with

Harold, Alec's numbness ("I can't see and I can't feel") prevents him from feeling either love or pleasure, the experience only serving as a kind of therapy.

Francine is in fact a nurse; better, she is Harold's nurse during the last phases of his illness, after having been his girlfriend for some time. But there is something sinister about her, as Margaret Atwood said in reviewing *Last Seen* for the Toronto *Globe and Mail*. Although a survivor, she belongs to the underworld Harold enters with his own death. She is with him at Club Elvis when Alec sees Harold again after his funeral. She walks with them at night and disappears with Harold in darkness leaving Alec disappointed and disconcerted. The scene of Francine's abortion in Alec's apartment, well planned and carried out by Harold as a perfect master of theater, already shows Francine as belonging to the same 'deadly culture' that will slowly inglobate all three of them. Alec's description of this scene is horrid and disgusting (the words 'blood' and 'bloody' are repeatedly used here).

Notwithstanding the fascinating complexity of its structure, characters and plot, *Last Seen* (whose protagonist Alec Constantine is the resurrected character of Cohen's 1982 story *The Expatriate*) is not an impeccable work, its main faults being an excessive obscurity and a not always effective juxtaposition of genres (ghost story, psychological novel, metaliterature). A few too obvious sentimentalities, also there, do not however diminish the power of Cohen's language. When, for example, he renders the meaning of a word like 'naturally' as "the way oranges smell of orange or light comes from the sun", we are assured once more that in the hands of this master of words even very simple concepts deserve a poetic attire.

Daniela Notaristefano

Timothy Findley, *Dust to Dust. Stories*, Toronto, HarperCollins, 1997

"Dust to dust" sono parole tratte dal *Burial of the the Dead*, il cerimoniale anglicano per la sepoltura dei morti nel *Book of Common Prayer*: "terra alla terra, cenere alla cenere, polvere alla polvere", nella speranza della Resurrezione alla vita eterna.

Timothy Findley ne fa il titolo della sua ultima raccolta di racconti, nove in tutto, quattro inediti, scritti per lo più fra il 1996 e il 1997, con l'eccezione di "Americana" pubblicato la prima volta nel 1991. Essi sono raggruppati, secondo un disegno preciso, in tre unità, ma un solo tema comune e sovrano li governa tutti: la morte, la morte come può accadere oggi. Perché ogni epoca ha i suoi modi particolari di morire. La nostra, per esempio, ne ha inventata una tutta speciale per gli omosessuali. E, se pure di Aids in questi racconti non si parla, il lettore non può fare a meno di percepirla nel fondo la subdola minaccia, o addirittura la ragione nascosta che porta lo scrittore a riflettere sulla morte in modo così pressante e ossessivo.

Una dedica alla "polvere" di "beloved animals" (Findley è un grande amico dei gatti) lascia intendere come un anonimo pulviscolo nell'aria che respiriamo possa contenere particelle di materia umana e animale, senza differenze; la polvere è solo polvere, fa circolare perennemente presenze del passato, ma non è indice di immortalità.

Tale suggerimento trova conferma nell'epigrafe al primo racconto intitolato appunto "Dust". Sono qui citate parole di Francis Bacon in un'intervista con William Burroughs del 1992: "You might as well just be dust. Sweep up dust and it might contain a fragment of Caesar or Cleopatra, anybody, one day it might be me, but that is not immortality, that is just dust".

"Dust", il primo racconto della serie, il più vicino al tono generale del volume, è ambientato a Paros, in Grecia, dove Oliver Sher, un londinese, omosessuale, si trova in vacanza. In realtà, il suo soggiorno nell'isola mediterranea è un pellegrinaggio, un tributo al suo amato compagno, morto da poco di cancro. La Grecia era il sogno della loro vita. Per Oliver, tuttavia, René non è morto, è solo assente ("Not dead—but gone"). Egli è incapace di

pronunciare la tremenda "D-word", che invece, al pari della parola "dust" (anch'essa una "D-word"), circolerà nella piccola comunità vacanziera in cui si trova, come a trasformare quello che tutti ritiengono un evento impossibile e innaturale — e pertanto straordinario — in una delle norme della vita, e quindi, nella polvere che ovunque inconsapevolmente calpestiamo. Lo stesso Oliver, rifiutando il cibo, intende accelerare la sua riunione alla polvere comune.

Ma, intanto, due storie, in particolare, lo impegnano nell'albergo delle vacanze: una palla che tutte le mattine cade misteriosamente nell'acqua della piscina, e le bravate di un viziato monello francese. Questi, prima tenta di soffocare a morte uno dei gatti che Oliver nutre con amore, e poi gioca perversamente "Au secours! Au secours!", gioca con la morte. E come per il ragazzo della fiaba di Esopo che grida "Al lupo! Al lupo!" l'evento straordinario che crediamo non verrà mai lo coglierà inesorabilmente, lo farà sua preda, seppellendolo, all'ennesimo e infine disatteso grido d'aiuto, nel profondo dell'acqua della piscina.

Consumata così, nella morte, la storia e la giovane esistenza del bambino, Oliver si dedica ora alla palla che, a differenza del corpo del monello, continua a fare il suo salto giornaliero nelle acque della piscina. Si tratta di un piccolo "giallo" (un genere narrativo che piace molto a Findley, come dimostra il delizioso "Abracadaver" che segue) dentro la struttura più vasta del racconto. Un altro ospite si trova a Paros a sedare un suo lutto. Costui confessa finalmente a Oliver una mattina di aver appena perso il suo cane, uno spaniel addestrato alla caccia della fauna acquatica, morto di cancro. Il loro gioco preferito consisteva proprio nella simulazione della caccia ("Nothing dead. Never. Only the ball"), con il lancio e il recupero nell'acqua di una palla, senza spargimento di sangue (o di morte). Questa storia dà a Oliver la capacità di ricominciare a vivere: "He would buy a dog—and life would go on, from death to death". "Dust" è il racconto più ottimista della raccolta.

Tuttavia, non è al finale che si deve guardare qui per una piena comprensione del messaggio. Un altro episodio sottolinea la centralità della funesta metafora della polvere. C'è un

Canada

platino antico nell'isola che conserva le impronte di gatti, cani e bimbi che avevano danzato sessant'anni prima sul fresco cemento gettato a protezione delle sue antiche radici. Ed è sulla polvere di queste antiche impronte che, prima di annegare, il monello dà vita a una danza dionisiaca, assorbendo così polvere e morte antica. Ed è sulla polvere di quelle impronte che danzano magicamente tutti gli altri protagonisti di questa raccolta.

I racconti che seguono sono divisi secondo uno schema preciso. Il primo gruppo di tre è di ambientazione cosmopolita, come si è già visto con "Dust". Se Oliver si muove da Londra alla Grecia, la simpatica settantunenne Vanessa di "Abracadaver" viaggia da New York a Parigi assieme a una famosa e anziana illusionista, con la quale sarà coinvolta nel mistero di una strana morte. Una sola vittima qui, tuttavia, non basta. Smascherato, l'assassino porrà fine alla sua vita con un salto dalla finestra di un albergo. Più allucinata e inspiegabile è la fine dello scrittore di "Kellerman's Window": ancora un salto, un mistico volo, accidentale o premeditato, da una finestra parigina sul selciato in basso.

I due racconti centrali — "A Bag of Bones" e "Come as You Are" — sono ambientati invece a Toronto. Qui la morte non è rappresentata in modo esplicito ma regna nel sottofondo, nel passato e nel futuro, della vita dei personaggi. In "A Bag of Bones" una coppia di scrittori felicemente sposata vive momenti di tensione soprattutto quando vengono a galla le frustrate aspirazioni alla maternità di Minna, aspirazioni che Stuart, un omosessuale latente (e pertanto anch'egli frustrato), non intende soddisfare. Quelle aspirazioni si concretano nel sacchetto d'ossa impolverate di un bambino di un secolo prima, ritrovato nelle pareti della casa accanto: ancora un giallo, un mistero, che riporta in vita l'immagine della polvere, una polvere che si perpetua da un racconto all'altro, un secolo all'altro, da una casa a un'altra, da una morte a un'altra (quella della sorella di Minna). L'equilibrio di questa coppia viene ristabilito da un ragazzo (il figlio che lei desiderava, l'unico che lui può amare), con il quale Stuart libera finalmente la sua omosessualità. Il loro rapporto è al centro di "Come As You Are". Qui la vita a tre di questa strana famiglia è proiettata ora sullo sfondo di

una Toronto più esplicitamente "gay" e decadente che fa da contrappunto alla Toronto letteraria (altrettanto decadente: si festeggia il giovane autore di una nuova versione di *Morte a Venezia!*) di "A Bag of Bones".

I quattro racconti che formano il gruppo finale — "Hilton Agonistes", "Americana", "Infidelity" e "The Madonna of the Cherry Trees" — sono ambientati rispettivamente ai Caraibi, a New York, in un paesino del sud della Francia e in un villaggio sui Pirenei: un ampio raggio di paesaggi coperti dalla stessa polvere, anche se le forme che la morte assume per crearla possono essere diverse. Importante risulta, dunque, da un punto di vista spaziale, la centralità nella raccolta dei due racconti canadesi, che formano il cuore di un'unica meditazione — con risvolti comici o tragici, satirici o candidi, ma sempre amari — sulla morte come accade ai nostri giorni.

Caterina Ricciardi

Louise Gauthier, *La mémoire sans frontières: Émile Ollivier, Naïm Kattan et les écrivains migrants au Québec*, Les éditions de l'IQRC, Sainte-Foy (Québec), 1997

A partire dagli anni ottanta la fioritura sempre più consistente di scrittori e scrittrici in Québec, diventa sinonimo di un pluralismo culturale nutrito in parte anche dalla cosiddetta letteratura migrante che rivendica un posto a sé nell'eterogeneo panorama artistico nazionale.

Il libro di Louise Gauthier analizza tale fenomeno soffermandosi in particolare su due scrittori che, pur essendo di origine straniera, vivono stabilmente a Montréal: l'haitiano Émile Ollivier e l'ebreo iracheno Naïm Kattan.

La Gauthier, prima di passare all'analisi delle opere di tali scrittori, dedica i primi due capitoli del testo ad un'analisi delle teorie letterarie e testuali ed alla situazione generale della letteratura dell'emigrazione in Québec.

L'autrice afferma che la sua ricerca "s'inscrit dans le vaste domaine de la sociologie de la littérature" (p. 21) essendoli l'ambito sociale e quello letterario strettamente legati: l'opera e lo scrittore sono entrambi il prodotto di una determinata società.

La Gauthier fa proprie, a tal proposito, le nozioni di "champ littéraire" di Bourdieu e di "discours social" di Marc Angenot per approfondire il fenomeno delle letterature migranti in Québec, "nous tentons de suivre le regard de l'Autre pour voir les questions qu'il pose au champ culturel et littéraire québécois" (p. 29).

Il tema dell'Altro, dell'emigrante, fondamentale nella costituzione della popolazione quebecchese, a partire dagli anni settanta assume delle caratteristiche peculiari: l'Altro, infatti, non è più di origine europea ma è haitiano, maghrebino o orientale.

"Le mosaïque des cultures, concentrées majoritairement dans la ville de Montréal, entraîne donc une redéfinition de l'identité québécoise. Dans la conscience publique

s'impose le constat de l'hétérogénéité culturelle du Québec" (p. 32).

In questo panorama così variegato, anche la terminologia atta a designare gli scrittori stranieri assume sfumature differenti; e così si va dal termine "écritures migrantes" a quello di "littératures mineures" a quello ancora di "transculture", tutti a designare l'idea di sradicamento, di spostamento, di attraversamento di frontiere e culture eterogenee.

È quello che accade ad Émile Ollivier, "voyageur sans retour".

Di origine creola, conosce lo spagnolo e l'inglese anche se decide di scrivere in francese. Nel 1965 la sanguinosa dittatura di François Duvalier lo spinge a fuggire dalla sua patria e, dopo un soggiorno in Francia, dal 1966 risiede a Montréal dove insegna sociologia all'Université de Montréal.

Il romanzo analizzato in questo libro è *Passages* pubblicato nel 1991.

"Lire Passages c'est aborder un roman dense, à la structure complexe, aux voix multiples qui se juxtaposent, s'entrecroisent, se rencontrent parfois, nous livrant dans une variété de lieux et de temps des histoires qui vont en parallèle et en alternance avant de se rejoindre pour se dénouer" (p. 62).

Questo romanzo definito "polyphonique", dà voce agli immigranti haitiani che in qualità di boat people sono fuggiti dalla loro isola.

Il tema dell'esilio è analizzato in tutte le sue sfaccettature "Chacun des personnages vit à sa façon son mythe, représente une facette de l'exil" (p. 67). E attraverso questa esperienza la scrittura di Ollivier cerca di afferrare e comprendere il senso della storia al di là dei fatti con una ricchezza di linguaggio che va dall'uso del creolo al francese "deux langues qui l'habitent comme "on marche sur ses deux jambes" (p. 72).

Differente è invece lo stile di Naïm Kattan che dal 1954 vive a Montréal, dopo una parentesi di studio a Parigi.

La fiancée promise romanzo pubblicato nel 1983 viene esaminato dalla Gauthier che fa emergere le

differenze stilistico-linguistiche con l'opera di Ollivier.

"L'écriture de *La fiancée promise* peut être qualifiée d'économe: peu de mots, peu d'images ou de métaphores, des descriptions très sommaires, des dialogues nombreux mais contenus, peu d'introspection" (p. 92).

Questo realismo linguistico misto ad un certo pudore nell'esprimere i pensieri, fa sì che i concetti ben aderiscano alle cose e le rispecchino.

La fiancée promise è il terzo romanzo di una trilogia di cui fanno parte *Adieu Babylone* e *Les fruits arrachés* che traccia l'itinerario del protagonista Méir da Bagdad a Parigi e da Parigi a Montréal.

"La trilogie s'inscrit dans la zone floue entre le roman et l'autobiographie. Si aucun pacte autobiographique n'existe explicitement, Naïm Kattan a souvent répété, en entrevue ou dans ses écrits, qu'il s'agissait d'un récit autobiographique romancé" (p. 84).

L'arrivo di Méir in America si articola su due piani: cercare un lavoro per integrarsi nella nuova società, e trovare una fidanzata, che faccia quasi da tramite con la società montrealense.

Questo cammino lungo e pieno di difficoltà si compie sia col passaggio dall'oriente all'occidente, "sa voix porte donc l'empreinte de ses multiples appartenances" (p. 83), che con la scelta linguistica del francese.

"Le récit de ce passage au-dessus du vide, de cette étape de transition et de réenracinement, porte le signe de la promesse si chère à Naïm Kattan, terme qui apparaît comme le mot clé de toute son oeuvre. Le titre *La fiancée promise* en porte doublement l'empreinte. Le Canada et l'Amérique tout entière étaient pour lui une promesse" (p. 91), promessa simbolizzata da una fidanzata e non da una sposa istituzionale, segno di instabilità nei confronti di un paese che non si possiede ma che si costruisce in continuazione insieme alla propria identità.

Nonostante la differenza di ambiente culturale e linguistico di provenienza, la scrittura dell'esilio e la scelta del francese come lingua d'espressione accomuna Émile

Ollivier e Naïm Kattan: "dans leur pérégrination, ils ont donc quitté non seulement leur pays mais leur langue maternelle (créole et arabe): c'est l'exil dans la langue" (p. 99).

Nelle loro opere la memoria distrugge le frontiere culturali pur preservando le caratteristiche e peculiarità delle differenti "voci".

Ollivier e Kattan rappresentano nel panorama letterario québecchese un fenomeno importante che s'impone con un'emergenza crescente: "l'émergence de la production d'auteurs issus d'autres pays, d'autres cultures, et maintenant établis au Québec où ils créent et publient" (p. 121).

La Gauthier afferma, tuttavia, che nonostante la presenza istituzionalmente riconosciuta di questi scrittori (Émile Ollivier ha vinto il premio Ville de Montréal con *Passages* nel 1991), l'assenza di studi corposi e di insegnamenti universitari li colloca fuori della memoria identitaria del Québec.

"On les publie, on leur accorde des comptes rendus, mais on ne les intègre pas entièrement, on ne les associe pas à la mémoire du peuple" (p. 125).

Questo libro allora contribuisce, grazie ad uno studio ricco di riferimenti e citazioni ed arricchito da una corposa bibliografia, a costruire un percorso per un cammino ancora lungo da fare.

Maria Luisa Longo

Coral Ann Howells, *Alice Munro*,
Manchester University
Press, 1998, pp. 184

For decades now Alice Munro has been thought of as one of Canada's leading short story writers and indeed one of the best in the English-speaking world. Though some of her work has in recent years been translated into a number of European languages, her fame beyond Canada and the United States (where her fiction appears regularly in *The New Yorker*) is, unfortunately, not as extensive. At least, it is not as extensive as claims Carol Ann Howells in her otherwise fine, book-length study of Munro's fiction entitled simply, *Alice Munro*.

And even at home, where her work has received critical acclaim by scholars of Canadian and post-colonial writing — including Howells herself, a professor of English and Canadian Literature at the University of Reading — Munro has not achieved the level of popular success enjoyed by such other Canadians as Margaret Atwood and Michael Ondaatje. The reason for this seems quite obvious. Munro's fictional world, unlike those of Atwood and Ondaatje, is hermetic, circumscribed by a mind-set unique to a small region of Canada, southwestern Ontario, and shaped by a specific time period, mostly the 1950s and the 1960s. This sort of a locale-fixated referentiality, rich in description and precise in psychological representation of ordinary characters rooted in a particular time and place, may be the major reason for a smaller audience abroad: readers who do not know the locale would of course tend not to relate to Munro's far-away and unknown environment. As Howells points out, though, this does not mean that Munro's fiction does not carry a universal appeal. Writers of the

American South such as William Faulkner, Eudora Welty, and Flannery O'Connor — with whom Munro has often been compared, including this study — come to mind as writers of regional focus. In their cases, as in Munro's the greater the attention to their "small" worlds and the narrower their field of investigation, the larger and more encompassing their vision becomes.

Alice Munro is an uncomplicated and straightforward study, chronologically ordered, following Munro's formal and thematic development. Much of what Howells says has already been discussed in other book-length studies, several of which have appeared in the past decade. The reader is reminded, for example, of Munro's considerable affinity with the Gothic literary tradition. She is described as a consummate experimenter, always probing the nature of narrative structure, with multiple points of view and a many-layered representation of time. Munro's writing is noted especially for its masterful rendition of reality that is at once realistic and displaced, and for challenging the limits of language and the incompleteness of fictional structure. Howells' key technique for entering Munro's fiction, particularly when discussing her construction of space, is "double vision." With this, Munro's southwestern Ontario landscape is seen as familiar and ordinary on one level, yet strange and secret filled on another. On the surface, as we look on it, it seems recognizably ordinary, but Munro's narrative art transforms it under our very eyes, as Howells points out by quoting one of Munro's well-known lines, "into something [we] will never know, with all kinds of weathers, and distances [we] cannot know."

What I find most compelling in *Alice Munro*, however, is Howells' feminist reading of Munro's stories. Though Munro is not overtly a feminist writer — a reason she has not been promoted by feminist critics — her fiction nonetheless maps what Howells calls a feminine perception of difference. This mapping, according to Howells, is "neither revolutionary nor confrontational" but it

nevertheless challenges the traditional structures of male authority. In chapter one, "Contexts and Intertexts," Howells suggests that one of the most significant aspects of Munro's fiction is actually this mapping, this construction of the feminine, alternative space, pointing out that "cartography" has been a frequently used trope in feminist and postcolonial criticism. Munro's characters — mostly girls and women — articulate their stories from the point of view of their female subjectivity, which is always, says Howells, "bound up with sexuality and desire." Moreover, the stories are usually narrated through the device of gossip, which has always been a way of providing counterpoint to the "official" version of truth.

The theme of mapping and the construction of the alternative female space through gossip neatly link up with Howells' definition of Munro's fictional world as double, a world in a constant state of acute tension, continually displaced, continually disclosed.

Alice Munro, again, is a straightforward study of a complex and difficult writer — a book that will certainly be useful to all those interested in Munro's work. It will provide them with an excellent synthesis of the preceding critical inquiries and will illuminate some of the hidden aspects of the rich texture of Munro's fiction, in a language accessible to the general reader.

Branko Gorjup

James King, *The Life of Margaret Laurence*, Toronto, Alfred A. Knopf, 1997, pp. 457

La recente biografia di J. King su Margaret Laurence è un testo interessante che rivela eventi e aspetti inediti della vita della famosa scrittrice canadese. Nella vastità del libro l'autore ripercorre le tappe fondamentali della sua formazione umana e letteraria, basando la ricostruzione sull'esame delle lettere ai suoi più cari amici, e di alcuni scritti non pubblicati. In appendice vengono inclusi inoltre le annotazioni e i frammenti (oggi raccolti presso la biblioteca della McCaster University) - tutti datati 1982-1983 - circa la genesi e il contenuto del romanzo, che avrebbe voluto scrivere prima di dedicarsi definitivamente alla sua autobiografia, *Dance on the Earth*.

Proprio per la natura delle sue fonti, la biografia di King non è un testo ufficiale o autorizzato, ma corrisponde al desiderio dell'autore di comprendere l'esistenza della Laurence. Il risultato di questa ricerca è la scoperta della dicotomia fondamentale alla base della sua personalità, ovvero la sconvolgente e, al tempo stesso, tutta umana, presenza di forza e debolezza interiore. Sicurezza e capacità di sopravvivenza erano invece le caratteristiche umane più evidenziate dalla scrittrice in *Dance on the Earth*. Nell'autobiografia tali qualità sono correlate all'eredità morale delle sue madri naturali e adottive, e alla sua abilità nel crearsi una vita indipendente sotto tutti i profili. King corregge tale versione e ci presenta la figura di una donna che è spesso preda di insicurezze e paure nei confronti della vita e della scrittura. La descrizione della genesi e dello sviluppo di *The Stone Angel*, per esempio, rivelano chiaramente le difficoltà insite nel mestiere del letterato e nell'assimilazione del materiale autobiografico. M.

Laurence ebbe problemi nella scelta della voce narrativa e della dimensione temporale, tali da far nascere in lei dubbi nelle sue capacità artistiche. L'elaborazione del suo romanzo più famoso fu molto difficoltosa, anche perché ella dovette confrontarsi con la parte più oscura di se stessa, rappresentata dal suo orgoglio e dalla sua reticenza a manifestare le proprie emozioni. In tale atteggiamento King ravvisa la radice della sua forza e della sua debolezza. Proprio questo "dark side", retaggio della cultura scozzese-presbiteriana, ella cercò dapprima di ripudiare, per poi riassorbire nel periodo centrale della sua vita, quando scrisse *A Bird in the House*.

Inoltre la sua fragilità interiore è connessa all'eredità familiare, rappresentata dalla dolorosa scomparsa dei genitori. Questo fu l'evento che segnò più profondamente la vita della giovanissima Peggy Wemyss. La sua intera opera letteraria testimonia chiaramente la grande afflizione derivata dalla perdita della madre e del padre. King afferma infatti che nei primi due romanzi del ciclo canadese, *The Stone Angel* e *A Jest of God*, ella ricrea gli effetti della morte di Verna e Robert Wemyss sulla piccola Margaret. Morag in *The Diviners* drammatizza il dolore della scrittrice conseguente alla perdita dei genitori. *Dance on the Earth* rappresenta il lacerante senso di abbandono provato dall'orfana Peggy. Tale sentimento accompagnò sempre la vita di Margaret, che per sopravvivere, si chiuse in se stessa, allontanandosi anche dal rapporto con i figli e con il marito. La biografia di King concede, in particolare, ampio spazio alla descrizione della difficile relazione con Jack Laurence. I primi anni di vita col marito riempirono di gioia e spensieratezza la vita di Margaret, che, però col passare del tempo, si dedicò sempre di più alla scrittura, tralasciando in questo modo i suoi impegni strettamente familiari. La frattura nel rapporto col coniuge fu causata proprio dall'emergere della carriera letteraria, che rese la sua personalità incompatibile rispetto alla tipologia tradizionale di moglie

che Jack avrebbe voluto. Egli tuttavia non osteggiò, almeno inizialmente, lo sviluppo della sua professione di scrittrice, dandole spesso consigli sulle sue opere. La rottura avvenne perché Margaret e il marito avevano concezioni diverse dei rapporti interpersonali. Per tutta la sua esistenza ella non riuscì comunque mai a perdonarsi il fatto di essersi dedicata completamente alla vocazione letteraria, che fu per lei una fonte costante di gioia e di sofferenza. La tendenza della Laurence all'abuso di alcolici, fu motivata, tra le altre cose, anche dall'amarezza conseguente al divorzio e dalla scoperta di una nuova relazione intrapresa dal marito (Margaret tentò anche di suicidarsi, per questo motivo).

In *Dance on the Earth* non si ritrovano che accenni vaghissimi alla figura di Jack, e soprattutto alla conclusione dolorosa del matrimonio con la scrittrice. Come sottolinea più volte King, la suddetta autobiografia si connota in particolare per il suo carattere di elusività. In essa non si approfondiscono i riferimenti ad alcuni fatti e aspetti della sua vita, che contribuirebbero invece a chiarirne la personalità. Nel suo testo King cita eventi fondamentali quali la frequentazione dell'United Church come una parte cruciale della sua eredità culturale, le relazioni liberatorie con George Lamming e un ambasciatore africano, l'inizio dell'amicizia con la confidente Adele Wiseman, l'abitudine a bere come conseguenza delle sue frustrazioni a livello umano e professionale. Particolare attenzione è concessa inoltre alla descrizione accurata dello sviluppo dei suoi rapporti con gli editori MacClelland, MacMillan e Knopf e con i compagni letterati canadesi, tra cui spicca, accanto ad Adele Wiseman, la figura di Al Purdy.

King stigmatizza poi un'altra caratteristica rilevante nella personalità di M. Laurence, da cui egli fu molto affascinato, ovvero la sua capacità di adattamento. Quest'ultima fu la fonte della sua sopravvivenza spirituale e lo specchio della sua evoluzione umana e professionale. La biografia

Canada

descrive la figura di una donna che ha avuto il coraggio di cambiare la sua esistenza, inseguendo e raggiungendo gli obiettivi prefissati, anche a costo di gravi perdite e sofferenze. La timida ragazza cresciuta nelle praterie di Neepawa lasciò ben presto il Canada per trasferirsi in luoghi lontani come l'Africa e l'Inghilterra, dove acquisì la capacità di autoanalisi e costruì la sua carriera letteraria. Due soli romanzi del ciclo di Manawaka - *The Stone Angel* e *The Diviners* -, furono scritti nel paese d'origine, a sancire quell'indissolubile legame con la terra madre, fonte di ispirazione di tutta la sua narrativa. Secondo King, la grandezza della Laurence risiede proprio in questa capacità di rappresentare i dilemmi del popolo canadese. Per contro, probabilmente a causa di questa sua abilità ella non ricevette per un certo periodo di tempo un adeguato riconoscimento a livello internazionale, come ottennero invece Margaret Atwood o Alice Munro.

La biografia di King, oltre a delineare i tratti fondamentali nella personalità di Margaret Laurence - forza e debolezza, solitudine, elusività e propensione ai cambiamenti - contiene osservazioni sottili circa la sua produzione letteraria. Nel tentativo di mostrare la connessione tra vita e scrittura, l'autore sottolinea come dinanzi a *The Fire-Dwellers* la scrittrice riconoscesse il suo tratto autobiografico. Stacey era veramente una versione di se stessa, come ella ammise con Al Purdy. Gli stessi racconti di *A Bird in the House* rappresentano l'assimilazione della sua eredità culturale scozzese-presbiteriana, e perciò furono scritti in un periodo di relativa tranquillità emozionale. L'emergere della sua soggettività femminile e il conseguente successo in campo professionale si rivelano in *Dance on the Earth*, in cui ella si reputa vincitrice, in quanto donna e grazie all'aiuto di altre presenze femminili.

Alla luce delle precedenti considerazioni, il testo di King risulta interessante per due motivi principali. Nel suo percorso di ricerca, l'autore scopre e ci presenta

le debolezze fisiche e spirituali della scrittrice, la cui autobiografia è piuttosto evasiva circa tali insicurezze. La donna che emerge da questa visione è lacerata da molti dubbi e titubanze riguardo ai suoi rapporti interpersonali e alla sua professione di scrittrice. Per tale ragione Margaret Laurence soffrì molto nel corso della sua vita, ma riuscì comunque a sopravvivere grazie alla sua innegabile capacità di cambiamento, all'affetto dei suoi amici e familiari, e alla soddisfazione in campo professionale. Accanto alla ricostruzione della sua personalità, la biografia fornisce inoltre un'immagine vivida del periodo in cui la letteratura canadese cominciava ad imporsi a livello internazionale. King dedica ampio spazio alla descrizione del rapporto della Laurence con gli editori McClelland e Knopf, con gli amici letterati e con i circoli accademici. Questa esplorazione nella dimensione pubblica e privata consente al lettore di comprendere più approfonditamente la personalità della Laurence, grazie ad una rappresentazione veritiera e sentita delle sue componenti fondamentali.

Stella Giovannini

Robert Lalonde, *Le Monde sur le flanc de la truite*, Montréal, Boréal, 1997, pp. 194

Robert Lalonde, nome fra i più noti del panorama quebecchese contemporaneo, trova, senza ombra di dubbio, la sua migliore espressione come narratore. Prova ne siano alcuni fra i suoi numerosi romanzi: l'ormai classico *Le Dernier été des indiens* (1982), il suo seguito *Sept lacs plus au Nord* (1993) o *Le Petit Aigle à tête blanche* (1994). Lalonde ha comunque più volte dimostrato il coraggio e la volontà di lasciare quello che è il genere più consono alla sua natura per avventurarsi nel campo della poesia (*Baie de feu*, 1991) e della narrativa breve (*Où vont les sizerains flammés en été?*, 1996), con risultati certo interessanti, ma non allo stesso livello di altre sue opere.

Con *Le Monde sur le flanc de la truite*, Lalonde intraprende una nuova strada. Come indica il sottotitolo, si tratta di una serie di *notes sur l'art de voir, de lire et d'écrire*. Vedere, leggere, scrivere: tre percorsi su cui si snodano le immagini e i pensieri del testo; tre diverse arti che sembrano fondersi e confondersi fra loro nelle pagine del libro.

Pagine in cui la Natura appare ad ogni istante, attraverso l'evocazione di animali, piante, stagioni che sono l'essenza stessa del Québec, il tutto veicolato da un lessico che, per il lettore quebecchese, esercita certo il fascino delle realtà familiari sulle quali, forse, da tempo non ferma più il suo sguardo frettoloso, mentre, per il lettore europeo, innesta l'altrettanto ammaliante effetto dell'esotismo e dello spaesamento. La prosa di Lalonde diventa quasi prosa poetica che si dipana soprattutto — e, per tratti, quasi unicamente — su un sapiente gioco di intrecci di costellazioni semantiche: fauna, flora, clima, stagioni. Ecco allora l'attacco del libro ("J'ai entendu pleurer le mainate", p.11), la presenza di animali come la "tourtourelle triste", il "mulot", le "colverts"; piante come la betulla a forma di Y sulla quale Lalonde spia un nido, gli abeti, il "phila-delphus", "une touffe de cenelliers"

(p.106), l'immane "érable flamboyant" (p.116). E poi, il vento, la neve, il ghiaccio, il freddo che fa venire le lacrime agli occhi, il sole e le nebbie che Lalonde attraversa, sentendosi stimolato a vivere, a nascere verso la vita. È davvero un'arte di vedere e di far vedere al lettore attraverso l'arte di scrivere, per invitarlo ad apprendere l'arte di leggere.

Leggere la dimensione naturale e meteorologica, ma anche il canone letterario di Lalonde. Sì, perché le pagine del *Monde sur le flanc de la truite* pullulano di citazioni letterarie, di libri aperti e sfogliati dopo quelle passeggiate e quegli incontri con la Natura che tanta parte hanno nella composizione dell'opera. Savard, Giono, Colette, Gabrielle Roy, Steinbeck, García Márquez, Emily Dickinson, Flaubert, Karen Blixen e altri ancora si inseriscono in pagine che operano così una fusione fra la vita presente nei suoi elementi naturali, essenziali e la vita dello spirito, della scrittura che, come suggerisce la scelta compositiva di Lalonde, è quasi tutt'uno con essa, in una scrittura che si vuole un fluido avanzare, proprio come avverte il passo che spiega il senso del titolo: "Le monde aperçu dans l'eau, ou sur le côté de la truite. Du coin de l'œil, je l'aperçois, et les mots viennent, tranquillement, un à un, ils descendent dans le grand lac de ciel que j'ai alors dans la tête" (p.18): visione, scrittura, lettura fuse insieme, segno forse della volontà di testimoniare, con questo libro, (anche) concepimento, gestazione e nascita dell'opera letteraria.

Se già questa è un'impresa affascinante, ma estremamente ambiziosa, pare, però, che Lalonde coltivi — senza dirlo apertamente e con una discrezione che è un merito — un'altra esigenza, come suggerisce l'epigrafe di Montaigne che apre il libro, un po' occultata nel suo terzo posto, dopo quella tratta da Gabrielle Roy e quella a firma di Annie Dillard, ma non abbastanza da non farrisaltare il legame con la metafora acquatica che Lalonde stesso utilizza: "Nous n'allons pas; on nous emporte, comme les choses qui flottent, ores doucement, ores avec violence, selon que l'eau est ireuse ou bonasse". Il passo degli *Essais* traduce ed identifica il modo di scrittura di tutto il libro di Lalonde, "Montaignard", come lui stesso si definisce (p.130) e, per un istante, appare: "Je bourre le feu, réussis à me faire de la tisane et m'assois à table, la couverture

sur les épaules, comme Montaigne dans sa tour de château mal chauffée" (p.129).

Le Monde sur le flanc de la truite sembra allora porsi anche nella tradizione di quegli *Essais* che parlano dell'Uomo, della Creazione, del Mondo. Lalonde, però, non pecca più di tanto di ambizione: il suo è un mondo osservato da un punto di vista ben diverso, limitato, come, con apprezzabile senso ironico e autocritica, l'autore quebecchese segnala: il mondo percepito dal fianco di una trota. Come tale, il libro di Lalonde — che nonostante la sua abilità di scrittura e di composizione poetica non raggiunge i livelli di alcune delle sue opere di narrativa — può essere letto e, come oggetto estetico, eventualmente goduto.

Marco Modenesi

Irving Layton, *Il cacciatore sconcertato - The Baffled Hunter*, Ravenna, Longo Editore 1993;

P.K.Page *Rosa dei venti - Compass Rose*, Ravenna, Longo Editore 1998

Curate entrambe da Branko Gorjup e tradotte da Francesca Valente, queste due raccolte presentano al lettore italiano due delle più importanti e rappresentative voci poetiche canadesi, con testo a fronte, ampio commento introduttivo e disegni di Enzo Cucchi (nel volume di Layton) e Mimmo Paladino (in quello di P.K.Page).

Nel caso di Layton la raccolta di Longo si affianca già a una nutrita serie di traduzioni italiane, che hanno inizio dal 1974 quando Einaudi pubblicò *Il freddo verde elemento* con introduzione del celeberrimo critico canadese Northrop Frye, sino al volume *Tutto sommato. Poesie 1945-1989* (Piovan 1989). Novità ancor più interessante è tuttavia la raccolta della poetessa P.K.Page che appare per la prima volta con una nutrita scelta della sua produzione sino agli anni Ottanta. O almeno questo immagino, dato che una pecca di entrambi i volumi è la mancanza dei dati bibliografici relativi a ciascuna poesia presentata, di

cui quindi il lettore ignora la collocazione cronologica e la raccolta di provenienza. Singolare è il fatto che il volume di Layton presenti una scelta dai *Collected Poems* del 1971, con materiale quindi antecedente alla precedente traduzione curata da Alfredo Rizzardi per i tipi di Piovan. Dato poi che P.K.Page è stata attiva sino a questi ultimi anni (due volumi di "collected poems" sono usciti nel 1996 in Canada) sarebbe stato utile sapere fino a quale termine cronologico giunge la selezione di Gorjup.

Layton e Page appartengono alla medesima generazione. Nati l'uno nel 1912, la seconda nel 1916, giunsero alla ribalta negli anni '40 partecipando intensamente al dibattito letterario e culturale che proprio in quegli anni animava Montreal. Il cosiddetto "gruppo di Montreal" che aveva ispirato la prima fase del modernismo canadese si vedeva ora contestato dagli scrittori che diedero vita a due riviste assai influenti, *Preview* (al cui gruppo partecipava la Page) e *First Statement* (fondata da John Sutherland e a cui collaborò Layton). Ma oltre questa iniziale critica e contrapposizione al modello cosmopolita ed estetico-elitario del modernismo eliotiano, i percorsi di Layton e Page differiranno alquanto, come dimostrano le due raccolte di Longo.

Nato da genitori ebrei in Romania, Layton reagisce sin dall'inizio al modernismo di ascendenza europea con una decisa propensione alla descrizione meno riconciliata possibile della società, delle sue violenze e ingiustizie, con un linguaggio volutamente scabro e vibrante di tensione morale. L'esperienza lancinante della seconda guerra mondiale non fa che acuire il dovere del poeta di non ritrarsi di fronte alla violenza come dato di fatto primordiale e ineliminabile, che guarda dritto nei suoi occhi attraverso "gli occhi impazziti di un aviatore nazista" (in "L'aviatore nazista", dove questo incontro è anche un incontro tremendo con la violenza di Dio stesso). Il rifiuto di ogni visione pacificatoria e provvidenzialista lascia il poeta senza facili schermi di fronte alla realtà brutale della Natura, narratore talvolta di vere e proprie parabole scandalose, come quella di "Se le balene potessero pensare in certi giorni felici", in cui la balena, non appena percepita la pienezza del proprio significato nell'ordine della Creazione, riceve come immediata ricompensa l'arpione del baleniere; del resto in questa

sezione della raccolta troviamo "Come una madre demente" in cui gli uomini si devono riconoscere non soltanto testimoni e spettatori della folle demenza creatrice della Natura, che annichilisce l'Essere per trarre dalla morte nuova linfa vitale, ma addirittura "strumenti e complici micidiali".

Sempre più la voce poetica trova a ritagliarsi una propria marginale e sofferta posizione: da un lato quella del profeta folle che denuncia l'ipocrisia e la crudele beffa della religione (di tutte le religioni istituzionali depositarie di una verità), dall'altro quella dello scrittore che attraverso la voce nuda e libera della poesia può aspirare ad andare oltre il velo delle ideologie e farsi domatore del nulla e del vuoto incumbenti. Vi è sicuramente un fiero compiacimento del poeta *outsider* che sferza il volto violento della realtà e della natura (l'abisso primordiale dell'Etna con i suoi fetidi vapori sulfurei, che chiude la raccolta con la metafora del poeta-"cacciatore sconcertato"), ma anche il riconoscimento di quella morte distruttrice che anima il cosmo e di cui l'uomo sembra essere uno strumento privilegiato (si veda "Il gatto di Molibos").

Le poesie d'amore di Layton sono per altro verso pervase da una voglia di possesso e di raptus, come se il virile riconoscimento dell'annichilimento umano (e quindi in certo qual modo il potenziamento del poeta come eroico osservatore del negativo) dovesse essere compensato nella fantasia dal controllo sulla donna. In "Adamo" il poeta e Dio "nel fresco della prima sera dell'Eden" discutono della creazione e "della donna che/ Egli ha in mente per me/ parliamo piano e a lungo/ e con molta, molta attenzione". Ne "Il puma ammansito" tale immaginaria co-creazione viene indicata come strumento per esorcizzare il violento nulla al centro delle cose; dopo aver riconosciuto che "Donne e poesia sono qui la sola occasione per dare al mio respiro forma e contenuto e farlo diventare favola significante" l'addomesticamento temporaneo del nulla si trasfigura mediante la sessualità fallica che "colma il vuoto"; nell'atto d'amore e della scrittura la voce maschile compendia sia le esigenze di controllo che di accettazione stoica: il "nero nulla" viene trasfigurato in un puma ammansito "a cui, tra baci estasiati, accarezziamo i baffi".

Assai diverso appare il percorso artistico, non solo di parola, di P.K. Page. La sua ricerca è segnata dal continuo aprirsi a passaggi e mondi percettivi nuovi e "altri". Una prima fase della sua produzione va dal 1946 al 1953; dal 1953 al 1964 la poetessa seguì il marito ambasciatore in vari paesi dell'America centrale e latina, smettendo di scrivere e dedicandosi invece alla pittura; dal 1964 il ritorno in Canada dopo l'esperienza totalmente diversa, percettivamente e creativamente, "fuori casa propria" riaprì una nuova stagione di scrittura poetica che continua sino ai giorni nostri. Queste transizioni tra mondi e tra linguaggi sono una delle chiavi di lettura per leggere la poesia della Page che, come bene mette in evidenza l'introduzione di Gorjup, è un continuo tentativo di affinare la propria visione e aprirla alla molteplicità delle dimensioni percettive e spirituali. In quest'ottica si può interpretare la ricerca di un punto di fuga della realtà, un luogo immaginario della "cosa in sé", un "centro assoluto" che superi la divisione fenomenica tra reale e immaginario, tra corpo e spirito, tra sogno e vita materiale.

Se un progetto così ambizioso potrebbe far pensare a una poesia rarefatta della trascendenza o a una metafisica incorporea, la qualità invece della poesia della Page consiste proprio nel suo radicare l'incorporeo e immateriale nella percezione sensuale del quotidiano, della natura, dei corpi aperti alla simultaneità delle percezioni. Ci sono evidentemente riferimenti letterari in tutto ciò, poiché la scrittura della Page è tutto fuorché irrazionalistica; ma la parola poetica che viene a integrarsi nella visione della scrittrice non viene accolta come modello formale ma come metodo di concentrazione visionaria, un esercizio quasi spirituale per slabbrare la parola compiuta in immagine pura. Un esempio è dato da "Dopo aver letto *Fagiani albini* di Patrick Lane" che è giocata tutta sull'effetto dell'aggettivo "pallido"; che cosa può scatenare nell'immaginazione del lettore un semplice aggettivo che, persistentemente e sottilmente lavorato, trascolora la realtà e "può spostare l'ago della bilancia, rendendo leggero/ questo pesante pianeta". Un punto di arrivo di questa intertestualità non libresca ma metodologica è una delle ultime poesie del volume, "Il sole d'oro" che incorpora ciascuno dei quattro versi tratti da "Credenze estive" di Wallace Stevens in

chiusura delle proprie quattro strofe. Questo è forse uno dei testi più scopertamente programmatici, e anche una dichiarazione di riscrittura all'interno di una precisa tradizione, ma la Page qui distilla Stevens nella propria metodologia di trascolorimento verbale. E' necessario spogliare le cose che percepiamo filtrate e ottuse dal linguaggio attraverso una concentrazione visiva e una parola "pura" che aiuti a rendere i confini della realtà oggettiva soffici e penetrabili. In questo senso la "purezza" evocata dalla Page non ha nulla a che vedere con la durezza e chiarezza imagistica, anche se il procedimento di sottrazione ("Mettilo da parte tutto ciò che non è sole/ come scultore che lavora la pietra, come mistico che padroneggia la mistica del molteplice tanto più mette a fuoco l'uno") potrebbe far pensare a una riproposizione di una poetica della parola-oggetto. Ma come dimostrano i versi citati (che mi sono in questo caso permesso di ritradurre perché singolarmente "fuori fuoco" in italiano) la Page si concentra sull'Uno riducendo la molteplicità caotica e sovrapposta di cose e linguaggi, ma appunto per riscoprire in quell'Uno una molteplicità più pura e assoluta.

La parola-pittura è uno degli strumenti privilegiati, quello che ho definito il "trascolorimento verbale", spesso ottenuta tramite lo spettro cromatico del bianco, della dissolvenza, dell'acquerellatura ("awash" è una delle immagini ricorrenti) e del resto nella poesia "Pianeta Terra" (in cui il procedimento dell'incorporazione è fatta a partire da quattro versi di Pablo Neruda) è tutto il pianeta di cui bisogna prendersi cura lavandolo, inamidandolo, lucidandolo, amandolo "come la lavandaia ama la sua biancheria". E' singolare la combinazione da un lato di un desiderio di visione assoluta e accecante, che è però il risultato di una pratica paziente e ostinata di "slavatura" di quella che si dà come realtà. Il legame intimo e necessario di poesia e pittura è del resto indagato dalla Page in alcuni dei suoi saggi, tra cui l'introduzione ricorda *Questions and Images* e *Traveler, Conjuror, Journeyman*.

Il passaggio e apertura ad altri spazi non si dà soltanto attraverso la contaminazione e illuminazione reciproca della percezione, e attraverso quella tecnica amorevole della visione insistita, direi quasi della per-visione, volontaristica dunque, ma è una esigenza

incorporata nell'essere umano e in particolare dal suo abitare e trasferirsi quotidianamente in due spazi e tempi, quello del giorno e quello onirico della notte. Troppi sarebbero i riferimenti nel volume che indicano nel sogno una dimensione fondamentale e ineradicabile di verità altra; *Rosa dei venti* ben si conclude con la poesia "Quest'arduo mestiere" che val la pena citare per esteso: "La cera si è sciolta/ ma il sogno del volo/ persiste./ Io, Icaro, sebbene ancorato/ alla mia carne/ ho una parte luminosa in me/ dove un uccello/ notte dopo notte stellata/ mentre dormo/ spiega le sue ali fantomatiche/ non cessando mai di provare". Da notare che "ancorato" qui rende l'inglese "grounded" che dà il senso dell'atterraggio forzato, di un volo costretto a terra dal peso della carne, ma che non elimina la natura duplice e ibrida dell'uomo: l'uomo è sempre un uomo-uccello e la poesia è un mestiere che dalla pesantezza ("hard craft" è non solo mestiere arduo, ma anche "pesante" come il corpo di Icaro) non può mai cessare di praticare e preparare alla leggerezza, al trapasso, al trascolorimento. Questa parola è umana nel senso più assoluto del termine, ma è anche una parola femminile; sono le trame delle lumache in giardino in "Dopo la pioggia", quando "già mi accorgo di alzare la cortina/ sul corredo femminile della mente", ed è una parola che sa di aprirsi come orifizio da un corpo che abitiamo come roulotte in viaggio ("Dimora"). Nella percezione junghiana e metafisica della Page è significativo che venga trascolorata ogni netta dicotomia e che da una parola di donna Icaro debba trovare la leggerezza per "passare oltre".

L'editore Longo di Ravenna ha pubblicato anche un terzo libro di poesia canadese, curato da Branko Gorjup e tradotto da Francesca Valente: *Il geroglifico finale/The Last Hieroglyph* (1997) di Gwendolyn MacEwan. Arricchito da disegni di Sandro Chia, questa raccolta è stata recensita da Armando Pajalich su *Il Tolomeo* 3, 1997.

Marco Pustianaz

Marc V. Levine, *La reconquête de Montréal*, traduzione di Marie Poirier, vlb éd., Montréal, 1997

Questo corposo volume pubblicato in inglese da Temple University Press nel 1990, aggiornato e tradotto in francese nel 1997 per i tipi di vlb, è uno studio ampiamente documentato e basato su un'analisi multidisciplinare della storia politica, economica, linguistica e sociale della città di Montréal.

L'autore, Marc V. Levine, professore di storia e studi urbani all'Università del Wisconsin a Milwaukee e specialista di studi quebecchesi, ricostruisce il formarsi ed il trasformarsi della realtà montrealese a partire dalla metà del 1700, quando, all'indomani della conquista britannica "Montréal vivait du commerce des fourrures et comptait environ 8800 habitants. [...] Ces marchands britanniques, principalement de souche anglaise et écossaise, occupent une place de choix dans l'histoire du Montréal anglophone" (p. 24).

Se il crescendo della popolazione inglese, grazie anche alle forti ondate migratorie dall'Irlanda, continua fino a metà 800, dal 1860 la composizione etnica della città si modifica ancora e la popolazione francofona, a partire dal 1871, prende il sopravvento: "La crise persistente de l'agriculture québécoise, jumelée à la poussée de l'industrialisation à Montréal, attirait des milliers de francophones vers la ville" (p. 25).

Sono i primi passi verso la "francesizzazione" di Montréal che, tuttavia, solo a partire dal 1960 incomincerà ad essere "riconquistata" dalla maggioranza francofona.

Levine si sofferma lungamente sulla questione linguistica che considera centrale, una chiave di lettura per comprendere tutte le trasformazioni politiche ed economiche che hanno caratterizzato la storia urbana dell'ultimo trentennio.

"En 1960, et bien que les francophones y soient majoritaires depuis déjà un siècle, Montréal était, comme l'a écrit Jane Jacobs, "ce qu'elle a toujours été depuis près de deux siècles, une ville anglaise où se trouvent beaucoup de travailleurs

et résidents de langue française" (p. 14).

Le strade avevano nomi inglesi, gli affari si trattavano in inglese e gli anglofoni avevano il controllo politico ed economico della città.

"La reconquête de Montréal" comincia quando un gruppo di nazionalisti, ponendo come centrale la questione della lingua ed in particolare del francese, alimenta e fa crescere un sentimento indipendentista che sarà il punto centrale della vita politico - sociale degli anni sessanta e settanta.

L'indipendenza non si è realizzata, però a metà degli anni ottanta, dopo un decennio di politica legislativa volta a favorire il francese come lingua principale, Montréal può essere considerata una città riconquistata dai francofoni.

"L'éducation, l'administration, l'économie, et même la langue de l'affichage public, avaient été redéfinies par le courant nationaliste francophone qui avait vu le jour au début des années soixante, pendant la Révolution tranquille" (p. 14).

Il declino economico della città all'interno del Canada, soppiantato da una sempre crescente importanza di Toronto, e nello stesso tempo la laicizzazione della cultura e delle istituzioni un tempo fortemente influenzate dallo strapotere ecclesiastico, la crescita di un ceto medio francofono sono fattori che contribuiscono ad avviare un processo di cambiamento che va sotto il nome appunto di Rivoluzione tranquilla.

Le conseguenze saranno la crescita dello stato quebecchese ed il nazionalismo sempre più pressante che culminerà con la legge 101 del 1977.

"...la loi 101 témoignait sans contredit des vues officielles d'un parti indépendantiste qui changeait de cap par rapport à des questions comme celle de la "clause Québec", l'affichage public unilingue et l'usage du français comme langue de travail dans le secteur parapublic sans égard à la composition linguistique" (p. 196).

La questione linguistica è, dunque, fortemente connessa alla sopravvivenza culturale dei francofoni e le pressioni affinché si agisca a livello scolastico per difendere il francese come lingua d'insegnamento, si fanno sempre più consistenti.

"La politique linguistique dans le champ de l'éducation influe directement

sur la préservation de la langue, la mobilité linguistique et, au but du compte, sur la continuité collective, particulièrement en milieu urbain où les usagers des langues "plus faibles" sont continuellement en contact avec la langue dominante et où les pressions en faveur de l'adoption de la langue dominante sont plus fortes qu'en milieu rural homogène" (p. 17).

I conflitti linguistici, allora, secondo Levine, sono inseparabili dallo spinoso problema della delimitazione delle frontiere, del principio di territorialità e della divisione della città in due zone.

Tuttavia, continua Levine, ciò non può essere applicato a Montréal: "...l'existence d'une importante communauté anglophone à Montréal constitue un obstacle à une résolution purement territoriale du problème linguistique au Canada" (p. 19).

Gli anglofoni, infatti, considerano la città a due maggioranze aventi ciascuna dei diritti inalienabili: "La divergence des deux visions, combinée au pouvoir des institutions anglophones à Montréal, qui est également la métropole du Québec francophone, fait de la langue à Montréal une source permanente de tensions et de frictions dans la vie politique canadienne" (p. 19).

Queste tensioni della vita politica canadese sono ampiamente trattate dall'autore con uno sguardo pressoché imparziale ed equilibrato, senza far trasparire prese di posizione precise.

"La reconquête de Montréal" dunque, anche col supporto di grafici, tabelle e dati statistici, spazia nella storia della città, nella modificazione del suo tessuto sociale e nelle prospettive per il suo avvenire linguistico.

Un saggio completo e aggiornato per cercare di capire una città complessa ed affascinante.

Maria Luisa Longo

Mordecai Richler, *Barney's Version*, Chatto & Windus, 1997

With the publication of *The Apprenticeship of Duddy Kravitz* almost four decades ago, Mordecai Richler created a new hero in Canadian literature. American critic Warren Tallman saw Richler's creation as a latter-day Huck Finn, possessing a consciousness begotten in the seedy jungles of North American cities on both sides of the 49th parallel. These cities — Montreal in Richler's case — were characterised by Tallman as demonic parodies of a peaceable kingdom, presided over by urban Calibans. It was perhaps for this reason that Duddy Kravitz, embodying the vulgarity, crudeness and aggressiveness associated with the lonely, shark-like individualism that would not suffer any type of decorum or refinement, became for many Canadians synonymous with the American literary imagination, not the Canadian one. And yet most critics described his singularity not so much in terms of his rugged individualism but in terms of his extraordinary ability to see through the mask of pretence of other people as well as his own, to penetrate and to reveal the heart of human darkness. Everywhere Duddy Kravitz looked, he saw selfishness, self-interest, betrayal, and cruelty, a world red in tooth and claw, shaped and governed, as we are to believe, by an alienating capitalism in which the fetishism of competition and consumption are the sole twin gods left to worship.

Standing at the opposite end of a more "genteel" Canadian literary topology, Richler's Kravitz — like his other unforgettable characters, including Barney Panofsky from his latest novel, *Barney's Version* — forces the reader to re-adjust his or her view of social conventions, of a society that is fraudulent and cannot be held in check by a civilised surface. Here, in this embattled landscape, where attitudes are tough and shocking, Richler finds his voice, his unique idiom. It was he, actually, who brought to Canadian fiction a new verbal vitality and exuberance, a language at its best when it shifts from ordinary humour to grotesque parody, from subtle irony to bombast, from slapstick to pathos. His protagonists, and this is nowhere more true than in *Barney's Version*, are the language they speak.

Undoubtedly, Barney Panofsky is Richler's most complex and satisfactory linguistic creation. Due to his age and experience, he is — unlike his predecessors — fully aware of what language can or cannot do. In fact, the novel we are reading is a story, as he put it, of his "wasted life," a confession and a vindication and, above all, an attempt to get even with his real and fictional enemies. As we enter Panofsky's gritty world, we are immediately struck by the narrator's autobiographical bravura, by his enormous gift to create a galaxy of ebullient, perverse and obsessed characters, all of whom are portrayed as posing an imminent threat to his shady and irreverent personality. The fact that Panofsky led a risqué existence of a-not-too-law-abiding citizen — he drove one of his three wives to commit suicide and was charged with the murder of a friend — makes him more than interesting, neutralising the possible tediousness of an old man's frequent side-stepping into the sentimental fog of reminiscence.

One of the more significant moments in the novel, which gives the work its sense of unity, is Panofsky's disclaimer that he is a reliable narrator, someone to be trusted in accurately reconstructing the truth about past events and the people he knew. Panofsky is an old man staring at the grim face of mortality and he is now, for the first time in his life, cast in the role of a writer, a role he finds not only excruciatingly difficult but one which he promptly, in his predictable manner, proceeds to denigrate. All writing, he tells us, is fraudulent and the writer is nothing but a "self-promoter, a braggart and a paid liar, driven by avarice and desperate for fame." Such an attitude suggests a narrator conscious of his craft, engaged in a radical dismantling of the very text while writing it, which is, in a larger sense, a form of ruthless examination of an unstable reality, where everything depends on the point of view of the teller and the circumstances under which events takes place. Isn't then Panofsky's effort, as may be those of others who use language as a form of testimony or apology, an exercise in futility? Perhaps it is. And, yet, it is also more than that. How else can Panofsky recapture the flow of his life and time if not through writing? How can he reflect on the various aspects of his existence — his innermost insecurities and failures, vanities and

humiliations — without the mirror of language, regardless of its distortions? And ultimately how can we see Panofsky's truly human side if we do not also see his de-humanised side, spelled out in this self-righteous, self-aggrandising, but also self-doubting memoir?

Barney's Version is Richler's most remarkable accomplishment to date, a work of a great master who has come to understand the pitfalls of writing, the incompleteness of the text. Through his indomitable protagonist, he has given us a key to a psychic space that is occupied by every possible monster imagination can conjure and yet, these monsters are always recognisably and achingly human.

Branko Gorjup

Régine Robin, *The wanderer*, translated by Phyllis Aronoff, Alter Ego editions, Montréal, 1997

The Wanderer è il titolo dato alla traduzione inglese del primo romanzo di Régine Robin pubblicato nel 1983 in francese: *La québécoise*.

Sarebbe stato, infatti, difficile rendere la parola "québécoise", un neologismo coniato dall'autrice e che fonde "québécoise" e "coite", *tranquille et silencieuse*, secondo il Petit Robert.

La condizione di silenzio è fortemente avvertita dalla Robin, che, attraverso un'angosciosa "venuta alla scrittura", esprime le sue paure e le sue speranze di emigrata in Québec.

Lì, infatti, l'eterogeneità, il multiculturalismo ed il plurilinguismo rendono ancor più difficile l'"identificazione" e l'appartenenza ad una società che è ancora oggi in fermento da un punto di vista culturale ed identitario.

L'opera si divide in tre parti i cui titoli corrispondono a tre quartieri ed a tre fermate della metropolitana di Montréal:

Snowdon, Outremont e Around the Marché Jean-Talon, tutti preceduti da un metatesto, una sorta di chiave di lettura di ciò che segue.

L'impossibilità di scrivere, il desiderio di un'opera che superi i limiti del "genere", la frammentazione come solo modo di percepire la Storia, sono le caratteristiche essenziali di questo romanzo costruito sulle sensazioni, sul fluire dei pensieri e del tempo.

"No order. No chronology, no logic, no lodging. Nothing but a desire for writing and this proliferation of existence." (p. 5)

Non è importante il senso, bensì la costruzione linguistica che si appropria di un luogo sconosciuto, Montréal, per interiorizzarlo e renderlo familiare.

"Elle" è the wanderer, la protagonista, d'origine ucraina che si sposta nei tre quartieri della città senza tregua, incrociando nel suo vagabondare personaggi diversi ed a volte singolari come lo scrittore che tenta di scrivere un libro su Shabbatai Zevi, il falso messia vissuto nel XVII secolo.

La trama, peraltro non facile a ricostruire, è legata agli spostamenti di Elle, alla sua familiarizzazione col luogo che nel romanzo è data da liste ed elenchi lunghissimi.

Spiega la Robin nell'Afterword "All the lists in *The Wanderer* are my way of becoming familiar with the new place and assimilating it. They also involve memory; while I am becoming familiar with Montréal, I am creating a memory of this new place". (p. 174)

Creare una memoria del luogo è ciò che fa l'immigrante, vagando e conoscendo ma restando sempre "Between two cities, between two languages, between two cities, two cities in one city". (p. 47)

Il romanzo si sviluppa, dunque, in quest'atmosfera allo stesso tempo problematica e vitale dell'essere in bilico, dell'essere tra due mondi, l'Europa e l'America, e più culture concentrate nella stessa città.

La Robin vive direttamente la condizione dell'essere tra: è, infatti, nata a Parigi da genitori ebreo-polacchi e, dopo aver compiuto i suoi studi in Francia, dal 1982 insegna all'Université du Québec à Montréal.

Parla francese, tedesco, inglese, spagnolo, russo e yiddish.

Sebbene il romanzo non sia affatto un'autobiografia, tuttavia in esso vi sono

disseminati, manipolati e trasfigurati, frammenti dell'esperienza personale della scrittrice che, vivendo in Québec, sperimenta in prima persona la condizione di "écrivaine émigrante".

Ioltre questo suo romanzo è stato spesso iscritto nella categoria dei cosiddetti "romanzi etnici". E la Robin così scriveva nel 1993 a proposito del romanzo etnico nella postfazione all'edizione francese de "La Québécoise" ristampata da Typo: "Ce que cette catégorie mal à propos signifie dans la circulation du discours social québécois actuel, c'est que, comme nombre d'autres, il s'agit d'un roman écrit par un écrivain qui n'est pas né au Québec, qui vient donc d'ailleurs, qui, tout en écrivant en français, a peut-être laissé derrière lui une autre langue, maternelle, vernaculaire ou autre encore. Un écrivain qui a donc un autre pays d'origine et qui a eu se battre avec lui-même pour s'adapter à ce nouveau pays". (pp. 207-8)

Lo choc culturale di cui parla ancora la Robin, in Québec sembra accentuarsi nella frammentazione di questa realtà, un patchwork di identità tutte ben determinate a conservarsi.

Allora qual è il ruolo dello scrittore emigrante?

È una voce che usa la scrittura come liberazione, consapevole del rischio di passare sotto silenzio.

Fare i conti con il passato e trovare una legittimazione altrove dove, come in Québec, esistono due letterature: la maggiore, quella ufficiale, e la minore o delle minoranze o etnica o dell'emigrazione, è ancora più difficile.

Difficoltà ingigantita dalla situazione problematica della letteratura maggiore che cerca di costruirsi una propria identità spesso chiudendosi in un guscio nazionalistico ed individualistico.

La Robin afferma che la grande chance della letteratura quebecchese è quella di poter promuovere il dialogo, anche polemico, fra più espressioni letterarie, più voci: il métissage linguistico e letterario è una ricchezza da preservare.

Nell'Afterword scrive "There are no literary passports or visa. [...] Literature is a specific place for the play of imagination, experimentation, and questioning of one's own identity/ies. While the subject of women—even a women's voice—or ethnic or minority status may be inscribed in writing, literature is the place where all ties of belonging and identity

are problematized". (pp. 178-9)

La scrittura diventa allora portavoce di un nuovo immaginario più vasto e complesso, ove si confondono e si mescolano suoni e lingue diverse.

The wanderer può infatti essere considerato quasi un romanzo polifonico in cui le lingue coesistono dialogando e scontrandosi allo stesso tempo.

La Robin, che si definisce "an allophone from France", ha costruito un mondo in cui tutti attraverso la voce esprimono ed universalizzano la loro esperienza.

"This is the position The wanderer speaks from, watchful for the possibility of a rebirth of critical thought from the ashes, listening, waiting for something other, some new imaginary capable of expressing the diasporic evolution of the world" (p. 182).

Maria Luisa Longo

Diane Schoemperlen, *Forms of Devotion*, Toronto, Harper Collins, 1998

Diane Schoemperlen's latest work, *Forms of Devotion*, is a collection of illustrated stories mainly concerned with human features, both physical and psychological.

Winner of "The Canada Council for the Arts, Governor General's Literary Award for Fiction", *Forms of Devotion* is the last of a series of four previous collections of short stories and a novel, *In the Language of Love*, internationally acclaimed as one of the most accomplished works of contemporary fiction.

Forms of Devotion is made of eleven sections, -apparently disconnected- but nonetheless tied together by the common thematic thread of human behaviours, in relation to the spaces of memory and desire. Different in form, each story explores the nature of behavioural attitudes to everyday life, explained by the scientific support of anatomic drawings of the human body.

Indeed, the visual layout is strik-

ingly original, since each section of the text is illustrated by various images that are taken from a wide range of different sources, from medicine text books to atlases of stars and planets, from pictures of animals to decorated initials and alphabets, from old-fashioned illustrations of books to 17th or 18th century drawings about women's fashion cuts, trades and occupations, or even food and drink.

This mixed communicative approach, while exploiting both linguistic and iconographic codes, implies a deep interplay of words and images and possibly the definition of multilayered levels of meaning.

By the use of everyday people in common settings and places, different types of devotions are presented in the first part, that goes under the same title of the book: forms of adoration of faith, memory, knowledge, innocence, strength, imagination, prayer, abundance, wisdom and hope reflect the human inability to interact with the question of identity, tormented by celebrations of material objects and body pleasures. Feticism is the main theme developed the second section of the book, "Innocent Objects": the story of a common woman's trip parallels that of the theft that is taking place in her museum-like-house during her absence, bringing to the attention of the reader single objects that are represented by the graphic device of drawings, carefully described in notes.

In "The Spacious Chambers of her Heart", the four spaces of a woman's heart, - right and left auricle and right and left ventricle- become her love for music, colour, language and light, that she is able to develop in her everyday life, in her relations with the others. Different from the other stories, "How to write a serious novel about love" is an ironical attempt to define narrative rules for writing success, exploiting known schemes of novel writing, mixing up different ingredients such as predictable features, settings and characterisation. "A Matter of Perspective" is, conversely, a series of considerations about the vortex of ideas, sates of mind and optical illusions that create the spatial perspec-

tive within which life should be focused: the horizon of time and place abides in the human mind and conscience and is likely to vanish or to emerge any time in an individual's life. "How deep is the river" is a theoretical and mathematical consideration about possibilities, that occur in a specific lapse of time. Ironical and sometimes improbable, the narrative develops throughout several considerations and assumptions as well as unresolved questions.

The last two sections of *Forms of Devotion* are devoted to the bodies of men ("On looking further into the bodies of men") and to a common form of depression a woman suffers from: unsatisfied with her life, the main character in "Count your Blessings (A fairy Tale)" is unable to appreciate her family and her adoring husband, feeling the emptiness of her life.

Different in structure and topic, although similar in the way they are treated and developed, Schoemperlen's stories are provoking and criptical, hiding the risks of contemporary individuals to fall into the loop of depression and low self-esteem, that can possibly poison self-confidence and self-reliance.

Sara Rosati

George Szanto, *La faccia nascosta delle pietre*, Manziana (Roma), Vecchiarelli editore, 1999

La crisi dell'individuo di fronte ad una realtà dominante è forse uno dei topici del romanzo del Novecento, così come il conseguente senso di spoliamento e di perdita di ogni ancestrale riferimento. Il disagio della civiltà, per usare una nota espressione freudiana, è ciò che gli scrittori dei Paesi avanzati hanno meglio rappresentato nel corso di questo secolo, che contestualmente all'affermazione delle megalopoli (trionfo assoluto della razionalità e dell'efficienza) ha assistito con esasperante continuità al prolungarsi della disgregazione e dell'alienazione collettiva.

In definitiva, il Novecento ha riproposto con rinnovata veemenza la contrapposizione, storicamente mai sopita, tra razionalità e sentimento, tra produttività e bisogno di cooperazione collettiva, allargando, piuttosto che restringendo, il guado esistente tra individuo e società. La letteratura, da sempre cassa di risonanza degli umori e delle tensioni individuali, ha opportunamente rimarcato l'impossibilità di far coesistere le esigenze di crescente produttività imposte dalle società avanzate con i tempi e i moti dell'animo. Da questa vaga, ma intensa istanza sono scaturite le tappe forse più importanti della letteratura di questo secolo, che attraverso la rappresentazione della crisi soggettiva, dell'anacronistico odio per ogni forma di industrialismo o del romantico ritorno ad una realtà primordiale, ha finito per offrire una infinita galleria di personaggi trafitti da un lancinante bisogno di autenticità.

Da questa base concettuale parte anche *La faccia nascosta delle pietre* il romanzo dello scrittore canadese George Szanto, ora tradotto in italiano e pubblicato dall'editore Vecchiarelli, che racconta l'esperienza di un criminologo nordamericano a contatto con la realtà messicana.

La particolarità del romanzo, però, rispetto ai testi che hanno affrontato la crisi individuale nelle società avanzate, è che Szanto, pur individuando immediatamente una totale discrasia rispetto alla propria realtà, non si pone né in una pregiudiziale posizione critica nei confronti di essa, né tende a mitizzare il contesto nel quale si viene a trovare. Si comprende fin dalle prime battute, che il viaggio intrapreso dall'io-narrante non è la ricerca premeditata del "paradiso perduto", quanto una sorta di "ritiro [...] Lontano da riunioni d'ufficio, dalla mia segreteria telefonica. Da ospedali.>> (p.11)

Il proposito iniziale: "fuggire il dispiacere distruttore che avevo provato su al nord, per concentrarmi su nient'altro che la scrittura">> (p.140), viene ben presto stravolto giacché il protagonista si ritrova immerso in una realtà culturalmente diversa dalla propria, in cui l'elemento irrazionale sembra convivere perfettamente con la quotidianità. In questa sorta di ibridazione (non è casuale che il nome del protagonista viene immediatamente "messicanizzato", divenendo per tutti Jorge) egli comprende il soffuso disagio nascosto dietro la sua costante ricerca di perfezione. La razionalità, la ricchezza, il garantismo, cessano di essere i punti fissi dell'esistenza, per dissolversi in una realtà in cui il sogno, la sovrapposizione irrealistica si impone con il suo fascino e con la profonda umanità dei personaggi. Il Messico visto in questi termini non è, però, l'oasi turistica, non è l'Eden (non mancano, infatti, nel romanzo scene di violenza, di sopraffazione, di corruzione che riportano il protagonista alla concretezza dell'esistenza), ma diviene un'occasione di riflessione in cui lo scrittore finisce per recuperare un'identità inconsapevolmente

perduta. I personaggi che il narratore incontra scardinano con la loro "irrazionalità", con il loro essere fuori dai canoni prestabiliti, i suoi presupposti ideali.

Persino la morte che nelle società avanzate da sempre è sinonimo di fine, di cessazione di ogni rapporto, in questo contesto gli sfugge di mano. E' quanto avviene nel primo episodio del romanzo in cui il protagonista subito dopo aver assistito al funerale dello spazzino del suo quartiere (suo costante interlocutore fin dall'arrivo nella città di Michoácuaro) scopre di poter continuare a parlare con lui anche dopo la morte. Lo sbigottimento di Jorge è estremo: "parlare con i morti è considerato di solito come una specie di aberrazione mentale. Quando non è un atto religioso. [...] Ho cercato di spiegarmelo dozzine di volte come sia potuto accadere che io, un *norteamericano* razionale, abbia potuto avere queste conversazioni con Moisés de Jesús dopo la sua morte. Ma non c'è spiegazione che abbia un senso secondo i nostri parametri.>> (p.18)

Jorge si accorge che in questa nuova prospettiva la stessa morte della moglie, avvenuta poco prima della sua partenza per il Messico, perde quel senso di irrimediabile distacco per reintegrarsi nuovamente nell'esistenza quotidiana. E' la prima, sostanziale separazione tra le due culture, il segno di una fondamentale diversità di concepire la vita. Una peculiarità, questa, che nella letteratura messicana trova ampio spazio, fino a raggiungere il suo culmine nel romanzo di Juan Rulfo, *Pedro Páramo* (1955), in cui il limite tra la vita e la morte viene totalmente annullato a vantaggio di una ricerca più profonda della verità.

La cultura messicana è, però, anche amalgama dell'antica mitologia maya e atteca, dei suoi riti, delle sue divinità, dei suoi demoni. Tra *curanderas* e *brujas* si muove Ali Cran, "il più leggendario dei Michoacuarani [...] il più misterioso">> che "riesce a diventare invisibile di notte e nell'intensa luce del giorno">> e "conosce molti mondi perché galli ed asinelli gli parlano ogni giorno. Si consiglia con alcuni alberi di mango. Inoltre ha una coda

Canada

multiuso.>> (p.43)

E' un *nagual*, lo spirito protettore degli indios, descritto dal guatemalteco Miguel Angel Asturias nel romanzo *Hombres de maíz* (1949), metà uomo e metà animale, metà stregone e metà santo, capace di percepire le infinite sfaccettature della realtà grazie ai suoi dieci sensi.

In un mondo così fuori dai canoni razionalizzanti, non stupisce allora che uno spazzino morto e un conturbante e sfuggente personaggio, siano i modelli di riferimento, il tramite attraverso il quale Jorge, l'intellettuale, troverà la chiave d'accesso per ricostruire la sua nuova identità, per vedere non solo i contorni, ma la sostanza delle cose, per riconoscere *la faccia nascosta delle pietre*, quella parte cioè che non era riuscito mai ad individuare, abituato a guardare, ma non ad osservare, poiché come gli dirà Moisés: "vedi molto poco. Soltanto quello che hai imparato a vedere">> (p. 139).

Ed ecco allora che anche le parole non trovano più posto, risultano inadeguate, sottodimensionate rispetto alle sensazioni, alle considerazioni che si dirigono verso la profondità della natura umana, laddove il presente si unisce al passato, al futuro fino all'abolizione di ogni categoria spazio-temporale. E in questo ambito l'oralità, forma primordiale di comunicazione, ha la meglio sulla parola scritta, che di per sé appare una sorta di mediazione, di interruzione del reale flusso del pensiero: "abbiamo molti più sentimenti di quanti non ce ne siano nelle parole che li esprimono">>, ripete Ali Cran nelle ultime pagine del romanzo, poiché "la gente vive nello spazio tra le parole, *hombre*>> (p.182).

La fiaba prende il sopravvento sul racconto compiuto, sul romanzo, prodotto esclusivo delle società opulente dove il contatto con l'essenza delle cose è sostituito dalla sua forma, dai suoi contorni, dalle sue sfumature cromatiche. Il senso di incompiutezza attanaglia il protagonista che ormai non ha più riferimenti visibili, ma che riuscirà d'ora in avanti ad osservare anche ciò che c'è al di sotto o al di là dell'immagine.

Profondo conoscitore della cultura messicana, George Szanto reinterpreta quella realtà multiforme che ritroviamo nelle migliori pagine, per fare solo alcuni esempi, di Carlos Fuentes, di Octavio Paz, di Jorge Ibarguengoitia. Come non ricordare, leggendo il capitolo centrale del romanzo "Dentro Città del Messico", le atmosfere dei salotti borghesi descritte da Fuentes in *La región más transparente* (1958) e non rivivere in Jorge lo stesso straniamento dello scrittore nordamericano protagonista di *El gringo viejo* (1985)? o non comprendere che nella scelta di alcuni termini spagnoli l'autore si sia lasciato guidare dal loro valore semantico? (Esempio ne sia l'uso del termine *chingada*, a cui Octavio Paz, nel suo fondamentale studio sui caratteri e i suoi miti messicani *El laberinto de la soledad* del 1947, dedica ampio risalto)? e ancora, come non riconoscere nella distaccata descrizione degli eventi di cronaca nera la stessa truculenza mista a ironia e umorismo de *Las muertas* (1977) di Ibarguengoitia?

Il romanzo di George Szanto è, in conclusione, un momento di totale immersione nella realtà messicana e un tentativo di avviare un contatto tra civiltà diverse, fino a raggiungere, come rileva Paola Irene Galli Mastrodonato nella prefazione del volume, "una nuova (o antica, atavica?) concretezza dell'essere.>>, per superare "quella contemporaneità difficile, contraddittoria, spesso prigioniera di falsi assunti, quelli che Marx definiva presupposti sbagliati e che determinano la divisione in primi, secondi e terzi mondi.>> (p.7)

Maria Gabriella Dionisi

Il teatro canadese della costa orientale: Newfoundland e Labrador

Solo in anni recentissimi si è avuta la possibilità di leggere almeno parte della copiosa produzione teatrale del Newfoundland e del Labrador. Due antologie di recentissima pubblicazione portano alla conoscenza dello studioso sia una rassegna di testi teatrali "tradizionali", sia una scelta tra i moltissimi esempi di opere "collettive", un genere letterario che ha visto sviluppi estremamente interessanti in Canada. *Voices From the Landwash* (11 Newfoundland Playwrights, edited with Introduction by Denyse Lynde, Playwrights Canada Press, 1997, pp. 417) presenta opere di undici drammaturghi di Terranova in un periodo che va dagli inizi degli anni '80 ad oggi. Anche a Terranova l'anno fatidico per il teatro fu il 1967, l'anno del centenario, una celebrazione per la quale si sollecitò la scrittura di drammi a fini celebrativi. L'antologia raccoglie testi di diverso spessore. Alcuni appaiono opere compiute, altri appaiono più tentativi di mettere in scena una situazione locale o generale senza tuttavia aspirare ad una forma drammatica originale.

West Moon (1994) di Al Pittman, ad esempio, resuscitando per una notte i cittadini di Placenta Bay, mette in scena i problemi vissuti dalla comunità nel corso degli anni. Pone una interessante situazione spazio/temporale. Personaggi defunti rinascono il giorno di Ognissanti, ma rinascono dentro la morte, in una sorta di Purgatorio nel quale sono costretti a rimanere e a

ricordare la vita trascorsa. Detto questo, l'opera presenta una struttura narrativa più che drammatica. Ma, è assai difficile produrre qualcosa di drammatico per mezzo di questa riesumazione spirituale. Analogamente locale è *Young Triffie Been Made Away With*, ma il fatto di sangue e gli intrighi di una società apparentemente tranquilla creano, come si vedrà, situazioni di notevole intensità. Ray Guy attacca nell'opera una società falsamente pacifica, come già Ray Guy aveva fatto in *Swinton Massacre* e in *Frog Pond*.

Flux (1993) di Pete Soucy si occupa delle nuove generazioni avendo come protagonisti due ragazzi, Jill e Claude, l'una impegnata politicamente e l'altro un artista che cerca faticosamente la sua strada. L'opera si apre nel momento in cui le differenze di carattere e le diverse aspettative si fanno sentire, determinando inevitabili fratture. Jill sarà attratta da una figura femminile dominante, Jacqueline, e Claude cercherà di spiegare la sua idea d'arte al nuovo inquilino, Joey. L'idea della fluidità delle situazioni è indicata nel titolo e ha il significato di un susseguirsi di iniziative che stentano a trovare una convivenza armonica. L'opera è più giocata sul dialogo che sull'azione. E' un tentativo di addentrarsi nella psicologia dei tre ragazzi. Appare, tuttavia, alquanto slegata e questo determina una perdita di intensità drammatica.

Chiusa tra le pareti domestiche è *Hanlon House, A Comedy* (1988, 1991) di Greg Thmey e Bryan Hennessey. La coppia padre, Dad, e figlio, Gary, riproduce l'arcinota situazione di dominante e dominato. Qui il dominatore è il padre e Gary si limita a subire la irritante loquacità della saggezza paterna. dire che l'opera è una commedia, significa porre la necessità di una ridefinizione del termine. Poco o niente rimane della commedia tradizionale, a parte l'incompatibilità dei caratteri e lo "stock-character" della figura paterna che vuole affermare il suo ruolo fino in fondo. Sperimentali vogliono essere *Woman in a Monkey Cage* (1993) di Berni Stapleton

e *The ALIENation of Lizzie Dyke* (1994) di Liz Pickard, ma si deve dire che la eccezionalità delle vicende e delle situazioni risultano alla fine scarsamente comprensibili. E' esperienza comune come lo sperimentalismo che esca dai criteri della verosimiglianza risulti perdente a teatro, dove la presenza di un pubblico funziona pur sempre da moderatore imponendo i criteri della comunicabilità. *Woman in a Monkey Cage*, ad esempio, presenta una figura femminile ambigua, chiusa in gabbia. La donna cerca di affermare la propria umanità, ma trova che tutto giochi contro questa suo desiderio: la situazione attuale, il passato, l'aspetto fisico (tratti fisici animaleschi come la pelosità ecc). E' una figura femminile strappata dal suo contesto familiare e sociale. Vuole radersi interamente (353), si riconosce una scimmia (355). Mondo animale ed umano si mescolano (356-7). Il corpo prende il sopravvento: "My whole life story's written all over my body" (359). Si chiede chi sia (358). Non sa pronunciare il proprio nome (376). In questo mondo extra-umano si fa avanti una vitalità animale, dinamica; la situazione offre possibilità drammatiche, che nascono dai conflitti sessuali e di potere, ma che non sono riconoscibili. Sembra che si voglia porre il problema dell'identità e della memoria. Si pone un "watcher" che non si sa se veramente esista sul palcoscenico e che, in ogni caso, si limita ad osservare e non prende posizione.

Da un punto di vista di compiutezza formale senza dubbio tra quelle elencate le opere migliori sono *The End of the Road*, *Young Triffie Been Made Away With*, *Catlover*.

The End of the Road (1980) di Michael Cook è un dramma in due atti costruita con sapiente consapevolezza dell'azione scenica e della caratterizzazione. Oltre a ciò Cook mostra qui un perfetto controllo del pubblico, che viene direttamente coinvolto nel gioco di illusione e disillusione caratteristico del teatro più maturo, tecnica qui al servizio di un messaggio specifico, se rivolto ai due protagonisti, e

generale filosofico se inteso come una riflessione sulla condizione umana.

E' la vigilia di Natale. La storia inizia con due sessantenni, Liander e Lizzie, che raccontano stralci del loro passato. Le memorie servono a loro volta come pretesto per riflessioni e per differenziare i due personaggi. Liander infatti appare più "romantico", delicato, sognatore, mentre Lizzie è sempre disillusa, pronta a offrire il risvolto cinico degli eterei e romantici sogni del suo compagno. Il dialogo quindi si sviluppa tenendo presenti queste due diverse disposizioni d'animo. Lizzie è pronta a dissacrare i sogni ad occhi aperti di Liander, richiamando il suo passato di spogliarellista, trasformando gli ingenui sogni di Liander in incubi, durante i quali gli angeli scendevano dal cielo per fare l'amore con lei "one after the other" (8). La loro unica soddisfazione, ad ogni modo, ora è di rivivere quel passato ripetendo scenette da cabaret, ricordando le glorie e ancora di più le offese di spettatori insolenti. La prima scena quindi serve quindi a presentare la situazione spazio-temporale, indicando una realtà squallida, nella quale ci addentreremo gradualmente, e al tempo stesso la necessità di una proiezione nel passato nella quale i due si rifugiano. Da questa situazione non sembra esserci via d'uscita, se non fosse che ragioni pratiche, come l'affitto da pagare, mette bruscamente fine ai loro giochi. E' Lizzie che ricorda a Liander "We ain't children no more" (11).

Usciti momentaneamente Lizzie e Liander, il mondo reale irrompe sulla scena, con la sua rudezza e intransigenza, rappresentato dal Landlord, dal padrone di casa. Ironico e sprezzante, raccoglie da terra un vecchio giornale nel quale legge della morte di un eroe nazionale, caduto in disgrazia e derelitto, trovato con una lettera in mano nella quale supplicava di non essere cacciato di casa. Ignorando ogni appello all'umanità contenuto nell'articolo, Landlord procede ad elencare le ragioni per le quali

Canada

intende cacciare i due da casa sua, offrendo un ritratto grottesco e cinico della loro età, della loro sporcizia, della loro sessualità. Richiama ironicamente lo Shylock shakespeariano, rivendicando nella crudeltà la sua inesistente umanità: "I am human, too. I hurt" (14). E, poi, accenna a chi veramente ci guadagna alle spalle dei vecchi: medici che li sezionano, che ci fanno esperimenti, che ci speculano sopra. Di conseguenza, procede velocemente a riadattare la stanza per poterla assegnare ad una giovane coppia in cerca d'alloggio, ignara di ogni retroscena. Arrivano dunque Gregg e Brigit, ai quali Landlord chiede di non dare spazio a Lizzie e Liander, descritti come due vagabondi che hanno preso l'abitudine di riparare in quella casa durante la notte. I due giovani hanno una loro triste storia alle spalle. Anche la loro è una storia fallimentare, vivono di assegni di disoccupazione. Sono arrivati a Toronto in cerca di un qualche lavoro che non sia per Brigit quello di essere una "professional prick teaser" (18) in qualche bar equivoco. Gregg non sembra, tuttavia, avere idee chiare in proposito. Non sembra voler fare sforzi per migliorare, magari frequentando una scuola che gli permetta di trovare un lavoro decente. Anche in questa coppia, Cook sa differenziare perfettamente i due caratteri: Brigit è più sensibile, più attenta, più conscia della sua dignità. Ad esempio, si è mortalmente offesa alla pretesa di Gregg di fare l'amore in treno, in pubblico, facendosi sentire da tutti. Per farsi perdonare Gregg inizia una sorta di gioco di caccia, anche questo, come quelli dei due anziani, un espediente per dimenticare il presente, ritornare ad essere ragazzini, rivivere i primi romantici incontri. E' un espediente che certamente ricorda i giochi di *Look Back in Anger*.

Dopo un rientro a casa alquanto movimentato, Gregg e Brigit incontrano Lizzie e Liander, che immediatamente chiariscono la situazione e, da bravi attori, fanno apparire Landlord come uno stupratore di giovani fanciulle, condannandolo a morte senza

appello. I due giovani si impietosiscono. Brigit rabbrivisce al pensiero del cattivo tempo, vento e neve, nel quale i due vecchi alla vigilia di Natale sarebbero costretti a passare la notte. Si crea pertanto una sorta di unità tra diseredati, alla quale Liander innesca. All'inizio del secondo atto la familiarità tra i quattro si è stabilita. Lizzie continua con i suoi numeri di spogliarellista e Brigit si butta ad imitarne le movenze. In questo frangente, Lizzie ha l'opportunità di soffermarsi sulla condizione femminile e sulla superficialità della sensibilità maschile (29). Cook sa porre dei motivi che giustifichino l'intrecciarsi dei legami tra i personaggi. La figura di Lizzie, ad esempio, diventa proprio per la sua sfortunata storia, una sorta di emblema della condizione femminile, una consapevolezza del ruolo della donna, "in pain and reality", che è essenziale per crescere. A questo punto sia Brigit che Gregg sono decisi ad opporsi al Landlord che, riapparso in scena, viene vergognosamente percosso e messo in fuga. Consapevoli, alla fine, tutti, dall'insensibilità del mondo, decidono di andarsene: i giovani se ne ritorneranno a casa e i vecchi se ne andranno nel maltempo, rifugiandosi a Union Station dove i n s c e n e r a n n o melodrammaticamente un tentativo di suicidio, per vendicarsi della società crudele. La scena diventa grottesca e il grottesco diventa una fuga, un modo per esorcizzare la tragedia della situazione esistenziale.

A questo punto l'opera raggiunge il suo scopo metateatrale e metadrammatico. Gregg scherza sul suicidio con Liander. Brigit ne è al contrario visibilmente colpita: "Don't you understand? He's serious" (35), replica a Gregg. Lo spettatore, come Brigit e Gregg, si trova in bilico tra credulità e incredulità. Qui si misura l'effetto dell'opera, quando un sospetto di realtà appare all'interno della finzione scenica. Lo spettatore comincia allora a farsi domande sul destino dei personaggi e non si limita a divertirsi alle battute ironiche, ciniche, circostanziate di Lizzie e

di Liander. Comincia a capire che quella descritta non è solo finzione, ma che potrebbe essere realtà e su questa duplice consapevolezza si misura lo spessore dell'opera. Liander è sempre "romantico": saranno trovati alla stazione "locked into a last, despairing embrace" (34). Lizzie scoppia in lacrime. Lo spettatore dovrebbe sentirsi coinvolto. Lizzie cerca di convincere Brigit che Liander ama scherzare. Lo spettatore forse si rassicura. Lizzie, ad ogni modo, espletando il suo cinismo riconosce il fallimento della loro vita e questo dovrebbe servire a Brigit per fare le scelte giuste per il futuro. Liander la definisce "a happy cynic" (35). I due giovani sono talmente colpiti dalla situazione dei due anziani, che arrivano fino al punto di offrire loro un po' del poco denaro che hanno. Liander ovviamente lo rifiuta. E' perso nei suoi sogni. Immagina un grande funerale di stato, durante il quale la Società sia ai suoi piedi, colpevole come davanti a nuovi Romeo e Giulietta. L'aspetto metadrammatico ha qui la prevalenza: la vita di Lizzie e di Liander è fatta di teatro, di visioni, di allucinazioni, di sconfitte, di rivincite che vengono finalmente rappresentate davanti a due spettatori sensibili, che li ascoltano partecipando delle loro disgrazie.

La situazione subisce una brusca virata quando Dummy, il portiere, entra in scena annunciando l'arrivo di quattro energumani che avrebbero il compito di cacciare via tutti. E' il momento in cui i quattro sono costretti a separarsi. Gregg e Brigit se ne vanno per conto loro. Lizzie e Liander rimangono, forse come volevano, ancora nella loro stanza. Lo spettatore potrebbe sospettare che in fondo il loro gioco abbia raggiunto il risultato sperato. Ricomincia il teatrino dei ricordi con toni diversi: questa volta rimpiangono la famiglia che non hanno mai avuto, la fanciullezza, i genitori, che fanno ricordare a Lizzie il suo primo "strip-tease". Liander ancora sogna: un Natale speciale per loro, animato da un vero spirito natalizio, comunitario e generoso, durante il quale tutti scambiano regali con loro. Il sogno, il teatro

che inscenano, è talmente forte, da costringere Lizzie ad una scelta obbligata, proprio per evitare un'ennesima disillusione; la costringe a scegliere una conclusione tragica aprendo il rubinetto del gas.

Dire cosa vinca in quest'opera così equilibrata è difficile. Vince il cinismo di Lizzie, la sua consapevolezza di essere senza via d'uscita, ma non solo; vince anche l'idealismo, il sogno: è, cioè, un cinismo condito di sogno che conclude l'opera e guida la mano di Lizzie. Questo ci fa vedere anche la sapiente costruzione di Cook, che crea e giustappone due personaggi necessariamente complementari, i quali rappresentano così la vita umana come una mescolanza di disincanto e di incantazione. Come si è detto, lo spettatore rimane in bilico tra il credere e il non credere; la stessa situazione è affermata con forza da Liander e Lizzie: "I hope Christmas is better on the other side" (48). L'opera prospetta questa impossibile, incredibile speranza, che tuttavia va a colpire una corda nel cuore dello spettatore, che diventa consapevole del messaggio che l'autore ha voluto comunicare. E il teatro mostra tutta la sua forza quando il messaggio è così fortemente tradotto in azione scenica.

Young Triffie Been Made Away With (1985) di Ray Guy, nonostante la sua costruzione lenta e forse troppo monologica, ha un suo fascino peculiare che va ritrovato nella qualità del dialogo e in genere del linguaggio. L'autore risale agli anni appena successivi alla seconda guerra mondiale, un momento di violenta trasformazione, durante il quale l'identità della cittadina di provincia Swyers Harbour sembra subire gli effetti negativi degli eventi bellici. Questi, però, si avvertono solo sullo sfondo e per la presenza in città di Ranger Hepditch, americano. In realtà, ciò che accade non ha nulla a che vedere con la presenza degli Americani e, invece, l'autore affonda ironicamente il bisturi nei malanni della sua stessa comunità. Sono malanni antichi: da un lato l'estremismo religioso che si fa

superstizione rasentando la pazzia in Pastor Pottle; dall'altro l'isolamento che porta al pettegolezzo di Aunt Millie, al sospetto di Mr Washbourne, e all'alienazione di Mr e Mrs Melrose.

Si racconta una vicenda di sangue, con un andamento che potrebbe sembrare da *detective story*, tuttavia la definizione non è soddisfacente. Da un punto di vista della costruzione drammatica si tratta in primo luogo di una galleria di caratteri. Nella presentazione dei personaggi l'autore coglie l'occasione di approfondire, di ricordare, di commentare, sempre in modo parziale, lasciando porte aperte alla supposizione e alla curiosità dello spettatore. La verità sui personaggi e sui fatti verrà quindi completata grado a grado, mentre ciascun personaggio integra la versione data dagli altri. Da questo punto di vista l'opera è interessante e rivela una notevole abilità di costruzione. Si tratta di un attento dosaggio di particolari nello sviluppo della storia e nella definizione dei ritratti psicologici.

Il fatto che sta al centro dell'opera è il ritrovamento da parte di un giovane alquanto taciturno e isolato, Billy Head, del corpo di una giovane ragazza handicappata, Triffie, figlia del Pastore Topple. E' un delitto che si colloca sullo sfondo di una situazione sociale e religiosa disgregata. Da un lato stanno il medico, Dr Melrose e la moglie, ormai dediti all'alcol e quindi incapaci sia di trovare una loro ragione di vita, quanto di andarsene da un luogo che li ha sconfitti e imprigionati; dall'altro stanno personaggi isolati come Mr Washbourne, una sorta di anacoreta, e personaggi fanatici come Pastor Pottle; e poi ci sono strani sacrifici di capre uccise con le gambe spezzate. Ranger Hepditch si trova ad indagare, e i colloqui con i possibili colpevoli servono, più che a creare una *suspense*, ad approfondire i ritratti, a farci penetrare nella psicologia dei personaggi, ciascuno dei quali, come dicevo, offre nuove versioni e nuovi dettagli della propria vita e di quella degli altri. Si viene gradualmente a sapere, ad esempio, che Pastor Pottle

è un pedofilo che si ispira a passi biblici, con i quali attacca i suoi antagonisti, la pettegola Aunt Millie e l'isolato Mr Washbourne.

La situazione si risolve all'ultima scena, come c'era da aspettarsi. Dietro alla morte della povera Triffie si nasconde in realtà una intricata situazione familiare. Si scopre che Billy e Triffie sono fratello e sorella. Billy è stato adottato in un orfanatrofio dalla famiglia Head, ma è in realtà figlio di Pottle, come Triffie. Il dottor Melrose aveva scoperto lo stato di gravidanza di Triffie. E l'insensata moglie del dottore, per evitare l'aggravarsi delle tare familiari Triffie e di Billy, convince il marito alcolizzato a causare un aborto. Ma la cosa finisce male e alla fine il dottore si trova nella situazione di dover sopprimere Triffie. L'opera ha anche un risvolto imprevisto. Pottle, arrestato per pedofilia, fugge e irrompe sulla scena. Accoltella il dottore e poi viene, a sua volta, inchiodato con una mano al tavolo, una sorta di grottesco richiamo della crocefissione.

Dopo aver mostrato a quali livelli di demenza la solitudine possa condurre, l'autore sceglie di mettere in scena la saccente Aunt Millie, la quale alla fine proclama la sua soluzione della vicenda e della tragedia: "Do you think, sir, when them American's goes... that our little community will be the once-tranquil place it used to be?" (141). In realtà l'opera mette in scena un società chiusa e poche prospettive positive si danno se la soluzione viene identificata con la partenza di Ranger, al quale viene attribuita la colpa di aver portato alla luce il fattaccio. Quell'ultima domanda messa in bocca ad Aunt Millie è, in realtà, un intervento autoriale ironico e accusatorio, che mette ancora il dito nella piaga della perversione religiosa, del sospetto, dell'intrigo, dell'isolamento come terribili mali che divorano le coscienze, in primo luogo quelle di Mr e Mrs Melrose, inizialmente animati da un autentico spirito missionario.

Cat Lover (1990) di Janis Spence sceglie a prima vista una situazione familiare comune: un

Canada

matrimonio fallito da un lato e un vecchio genitore, Archie, dall'altro, che soffre della malattia di Alzheimer. Di questa si porta in scena la degenerazione mentale e, in un dialogo serrato tra Hester, madre, e Roddie, figlio, si presentano i problemi psicologici ed economici connessi alla malattia. Hester è animata dal senso del dovere verso suo suocero e da un istintivo affetto per quel vecchio malconco e irritabile. Roddie, per converso, che si sta per sposare, mette in evidenza le difficoltà che la situazione crea per lui. Le scene si reggono su un dialogo vivace, e su articolati e contrapposti punti di vista. La situazione si fa più interessante quando, dopo 19 anni, ricompare alla porta di casa Edwin, il marito scomparso di Hester, accompagnato da una troupe televisiva che in un programma verità dovrebbe raccontare la loro storia. E' l'occasione per Hester, Roddie e Edwin di chiarire le loro posizioni.

El'opera a questo punto vira verso una direzione imprevista che risulta però quella più interessante. L'attenzione va principalmente sul personaggio maschile di Roddie, estroso e stravagante, pronto a spiegare la sua fuga dalla famiglia come conseguenza di un irresistibile impulso artistico, ad una voglia di viaggiare e di vedere il mondo. Ha due figlie. Ma è ritornato da Hester per chiederle di ritornare con lui. Hester raccontando i pochi fatti della sua vita sacrificata alla famiglia, tra i quali la relazione che ha avuto con Archie, il che spiega ora l'affetto e la pazienza che ha per lui. Edwin è pronto ad accettare tutto, ignorando o accarezzando un'idea edipica. Edwin sembra rappresentare una comune versione di ciò che oggi, sulla scena, è diventato il personaggio maschile, sciagurato e strampalato, figura comica e distrutta. Gli pare che Hester lo rivoglia con lei e corre a prendere la valigia, ma quando bussa alla porta di Hester trova una casa vuota. La situazione si risolve ironicamente: ora toccherà a lui a badare al vecchio padre infermo. Questa è la commedia di Shylock, quella di chi deve subire le conseguenze dei malanni che ha

causato. L'opera con questo finale si colloca nell'ambito della commedia. L'interesse è mantenuto vivo da un dialogo vivace e senza cadute, e dalla caratterizzazione che si fonda su tratti riconoscibili del teatro moderno. Da un lato sta il personaggio femminile, solido, legato alla vita, alla casa, che tira avanti con fatica, che si adatta alle situazioni, che alla fine sceglie e quindi vince; dall'altro il personaggio maschile, il povero diavolo, comico, stravagante, simpatico senza spessore, come Edwin. La conclusione della commedia è ironica. Fa per un istante credere alla possibilità della riconciliazione, come nella commedia tradizionale, ma subito dopo ignora questa possibilità e si chiude nel segno amaro della sconfitta.

Catlover, quindi, come altre opere del suo genere, indica come la commedia oggi non termina con una riconciliazione sociale e individuale, ma semplicemente con un colpo di scena. E' la sindrome di Shylock descritta da Henri Bergson che prevale: la storia ricade sul protagonista. Nel caso di Edwin deve prendersi le sue responsabilità. Bisogna anche osservare come la figura maschile, che tradizionalmente concludeva e animava la commedia, ora come si è detto sia una figura sbiadita da un punto di vista sociale. Assomiglia molto al fool medievale che, dopo aver divertito il pubblico, viene debitamente bastonato. La sua prospettiva è fallimentare e inconsistente, i suoi sogni di libertà e di gloria risultano vani e non vengono approfonditi. Se c'è in lui una voglia di libertà e d'arte questa esigenza non viene compresa e non si fa nulla per capire che cosa veramente quella voglia sia, a quale esigenza profonda risponda. Rimane il vago fascino della fuga e della libertà.

Stars in the Sky Morning, Helen Peters (ed), Killick Press, St John's, 1996, pp. 531

Il teatro collettivo inizia in Newfoundland nel 1973 con Mum-

mers Troupe e CODCO, e in Labrador nel 1975 con Creative Arts Festival. Anche in quest'antologia si può notare come il dramma collettivo miri alla comunicazione con il pubblico, voglia essere di taglio "popolare" e metta in scena pertanto problematiche sociali, famigliari, storiche e politiche, in particolare relative, quest'ultime, alla costituzione della Provincia canadese di Newfoundland nel 1949. Quest'antologia è interessante anche perché affronta il problema estetico in maniera consapevole, ovvero si presenta il dramma collettivo come una fusione di sostanza e di forma, quest'ultima legata alla tradizione popolare del musical, al teatro professionale, all'esempio europeo ed americano. Per questa ragione si può sostenere che il teatro collettivo abbia avuto anche in Newfoundland e Labrador una essenziale funzione nello sviluppo del teatro negli anni '80 e '90. E' documentabile la presenza di numerosissimi gruppi teatrali e l'antologia di cui si tratta presenta ben 54 scrittori che parteciparono alla stesura e alla realizzazione delle opere contenute nel volume. Data la varietà delle opere proposte - necessariamente una piccola scelta delle moltissime rappresentate - procederò nell'ordine antologico, di volta in volta ponendo problematiche specifiche che interessano il volume nella sua totalità.

Direi che *They Club Seals, Don't They?* (1978) potrebbe essere considerato un esempio paradigmatico del dramma collettivo. L'opera inizia con un veloce excursus storico partendo dal 1640, e attraverso le vicissitudini di due personaggi, George e Maggie, che nel corso dei secoli devono vedersela con inglesi e francesi - con la politica di Carlo II (1675) e di Luigi XIV (1713) - arriva all'epoca moderna. Nel '900 è la prepotenza del Mercante che dà loro filo da torcere costringendoli ad accettare le sue condizioni di scambio di prodotti senza esborso di denaro. Queste dure condizioni inducono molti ad abbandonare per sempre l'attività secolare della pesca, alla quale però George rimane nonostante tutto fedele. Si arriva

così al fatidico 1° aprile 1949, data dell'entrata nella Confederazione canadese. Qui l'evento è appena accennato, ma l'antologia riserverà un intero dramma, *Joey*, al quale farò riferimento più avanti, a questo evento decisivo nella storia del Newfoundland. L'exkursus storico, come sempre nel dramma collettivo, è riassunto e sinteticamente presentato nel giro di poche pagine. L'aspetto che risulta attraente per lo spettatore è di avvertire il senso della storia mentre è concretamente vissuta da due personaggi qualunque, con i quali è facile e necessario identificarsi. Non si pongono qui le grandi questioni politiche e militari, piuttosto si mettono in scene le conseguenze dirette di esse sulla vita di George e Maggie. E' chiaramente una semplificazione, ma grazie alla rapidità della presentazione e al suo carattere "popolare", tale semplificazione storica risulta chiara e gradevole. Rapidità e concisione si accordano con un linguaggio essenziale, preciso, privo di retorica.

A questo punto si entra nel cuore del problema di cui l'opera vuole trattare. Da un lato l'antico mestiere della caccia alla foca e dall'altro lo sfruttamento di quest'attività che porta alla reazione di organismi di protezione ambientale. L'opera non prende necessariamente una posizione a favore o contro. Il suo interesse risiede anche in questo, nella capacità di presentare opposti punti di vista in modo equanime lasciando allo spettatore l'ultima parola. Molto opportunamente, prima di entrare nel vivo del dibattito, l'opera si sofferma ancora sul significato della caccia per George, sui pericoli mortali costituiti dalle insidie del ghiaccio e dal maltempo, sulla paura che domina la vita delle famiglie che campano su quest'attività. Il dramma collettivo qui adotta un'altra efficace tecnica che consiste nel passare velocemente dall'azione narrata spesso intervallata da canzoni, alla stessa azione rappresentata. Allora la poetica rievocazione di Maggie diventa drammatica quando la morte e il gelo invadono il suo mondo e la storia del padre perduto acquista una

straziante concretezza quando si vede la bara arrivare, che nessuno però desidera aprire. In questo modo attraverso l'uso di flashback, di passi narrativi e di canzoni si suggerisce lo sfondo sul quale vedere la contestazione ambientalista. Altrettanto efficacemente, al momento di introdurre il punto di vista della contestazione, l'opera mette in scena non personaggi riconoscibili, ma una sorta di "dumb show" eseguito da pagliacci di un circo che danno vita ad una scena breve, vivace e densa di suggerimenti. E' il momento di introdurre in scena quindi nuovi personaggi, da un lato Leander che sceglie di unirsi a George a causa della chiusura della fabbrica in cui lavorava e dall'altro la coppia di Jim e Barbara che introducono esplicitamente l'impegno ambientalista. Fanno seguito statistiche, conta degli animali, discussioni sulla conta, affermazioni e dissensi. Infine l'opera si apre all'allegoria, mettendo in scena Madre Natura come gestore di un suo negozio. Solo quando uno dei suoi clienti diventa manager capisce cosa significa conservare e non svendere. Si tratta di una scena didatticamente molto efficace, nella quale l'atteggiamento che prevale è quello ironico di accusa contro coloro che si comportano come insensati consumatori. A questa s'accompagna un'altra scena nella quale un uomo vestito da foca appare davanti a George e Larry costringendoli a fermarsi. La situazione degenera per George che si trova impoverito e si sente pronto ad abbandonare la sua terra. L'atto finisce con due liriche che contrappongono pregi e svantaggi dei diversi mestieri: da un lato sta Jim, immiserito da una frustrante vita in fabbrica e dall'altro sta George che, se non altro, dispone di una sua libertà d'azione.

Il secondo atto propone una serie di scene che più che risolvere il dilemma, ne mostrano i vari aspetti lasciando, come si diceva, allo spettatore l'ultima parola. Da un lato sta il rifiuto di Barbara di indossare una pelliccia regalatale da Jim; dall'altro si mette in luce il livello di povertà della famiglia di George

che è ridotta a cibarsi di pinne di foca, apparendo persino incivile a Stan, proveniente dalla British Columbia. Da un lato si propone l'apertura di fabbriche di pellicce sintetiche e dall'altro si canta ironicamente del lusso e della vana ecologia della materie sintetiche. Da un lato si mostra il modo antico di uccidere una foca e dall'altro quello moderno, che risulta addirittura più cruento. Da un lato un Reporter chiede a George cosa si provi ad uccidere e dall'altro George sembra non comprendere la domanda relativa ad un'attività condotta da tempo immemorabile. L'intervento a suo favore di Maggie e una scena di pesca in cui i giovani si uniscono agli anziani sembra indicare la necessità di una recuperata armonia, mentre d'altro canto si mette alla berlina l'ipocrisia di chi accusa e al tempo stesso si nutre di cibo animale. L'opera con l'evolversi delle situazioni come si vede diventa sempre più aspra e polemica e la questione rimane irrisolta. Si ha l'impressione che il crescente coinvolgimento di autori e attori accentui l'aspetto retorico e propagandistico e a questo punto il teatro diventa strumento di affermazioni ideologiche.

Stars in the Sky Morning (1978) è l'opera che fornisce il titolo all'intera raccolta. Ciò che soprattutto qui interessa è il riferimento all'aspetto mitico che un'opera collettiva è in grado di far emergere. Questo è un tratto che interessa gli interpreti più avvertiti e sensibili del dramma collettivo, tra i quali ad esempio Paul Thompson. Nelle parole di Rhonda Payne, la sua intenzione è di trovare un modo per dare forma e vita ad una sua esplorazione di "family and ancestral myths" (52) e questo attraverso una forma teatrale che riuscisse a trasferire "the magic of the story telling art into living characters on stage". Si tratta di personaggi fittizi oppure di personaggi reali, di quelli "whose exploits are immortalized in the folklore of the coast". Il dramma collettivo quindi si definisce come "popolare" anche nel senso di rappresentare simboli della società come mito, un po' come è la figura

dell'eroe nella civiltà occidentale. Si tratta di creare punti riferimento da riprodurre nel tempo. Quindi il dramma collettivo partecipa della funzione universale della letteratura che è quella di contribuire alla sopravvivenza immaginativa di una comunità nel senso concreto dell'identificazione e dell'appartenenza. *Stars in the Sky Morning* tende pertanto a cogliere l'essenza di un'esperienza, è una sorta di fenomenologia dell'esperienza di cui si parla nell'opera attraverso il personaggio di Lilly. E' necessario allora anche precisare uno statuto diverso del personaggio all'interno dell'opera. Qui l'attenzione non va sul personaggio e sulle relazioni tra i personaggi, piuttosto sul significato dell'esperienza di cui i personaggi sono manifestazione. Questo s'accorda con il dramma collettivo che per definizione predilige le situazioni comunitarie. Ed è anche una costante della civiltà pionieristica canadese che pone sempre la collettività prima dell'individuo.

L'opera presenta esclusivamente personaggi femminile e nel suo corso l'attenzione viene gradualmente rivolta al mondo femminile contrapposto a quello maschile. Dapprima va in scena Lilly che ricorda e, come spesso accade nei drammi collettivi, il ricordo diventa azione di Lilly bambina con la sorella Sus che si disputano uno sguardo alla segreta bambola di loro madre. E' una scenetta che in fondo da lì all'opera. Un mondo femminile pubblico e un mondo segreto, che trapela saltuariamente. Nora e Rachel, da ragazze, accentuano l'aspetto quotidiano del loro essere femminile: il linguaggio è quello quotidiano, le faccende quelle d'ogni giorno, alle quali si mescolano fantasie di fuga. Sono scene che non hanno nulla di drammatico, sembrano persino eccessivamente locali. Nella scena successiva le anziane Peg e Mary concludono la sfilata di caratteri. Anch'esse ci intrattengono con i loro ricordi nei quali appaiono personaggi maschili. Mentre Lilly accentua il senso di solitudine

caratteristico del mondo femminile, raccontando le sue misteriose visite alla "milkhouse" che le servivano per sognare ad occhi aperti, per rimanere da sola, per vincere la tortura mentale causata dalla solitudine. Mary e Peg ricordano ancora i figli, i mariti assenti. Nelle parole di Rach il mondo maschile è visto come estraneo e l'unica giustificazione di matrimoni poco piacevoli e persino opprimenti sono i figli. I racconti continuano e finiscono nella superstizione, nelle premonizioni di morte, nell'evocazione di fantasmi... storie che si raccontano attorno al fuoco in una buia sera invernale.

E' un modo efficace di chiudere una serie di memorie che risultano in definitiva poco drammatiche. L'opera ci fa comprendere quanto sia difficile mettere in scena la vita ordinaria, quotidiana, senza cadere a volte nella banalità. Qui è la esattezza dei caratteri e la verosimiglianza del dialogo che sostiene il tutto. Ciò che costituisce in ultima analisi l'essenza della vita di queste donne è collocato tra la vita familiare e pubblica e la dimensione fiabesca, immaginativa coltivata dalle donne. Si è in bilico tra due mondi, tra il sognare ad occhi aperti e la realtà di lavoro, sacrificio, solitudine. Ma è l'aspetto fantastico che conclude l'opera nelle parole di Peg. Anche se la vita era difficile, dice Peg, si era felici. C'è da crederlo! : "There was no such thing as any hours of the day's work, it was just from the stars in the sky morning 'til the stars in the sky night... But, my dear, 'twas only fun." (84) Questa parola "fun" si riferisce al lato immaginativo, quello che fa concludere l'opera con Nora che batte sul tavolo facendo credere che sia stato uno spettro.

Jaxxmas (1979) rappresenta ciò che di divertente esiste nel dramma collettivo. Qui si tratta di una fiaba ri-racconta a Natale. E' la favola di Jack and the Beanstalk, ora tradotta in quella di un ordinario Jack che non ha poteri magici e fa il rappresentante per la ditta Avon. Il mondo, si potrebbe dire, al di là della magia e della fiaba. Il gioco ironico ricorda un po' *The Sea and*

the Mirror di W. H. Auden, nella quale Auden s'immagina la vita quotidiana e poco poetica dei romantici e nobili Miranda e Ferdinand della *Tempesta* shakespeariana. Così qui si passa dalla favola alla realtà, da storie straordinarie alla piccola realtà fallimentare della famiglia di Jack, in cui nessuno è in grado di procurarsi ciò di cui campare. E' al tempo stesso il tempo del Natale e quindi l'opera, arricchita da canzoni e musica, è un divertimento con tanto di apparizione dei caratteristici "mummers" natalizi. E alla fine la canzone che celebra il Natale si collega a quella iniziale nella quale la gioia dell'evento - il Natale e l'opera teatrale - serve a cacciare il freddo invernale.

Altrettanto giocoso è *Terras de Bacalhau* (1980). La storia è una di quelle che possono accadere solamente lungo le coste di Newfoundland. Fin qui poveri marinai portoghesi arrivano per pescare e a Saint John's incontrano ragazze disponibili, ragazze senza un gran futuro, che si innamorano di loro e vedono la barca come una sorta di sogno che arriva e che poi se ne va. Povera è la situazione di Joaquim e João; altrettanto misera quella di Ros e Doreen, come si è detto donne umili, ma ricche di umanità, di pazienza, di sopportazione. All'arrivo dei marinai seguono canzoni, festa e ubriacatura. E' anche l'occasione però nella quale João e Kay si innamorano l'uno dell'altra pur senza comprendersi. Ci sono amore, gelosia, litigi, allegria, entusiasmo, grande movimento scenico. Alla fine Kay e João fanno piani di rivedersi. Joaquim e Carlos salutano Ros e Doreen. E' un addio triste, ma al tempo stesso c'è festa. I marinai se ne vanno, l'illusione è finita, ritorna la nostalgia di una nuova barca che arrivi e di nuovi marinai che arrivino a portarle via. Il ritmo non viene mai meno. Ciò che viene in evidenza è il fascino del diverso, del lontano che fa breccia nel cuore delle donne di Saint John's. Qui non ci sono complicazioni politiche e sociali, a parte il personaggio di Ford che impiegato del Welfare dovrebbe dare una mano a Ros. Si tratta solo di

personaggi, dei loro sentimenti, delle loro passioni, false o vere che siano; forse di vero amore per João e Kay. Del dramma collettivo l'opera mostra l'esuberanza, la velocità, il ritmo scenico, la caratterizzazione.

Tra i testi inseriti nell'antologia ci sono anche due opere che trattano di avvenimenti storici. *Makin' Time with the Yanks* (1981) ci riporta alla seconda guerra mondiale e all'incontro di ragazzi americani e ragazze canadesi. Ha probabilmente un valore solamente locale, dal momento che riprende una situazione reale del periodo bellico. Più impegnata invece è *Joey* (1981) che intende presentare la vita di Joseph R. Smallwood e il suo contributo al progetto di associazione alla Confederazione canadese. La tecnica è quella di far intervenire il vero personaggio storico a teatro che commenta su ciò che si sta rappresentando di lui, fino al punto di infastidire gli attori. E' una sorta di "induction" rinascimentale inserita nel testo. In seguito, per rendere la storia più percepibile e comunicativa si inseriscono accanto alla narrazione delle vicende storiche due personaggi comuni, Eli e Mary, che rappresentano il popolo. Questa coesistenza di politica nazionale e di percezione individuale degli avvenimenti serve a dare una prospettiva e una concretezza a quanto viene raccontato. L'opera ripercorre la carriera di Joey dall'ascesa al potere fino alla sconfitta e termina con Joey stesso che invita tutti a cantare un'ode a Newfoundland. Proprio questo canto finale fa capire che ciò a cui l'opera ambisce è la coralità.

On Edge (1989) si distanzia dalle opere viste sinora. Il suo impianto più che riferimenti locali, ha riferimenti alla "detective story", alla "black comedy", alla farsa. E' una sorta di giallo nel quale si intrecciano sgangherate storie d'amore tra avanzi di galera e donne abili e furbe. Il linguaggio è a livello di gergo e l'intera vicenda si colloca, come si è detto, tra farsa, "black comedy", romanzo giallo, con tocchi di sentimentalismo. Nonostante la eterogeneità degli elementi, il tutto funziona. Questo perché l'intero cast

dei personaggi risponde a tale miscuglio di elementi, risultando se non altro molto divertente. L'unica pecca sta nell'intreccio, che si rivela un po' ingenuo e alla fine risolto molto rapidamente. Tuttavia, l'aspetto interessante di quest'opera è la galleria di caratteri. Si tratta di una storia di commercio di droga condotto da Eddie Bossanova, che si intreccia con un commercio di opere d'arte condotto dalla sorella, Monro, della moglie, Harlow, di Eddie. Ruotano attorno a questi tre personaggi due scagnozzi, Tony e Lenny, e una ragazza, Violet, che alla resa dei conti approfitta della situazione procurandosi un bel conto in una banca svizzera. La complicazione sentimentale sta nella figura di Harlow, che è all'oscuro dei vari traffici e alla quale il cinico Eddie ha fatto credere di aver perso il figlioletto all'estero in un incidente d'auto per poter così riempire la bara di cocaina. In realtà il ragazzo è stato portato in un orfanotrofio in Canada. Solo alla fine Harlow verrà a conoscenza di questo. Terribilmente crudele con chi lo circonda, Eddie è debole e sentimentale con Harlow che dalla morte del figlio gli si rifiuta sessualmente. Ne è talmente innamorato da interporre tra lei e l'assassino che le sta per sparare per errore, rimanendone ucciso. E' in definitiva un'opera divertente, che trova i suoi lati migliori nella vivacità del linguaggio, nello humour popolare, nelle idiosincrasie di personaggi maschili e femminili. Il testo ha delle potenzialità filmiche. Una macchina da presa per mezzo di primi piani ravvicinati metterebbe maggiormente in rilievo la rapidità degli spostamenti, i cambiamenti di tono, la mimica facciale, i commenti a mezza voce, tratti questi che contribuiscono alla vivacità del testo.

Le ultime tre opere inserite nell'antologia mostrano tutte dei tratti interessanti e al tempo stesso per ragioni particolari a ciascuna non appaiono essere ben realizzate drammaticamente. *Time Before Thought* (1991) è la storia di due ragazze, Agnes e Mercedes, e del loro coinvolgimento con uomini

americani. La loro storia di fascinazione iniziale e successiva repulsione viene illustrata per racconto diretto e flashback, ma anche attraverso una favola in cui appaiono un Re, le sue figlie e un regno confinante. Questa proiezione fiabesca ha una sua originalità strutturale, ma è l'intero racconto che risulta scarsamente drammatico.

My Three Dads (1992) è un monodramma, di cui condivide le caratteristiche usuali: attore/autore, frastagliamento dell'io narrante, molteplicità delle prospettive. La storia inizia in modo senza dubbio intrigante. Una figura non meglio definita di Autorità rivela al protagonista che chi ha creduto essere suo padre in realtà non lo è. Questa latente sensazione era già presente nel protagonista a causa di sconvolgenti coincidenze e poteri che egli si crede di avere addirittura immaginando di essere l'Anticristo. In sostanza, si mette alla ricerca del vero padre che sarebbe un chirurgo plastico iraniano di Houston. Inizia un viaggio avventuroso durante il quale il giovane ha l'occasione di incontrare figure paterne che lo aiutano e che poi egli confronterà invece con il disinteresse del suo padre naturale, quando l'avrà alla fine rintracciato in un lussuoso ambulatorio medico. L'opera diverte fino a quando il giovane John sta nella dimensione del "tall tale", della smargiassata, dell'avventura imprevista, della furbizia nel cavarsi d'impiccio da situazioni imbarazzanti, della caratterizzazione, della fantastica genealogia di suo padre e nonno, monaco tibetano, che dal Tibet arriva fino al Canada e agli USA. L'opera invece non interessa più quando John indugia in riflessioni sulla poca sensibilità paterna, in prese di posizione moralistiche che si trovano in conflitto con l'esuberanza della prima parte.

Tuttavia quest'opera pone un problema di carattere generale quando John si confronta con i gendarmi della frontiera USA: riguardo all'identità qui si pone la differenza tra "people with roots" e gente senza radici. L'idea è che senza radici come può uno conoscere il proprio futuro e quale mai futuro

Canada

uno può avere? L'opera in realtà pone la questione del significato di essere privo di radici e della necessità di trovarle. La prima parte della storia riguarda l'essere senza radici e la seconda riguarda il trovarle e l'averle trovate. Ma l'averle trovate sembra a vada a discapito della creatività, dell'originalità e poi l'averle trovate non risolve nemmeno la questione del proprio futuro. John ben poco ricava dalla scoperta di chi sia suo padre. La guardia alla frontiera USA rappresenta un'idea di società gerarchizzata e strutturata, che ovviamente ha una sua ragione d'essere. Ma l'esigenza della guardia di collegare le radici con il futuro è una affermazione che può diventare pericolosa. Questo risulta chiaro se poniamo la questione in termini culturali. Nell'ambito culturale e letterario l'idea delle radici e della conoscenza del futuro a seconda delle radici si rivela essere una sorta di pericoloso determinismo: ad un fatto segue un altro fatto, senza spazi originali. Mentre è coscienza forse comune che la civiltà umana è fatta di individui originali che poi vengono successivamente collegati dalle storie letterarie e dalle storie dell'arte. Ma questi collegamenti nella realtà della creazione artistica non ci sono e non esistono. Nessun artista pone radici per il futuro e nessun artista, a meno che non si tratti di imitatori, trova le radici a cui abbarbicarsi per creare. L'opera dunque pone una domanda fondamentale circa l'identità che a John l'Autorità impone di ricercare. A questo punto infatti ci viene da chiederci chi sia questa Autorità e le risposte possono essere molteplici.

L'ultima opera contenuta nell'antologia, *Braindead* (1993), ha un fine specificatamente didattico. Collocata in un centro di riabilitazione, la storia si articola in una serie di confessioni autobiografiche da parte dei ricoverati. Ciascuno racconta la sua storia, legata all'uso di stupefacenti. Gli attori si rivolgono il pubblico il quale dovrebbe alla fine risultare talmente coinvolto in queste storie di degradazione da tirare un sospiro di sollievo al pensiero che si tratta

in realtà solo di finzione teatrale. L'opera non ha pretese artistiche, ma puramente didattiche. Anche a questo fine serve il dramma collettivo.

Giulio Marra

Marino Tuzi, *The Power of Allegiances - Identity, Culture, and Representational Strategies*, Guernica, Toronto, 1997, pp. 197

Dall'analisi dettagliata di alcuni testi letterari, l'opera di Marino Tuzi prende le mosse per discutere di "canadianess" - intrinsecamente differenziata dal "being canadian". "Canadianess" è un complesso modo di essere che tiene conto ed è influenzato da molteplici fattori che spaziano dal privato al comunitario, dallo storico al culturale, dal sociologico all'economico. Canadianess è dunque un fattore variabile da individuo a individuo, in costante evoluzione e soggetto a continui cambiamenti. Una volta sistemato questo principio basilare per la conduzione della sua indagine - che viene svolta con pertinenza e sistematicità - *The Power of Allegiances* si avvale delle opere di scrittori italo-canadesi, in cui vengono rintracciate alcune caratteristiche peculiari, sempre legate e/o mediate dalla "canadesità". Anche il termine "italo-canadese" tuttavia necessita di alcuni chiarimenti: certamente identifica l'esistenza di radici italiane (che però possono essere collocate anche molto lontano nel tempo), ma in una lettura di più ampio respiro e maggiori contenuti, testi e autori più che italo-canadians sono meglio definiti e caratterizzati dal termine "etnico". Secondo Tuzi infatti

... In Canada, the term ethnic is commonly used to allude to a person whose cultural background is neither English

nor French. This person is deemed to belong to a minority group. The use of the term *minority* is not based solely on such features as culture, language, race, and religion, but also on the fact that an ethnic group is smaller in number and usually occupies the lower levels of the socioeconomic structure.....

....

Since ethnicity is motivated by social and economic factors, the identity of the minority person is not homogenous or singular. Given that "ethnicity is [a] continuous variable," similar conditions will affect individual members of an ethnic group, such as parents and relatives, in different ways.

Più avanti aggiunge:

... Reality, for the ethnic subject, ... involves the intertwining of many cultural elements found both in the minority group and the dominant society. Not only is ethnic identity manifold, it is also unfixated, interminably modified by evolving and dissimilar social contexts. This unfolding underlines the multi-facetedness and indeterminacy of the ethnic subject. (p. 8-10)

Avvalendosi di opere storiche e sociologiche pertinenti all'argomento, Tuzi spiega dettagliatamente il perché e l'evolversi della situazione sopra descritta. L'analisi delle opere letterarie da lui scelte per portare avanti il suo discorso prende le mosse da questi assunti, mentre dall'identificazione di temi e strategie ricorrenti nella stesura dei testi di scrittori italo-canadesi è implicitamente enunciata la teoria che tali temi e strategie diventino infine anche caratterizzanti.

I testi italo-canadesi usati da Tuzi per un'analisi dettagliata e approfondita sono cinque, e vale la pena menzionarli uno per uno in modo da chiarire il panorama a cui si fa riferimento: *Black Madonna* di Frank Paci, *Other Selves* di C.D. Minni, *Lives of the Saints* di Nino Ricci, *Made in Italy* Maria Ardizzi e *Bottled Roses* di Darlene Madott.

Gli artifici letterari su cui sono costruite le opere sopra citate sono tecniche di composizione universalmente riconosciute e in tal senso nulla di nuovo viene aggiunto a un discorso generale di identificazione e codificazione: l'uso dell'ironia, dell'elegia, della contrapposizione etc.,

è ben noto da un punto di vista letterario, ed è stato ampiamente sistematizzato nel corso degli anni. La teoria di Tuzi però mostra una diversa chiave di lettura, volta ad evidenziare la diversità di uso ed interazione in un contesto socioculturale di stampo etnico. Molteplici le strategie da lui identificate, oltre alle già menzionate "Irony", "Elegy" e "Juxtaposition", Tuzi parla anche di "Imagery", "Mythologies", "Documentary Elements" "Memory", "Narrative Forms" e "Role Playing".

Troppo lungo sarebbe in questa sede anche solo riassumere i contenuti dei capitoli dedicati alle singole opere, basti solo sottolineare che un'opera di così ampio respiro potrebbe facilmente essere soggetta a confusioni e sovrapposizioni - nonchè a intrecci di competenze - e che Tuzi riesce invece a renderla chiara e lineare, anche da un punto di vista formale: gli argomenti sono ben separati tra di loro e soprattutto enunciati in modo tale da non lasciare adito a incertezze ed ambiguità, così che, nel complesso, l'intero volume risulta essere ben articolato e sistematico - quindi anche di facile consultazione.

Poiché fa uso di metodi diversi oltre che la pura e semplice critica letteraria (per es. storia sociologica, sociologia dell'etnicità etc.), lo studio da lui condotto risulta interdisciplinare e pertanto di grande interesse e valore non solo per specialisti in letteratura ma anche per sociologi e storici, oltre che per quel vasto numero di lettori semplicemente curiosi degli aspetti multiculturali della moderna società canadese.

Di origine italiana e artista (scrittore) egli stesso, queste prerogative lo rendono particolarmente idoneo a condurre un'indagine di tal genere, volta a percepire non solo l'intima essenza della sensibilità artistica ed umana di soggetti italo-canadesi, ma anche a meglio comprenderne gli specifici riferimenti storico-socio-culturali. Questi in particolare acquistano un sapore speciale in quanto, almeno in parte, probabilmente sperimentati e vissuti in prima persona.

Un'ultima notazione mi sembra doverosa riguardo alle opere letterarie specificatamente trattate nel volume in analisi. La scelta dell'autore, in quanto frutto di attento studio e competenza specifica va certamente rispettata, ma va anche sottolineato che esse devono

assumersi solo ad esempio, in quanto particolarmente adatte all'applicazione pratica delle teorie enunciate. Risulterebbe però limitante e per certi versi persino fuorviante per noi fruitori attenersi solo ad esse: la metodologia usata da Tuzi è applicabile a qualsiasi opera di autore italo-canadese, mentre in un contesto più generalizzato qualsiasi testo "etnico" può essere letto in accordo con le metodologie da Tuzi illustrate.

The Power of Allegiances, per le sue qualità di chiarezza di composizione e per le innovative chiavi di lettura proposte, si presenta come opera basilare nel campo della critica letteraria per chiunque voglia avvicinarsi e/o approfondire lo studio di soggetti italo-canadesi e comprendere a fondo le motivazioni di carattere sociologico e storico che hanno scaturito certi modi di essere e di pensare. E' inoltre indispensabile ad indagini accurate sull'argomento, il suo originale contributo alla comprensione del tema dell'identità, tanto discusso e sentito dalla società canadese contemporanea.

Adriana Trozzi

* Il testo originale dell'opera è in italiano. Nello svolgimento della sua indagine Tuzi si avvale della traduzione inglese.

Robert Verreault, *L'autre côté du monde*, Montréal, Edition Liber, 1998, pp.158

Le critique analyse ici le thème du passage à l'âge adulte chez quatre grands écrivains du Québec: Michel Tremblay, Réjean Ducharme, Anne Hébert et Marie-Claire Blais. La présence du mythe, l'opposition entre le sacré et le profane, la critique religieuse présente dans leur oeuvre sont des constantes qui

permettent à Robert Verreault de tracer des correspondances entre ces auteurs et de les inscrire dans la problématique d'un Québec en voie de devenir un pays adulte.

Comme on sait, le mythe se déroule dans le temps des origines d'un monde sacré qui était caractérisé par l'union parfaite des deux sexes. Leur séparation a plongé l'homme dans le temps profane et a créé, par conséquent, la nécessité d'une régénération par le rite. Appliquant la théorie de Mircea Eliade, le critique met en relief la triple structure du mythe, à savoir la séparation du sujet du milieu maternel, l'apprentissage où le novice doit surmonter des épreuves, enfin le moment de la réintégration dans la communauté avec la reconnaissance de son nouveau statut. L'auteur reconnaît ce parcours mythique chez les quatre auteurs québécois et s'emploie à le différencier par l'analyse.

Dans les *Chroniques du plateau Mont-Royal* et *La Maison suspendue*, Tremblay raconte trois histoires d'initiation d'hommes-enfants (Edouard, Marcel et Jean-Marc) qui refusent de grandir et de vivre dans le temps profane et cherchent à restaurer la plénitude du monde sacré. Selon la tradition mythique les créatures androgynes représentent la conciliation des deux mondes, mais Verreault montre bien comment Edouard, qui est un travesti, ne la symbolise pas. Son initiation se révèle un échec car il refuse la séparation du milieu maternel et, surtout, son nouveau statut (l'acceptation de son côté féminin), après son voyage initiatique à Paris, n'est pas reconnu. Même initiation ratée chez Marcel, initié à l'histoire familiale - un aspect classique de la formation d'après Mircea Eliade - mais le refus de Marcel de devenir adulte est la cause de son échec. Jean-Marc sera celui qui assure finalement la régénération: il est androgyne et réintègre le temps sacré. Il fait retour à la maison de famille et révèle ses origines par l'écriture. C'est donc bien celle-ci qui permet le renouvellement du monde.

De façon analogue, les personnages de Ducharme, Mille

Milles et Chateaugué, dans *Le nez qui vole*, sont eux aussi des enfants qui refusent de grandir et fuient le monde profane pour essayer de retrouver le monde des origines. Par des pratiques rituelles qui sont en fait des épreuves, ils cherchent à sacrifier tout ce qui les entoure. Leur relation est fondée sur l'inceste, ce qui, d'après Mircea Eliade et Jean Libis, représente une volonté de retrouver l'unité des sexes, comme l'androgynie. La rencontre avec Questa assure le passage de Mille Milles à l'âge adulte, Chateaugué, au contraire, n'accepte pas ce monde et se suicide.

Dans l'oeuvre d'Anne Hébert, l'A. privilégie deux romans, *Les enfants du sabbat* et *L'enfant chargé de songes*. Le premier raconte l'initiation inachevée de deux jeunes, Julie et Joseph, dont les parents organisent des fêtes orgiaques, une tentative pour échapper à la condition humaine par l'inversion des valeurs religieuses. L'épreuve à surmonter sera l'inceste, mais le refus de Joseph entraîne l'échec du parcours initiatique et une succession de morts. *L'enfant chargé de songes* est encore l'histoire d'une défaite: les deux personnages sont emprisonnés dans le monde maternel, ils commencent leur apprentissage mais c'est la troisième étape de l'initiation qui manque et laisse encore une mort.

Une saison dans la vie d'Emmanuel de Marie-Claire Blais conclue ce travail d'analyse. Il s'agit encore d'une initiation ratée: Emmanuel quitte la maison pour le noviciat, il commence son apprentissage, il rencontre frère Théodule qui le séduit (deuxième étape) mais la reconnaissance du nouvel état d'Emmanuel et sa réintégration dans la communauté n'a pas lieu car il meurt de tuberculose. L'enfance n'est donc pas une période heureuse. Le passage à l'âge adulte "apparaît (...) comme une désolante victoire" (p. 108).

Dans sa conclusion l'A. observe comment ces quatre écrivains appartiennent à la génération de l'après "Révolution tranquille", période où le Québec commence à revendiquer son identité et passe à

la modernité. Il amplifie la métaphore de l'enfance: le Québec, un pays qui trop tôt séparé de la mère patrie, substituée par l'Eglise, qui l'a tenu pendant longtemps dans un univers clos. Le passage à l'âge adulte est donc le symbole de la volonté d'émancipation collective de la société québécoise qui continue à être présente dans la littérature de la nouvelle génération (Sylvain Trudel, Louis Hamelin, Emmanuel Aquin).

Pourtant la plupart de ces récits racontent des échecs, Verreault observe comment, en effet, le Québec-enfant passe à la modernité au moment où celle-ci est remise en question et vidée de son sens car la société, les idéologies et la notion même d'identité sont en pleine mutation.

L'écriture permet la régénération du mythe, elle est "la réponse à la soif de sacré dont témoignent ces romans" (p. 105). Ce sont les écrivains qui en les dépositaires.

Marta De Lazzari

Thomas Wharton, *Icefields*, Edmonton, NeWest Publishers, 1995

Recently a new writer has emerged in Canada, Thomas Wharton, from the province of Alberta in the far West. *Icefields* is Wharton's first novel. Written in 1995, it has appeared in a period when the English Canadian novel has revived traditional narrative forms to express themes on history, labour, and the transformation of the landscape.

Icefields centers on the story of Ned Byrne, an English botanist and explorer, who falls into the crevasse

of an immense uncharted glacier, while on a journey to the Jasper icefield region in the late 1890s. While he hangs suspended in the world of ice, Byrne believes he sees "a pale human figure with wings", resembling "one of Blake's hovering, pitying spirits" (11). He is rescued, but the "magnificent impossible figure from a long forgotten childhood dream" (12) will subsequently haunt his imagination and compel him to return to map the terrain of that region.

One major theme of the novel is obsession with the land of ice. Parallel to Byrne's compulsive recording of the ice and obsessive search for the winged shape, there is the incessant climbing of the glacier by Swift, an arrogant British aristocrat, bent on conquering the land and subduing it to his will. Freya, a travel writer "pilloried by the Canadian papers for her one-woman attack on the male bastion of mountaineering", is compelled by her passion to record the Northern beauty of the Rockies, and her struggle to capture the elusive ice ends in her death. Frank Trask is seized by an entrepreneur's passion and is driven to set up tourist resorts, urged to exploit the same scenery and land for commercial profit.

Not unlike the bold explorers who first travelled to the Canadian Arctic looking for glory or the Northwest Passage, Trask does not care about entering the landscape, but rather sees it for financial opportunity in the booster times of pre-World-War-One Canada. He even thinks of exploiting Byrne's experience as he realizes it "could be turned...into a profitable curiosity. The man who was trapped in the jaws of icy death." (66). In Trask's dreams, the wilderness is made accessible to the comforts of civilization. Freya, on the other hand, travels and photographs to feel free, to go "the farthest" (229), entering the iceworld of Alberta where the goal of her quest is a kind of spiritual attainment. Byrne, haunted by the apparition in the ice, returns to lament man's ravaging of the pristine Canadian north doomed to the de-

stabilization caused by the instruments of progress. In sadness and terror, Wharton's central character is unable to put his vision into words and the goal of his quest remains "the true terra incognita" (99), a challenging unknown place, one of the few frontiers remaining on earth and in the mind of man.

"As if everything in the world is the history of ice" writes Wharton in his preface quoting from *Coming through Slaughter*. Thus, while announcing the metaphor and main theme in the novel, he acknowledges his indebtedness to Michael Ondaatje, whose influence is easy to recognize in Wharton's own spare yet lyrical and exact language. In writing his story, Wharton cited also Italo Calvino as an inspiration. The new author claimed he searched for the sort of lightness and quickness in the telling of his narrative that Calvino presaged would define writing in the 20th century. "I wanted to capture that swiftness", Wharton said in an interview in *The Financial Post*, "and somehow mime the landscape with my writing".

Laura Forconi Ferri

Centro Siena-Toronto
Università di Siena

Segnalazioni Canada

Francesco Loriggio ed., L'Altra Storia. Antologia della Letteratura

Italo-Canadese, Vibo Valentia, Sistema Bibliotecario Vibonese, ottobre 1998

Schegge, frammenti, tessere di una storia "altra" danno corpo e sostanza all'antologia curata e ottimamente introdotta da Francesco Loriggio, che raccoglie - in traduzione italiana - una scelta significativa di testi poetici, narrativi e teatrali dei più interessanti esponenti della giovane letteratura degli Italian-Canadians, una letteratura le cui opere si articolano lungo un arco di tempo assai breve (dalla metà circa degli anni '70 a oggi), ma che già annovera autori di un certo rilievo. Quella di cui si delineano le coordinate ne *L'Altra Storia: Antologia della letteratura Italo-Canadese* (1998) è infatti storia privata, o piuttosto insieme di storie personali, diverse e programmaticamente lontane nei toni e nei contenuti sia dall'ufficialità pomposa e arrogante del potere e dei suoi rappresentanti, sia dalla compiaciuta autocommiserazione degli sconfitti. Una storia che mentre da un lato racconta le molteplici sfaccettature di una specifica condizione - quella di Italian-Canadian, appunto - dall'altro traccia le linee di una ricerca al contempo letteraria ed esistenziale non omologante, fondata sulla varietà delle situazioni e dei percorsi individuali di ciascun autore, ma che finisce col trovare un elemento di coagulo nella ineludibile centralità, per tutti loro, dell'esperienza dell'emigrazione. Significativamente, ciò avviene anche quando l'esperienza dell'emigrazione propriamente detta è vissuta solo vicariamente (come accade per la maggior parte degli scrittori raccolti in questa antologia) o è addirittura apertamente rifiutata nel tentativo di sfuggire a quella sorta di bacio della morte che per un giovane scrittore può essere costituito dall'etichetta di ethnic writer. Il tema delle origini - di volta in volta ricercate o respinte, ma sempre presenti a condizionare nel

bene e nel male la spinta emancipativa e il cambiamento - diviene così, insieme al paradigma della fuga e del ritorno uno dei grandi temi della letteratura italo-canadese magistralmente illustrati dalle scelte editoriali del curatore.

(Gemma Persico)

Dionne Brand, *Land to Light On*, Toronto, McClelland & Stewart, 1997

Questa raccolta di poesie riceve una segnalazione tardiva, ma sentita e che da qualche tempo era in programma. Dionne Brand, originaria di Trinidad, stabilitasi in Canada nel 1970, ha scritto molta poesia (una decina di raccolte, tra le quali *No Language Is Neutral*, 1990, è quella che è stata più apprezzata), un romanzo, *In Another Place, Not Here* (1996), una raccolta di racconti, *Sans Souci and Other Stories* (1988/1994), e alcuni libri di argomento vario, oltre ad avere anche una attività di editor di antologie e altro. La sua poesia è decisamente inusuale: compatta, densa, in lunghe sequenze, senza titoli individuali delle singole poesie, senza apparente relief. Il primo impatto è una impressione di impenetrabilità; ci vuole uno sforzo cosciente per entrarne nel vivo. Quello che colpisce immediatamente, allora, è il suo uso della lingua inglese; un uso che può anche respingere, perché lessico, grammatica, legami sintattici, formazione delle parole sono asserviti al detto, ma un uso che non può non colpire, per la forza e la vitalità che emana. Basti l'esempio di pochi versi tratti dalla prima sequenza *I have been losing roads*: "I lift my head in the cold and I get confuse./ It quiet here when is night, and is only me/ and the quiet. I try to say a word but it fall. Fall/ like the stony air. I stand up there but nothing/ happen.../.../My mouth could not find a language./ I find myself instead, useless as that. I sorry. / I stop by the mailbox and I give up." (p.5).

Carole Corbeil, *In the Wings*, Toronto, Stoddart, 1997

Canada

Anche questa è una segnalazione tardiva, ovvero, il libro è arrivato troppo tardi per entrare nel numero scorso. Non si può arrivare a dire che Corbeil "assomiglia" a Virginia Woolf, come afferma un critico dalla quarta di copertina, ma certo Corbeil, bella e giovane donna, romanziera e critico, che ha vinto numerosi premi letterari, scrive un inglese lavorato, di una certa eleganza, e capace di sottile espressività, quotidiano, attendibile, ma anche lirico. Nel complesso *In the Wings* è un romanzo di grande leggibilità, piacevole, forse non profondo, ma un romanzo che racconta una storia, che ha un *plot* e anche un *subplot*, o forse più d'uno. Naturalmente non si può anticipare l'intreccio, si può dire, però, che è una storia d'amore, anzi di amori, uno principale tra una attrice quasi quarantenne e un attore più giovane, e altri amori, sempre nell'*entourage* del teatro, come quello tra un critico e un'attrice giovane; la storia si complica quando l'attrice quarantenne deve recitare Gertrude in *Hamlet*, e il giovane attore con il quale ha un focoso *affaire* si trova a recitare proprio la parte di Amleto.

Christl Verduyn ed., *Dear Marian, Dear Hugh - The MacLennan-Engel Correspondence*, University of Ottawa Press, 1995, 1999

Per chi voglia studiare i rapporti fra questi due scrittori, oppure uno dei due separatamente, questo carteggio è uno strumento importante di lavoro, anche se bisogna dire subito che le lettere di MacLennan e Engel non sono in rapporto biunivoco. Le lettere non sono molte in senso assoluto, ma quelle di MacLennan a Engel sono quarantadue, mentre quelle di Engel a MacLennan sono cinque (e non del periodo corrispondente a quelle che le ha inviato MacLennan), più una nota di condoglianze per la morte della moglie. Comunque queste lettere, tante o poche, propongono angolature abbastanza inaspettate e consentono approfondimenti sulle persone e sul periodo. Le lettere di Engel a

MacLennan, a parte le cinque qui pubblicate, non sono mai, o non sono ancora, state ritrovate. Forse per equilibrare il rapporto Verduyn ha deciso di inserire nel libro due brevi *Appendices: The Office on the Landing* e *A Woman at McGill*, entrambe di Marian Engel; nel primo pezzo Engel parla di MacLennan, nel secondo, pubblicato qui per la prima volta, parla di se stessa. Sono entrambi interessanti, anche se piuttosto rapidi.

Un elemento in particolare è interessante, e lo si trova esplicito, e corredato di citazioni nelle note e nel corpo dell'epistolario: la tesi di Engel alla McGill: *A Study of the English-Canadian Novel Since 1939* (1957) è ancora inedita nella sua interezza (o lo era quattro anni or sono), per questo Verduyn ne inserisce brani (delimitati in occhielli) entro le lettere di MacLennan che ampiamente li commentano (lettere del 1957). Per questa tesi, e per Engel come critico, MacLennan ha parole di grande lode; il 18 giugno 1957 le scrive: "You are the only person who has written about Canadian Literature who seems to me to understand the subject" (p.51). MacLennan, comunque, parla anche di se stesso e della propria scrittura, così come rivela aspetti propri come uomo e come amico.

Il volume è corredato anche di una introduzione piena di informazioni e ben annotata; bisogna dire che tutti gli apparati in generale sono ineccepibili: un esempio per qualunque *editor*.

(Francesca Romana Paci)

- Emile Ollivier, *Passages, Le serpent à plumes*, Paris, 1994 (première publication: Editions de l'Hexagone, 1991).

CARAIBI

Maryse Condé, Lise Gauvin (éds), *Nouvelles d'Amérique*, Montréal, L'Hexagone, 1998, pp. 180

Ce recueil de 16 nouvelles a été pensé lors de la Rencontre internationale des écrivains tenue à Québec en 1994. Maryse Condé, écrivaine guadeloupéenne et Lise Gauvin, essayiste et nouvelliste québécoise qui en signe la présentation, ont pris l'initiative de rassembler ces voix francophones provenant de différents lieux d'Amérique : Jean Babineau (Acadie), Marie-Claire Blais (Québec), André Brochu (Québec), Syto Cavé (Haïti), Gerty Dambury (Guadeloupe), Maurice Henrie (Ontario), Suzanne Jacob, Micheline La France, Madeleine Monette (Québec), Emile Ollivier (Haïti-Québec), Gilles Pellerin (Q.), Ernest Pépin et Gisèle Pineau (Guad.) enfin Muriel Wiltord (Martinique).

Aucun thème n'ayant été donné, chaque auteur a choisi librement d'écrire dans ce genre bref qui est une forme privilégiée des littératures américaines.

L'organisation toutefois en est subtile et joue sur l'alternance, créant ainsi des effets contrastés mais aussi des échos, d'un texte à l'autre, d'un lieu à l'autre, d'une mémoire à l'autre. Ce qui oblige le lecteur à s'adapter chaque fois à une fiction narrative différente. Libre à lui, bien sûr, de reconstituer un filon de lecture selon le lieu d'origine des textes. Le parcours caribéen conserve le charme des contes créoles et le rythme de l'oralité. Signalons, en particulier, *Fragments 1* de la martiniquaise Muriel Wiltord. Le parcours québécois adhère davantage aux angoisses de cette fin de siècle (*Angela soleil et nuit* de Marie-Claire Blais)

Il reste que la nouvelle doit s'achever sur un coup de fouet qui désarçonne le lecteur et prouve que la réalité dépasse la fiction. Fidèle à ce schéma classique, lisons, entre autres, *Bulletin de santé* (Micheline La France) - une histoire de sida qui finit par déclencher le rire - mais aussi *Mélie et les anolies* (Gisèle Pineau), enfin *Ruptures* (Gerty Dambury).

Dans ce recueil on retrouve les traditionnels mythes américains: les origines, l'identitaire, les nationalismes, la performance sportive et le recommencement. Mais aussi le mythe d'Ophélie présent dans un conte

québécois, réécrit admirablement par Lise Gauvin (*Chasse-galerie*, titre énigmatique) et qui clôt ce volume, en invitant au rêve.

Anne de Vaucher

David Dabydeen, *A Harlot's Progress*, London, Jonathan Cape, 1999, pp. 280

Titoli come *Turner e Hogarth's Blacks* indicano chiaramente l'interesse di David Dabydeen per la pittura inglese, un interesse ora trasposto nel romanzo *A Harlot's Progress* che chiama in causa le omonime stampe di Hogarth.

Il protagonista è il giovane africano che vediamo in una di queste stampe ma da cui egli irrompe rifiutando il ruolo assegnatogli da Hogarth e dalla sua società, poiché dal suo punto di vista "for all the seeming realism of his art ... Mr Hogarth lied ... the glimpse he offered of me was of servant to Moll and to the oldest profession." (p.273) Egli tiene a far sapere al suo "dear reader" il vero ruolo che hanno quelli come lui nella società di quegli anni:

I will not dwell on the sudden effluvia of air that greeted us when the hatch was lifted, for there is ample appeal to your nostrils in Abolition literature written by Englishmen truly appalled by the foulness of the African trade. Suffice to say that even the olfactory gift of Messrs Gay and Pope, in describing London's sewers, would be paupered by the stink of nigger-sweat. (p.57)

Il romanzo rivive l'Inghilterra di metà Settecento animando le figure satiriche che popolano i suoi giornali, quadri,

opere liriche e poesie: la vita di Betty, Lizzie e Moll fuggite dalla campagna e sfruttate all'osso in città, quella dell'ebreo ciarlatano Gideon e di Mungo costretto a raccontare la propria storia a Mr Pringle l'abolizionista (il motivo da cui sgorga il romanzo), vite che però acquistano complessità umane attraverso imprevisti, retroscena, memorie e paesaggi sentimentali.

Come in *Turner e The Counting House*, ultime opere di Dabydeen, la rappresentazione delle donne assume un ruolo centrale che in parte corrisponde alla tradizionale allegoria della degradazione e corruzione della madrepatria (qui sia inglese che africana) ma che soprattutto è legata alla necessità di ricreare il presente come sviluppo del passato. Le donne sono la voce della coscienza del narratore che teme di essersi ridotto un *harlot*, come Mungo, come appare evidente dalla sua conversazione animata con Ellar risorta fra i morti della tribù: "Perhaps you should curse them outright as white devils, tell the story as it is and not bother with the consequences ... What more can they do to you worse than slavery?" "They can refuse to buy my book, and I'll starve". (p.256)

Della vita del protagonista che ha almeno tre nomi, Mungo, Noah e Perseus, non si giunge a conoscere una versione nitida come vorrebbe Mr Pringle, "a beginning, a middle, an end" (p.275). Il racconto affonda e si snoda negli abissi di una memoria frammentata, ricollegata al presente tramite sogni e visioni da cui le storie dei personaggi risultano informi e soprattutto quella di Mungo, in continua tensione verso un'unità che sfuma ma che proprio perché l'inconsistenza per Mungo è l'unica forma credibile, le è permesso di esistere nella brace della fantasia:

I press hands to my ear and sing and sing, but she still insurrect into my head, for there are some women - Ellar in particular - who no matter how strong the poison, secure the grave, break out, torch the katran bush, blow with disobedient angel breath, fan the flames, that not even the God's Flood can drawn them out, for when the waters ebb, there is smoke still, the first smouldering thing that arise is the spirit of Ellar. (p.280)

La memoria dell'Africa e delle sevizie subite durante il viaggio in l'Inghilterra

emerge da una mente che si sforza di restare bambina nel modo di ricordare, che trattiene le gioie dell'infanzia, l'incomprensione e lo stupore per i fatti tragici nella maturità, e che si allarga come una lente, o una macchia d'olio sulle miserie del presente fino a comprenderlo.

Linearità storica e struttura del testo si rifiutano di avere una coerenza e un'identità imposte per fare spazio alle curve e ai salti imprevisi o quasi della fantasia. 'Quasi' perché il tema della perversione sessuale degli 'inglesi bene' per l'esotico o la serva e la nevrosi che emerge dal rapporto con il diverso, sono ben noti. Non sorprende dunque che nel "Prologue" il narratore faccia un'equivalenza sottile tra passioni erotiche perverse o deviate e il desiderio di Mr Pringle di scrivere la autobiografia di Mungo il quale, violato ancora una volta, cede alle richieste: "A beginning he says at last, his voice breaking over me with such unexpected passion that I yield to him immediately". (p.8)

Due elementi incidono nella riuscita di *A Harlot's Progress*: la poeticità diffusa e la visione fantastica che fa sorridere, perfino ridere di fronte alla tragedia, e vedere un mondo davvero nuovo.

Ecco un passo dove la voce di Mungo è scandita come in una poesia: "The smell of smoke. The sky is blown with fear, the sky is a rag of birds fleeing their nests." E come dice scherzosamente Mungo, "Properize this in your English, Mr Pringle ...". (p.22). Il tono spesso si fa lirico tanto che il futuro ammazzato in Africa si riempie di bellezza: "She laughed with such volume that the virgin forest shook, and fruit fell prematurely to the ground, green pods burst and released their untimely seeds". (p.39) Una poeticità che trasforma la morte più tragica in vita, come quando Rima, colpita al petto da uno schiavista, salva il piccolo Mungo: "And with a contrary reflexive force she flung me away from her and I travelled an endless distance across an endless sky, her blood trailing after me like a comet's tail" (p.45).

Stupisce la storia della discendenza greca di Mungo da cui derivano la sua destrezza coi calcoli, la geometria di Euclide e l'algebra come pure la sua conoscenza dei miti greci, latini e cristiani (un'invenzione che coglie, forse ironicamente, la tesi storica dell'ellenismo africano). Ma soprattutto

ci spiazza la fantasia di Mungo che sa inventarsi una scena di innamoramento fra due schiavi sul ponte di una nave negriera e che mostra allegramente le pustole verdi alla morente Moll per darle un po' di sollievo.

Si tratta di una visione fantastica che Mungo scopre negli occhi di coloro che arrivano ad amarlo, di Moll che è anche Rima, sua madre e tutte le donne della tribù a cui Mungo resta agganciato fino alla fine, una sorta di eredità femminile che gli permette di vedere la vita come un processo anche nella apparente inconsistenza: "the middle of the beginning of the end of the way things are; the end of the beginning of what things will become" (p.278). La cui prospettiva però pur dettata dalla fantasia, è "ordinary, for that is what a Negro is, ordinary man and woman, deserving of the ordinary human feeling that yet creates and recreates glimpses of new worlds". (p.273)

Roberta Cimarosti

Fred D'Aguiar, *Feeding the Ghosts*, London, Chatto & Windus, 1997, pp. 230

Feeding the Ghosts of West Indian Memory. Since the early 1990s the younger generation of West Indian writers have tended to concentrate on the recreation of a historical past previously utterly ignored by white historians and novelists except in some generally prejudiced travel narratives or in allusions which concerned their own involvement with the plantation world. If African slaves were "livestock" (and Indian indentured labourers did not always fare much better), they could not possibly have a history. Caribbean history is central to the fiction of older writers like Wilson Harris and V.S. Naipaul but the origins of West Indian society are on the whole dealt with as a general rather than a personal experience. Caryl Phillips in *Cambridge* (1991) and *Crossing the River* (1993) and Fred D'Aguiar in *The Longest Memory* (1994) and *Feeding the Ghosts* (1997) have recreated through the individual consciousness of their characters the impact of the Middle Passage and what it must have felt like to be a slave while in *The Counting House* (1996) David Dabydeen recreates the conditions of indentureship.

It was not unusual for slave ship captains to throw sick slaves overboard in order to claim compensation from insurance companies rather than risk financial loss if their "stock" did not fetch a good price on the auction block. They sometimes even got rid of healthy slaves to reduce their load in a severe storm. One such occurrence was represented by J.M.W. Turner in a painting now in the Museum of Fine Arts in Boston, called "The Slave Ship, Slavers Throwing Overboard the Dead and Dying-Typhoon Coming On". The painting has inspired David Dabydeen's tragically eloquent poem "Turner", though looking at the details in the foreground of the painting, I cannot share his view that "in private [Turner] must have savoured the sadism he publicly denounced."¹ A historical case was that of the *Zong*, whose captain ordered 132 men, women and children to be flung at sea, yet won his case against the insurance company after his return home. One character in Michelle Cliff's *Abeng* refers to it:

"Do you know about the ship called the *Zong*? . . . The *Zong* was a slave ship and the captain spilled the living bodies of Africans over the side, saying that they were infected. They were not infected. The captain collected insurance money for their souls. That is the sort of thing that went on here day after day."²

This event, briefly remembered as part of the banality of evil and cruelty inherent to the profit-making rationale of the slave-trade in the eighteenth century, is the germ of Fred D'Aguiar's imaginative and moving narrative in *Feeding the Ghosts*. In the preface to his poem *Dabydeen*, no doubt rightly, fustigates Ruskin for dwelling exclusively on the splendour of sea and sky in his analysis of Turner's painting, relegating its subject (the drowning of shackled slaves) to a footnote. In D'Aguiar's novel the omnipresent too but as the obsessive, all-absorbing, ambivalent element from which the ghosts of the Middle Passage emerge, testifying to the existence of those who never made it to the "New World". The opening words of the prologue, a prose-poem in which human bodies are seen to gradually melt into the rolling waves, their voice speaking through the wind, repeat Walcott's famous words "The Sea is History" with a variation: "The sea is slavery".

The amplification of this apparently simple statement in the first and longest part of the novel blends two of its major aspects: one is the self-righteous obstinacy of the captain enslaved to his single-minded mercantile view of the slaves as "stock" or "cargo"; he denies his own humanity by negating that of the slaves and overcomes the crew's reticence as well as the first mate's uneasy conscience, only betrayed by his bearing and frowns. The other major narrative strand recreates the slaves' experience mostly through the consciousness of Mintah, a young woman educated by Danish missionaries, who can therefore read and write and who, at one stage, had nursed the first mate back to life after a shipwreck. All this, added to her rebellious spirit, fires the illiterate sailors' resentment, and she is thrown overboard, though perfectly healthy. But she manages to catch a rope and to climb back into the ship, hiding for some time in the storeroom with the complicity of Simon,

the simple, victimized cook's assistant, the only member of the crew who remains impervious to the captains' mercantile arguments.

Simon turns up with Mintah's diary at the trial which opposes the captain and the investors to the insurance company. Though the judge, Lord Mansfield, himself a slave-owner, is half prepared to acknowledge the cogency of the insurers' case in the light of Simons' testimony, he finally ignores it on the ground that the diary seems to be "ghost-written" since Mintah is nowhere mentioned in the captains' ledger and has by then been sold at a good price in Maryland. The narrative never falls into the trap of presenting the party on trial as wholly evil, and suspense as to its outcome is maintained throughout by the fluctuating reactions of both judge and audience, not devoid of human feelings but clearly incapable of evading the spirit of the times. For there is no moral distinction between the parties, both representative of a society which was laying the foundations of late capitalism, in which efficient management and profit making are more important than human lives.

By contrast, alongside the powerful evocation of the horrible conditions of the Middle Passage, the African *Weltanschauung*, still attuned to the natural elements, is woven through the striking sea, wind and, above all, wood imagery, or one should say their livingness into which at times Mintah herself merges and would later shape in her carving: "Sea that I made rise again in wood. Wood plunging like the sea. Grain heading somewhere. To Africa?" (p. 208) And about those who look at her work:

If only they could see that what they are laying their hands on is a treasure, that it harbours the past, that it houses the souls of the dead and that the many secrets of the earth are delivered up in it. (p.208)

Mintah's father who, unlike her mother, remained faithful to the traditional gods, was a carpenter, wood-carver and woodengraver, and Mintah was his assistant before joining the mission. A remarkable feature of D'Aguiar's poetic writing in the first part of the novel is her familiarization with the sea's rough behaviour in terms of animate forest and wood. Fifty years after her Middle Pas-

sage, having bought her freedom and emigrated to Jamaica, she recalls her past on emancipation day, her whole life haunted by her experience at sea. Her hut is stacked with the 131 statues of the nameless ghosts buried in the oceanic vault. She is reluctant to show these because they are part of herself, the expression also of her sense of guilt for inciting a rebellion that failed and surviving the ghosts. Like D'Aguiar's own first novel,³ the statues are an "act of memory", her way of feeding the ghosts of her own Middle Passage in the unending sea of life and death and of testifying to human cruelty. So is the narrative through which the silent victims revive and recognize themselves in presentday faces: "The ghosts feed on the story of themselves. The past is laid to rest when it is told" (p.230).

Hena Maes-Jelinek

¹ David Dabydeen, *Turner, New and Selected Poems* (London, Jonathan Cape, 1994), p. x.

² Michelle Cliff, *Abeng*, first published 1984 (New York, Plume, 1995), pp. 164-165. Bénédicte Ledent drew my attention to this passage.

³ Fred D'Aguiar, *The Longest Memory* (London, Chatto & Windus, 1994).

V.S.Naipaul, *Beyond Belief. Islamic Excursions Among the Converted Peoples*, London, Little, Brown and Company, 1998, pp. 448

Noto in Italia soprattutto come romanziere Naipaul è anche un viaggiatore eccellente, curioso di conoscere altre genti, di capire altre situazioni politiche e sociali. Più che i paesaggi gli interessano infatti le persone di cui ci fornisce memorabili ritratti, simile in questo ai grandi narratori ottocenteschi che compivano dei viaggi virtuali in ambienti ben definiti, rurali o urbani che fossero, per far conoscere ai loro lettori realtà diverse del loro paese. Naipaul in questo secondo libro sull'Islam riprende il discorso iniziato con *Among the Believers* ritornando una decina di anni dopo negli stessi stati, stati non arabi ma convertiti in tempi più o meno recenti all'Islam, ritrovando vecchie conoscenze, facendone di nuove, in modo da misurare meglio che cosa è cambiato e come. Prima tappa del viaggio è l'Indonesia che dopo un passato buddista e hindu, aveva accettato in massa il credo di Maometto, che bloccato definitivamente in Europa con la fine del regno di Granada si era esteso in Oriente. Sebbene uno dei complessi monumentali più straordinari della civiltà buddista sia quello di Borobudur appunto a Giava nessuno sembrava curarsene poiché la nuova religione aveva inghiottito il passato, creando nuovi oggetti di culto, a cominciare dalla Mecca.

E anche se la popolazione era passata attraverso avvenimenti tragici, come la dura occupazione giapponese, la lotta cruenta per l'Indipendenza dagli olandesi, secondo Naipaul non era riuscita a produrre una grande letteratura perché priva di un buon livello di istruzione, di una lingua e soprattutto di libertà.

Without writing, without a literature, the past constantly ate itself up. People's memories could go back only to their grandparents or great-grandparents. The passing of time could not be gauged; events a hundred years old would be like events a thousand years old. (p.71)

Mentre rimanevano i problemi di sempre, i contrasti etnici fra le varie popolazioni, le perplessità di un popolo

che era passato rapidissimamente dalla pastorizia alla tecnologia più sofisticata, e il sogno impossibile dei fondamentalisti di far sviluppare una vera fede in un grande vuoto spirituale. Diversa era la situazione in Iran, visitata una prima volta agli inizi della repubblica islamica, poco dopo la rivoluzione, nel 1979. Tornato nel 1995 si trova in un paese soffocato dall'imposizione religiosa, in cui la vita quotidiana è condizionata da mille regole e prescrizioni. La gente, è vero, si arrangia e in qualche modo sopravvive; dagli uomini che ancora possedevano ampi mezzi alle frange comuniste ridotte alla clandestinità, dopo gli anni della guerriglia. Come dice Ali, facoltoso possidente, né in favore della monarchia né dello stato teocratico dei *mullah*, "we learn we have to lead a double life." Ma nello stesso tempo Naipaul non può non notare come nonostante le imposizioni esterne ci fosse in Iran anche una profonda dimensione spirituale che portava alcuni a dedicarsi non solo agli studi religiosi ma anche a quelli più laici come la fisica pura, spesso ottenendo degli ottimi risultati. Dimensione spirituale che riscontra in molti luoghi e non solo nelle città sante di Meshed e di Qum. Visitandole gli sembra trovarsi in un mondo che gli ricorda quello medievale in Europa con i numerosi studenti delle scuole teologiche che indossano oltre al turbante tuniche colorate e sopravvesti nere. Mentre il fatto che molti di loro passassero anni nello studio indefesso del Corano e delle sue interpretazioni gli pare qualcosa di vicino all'impegno monacale nei riguardi delle Sacre Scritture. Parlando con uno di questi, un giovane trentenne di nome Emami, capisce che il suo mondo così ristretto e limitato gli bastava. "What passed with him for learning was really only a way of learning the rules. To know the rules was to simplify life, and Emami was a profoundly obedient man." (p.227) L'Iran gli appare insomma ingessato nell'utopia khomeniana di creare uno stato basato sui principi egualitari, austeri dell'Islam; se in India la cultura e le arti Moghul, sebbene di fondo basate su quelle persiane avevano prodotto a loro volta una grande civiltà, l'Iran ironicamente risentiva del fatto di non essere mai stato colonia e quindi di non essere stato esposto all'influsso europeo, per cui era entrato nel Novecento con il solo bagaglio di un'idea orientale della regalità e della antiquata

cultura teologica di Qum, sviluppando soprattutto "a capacity for pain and nihilism." (p.250) La inutile guerra contro l'Iraq, che nel lontano 637 d.C. aveva sconfitto i Persiani adoratori del fuoco a Ghadessiah creando in questi ultimi un doloroso complesso di inadeguatezza nei confronti degli arabi, aveva significato lutti in quasi tutte le famiglie che avevano perso non solo i loro uomini ma anche ragazzini adolescenti che si erano più o meno spontaneamente arruolati, persuasi di venire onorati come martiri nel caso abbastanza probabile che rimanessero uccisi. Ma ritornati a casa, se originari di Teheran, spesso per naturale reazione disobbedivano ai comandi e alle esortazioni dei capi, lasciandosi sedurre dalle sirene del mondo occidentale, ascoltando musica, proibita da Khomeini, guardando videos o spettacoli televisivi di altri paesi via satellite. Rimaneva in molte persone con cui lo scrittore ha un colloquio la naturale dolcezza dei persiani, in genere persone amabili e cortesi, ma il futuro del paese continuava ad essere incerto essendo, come gli dice Ali, diviso in due tribù: quella di una minoranza acculturata insofferente delle imposizioni dello Shah e successivamente dei religiosi e una vasta maggioranza, spesso rurale, priva di cultura e profondamente legata all'Islam che non a caso significa, sottomissione, obbedienza.

Ma se per l'Iran si poteva forse notare qualche timido segno di un rallentamento dell'oppressione, di una qualche apertura verso il mondo di oggi, il discorso più drammatico andava fatto per il Pakistan, questo stato auspicato dal poeta Iqbal e fortemente voluto dal brillante uomo politico Jinnah, ma che presentava a Naipaul segni inequivocabili di una drammatica involuzione. Se gli hindu durante il dominio inglese avevano ad un certo punto conosciuto una rigenerazione morale e intellettuale i mussulmani, "wounded by their loss of power, and out of old religious scruples, stood aside" (p.265). I due paesi dopo l'Indipendenza si stavano allontanando sempre di più:

India, with an intelligentsia that grows by leaps and bounds, expands in all directions. Pakistan, proclaiming only the faith and then proclaiming the faith again, ever shrinks. (p.265)

Una delle storie a mio parere più illuminanti riguarda le vicende di un

certo Shahbaz che dopo la seconda guerra mondiale viene mandato dal padre, congedato dall'esercito anglo-indiano, a studiare in Gran Bretagna in una *public school*, come aveva fatto con risultati disastrosi Hari Kumar, il protagonista indiano del *Raj Quartet* di Paul Scott. Il padre poi ritorna nel Punjab ma il figlio prosegue gli studi in un'università inglese di provincia dove entra in contatto con le ideologie di sinistra. Come era accaduto allo scrittore Mulk Anand a Cambridge negli anni '30. Ma ora siamo nel 1968, nel momento più intenso della contestazione giovanile, e Shahbaz diventa marxista, avendo letto Fanon ma non Turgenev, il Turgenev di Padri e figli e di Suolo vergine, più scettico nei riguardi dei tentativi rivoluzionari. Il giovane idealista, tornato in patria, va nel Baluchistan, impervia zona desertica in cui vivevano tribù nomadi di pastori. Lo shock fu non piccolo perché nei testi classici del marxismo si parlava sì di rivoluzione ma fra i contadini e gli operai, non certo fra gente dedita alla pastorizia che per di più viveva in condizioni obiettivamente molto dure. E Shahbaz essendo onesto capisce i rischi di trovarsi in una situazione in cui, grazie alla sua formazione e alla sua cultura, aveva in mano il potere e la responsabilità di portare questa gente in che direzione avesse voluto. Scoppia una rivolta contro il governo centrale, rivolta destinata a fallire visto che l'esercito pachistano distruggendo i loro greggi, di fatto condanna all'estinzione una società fragile come quella nomade. E Shahbaz ripara in Afghanistan allora occupata dai russi, quei russi che avevano realizzato la rivoluzione comunista. Così erano passati dieci anni della sua vita, anni che il giovane considerava importanti anche se la conclusione era stata la fine dei Baluchi che aveva voluto aiutare e che invece erano ridotti a una minoranza nel loro paese rispetto al milione di Pathani, fondamentalisti islamici, provenienti dall'Afghanistan. Ciò nonostante continuava a credere di essere stato nel giusto, di portare la torcia della verità; anche se in realtà quello che lo aveva spinto ad agire era soltanto l'amore per il proprio paese e il desiderio di fare qualcosa per chi ne aveva più bisogno. Naipaul non va nel Baluchistan ma si reca nell'ex stato principesco di Bahawalpur, rimasto una società feudale in mano dei grandi proprietari terrieri e per di più insanguinato da lotte intestine

fra vari gruppi in continua lotta tra loro. Le storie che sente sono abbastanza terrificanti; il vecchio palazzo del Nawab chiuso da anni versa in un penoso stato d'abbandono:

The gardens were overgrown: desert thorn trees, tall elegant grass, date palms grown in the pipes and guttering: like a surrealist garden now, like something designed for the decaying palace, with a surrealistically clean and well-edged drive. (p.356)

Uch, città descritta anche da Ibn Battuta, il grande viaggiatore arabo trecentesco, era rimasta con le sue mura di fango e i suoi santuari; in uno si conservava un pilastro di granito con l'orma di Ali, il genero di Maometto, secondo una leggenda locale portato da Baghdad dai *jinnns*, spiriti o demoni della tradizione islamica. Ma per Naipaul il pilastro era in realtà un *lingam*, emblema fallico di Shiva, poi assorbito e reinterpretato dalla nuova generazione di convertiti. Una testimonianza vivente quindi dell'incrocio fra due esperienze religiose, la vecchia e la nuova. Ancora più interessante ad ogni modo è il suo commento sul *pir*, l'uomo santo locale ma anche l'uomo di potere, legato alle famiglie più importanti, "religion and money and land locking together to rule." (p.362). L'ironia della situazione faceva sì che i mussulmani emigrati dall'India, convinti di aver trovato la terra promessa in cui avrebbero potuto ricostruire la vera comunità dei fedeli, ormai pensavano che la loro vita sarebbe stata migliore nella terra da cui erano fuggiti. Forse il sogno islamico era troppo grande; certo è che in Pachistan sono molti i delusi che avrebbero voluto un destino diverso del paese. E' molto indicativo infatti che Naipaul noti l'abbandono in cui versavano i grandi monumenti Moghul di Lahore, critichi il saccheggio dei tesori buddisti in Afghanistan e l'incuria in cui versava Taxila, città conosciuta da Alessandro Magno e ricca di resti archeologici, segno evidente dei danni provocati dalle fantasie imperialiste del Pakistan attuale. Amarissime allora saranno le parole conclusive nei riguardi di un paese arretrato e confessionale quale il Pakistan:

In its short life Iqbal's religious state, still half serf, still profoundly uneducated, mangling history in its school

books as well, undoing the polity it was meant to serve, had shown itself dedicated only to the idea of the cultured desert here, with glory - of every kind - elsewhere. (p.381)

Molto più positivo è l'atteggiamento di Naipaul nei confronti della Malesia, una Malesia arricchita dal boom economico nella cui popolazione Naipaul sottolinea un forte desiderio di affermarsi, di conquistarsi una posizione, atteggiamento naturale per chi voleva affrancarsi dal mondo ristretto del Kampung, la realtà rurale del piccolo villaggio. Certamente anche in questo paese i cinesi, emigrati nel tardo ottocento per fuggire alle difficoltà economiche di un impero in palese dissoluzione, avevano giocato un ruolo determinante "spilling out, trying to find a footing wherever they could, always foreign, insulated by language and culture, surviving only through blind energy." (p.394) Più degno di nota era il fatto che anche i malesi avessero trovato o stessero trovando la forza di reagire, uscendo dalla sudditanza ai sultani, ai colonizzatori inglesi, alle loro tradizioni, come erano riusciti a fare Syed Alwi, drammaturgo di un certo successo di cui Naipaul traccia un bellissimo ritratto o l'avvocato Rashid, l'ottavo figlio di un *bomoh*, stimato e popolare stregone o shaman.

Chi legge questo testo, oltre ad apprezzare la qualità della scrittura e la capacità dell'autore di lasciare che parlino i personaggi che incontra, penso rimarrà con un'idea molto più precisa del mondo islamico, non di quello arabo, ma di quello multiforme dei "convertiti", dei popoli che hanno trovato con esiti incerti una religione con cui identificarsi, un'operazione che a Naipaul pare molto rischiosa. Giustamente nell'introduzione l'autore sottolinea che anche il cristianesimo è una religione che nata in ambiente semitico si era diffusa a macchia d'olio in occidente, schiacciando il mondo pagano, distruggendolo. Solo che mentre questo era accaduto in maniera determinante in un passato remoto l'islamizzazione che comporta anche la non divisione fra stato e chiesa è un fenomeno che è accaduto e sta accadendo in epoche recenti o addirittura contemporanee a noi con tutto ciò che ne consegue, quelle che chiama "the long disputes and anguishes of that crossover....It is the extra drama in the background, like a cultural big bang, the steady grinding down of the old world."

Alberta Fabris Grube

Elizabeth Nunez, *Beyond the Limbo Silence*, Seattle, Seal Press, 1998, pp. 321

Elizabeth Nunez's second novel, *Beyond the Limbo Silence*, is a *tour de force* of multiple literary performances. It is, on one level, a coming-of-age tale of Sara Edgehill, Nunez's twenty-year-old narrator/protagonist. This coming-of-age experience, however, is not just another *bildungsroman*. Much more than a tale of a young woman's "rite of passage," it is a tale of the "reunion" of two African diasporas, Caribbean and U.S. It is 1963, and Sara Edgehill leaves her native Trinidad with a full scholarship to attend College of the Sacred Heart for Women in (almost) the heart of the U.S., Oshkosh, Wisconsin. Upon arrival, she quickly learns lessons of a racially segregated society and finds herself in the midst of intricacies of Civil Rights Movement as her romance with Sam Maxwell, an African American law student, unfolds. Hence, *Beyond*, which charts intensely Sara's journey in her first year in the U.S., is at the same time a historiographic novel about black people's struggles between 1963-1964. Finally, like her narrator, born and brought up at the end of the British colonization of Trinidad, Nunez provides a first-rate narrative of a post-colonial growing up, pouring passages and passages of observations about the former colony and the U.S..

Divided into three parts, Nunez's narrative unfolds as its protagonist treads deeper and deeper into her journey of self-discovery in every sense: individually, culturally, racially, politically, and spiritually. At the end of Part One, we witness Sara sail across oceans and cultures, from a recently decolonized Trinidad—with American cultural and military influences on the islands at the onset—to the almost all white community of Oshkosh. There, she is forced to confront her double yet confronting heritage, initially vicariously through her friendship with two fellow Caribbean students. At College of the Sacred Heart, the only other "colored" people are two students, like Sara, from the Caribbean, who represent antithetical poles of Caribbean character and culture: the colonizer and the colonized, or English and African in their case. Angela Baboolalsingh, of Asian Indian descent from British Guiana, is eager to play the

games of white America, of which the college is a microcosm, and ready to brush away any racist sentiment that surfaces. If Angela is the one who tries to forget her humble Caribbean roots, Courtney Adams remembers. A daughter of a vodoun priest from St. Lucia, Courtney never loses touch with her African Caribbean culture. She talks about returning to St. Lucia, and through vodoun, her African ancestral spirit lives.

Sara's relationship with Courtney, in my view, forms one of the keys to understanding Nunez's multiple text. The differences and tensions between Angela and Courtney, significantly, represent Sara's own double heritage, which is hardly questioned until meeting Angela and Courtney. Although she shuns Courtney for most of the year, wanting to be like Angela, "forgetting" and being able to laugh, it is Courtney who looks after Sara, reminds her of who she is, and introduces her to a world beyond the ivory tower. Through Courtney, she meets (and falls in love with) Sam Maxwell and their local benefactors, the O'Briens. These encounters give Sara her first glimpse of a black-and-white, racist America and lead up to her eventual involvement in Civil Rights Movement. Sara's encountering black America (and America in general) and its struggles occupy Part Two and Three. All along, Courtney is Sara's medium to their African ancestral spirit; at times, it seems, Courtney becomes that spirit, safeguarding Sara. When Sara is in doubt of Sam's love, Courtney affirms it. When she unexpectedly becomes pregnant, Courtney helps her abort. It is also Courtney who shows Sara the way to help Sam and the Movement, which he's committed himself to—through vodoun, the connection to their African ancestors.

Even though Sara takes Courtney's advice and accepts her help, she does it with reservation. After the abortion, witnessing Sara completely consumed by guilt, Courtney reminds her that there is not just one (i.e., Christian, European) way to think about abortion. The absence of a physical body does not mean the absence of the being; in fact, she says that she "now [has] a spirit to pray to" (p. 241) and that "the spirit connect [her and Courtney] and Sam and Mississippi and all black people in America" (p. 258). Indeed, the spirit, identified as Yoruba, connects African people of different

diasporas and helps find the three missing bodies of the Civil Rights victims in June 1964 in Mississippi. Nunez's fiction ends with a vodoun ritual, almost dream-like, performed by Sara and Courtney, praying to the spirit to help find the bodies. In her "trance" (for the lack of a better word), Yoruba prances back and forth between the present and the past, between oceans and continents, revealing the profundity and history of their African roots: "the warm waters of the Atlantic lapping against the shores of Africa, connecting me, attracting me—Trinidad to Africa, to the past, to the beginning" (p. 306). Sara, indeed, unearths her African spirituality and recognizes it. Although at the end she is put in a psychiatric facility for two weeks, Courtney is sent home, and her story with Sam discontinues because he has much work to do for his people, here completes Sara's journey.

Poetic and absorbing, Nunez's multi-layered book can be easily branded simply as a coming-of-age narrative (Paula Giddings) or "magic realism" (Ishmael Reed). On one level, yes, *Beyond* is about Sara's coming of age (even though in a belated fashion). This coming-of-age narrative of her womanhood is at the same time one of the awakening of her own as well as black people's cultural, racial, and political consciousness, one we may call "decolonizing of the mind." Both fiction and history, Nunez's narrative is perhaps more true to life than most non-fiction. Therefore, it would be dismissive to regard spirituality and vodoun in the book as magic or fantastic; it is part of African reality—as palpable as the physical one and not to be misconstrued as mythic. The very last sentences of the book, unmistakably, suggest reality beyond the realm of Nunez's "fiction": "But we know, Courtney, we know... Was that you, too, Yoruba, letting me know you exist?" (p. 321). With this book, indeed, Nunez has unleashed the African spirit beyond the limbo silence, and it is to haunt readers and scholars of African diasporas and post-colonial discourse of many generations to come.

Yi-Chun Tricia Lin

Derek Walcott, *What the Twilight Says*, London, Faber and Faber, 1998, pp. 245

Si prova gratitudine e un certo sollievo davanti a questa raccolta di saggi che contiene anche tre famosi interventi critici fino ad ora posseduti in fotocopia e recuperati magari in qualche biblioteca estera.

Il libro è diviso circolarmente in tre parti: "I": i testi-chiave della poetica walcottiana: 'What the Twilight Says' (1970), 'The Muse of History' (1974), 'The Antilles: Fragments of Epic Memory' (1992); "II": i saggi sugli scritti di Robert Lowell, C.L.R. James, V.S. Naipaul, Joseph Brodsky, Philip Larkin, Ted Hughes, Les Murray, Robert Frost, Patrick Chamoiseau; "III": un racconto breve: 'Café Martinique: a Story'.

Il mezzo di questo viaggio che parte dai Caraibi, attraversa la vecchia e nuova Inghilterra per ritornare ai Caraibi (una migrazione tipica per Walcott), è una puntigliosa prosa poetica, generosa per la ricchezza delle osservazioni e per la attenzione che mostra verso il lettore. Una prosa che commenta in immagini esplicative e rivela, quando l'esperienza glielo permette, inesplorata possibilità nei testi che attraversa. Come quando trovandosi a descrivere un passo di "Lithuanian Nocturne" di Joseph Brodsky si sofferma su un "could" che avrebbe mutato il componimento: "The poem advances darkly, muttering like a river, and it concludes without a seraphic burst of cornets from the clouds, without the pantheistic sentimentality into which it could have declined by its tone; ascending, instead, it has the steady drone of truth, which tempts the hearer to learn it by heart" (p.146). O quando unisce la "Casual elegance" dell'uomo Robert Lowell con l'osservazione che "his free verse was not a tieless metre. ... he would

wear his metre loosely with ancestral hauteur" (p.92).

Come spesso succede leggendo i saggi dei grandi poeti, il commento cammina su due binari: si inoltra in paesaggi letterari a volte fin nel sottosuolo e nelle cavità dei loro tessuti linguistici mostrandocene i passaggi oscuri; e ci guida in un'escursione retrospettiva dentro la stessa opera poetica di Walcott poiché riflette su di sé mentre esplora terre apparentemente lontane.

Se facciamo caso ai punti su cui si ferma lo sguardo del saggista, scopriamo la prospettiva da cui i testi sono visti. Il riconoscimento del tono per esempio, è ciò che permette di individuare la voce di uno scrittore, ciò che lo differenzia da qualsiasi modello o corrente; un elemento, il tono, che con altri a cui è legato, come la gestualità, il comportamento, le manie, la posa, è parte di ciò che si può definire l' 'oralità' del linguaggio poetico che tradotta in parole, pause, incisi, ritmi, ortografia, determina l'essenza e la personalità, lo stile, del poeta ben al di là dei dialetti o di altre eccentricità della pagina.

La voce del poeta è apprezzata quando si coniuga col vissuto, con il parlato, con la prosaicità del quotidiano e quando l'espressione naturale, organica, non si lascia schiacciare o inquinare dall'ideologia. Ecco come Walcott ci spiega cosa egli intenda per vitalità, oralità, della voce poetica, parlandocene come di una 'via' che Robert Frost *has not taken*: "Vulgarity, the gift that comes from the mob, which great poetic dramatists possess, no matter how sublime their rhetoric, and which they need in order to force a single response from an audience, springs from the vernacular, from the oral rather than the written, and is based on popular banalities of humour and pathos" (p.200).

La specificità della scrittura non è data dalla grafia dentellata e poco reale degli alfabeti creoli (visto che ogni isola dei Caraibi per esempio ne possiede uno diverso) o dalle acrobazie postmoderniste, ma piuttosto dalla 'retina della lingua', cioè dalla capacità del linguaggio di

tradursi in immagini e non solo: "any language that does more than grunt imposes order, acquires syntax, parentheses, and elegance" (p.229). Confrontando il manifesto di Patrick Chamoiseau *Eloge de la Creolité* con il suo romanzo *Texaco*, Walcott conclude che "This euphony of ideas creates polemic, the polemic of Fanon, of *négritude*, of Césaire and Chamoiseau. The euphony of images is something else" (p.230). Ed è quest'ultima che rende *Texaco* l'opera che è.

Per tornare al punto di vista del saggista, egli è ben collocato in un "here" che è soprattutto ai Caraibi ma che si dilata in tutti i luoghi che visita, dove dialoga a lungo e pazientemente con noi e i diretti 'interlocutori' come bene riferiscono i due punti (:) che fanno da intervallo fra un capoverso e l'altro, un espediente grafico non proprio insolito nel suo genere in Walcott ma che ci sorprende un po'.

In alcuni momenti il saggista si trasforma in un *we*, quando parla con gli antillesi forse condividendone una patria spirituale, un orizzonte più che una causa, e certamente comprendendone la sofferenza nella scrittura le cui lotte ci spiega nei colloqui ravvicinati con C.L.R. James, il cui cricket "beats tradition by joining it" (p.118), Naipaul, che "tires of racism in Trinidad returns home to Britain" (p.131) e Chamoiseau con la sua "direction towards laughter even in tragedy" (p.226). Conversazioni che hanno l'intimità di discussioni fatte in famiglia dove la conclusione del critico è sempre accompagnata dallo sguardo comprensivo di chi scrive.

Come si diceva, lo sguardo è ampio e generoso, benevolo anche di fronte all'improvvisa intolleranza razziale di Frost rispetto a cui "we must read further", oltre ciò che le contingenze fanno emergere nel regno della poesia. Un regno che non appartiene alle piccolezze degli uomini, "a wider and more terrifying space, the elemental ocean, beyond provinciality, history, race, beyond America, beyond the sick anti-Semitic provincialism of Pound or the patriotic provincialism of Frost to a realm that only genius can depict." (p.209)

Nella convinzione (romantica? Datata rispetto a questi anni 'post'? O avanzata rispetto ad essi? O sempre la stessa per tutti i grandi?) che "A great poem is a state of raceless, sexless, timeless grace" (p.210). In questo spazio il poeta (qui Walcott è tornato nel nostro fine secolo o non lo aveva mai lasciato?) è sempre nella sua essenza un esiliato e questa condizione gli o le (Walcott scuserà questa specificazione) conferirà sempre la cittadinanza del mondo umano; come per Joseph Brodsky che ha saputo non drammatizzare la patria dittatrice e che anche per questo "moves us and moves among us in the guise of another citizen" (p.152).

Non si potrebbe chiudere una presentazione di questa raccolta senza dire quali sono i punti chiave su cui si aprono gli interventi saggistici, dalla triade 'classica' alla serie sui vari scrittori fino all'epilogo del racconto finale: storia, mito e tradizione. Facendo caso alle date si nota che questi concetti, questa ossatura del corpo poetico ha accompagnato il poeta fin dagli inizi e proprio per questo è interessante leggerne gli sviluppi, e le conclusioni.

Basterà forse dire per ora che 'What the Twilight Says' chiama in causal' eliotiano 'What the Thunder Said'. La emofiliaca luce del tramonto confonde i confini del giorno aprendo un nuovo inizio senza alcun clamore, perché il suo è il presente di Adamo che però ha conosciuto il male della storia, che non mira a seguirne le leggi e che invece ha imparato una famosa lezione a memoria: "*History is the nightmare from which I am trying to awake*", cita l'inizio di 'The Muse of History'. Il mito come "partial recall of the race" diventa l'unica storia credibile; ed il mezzo con cui il poeta del Nuovo Mondo si ricollega, mutandola, alla tradizione, o meglio all'insieme delle tradizioni.

Incontriamo Eliot dopo che abbiamo visto la sua ombra gigantesca variamente sul paesaggio di questi due saggi, in 'The Muse of History' dove apre la sezione "IV": "Eliot speaks of the culture of a people as being the incarnation of its religion" (p.43). E'

proprio nella coincidenza tra nuova terra (come lo sono i Caraibi per le etnie che vi furono 'portate'), nuova religione e nuova lingua (tre 'novità' su cui non si polemizza), che Walcott applica i principi di Eliot per definire un *re-enactment of tradition* come tratto dominante del suo mondo (nella convinzione che "if the old gods were dying in the mouths of the old, they died of their own volition" (p.7): "What was captured from the captor was his God, for the subject African had come to the New World in an elemental intimacy with nature, with a profounder terror of blasphemy than the exhausted, hypocritical Christian" (p.47).

Nel discorso per il Premio Nobel, 'The Antilles: Fragments of Epic Memory', la precedente negazione della storia diventa meno assoluta e il poeta raccoglie i 'cocci' di storie che pur interrotte, frammentate, sono pur presenti in forma di fiabe, racconti e miti, e sono pur sempre le uniche storie autentiche delle Antille.

Storia, mito e tradizione, naturalmente concepiti come sostantivi plurali, sono gli spartiacque nei saggi che seguono, punti toccati sempre e rispetto ai quali i discorsi sugli scrittori sono seguiti come fiumi nelle loro direzioni. Fino a Chamoiseau in cui si ha l'esemplificazione di questi concetti al meglio della loro applicazione. Perché in *Texaco* l'oralità del mito detta la storia della Martinica: "Every island is circumscribed by that oceanic sadness called History, but the histories recorded in *Texaco* are not related to the march, the rhythm, of some optimistic chronology which leads from slavery to emancipation to colonialism to independence, of the demand for it; rather these events are simultaneous, they have only one meaning and one tense: perpetual suffering, habitual agony. The scansion of time is as simple as the monody of waves or the rhythm of two seasons. The squatters live only in one tense, the 'is' of the novel's metre. It is this monody that increases the quality of myth in rejecting a linear law and calendar: it is l'*histoire*, not History but the story, the fable, the rumour, as op-

posed to times, dates, and places." (p.220)

In 'Café Martinique: A Story', Derek Walcott scrive una lettera allo specchio: da Santa Lucia alla Martinica "Across the blue channel": dove Maurice il mulatto che non ha saputo entrare nella luce del crepuscolo si è lasciato incastrare tra linee e segni della storia: epigone dell'impero francese, deformato dai riflessi sfalsati di un passato glorioso: *viveur* fine Ottocento, fra donne *belle époque*, incontri *de l'haute société* e una vita che passa in vetrina al *café*. Un uomo che naufraga da sé e che non sa amare, che vive come un Prufrock appeso alla propria immagine. Un tipo post-coloniale insomma con cui, capiamo, il poeta ha forse avuto un certo daffare, come si può dedurre dalla conclusione del saggio 'What the Twilight Says': "All their betrayals are quarrels with the self, their pardonable desertions the inevitable problems of all island's artists: the choice of home or exile, self-realization or spiritual betrayal of one's country. (...) When twenty years ago we imagined cities devoted neither to power nor to money but to art, one had the true vision. Everything else has been the sweated blurring of a mirror in which the people might have found their true reflection".

Roberta Cimarosti

Derek Walcott, *What the Twilight Says. Essays*, London, Faber & Faber, 1998, pp. 245

Nell'ultima settimana dello scorso Ottobre Derek Walcott invitato a Londra (South Bank) per una rassegna internazionale di poesia, presentava, tra l'altro, i suoi ultimi lavori: la raccolta di poesie *The Bounty* (1997) e i saggi critici il cui titolo è tratto dall'introduzione alla raccolta di drammi *Dream on Monkey Mountain and Other Plays* (1970). Uno di quelli è dedicato a Ted Hughes, secondo la cui concezione ecologica l'io, alla morte, degenera in spazzatura biodegradabile. Per una fatale coincidenza, in quegli stessi giorni il poeta inglese definito dal Nostro, con un ossimoro tanto più efficace per l'allitterazione, *brutal and bright*, ci lasciava. Sopravvive la sua poesia, la cui grandezza è, secondo Walcott, nell'esaltazione, nel terrore e nella qualità del verso ancestrale, radicato nella geologia abissale del Middle English.

Maturità, per Walcott significa assimilare il passato, confrontarsi con la storia, accettare la tradizione, senza nostalgia o rimorso, recriminazioni o polemiche, vittimismo o vendette. La maturità linguistica è leggere nella rabbia di Calibano la bellezza dell'espressione elementare ma potente, frutto del linguaggio appreso dal suo Dominatore e Maestro. Per lo scrittore del Mondo Nuovo, liberarsi dall'incubo joyciano della storia significa appartenere alla propria terra, senza rifiutare il peso della tradizione imposta dal colonizzatore (e qui Walcott cita da Frost: "The land was ours before we were the land's"), ma anche—tragicamente—spodestare (*dispossess*, un verbo già usato da Henry James in *The American Scene*) i Nativi. Per lo scrittore caraibico (Nobel nel 1992) il passato è una storia di compravendita di vite umane, che non gli impedisce, tuttavia, di pronunciare un ringraziamento ai padri: "You were when you acted your roles, your given, historical roles of slave seller and slave buyer, men acting as men,

and also you, father in the filth-ridden gut of the slave ship, to you they were also men, acting as men, with the cruelty of men, your fellowman and tribesman not moved or hovering with hesitation about your common race any longer than my other bastard ancestor hovered with his whip, but to you, inwardly forgiven grandfathers, I, like the more honest of my race, give a strange thanks. I give the strange and bitter and yet ennobling thanks for the monumental groaning and soldering of two great worlds, like the halves of a fruit seamed by its own bitter juice, that exiled from your own Edens you have placed me in the wonder of another, and that was my inheritance and your gift" (p. 64).

Il tema dell'esilio è intessuto nella natura, ma anche nella lingua. Dall'analisi delle traduzioni di Joseph Brodsky (che volge in inglese, dal russo, le proprie poesie, conservandone la matrice distintiva) Walcott risale alle fasi del processo traduttivo: dalla traslitterazione alla trasformazione alla trasfigurazione, fino al possesso pieno del linguaggio. E così il dramma dell'esilio dà luogo alla pena, che diviene agonia creativa della scrittura. Come Brodsky Walcott si separa, avendole acquisite, dalle strutture dominanti e si impegna a decostruirle e sovvertirle per ricostruirne l'impalcatura fino a far emergere un nuovo *pattern* post-afrocentrico.

Ancora più sottilmente, forse, nella lettera a Patrick Chamoiseau, Walcott evidenzia il tormento che accompagna il passaggio, all'interno della medesima cultura caraibica, dal credo di Haiti al credo di St. Lucia: un *detour* complicato, che attraversa necessariamente il territorio del francese e dell'inglese. Il *climax* è nella celebrazione dell'oralità dei suoi scritti in *creole*, che si identifica con l'uccello di Martinica e di St. Lucia, "the *champs-oiseau* with its melodic voice and amplitude of heart".

Anita Stefanelli

INDIA E PAKISTAN

India

spazio viene dato a colui che erroneamente presume sia suo padre, Ludwik, un personaggio affascinante, nato e cresciuto nell'oscuro villaggio di Pidvocholesk, studente a Vienna dove assiste senza esserne turbato al crollo del vecchio ordine, poi agente segreto sovietico assassinato in Svizzera nel 1937 da due emissari della polizia segreta russa. Pur disprezzando i fascisti Ludwik è troppo intelligente e fondamentalemente onesto per non rendersi conto, ai tempi della guerra di Spagna, di come la situazione sia tragica in un campo come nell'altro:

Tariq Ali, *Fear of Mirrors*, London, Arcadia Books, 1998, pp. 288

Tariq Ali è un noto giornalista e scrittore di origine pakistana, oggi stabilito a Londra, che dopo due romanzi, *Redemption* (1990) e *Shadows of the Pomegranate Tree* (1992), quest'ultimo ambientato nella Granada quattrocentesca assediata dalle forze cristiane, ne ha scritto un terzo *Fear of Mirrors* dal tema squisitamente politico, l'impatto della storia tormentata degli anni centrali del nostro secolo su un gruppetto di persone, amici, amanti, genitori e figli. Il libro non è perfettamente riuscito perché l'intreccio è decisamente troppo complicato, ed eccessivi sembrano i continui passaggi da un passato più o meno recente al presente. Ma rimane un testo interessante e in qualche parte avvincente in quanto tentativo di mettere a fuoco il dramma di alcuni individui, originariamente cinque amici, di origine galiziana, l'estremo lembo orientale dell'impero asburgico, ma che poi vivranno con le mogli e i figli nel cuore del vecchio continente fra l'incudine e il martello del comunismo e del nazismo. Personaggio principale è Vladimir Meyer, un ex dissidente della Repubblica Popolare Tedesca che dopo la riunificazione è licenziato dall'università berlinese dove insegnava letterature comparate. Vladimir o Vlady cerca di ricostruire la sua storia per spiegare le sue posizioni al figlio Karl che ha scelto nella nuova Germania il partito socialdemocratico, per cercare di chiarire a se stesso i motivi di certe scelte e soprattutto di trovare la chiave che gli permetta di dare un senso al rompicapo che è stata la storia di tutti questi anni. Sebbene Vladimir sia in linea di massima la voce narrante molto

Don't wait. Don't hope. Scatter. Disappear. The Terror rages in Berlin and Moscow. A frenzied delirium has gripped Spain. Everywhere the monotonous beat of merciless hearts, immune to all pleas. Pitiless eyes which pierce everything like a cold Siberian Wind. Young lives prematurely truncated. (p.133)

Mentre Lisa, la donna amata da cui ha un figlio, Felix, a proposito di Mosca negli anni '30 la rievoca così:

It was as if a tangible distillation of terror suffered by its citizens had been vented into the Moscow atmosphere, converting sights and sounds into the fabric of an Expressionist film -pools of black shadow, a background of croaks and whispers, faces worn like masks. (p.139)

Vista da diverse prospettive la storia narrata è quella del nostro secolo, con le sue speranze e le sue delusioni soprattutto per dei giovani idealisti che si erano lasciati dominare da una concezione utopistica del mondo. Un mondo che poi si rivela fatto di menzogne, di falsità e di tradimenti, a cominciare da quello gravissimo della madre di Vladimir, un'ebrea tedesca, che, denunciando Ludwick, sia pure nella speranza di salvare i genitori e il fratello internati dai tedeschi, ne aveva procurato la morte, ma anche di tutti gli altri che non avevano avuto il coraggio di parlare davanti alle responsabilità dello stalinismo. L'amara conclusione è che il mondo per lo meno nel nostro secolo non ha mai funzionato bene né si può pensare che cambi nel futuro. Quando un amico vietnamita, ora divenuto brillante uomo d'affari a suo

agio sia in patria che in Europa, offre a Vlady la direzione di una esordiente casa editrice, questi si chiede se c'era qualcosa per cui avesse valso la pena di combattere. Ma la risposta non può che essere negativa visto che, come scrive, sia la rivoluzione russa che l'epica resistenza vietnamita alla fin fine si erano prostrate davanti alla Borsa di New York, ai nuovi interessi economici che ormai regnavano sovrani. *Fear of Mirrors* è un libro che, a parte le pagine finali, con un *denouement* un po' scontato, si legge con piacere per le domande che ci pone. L'ambientazione è ottima, i personaggi hanno un loro spessore poiché l'autore ha una sensibilità particolare nel descrivere i loro stati d'animo, le situazioni conflittuali di persone che un amaro destino ha destinato a vivere pericolosamente, sotto l'incubo della repressione esterna ma anche dei propri drammi di coscienza, come era accaduto sia a Ludwick che a Vladimir. Che a scriverlo poi sia stato un autore originariamente così lontano dal nostro mondo non fa che renderlo più suggestivo, come documento della capacità di un artista di ricreare atmosfere forse estranee alle sue origini.

Alberta Fabris Grube

India

Vikram Chandra, *Terra rossa e pioggia scrosciante*, Torino, Instar Libri, 1998

E' finalmente uscita la traduzione dell'opera prima di Vikram Chandra *Terra rossa e pioggia scrosciante*, attesa fin dall'autunno del 1997, quando lo scrittore indiano presentò questo suo lavoro nel nostro paese. Purtroppo, contrattempi di varia natura - e, soprattutto, una revisione accuratissima della versione italiana ad opera dell'editore - hanno impedito al romanzo di apparire sugli scaffali delle nostre librerie prima dello scorso Natale. E' auspicabile che quanti hanno assistito agli incontri con l'autore durante il suo tour non abbiano dimenticato, dopo oltre un anno, il fascino delle pagine lette da Chandra e si siano quindi regalati in occasione delle scorse festività il volume della Instar Libri che, tra l'altro, si presentava come una perfetta strenna natalizia, essendo, anche dal punto di vista grafico, uno tra i libri più belli e meglio curati pubblicati in quel periodo. Ma soprattutto, al di là della elegante veste editoriale, *Terra rossa* è un trionfo narrativo, un magnifico (e qui il superlativo è doveroso) romanzo-fiume ambientato tra India, Stati Uniti e Inghilterra, passato remoto, passato prossimo e presente: più di 700 pagine di Storia e storie, leggende e miti, realtà e fantasia; un libro magico, che sembra impossibile sia stato scritto da un esordiente poco più che trentenne. Più legato alla narrativa tradizionale orale e alle grandi epiche religiose indiane che non all'idea occidentale del romanzo, *Terra rossa* non è soltanto l'ultima rilettura postcoloniale della storia in chiave fantastica; né è solo una riscrittura magica del mito. E' molto difficile etichettare questo lavoro, impossibile, poi, riassumerlo in poche parole, tanta è la varietà di personaggi, situazioni, tempi, luoghi e registri linguistici che lo costituisce. Forse la miglior definizione del libro la fornisce il narratore della vicenda, quando, all'inizio del suo racconto, espone le sue intenzioni con queste parole: "Mentirò. Costruirò un

sogno finemente colorato, una storia di passione e gioia, un'enorme menzogna fatta per intrattenere e istruire e illuminare. Tesserò la Grande Menzogna Indiana." E *Terra rossa* è, prima di tutto, una bugia, una 'bugia per dire la verità', come lo sono tutte le storie, secondo l'indiscusso maestro dei narratori indiani delle ultime generazioni, Salman Rushdie; ed è anche un sogno, come lo è, ancora per Rushdie, l'India stessa, "un paese che è in sé una sorta di sogno", secondo quanto si legge nel suo romanzo-culto, *I figli della mezzanotte*. Il sogno di Chandra è alquanto complesso, forse ancora più intricato (ma certo molto più leggibile) degli stessi sogni rushdiani: non finisce con l'ultima pagina ma, com'è il caso di ogni vera narrazione secondo Benjamin, continua oltre la parola fine, fino a crescere "come un loto rampicante [...] finché ciascuno di voi entrerà a farne parte, e gli dei verranno ad ascoltare, finché tutti noi parleremo in un'armoniosa confusione che contiene il passato, ogni attimo del presente, e il futuro infinito." Sarebbe assolutamente negativo in questa sede svelare anche uno solo degli intrecci del romanzo: la gioia della lettura è nella scoperta di tutte le fila del suo intricato tessuto. Siamo di fronte a un trionfo narrativo e, soprattutto, a un grande atto di fede nel potere della narrazione. Nel corso di un'intervista pubblicata sul n. 131 di *Linea d'ombra*, Chandra ebbe a dichiarare: "Consumare storie, per me, è un atto tanto piacevole ed essenziale quanto consumare cibo. Come si potrebbe arrivare alla fine di una giornata senza godere di questo piacere e sostentamento?" In questo senso, in *Terra rossa* il lettore trova alimento per giorni e giorni, e le possibilità di godere del piacere di una grande affermazione di vita e gioia di vivere e di narrare. E' un libro ricco, vitale, nato da una semplice verità: "Tutte le storie contengono i semi di altre storie: qualsiasi storia, se prolungata quanto basta, diventa altre storie." Così, nel romanzo, "i racconti [...] proliferano gioiosi da una storia madre, completi in sé eppure mai conclusi, genitori a loro volta di altre narrazioni, innumerevoli quanto le foglie sugli alberi, le galassie nel cielo, tutti imparentati, senza inizio né fine..." Rendere nella nostra lingua la 'vertigine' provocata da un simile fondersi e confondersi di racconti non si presentava certo impresa facile: eppure Anna Nadotti (la miglior traduttrice

italiana di letteratura indoinglese) e Fausto Galuzzi (che già aveva collaborato con lei nella versione di un altro ponderoso romanzo, *Possessione* di A. S. Byatt), sono riusciti nel miracolo di restituirci la lingua viva, pulsante e ipnotica di Chandra, permettendo anche al lettore che non conosca la lingua inglese di godere pienamente l'incontro con un libro imprescindibile per chiunque si interessi di letteratura contemporanea.

Silvia Albertazzi

Entwining Narratives: Intertextuality in Vikram Chandra's 'Red Earth and Pouring Rain'

I

Vikram Chandra was born in Delhi in 1961, and now lives in Washington, DC (where he teaches at George Washington University), and Bombay. He has risen to deserved prominence among 'Indo-Anglian' writers with *Red Earth and Pouring Rain*, his widely-acclaimed debut novel of 1995, and, more recently, a volume of short stories, *Love and Longing in Bombay* (London, Faber and Faber, 1997; a fresh novel is in the pipeline). His writing, while highly individual in feel, shares a crucial trait with that of his contemporaries Michael Ondaatje and Salman Rushdie - a quality which may be called intertextuality, that is, a fascination with linking stories to stories and books to books in ways that ground the writer's latter-day subjects in a far, far older tradition of story-telling.

'Tell a story', declares the man-monkey Sanjay at the very end of *Red Earth*

India

(p. 616); and, indeed, the whole novel consists of a series of interlinked and interlocking stories stretching across continents and centuries. With a breathless virtuosity, the narratives propel the reader backwards and forwards between the eighteenth and nineteenth centuries (India and England) and the contemporary world (India and the USA). Fiction intermingles with history and myth: the dramatis personae include the historical adventurers, the Frenchman Benoît de Boigne (1751-1830), the German Walter Reinhardt (1720-1778) and the Irishman George Thomas (1756-1802); indeed, one of the main characters, Sikander, is based on a historical figure (Chandra himself explains: 'at Columbia University in New York, in the library, I found a translation of the autobiography of Colonel [Sikander] Skinner, which was what made me write *Red Earth*' - interview with Silvia Albertazzi, p. 73; my [re-] translation). Chandra's fiction also incorporates divine personages from the Hindu pantheon: Hanuman the monkey-god, the elephant-headed Ganesha, and Yama, deity of death. The stories accumulate, hard on one another's heels: George Thomas loses himself for years among a strange, archaic forest tribe; later, in Rajputana, he falls in love with a princess whom he glimpses unveiled when the elephant bearing her howdah falls into a gully; in Calcutta, a Shakespeare-obsessed Bengali supervises an English-language printing press; an English doctor's diary lays bare the seamy underside of his Victorian public school; a group of students crossing the US by car pick up a hitcher who identifies herself as a well-known sex-industry worker, and listen to her confessions; Abhay, an expatriate Indian student brings Amanda, his American girlfriend, home to the subcontinent, only for the relationship to collapse under her culture-shock in a monsoon-drenched hill-station. The key characters are Abhay, the cosmopolitan 1990s expatriate, torn between Indian and American values; and the colonial-era duo of Sikander, the warrior and man of action, and Sanjay, the poet who reincarnates as a monkey into Abhay's late twentieth-century world. Many of the narratives are related in the maidan (square) outside Abhay's house, by and to a strange company that includes the family and its neighbours, the reincarnated Sanjay and the three

divinities - thus merging the contemporary, the historical and the mythical into a single story-telling circle.

II

The stories unfold as if endlessly: the closing words of the book, on page 617, are: 'we will start all over again', sending the reader back full circle to the beginning. It should be obvious enough that Chandra is writing within a very ancient Indian and oriental tradition. The novel's title itself is, as the author explains in a note, taken from a classical Tamil poem (quoted on p. 233). Behind the narrative there lies, certainly, the presence of the great Indian epics; to quote Chandra himself: 'As I wrote it, *Red Earth* seemed a novel quite remarkably out of fashion. I mean, its form comes from the stories of the *Mahabharata* and the *Ramayana* which my mother and aunts used to tell me when I was small. This type of spiralling narrative, with its juxtapositions and unexpected meetings, is an ancient Indian form' (interview with Silvia Albertazzi). Hanuman the monkey-god is, of course, a major character in the *Ramayana*. Markline, the British owner of the Calcutta printing-press, speaks, in condescending Eurocentric fashion, of the conventions of classical Indian narrative: 'Plots meander, veering from grief to burlesque in a minute. Unrelated narratives entwine and break into each other ... Beginnings are not really beginnings, middles are unendurably long and convoluted, nothing ever ends' (p. 335) - and, whatever the prejudices of the character, the reader may conclude that our novelist is here describing by stealth the features of his own narrative, and, by implication, favourably comparing the Indian tradition to which he lays claim with the linear, rationalist fictions of the West.

At one remove from the literature of the subcontinent, there lies another Eastern presence behind Chandra's text: the *Thousand and One Nights* (many of whose stories are believed to have originated in India). Indeed, the linking device of Sanjay the human monkey is a direct reference to the *Nights*. In the opening episode, Abhay, back in India on vacation, shoots and wounds a white monkey which has been annoying him. The monkey survives and is tended by

Abhay's parents; inside the house, it displays a surprising facility with the typewriter, and begins to use that medium to reveal - in English - the tale of its previous life as the poet Sanjay: 'On the twenty-ninth day, Ashok sat before his desk and pulled the cover off a peculiar black machine, which I was later to realize was a typewriter. Then, however, I watched curiously as ... the paper rolled up and curled over, revealing to me, even at that distance, a series of letters from the language I had paid so much to master. Intrigued, I lowered myself to the ground and walked over to the machine. I hopped up onto the table and circled the black machine, running my claws over the keys with their embossed, golden letters. I touched a key lightly and waited expectantly ... I pressed a key and an 'a' magically appeared next to the 'i' ... Ashok looked on with growing uneasiness; clearly, my actions were too deliberate for a monkey. I learned much too fast.' (pp. 9-10). The reader is swiftly asked to accept the outlandish phenomenon as given: 'I hurriedly typed: "do not fear me. I am sanjay, born of a good brahmin family ..."' (p. 11); and later on, discovers the monkey not only typing but writing with the pen: "'After death?'" I wrote (wondering at the smooth glide of the strange metal pen over the paper). "Why, this, all this: life again."' (p. 123).

The simian scribe might appear a typically late-twentieth century magic-realist device, a deliberate and arbitrary piece of strangeness like the human-turned-axolotl in one of Julio Cortázar's stories: in fact, however, not a few readers will have met him before, in the pages of the *Thousand and One Nights*. As part of the tale, or, rather, the set of interlocking tales that goes under the name of 'The Porter and the Three Girls of Baghdad', each of three one-eyed dervishes narrates his life-history. In 'The Tale of the Second Dervish', the narrator is metamorphosed into an ape by a malignant jinnee, but, finding himself in a king's palace, seizes a scroll of parchment and begins writing poems on it, thus revealing his estranged humanity: 'I sprang upon the men and snatched the scroll from their hands ... ape though I was, I made a sign to them that I wished to write. "Let him try", said the captain. "If he scribbles we will chase him away, but if he writes with a fair hand I shall

adopt him as my son. For never in my life have I seen a more intelligent ape". I took the pen, dipped it into the inkpot, and began to write. I wrote out six couplets, each in a different script... ' (*Tales from the Thousand and One Nights*, trans. N.J. Dawood, Harmondsworth, Penguin, 1955, new edn. 1973, p. 272). The subsequent adventures of the ape are not paralleled in Chandra (he is finally restored to human shape at the cost of losing an eye) - although, even so, the novel contains a character - Moulin, a French adventurer - who has, like the dervish, lost an eye in a fight and bears 'a scar that stretched across his forehead to an empty eye-socket' - p. 234; but the similarities between the two episodes are striking ('Clearly, my actions were too deliberate for a monkey. I learned much too fast.'; 'Never in my life have I seen a more intelligent ape'). The parallel is particularly arresting given that it is through a miraculous act of writing - the production of a text within the text - that Chandra, paradoxically, anchors his eminently modern fiction in the immemorial story-telling traditions of the East.

III

Chandra is, of course, a member of that generation of subcontinental émigré writers whose life and work straddle East and West; and the text of *Red Earth*, as might be expected, is also pervaded by references to the literary heritage of the West. In this respect, Chandra's narrative resembles Michael Ondaatje's prize-winning novel of 1992, *The English Patient* (London, Bloomsbury Press, 1992; new edn., 1997). Ondaatje, who is a Canadian resident, born in Sri Lanka and bearing a Dutch surname, presents in his novel, among other stories, an intense, but ultimately doomed, wartime relationship that unfolds in a Tuscan villa between Hana, the Canadian nurse who tends the patient of the title, and Kip, a Sikh sapper in the British army. He thus explores the problematic subject of East-West communication, a theme also taken up by Chandra in the Abhay-Amanda relationship. Ondaatje's text deploys a formidable arsenal of literary allusions - though from the Western tradition rather than from the East. In the villa's dilapidated library, Hana takes up a stray volume of Fenimore Cooper (p. 61), or Stendhal (p. 222); she reads aloud to her patient, and the novel's text

directly quotes the famous opening of Kipling's *Kim* ('He sat, in defiance of municipal orders, astride the gun Zam-Zammah on her brick platform' - p. 93); Kip, in a flashback to his recruitment in England by Lord Suffolk, recalls how his gaze focused on a copy of Melville's *Pierre, or the Ambiguities* (p. 188). The density and recurrence of these intertextual references - which stretch even to the Bible (pp. 93, 294) - suggest that Ondaatje is deliberately placing his own novel within a much older tradition in which sense is made of a chaotic world through the written word: the bedridden 'English patient' recalls of another character: 'He was a man who wrote, who interpreted the world... When we came on messages on our travels - any wording, contemporary or ancient, Arabic on a mud wall, a note in English written in chalk on the fender of a jeep - he would read it and then press his hand upon it as if to touch its possible deeper meanings' (p. 243).

Chandra's text follows what may be considered a similar intertextual strategy. There is explicit allusion to some of the same writers - to Melville ('Mrs Christiansen has started on *Moby Dick*' - p. 196), and, crucially for the Anglo-Indian theme, to Kipling: Abhay discovers a copy of *Kim* at Amanda's parents house (p. 588); and the Irishman George Thomas finds himself 'taken for a Pathan' thanks to his 'sunburnt skin' (p. 125) - a detail which may recall Kimball O'Hara, the all-but Indianized Irish orphan who blends effortlessly into the backstreets of Lahore. Shakespeare, the cult of whom persists in India to this day, briefly appears centre-stage in the episode of the Calcutta printing works and its overseer and devotee of the English dramatist, Sorkar (p. 316). The later adventures of Dr Sarthey - whom Sanjay, after following him to London, eventually discovers to be the perpetrator of the infamous 'Jack the Ripper' murders - have something of the atmosphere of Stevenson's *Dr Jekyll and Mr Hyde*. Chandra's novel is, then, laced with literary allusions of both the explicit and the hidden type. A number of the intertextual relationships thus set up merit particular comment.

IV

Chandra's text also contains a fascinating trace of a writer who has himself

been seen as the modern high priest of intertextuality, namely Jorge Luis Borges. Towards the end of *Red Earth*, Sanjay receives the gift of longevity from the god Yama, in exchange for the agonizing loss of his tongue. He laboriously tracks his adversary Sarthey from India to England, passing through endless vicissitudes on the way: 'In the Punjab, on the banks of the Ravi, Sanjay was assaulted by robbers ... and left for dead in the water ...; near Kabul he was kidnapped by a minor chieftain and enslaved for thirteen years in a barren village near Herat ...; in Basra he was given a place on the deck of a ship sailing to Cairo ...; he walked into a sandy wilderness that seemed endless ...; when he emerged in Jerusalem he was detained as a madman in a squalid prison ...; when on the outskirts of Jaffa he found an open window in a merchant's house, he entered and took bags of gold and silver ...; then a passage to Crete and on to Otranto was simple, and the walk up the long length of Italy to Rome was nothing but easy' (pp. 546-547). This arduous journey, elongated beyond all verisimilitude by the device of the traveller's miraculous longevity, in some ways recalls a comparable sequence in Borges' tale of the marvellous, 'The Immortal' ('El inmortal', collected in *El Aleph*, 1949; trans. in *Labyrinths*, Harmondsworth, Penguin, 1970). Here, the narrator, a Roman legionary who has lost his mortality by plunging into a magic river, recounts his wanderings: 'I travelled over new kingdoms, new empires. In the fall of 1066, I fought at Stamford Bridge ... In the seventh century of the Hegira, in the suburb of Bulaq, I transcribed with measured calligraphy, in a language I have forgotten, in an alphabet I do not know, the seven adventures of Sinbad and the history of the City of Bronze. In the courtyard of a jail in Samarkand I played a great deal of chess. In Bikaner I professed the science of astrology and also in Bohemia. In 1638 I was at Kolozsvár and later in Leipzig ... On the fourth of October, 1921, the "Patna", which was taking me to Bombay, had to cast anchor in a port on the Eritrean coast.' (pp. 146-147). The resemblance between the two sets of wanderings is striking; there are certain differences (Chandra uses a less drawn-out timescale than Borges, and Sanjay's travels are towards a purpose and a goal, which is not the case with Borges' wanderer),

India

but in both cases there is a sensation of the arbitrary and the magical, in a bizarre odyssey that seems everlasting but finally ceases: in the end Sanjay dies to be reincarnated and Borges' soldier becomes an ordinary mortal once more. Borges, it may also be noted, evokes the *Thousand and One Nights* (Sinbad the sailor), in an episode that, through the calligraphic detail, even suggests the ape of 'The Porter', and also refers to India, the original home of the famous tale-sequence (the "Patna", Bombay). The parallel may be considered especially striking if we recall that Borges' work as a whole has been seen as a summation or condensation of the entire literary heritage; in the words of the American critic Harold Bloom (*The Western Canon*, 1994; London, Macmillan, 1995), Borges' work 'draws upon the entire Western Canon and more' (p. 471). Chandra, it may be, has drawn in turn on the Argentinian master in constructing his own all-inclusive, multi-dimensional story of stories.

V

Another episode contains what seems to be an equally significant reference to Edgar Allan Poe - another master of the enigmatic short tale (and a crucial influence on Borges), who also, in 'The Thousand-and-Second Tale of Scheherazade' (1845), offered up his own eighth voyage of Sinbad, an ironic pendant to the *Thousand and One Nights*. Poe is mentioned by name in 'Red Earth' (in one of the American sequences, a character called Tom confesses: 'I read Poe behind the gym' - p. 196), and, as in the case of Borges, a tale of his appears to lie behind one of Chandra's episodes. The story in question is 'A Tale of the Ragged Mountains' (again from 1845). This is a tale of mesmerism, set in Virginia in 1827, which includes an inset narrative that flashes back to an episode in the conquest of Bengal by the British East India Company under Warren Hastings - the revolt of Cheyte Singh, Rajah of Benares, in 1780 (according to Poe; actually 1781 - Poe found the historical circumstances, and numerous details for his story, in an essay on Hastings by Thomas Macaulay, published in 1841).

In Chandra's novel, George Thomas, in the course of his wanderings, enters the warrior-land of Rajputana (now

Rajasthan, and ironically the scenario of India's recent nuclear tests), and the reader is told: 'Here, Raja Cheit Singh of Benares had come to marry off one of his sons, and Thomas was retained as part of a cavalry escort'. His new employer is in a 'desperate hurry', anxious to return home as soon as possible: 'the Rajah was threatened by his eastern neighbour, that profiteering, hungry amoeba-like being that had not yet metamorphosed into an empire, the East India Company. An old question of ascendancy and tribute had simmered for months ... and the enemy had taken advantage of the Rajah's absence to escalate the level of conflict to open manoeuvring in preparation for war, for invasion and besieging ...' (p. 126). This is the same Cheit/Cheyte Singh as appears in Poe's tale, at a slightly earlier stage of his career. In 1781, Hastings demanded tribute from the Rajah, who refused to pay; the British took revenge by imprisoning him in his own palace, and Poe's narrative focuses on Cheyte Singh's dramatic escape. It was a short-lived triumph, however, as soon afterwards the Company incorporated Benares into its dominions. In 'A Tale of the Ragged Mountains', 'the man escaping by the string of turbans, was Cheyte Singh himself' (E.A. Poe, ed. H. Beaver, *The Science Fiction of Edgar Allan Poe*, Harmondsworth, Penguin, 1976, p. 107).

The parallels between Poe's and Chandra's texts go beyond this single episode; there is also a structural similarity, for both fictions alternate between India and the United States. The Benares episode appears in Poe's tale as a waking dream experienced by the protagonist, Augustus Bedloe - which appears to have been put into his head, via distant hypnosis, by his physician, a Dr Templeton, who had actually served as an officer under Hastings and had witnessed all the events in person. Poe's story thus moves from Virginia to India, then back to Virginia again. One may also note that the theme of the manipulative doctor, on which Poe's tale centres (Bedloe dies soon after the dream - supposedly from a poisonous leech, but the reader may suspect murder by Templeton), returns in Chandra's novel in the shape of the Jekyll-and-Hyde figure Dr Sarthey. 'A Tale of the Ragged Mountains' is Poe's only story including an Indian theme; nonetheless, it strikingly anticipates certain aspects of Chandra's novel, by combining a structure based on East/West alternation with the motifs of imperial warfare in India and exploitative professionals in the West.

VI

The intertextual element in Chandra goes beyond the literary tradition, Eastern or Western, and also takes in implicit reference to contemporary Anglo-Indian writing - specifically, to his celebrated coeval, Salman Rushdie. The critic Lucy Hughes-Hallett (writing in the *Sunday Times*; quoted in the introductory matter to the paperback edition of *Red Earth*) has observed: 'Chandra has clearly read Salman Rushdie's *Midnight's Children* ... He is not so much Rushdie's imitator, as a writer who belongs, like him, in a tradition of storytellers stretching back in the east to Scheherazade'. These comments are surely apposite, for Rushdie, like Chandra, has drawn quite visibly on the *Thousand and One Nights* for his fictions of the contemporary subcontinent. The 'Calf Mountain' of *Grimus* (1977) is the magical Mountain of Kaf, as mentioned several times in the *Nights*; at the beginning of *Shame*, Omar Khayyam Shakil imagines his home mountains populated by angels who could have stepped out of the seventh voyage of Sinbad (Rushdie, *Shame*, 1983; London, Picador, 1984, p. 23; cf. *Tales from the Thousand and One Nights*, p. 160); and Rushdie's fable for children and adults, *Haroun and the Sea of Stories*, transparently evokes the famous story-cycle, in the characters' names Haroun and Rashid (recalling the famous Caliph of the *Nights*, Haroun-al-Rashid - Rushdie, *Haroun and the Sea of Stories*, 1990; London, Granta Books, 1991, p. 60). Rushdie and Chandra further resemble each other in their use of intertextual references to Western literature; Chandra's literary allusions are paralleled in, for instance, 'The Moor's Last Sigh', a novel which puts down Borgesian roots in the literary tradition by overtly recalling the likes of Lewis Carroll and - again - Edgar Allan Poe (Rushdie, *The Moor's Last Sigh*, London, Jonathan Cape, 1995, pp. 238, 360).

There are also audible echoes of Rushdie in the substance of *Red Earth*, and Hughes-Hallett is right to point the

curious reader towards *Midnight's Children*, Rushdie's twice-garlanded 'Booker of Bookers' (1981; London, Picador, 1982). Both novels are modern epics of the subcontinent, stretching from the British era to the present day. Both, too, are structured, inter alia, around a duo formed by two male characters: in Rushdie, Saleem and Shiva; in Chandra, Sanjay and Sikander. There are certain similarities between the two duos, heightened by the magic-realist mode employed by both novelists: Major Shiva ('the war hero' - *Midnight's Children*, p. 411) and Sikander ('bravest of the brave' - *Red Earth*, p. 440), are both confident, outgoing men of action, with whom Saleem and Sanjay are contrasted as more introverted, insecure figures. Both pairs are linked by strange circumstances of birth: Saleem and Shiva are changelings, exchanged at birth by an ayah's machinations, but are also both members of the privileged group of 'midnight's children', born on the stroke of Independence and endowed with magical powers ('to Shiva, the hour had given the gifts of war ... and to me ... the ability to look into the hearts and minds of men' - *Midnight's Children*, p. 200); Sikander and Sanjay are linked by the manner of their birth, both of them conceived from miraculous, glowing laddoos (sweetmeats) initiatically eaten by their mothers (*Red Earth*, pp. 153-154). The shadow of part-European origins hovers over Sikander, for, the miracle of his birth apart, his father is an English soldier, John Hercules Skinner; while, similarly, Rushdie's Saleem believes that, if Shiva's 'mother' is actually his own, his (Saleem's) true father may be a Bombay Englishman.

There are, of course, also significant differences between the fictional trajectories of the two pairs. Sanjay actually gains in self-confidence and physical presence across the novel, finally acquiring - at a terrible price - magical longevity, and going on to kill Sikander, by now his deadly rival. Saleem, by contrast, born with a miraculous faculty of second sight (or hearing), in the end loses that power when he becomes a victim of the sterilization campaign of the Emergency; while Shiva goes from strength to strength, rising from humble origins to become an officer in the Indian army, and is one of the handful of the 'midnight's children' who keep their

magic powers intact. In addition, Chandra's narrative strategy contrasts markedly to Rushdie's. One may reasonably claim that Rushdie's four major novels to date - *Midnight's Children*, *Shame*, *The Satanic Verses* and *The Moor's Last Sigh* - form, taken together, the author's work-in-progress towards the subcontinental epic of the twentieth century; and that *Red Earth and Pouring Rain* reveals a comparable ambition on Chandra's part. Both novelists describe a wide historical and geographical arc, linking contemporary India (and in Rushdie's case, Pakistan) to the epoch of European domination (with Chandra going back further into the Anglo-Indian past than Rushdie), and also to the Western world outside (Britain in *The Satanic Verses*, the USA in *Red Earth*). Both include, in their dramatis personae, invented characters alongside historical figures (Rushdie choosing more rather celebrated figures than Chandra - the Gandhis in *Midnight's Children*, Nehru in *Moor* - but also keeping them more in the background, with the signal exception of *Shame*, where the main characters are barely disguised versions of the Bhuttos and Zia-ul-Haq).

Despite these parallels in content, Rushdie's narrative technique is - however experimental in other ways - decidedly linear, at least in three novels of the four. *Midnight's Children*, *Shame* and *Moor* all start their family histories around the turn of the century under the Raj, and gradually usher the reader, in approximately chronological fashion and allowing for flashbacks, fast-forwards and narratorial comments, up to today's subcontinent and the time of writing (the exception is *The Satanic Verses* (1988), a novel structurally rather more similar to *Red Earth* in its disorienting alternations of time and place, but which has, for extraneous reasons which I scarcely need mention, rarely been examined from the point of view of narrative construction). Chandra's method contrasts with that typically employed by Rushdie, as being visibly and consciously non-linear, confronting East and West, past and present, in a patchwork quilt of multiple narratives that refuses any notion of straightforward linear development.

VII

There is no doubt, however, that

Chandra has staked out his novelist's claim on the same time-honoured ground as Rushdie - the territory of the ancient planetary tradition of story-telling, be it of East or West. In *Haroun and the Sea of Stories*, Rushdie offers the reader a metaphor for the fictions of the world: 'The Ocean of the Streams of Story was in fact the biggest library in the universe. And because the stories were held here in fluid form, they retained the ability to change, to become new versions of themselves, to join up with other stories and to become yet other stories; so that unlike a library of books, the Ocean of the Streams of Story was much more than a store-room of yarns. It was not dead but alive' (p. 72). Haroun's father, Rashid the professional story-teller, loses and finally regains his gift; and the sea of stories risks being poisoned forever, but in the end is preserved. Chandra, too, is surely drawing on that same age-old ocean of story, 'not dead but alive'. In *Love and Longing in Bombay*, whose five stories are related by the same linking narrator, 'Shanti', the final tale, culminates in a marriage created out of the woman's genius for oral narrative ('By the time Shanti had finished telling the story, the train was an extra two minutes late' - p. 251).

At a crucial moment in *Red Earth*, with the listeners still clustering on the maidan to hear the tales, it seems as if, here too, the sea of stories may have to dry up: 'Today the television cameras came, and also the death threats. We have been warned by several organizations that the story-telling must stop. The groups on the very far right - of several religions - object to the "careless use of religious symbology, and the ceaseless insults to the sensitivities of the devout". The far-left parties object to the "sensationalization and falsification of history, and the pernicious Western influences on our young". Everyone objects to the sex, except the audience.' (p. 419). The cultural reference behind the 'death threats' needs no glossing: the forces of religious and political obscurantism seem intent on silencing the narrative flow, in Vikram Chandra's fictional world as in Salman Rushdie's all-too-real universe. Still, the wise monkey-god Hanuman insists: 'Go on ... Don't be afraid of what you have to tell ... Tell the story' (p. 420). Even when, at the very end, a listener is tragically in-

India

jured by a gratuitous terrorist bomb, the story-telling refuses to stop. The characters go on weaving their tales; the reader reads on; and Vikram Chandra, in his first novel, offers the reading public of both East and West a tribute to the age-old, yet ever-new, power of the word to bridge cultures across time and space, in the act of weaving 'narratives that entwine'.

Christopher Rollason

Note:

I would like to thank the following: all those who have discussed and debated the work of Vikram Chandra on the Internet (on the soc.culture.indian newsgroup and the SASIALIT mailing list); Silvia Albertazzi, of Bologna University, for her interview with Chandra, conducted by email: ('A confronto con Vikram Chandra: Contenere il mondo', 'Linea d'Ombra' [Milan], No 131, March 1998, pp. 72-75); Nicola Menicacci, for introducing me to Chandra's work and discussing it with me by email; and, last but not least, Vikram Chandra himself, for his positive and helpful email response to this paper

Kiran Desai, *Hullabaloo in the Guava Orchard*, London, Faber and Faber, 1988, pp. 209

L'India è un paese straordinario per molte ragioni, inclusa quella di continuare a offrire al mondo una serie di scrittrici interessanti - e parliamo soltanto di quelle che scrivono in lingua inglese e che quindi sono più facilmente accessibili ai lettori europei.

Kiran Desai, nata nel 1971, è figlia della celeberrima Anita Desai; questo è il suo primo, acclamato romanzo, diversissimo sia nel tema che nello stile dalla prosa di sua madre. *Hullabaloo in the Guava Orchard* racconta infatti la storia di Sampath, nato nell'immaginaria città di Shahkot in un periodo di terribile siccità. Ma la sua nascita ha già in sé qualcosa di miracoloso poiché coincide con l'arrivo della pioggia torrenziale portata dal monzone e di una cassa di aiuti umanitari, sganciata da un aereo svedese, che cade su un albero e si impiglia nei rami. Una nascita che prelude al destino straordinario del protagonista, prima bambino poco brillante a scuola, successivamente modesto impiegato delle poste che non esita ad aprire col vapore le lettere che gli passano per mano, acquistando così una dettagliata conoscenza di quanto accadeva in città. La famiglia di Sampath è un po' particolare: il padre lavora in una banca, la madre Kulfi è una donna dall'appetito insaziabile e cuoca curiosa e bizzarra, sempre alla ricerca di nuovi ingredienti e di nuove combinazioni in cucina. La nonna è l'unica che intuisce le future possibilità dell'apparentemente inetto Sampath, perché sapendo che il mondo è rotondo sa anche che se uno scende può risalire la china e trovarsi in cima ad esso. Infatti Sampath essendosi comportato in maniera assolutamente disdicevole al matrimonio della figlia del capoufficio, matrimonio a cui tutti gli impiegati avevano dovuto collaborare, ed avendo come conseguenza perso il posto, sentendo più che mai il bisogno di essere libero, di avere grandi spazi e non quelli ridotti dell'ufficio e della casa paterna, decide di andarsene e, preso un autobus, arrivato a un frutteto abbandonato di alberi di guava, si arrampica su uno di essi e decide di non scendere più. La maggior parte del romanzo riguarda la sua vita sull'albero dove diventa famoso come uomo saggio,

un guru ascoltato e venerato, conoscendo molte cose degli abitanti di Shahkot e dispensando consigli sotto forma di un concentrato di luoghi comuni esposti con grande solennità. Passato il primo momento di sgomento tutto sembra procedere per il meglio, permettendo anche al padre di arricchirsi, con la vendita delle offerte dei devoti, delle fotografie del figlio, quando un gruppo di scimmie invadenti e amanti dell'alcol, mette in crisi non solo la sua famiglia ma tutta Shahkot. Perché sono tante, sono sfrontate, e nella spasmodica ricerca di bevande liquorose attaccano i pellegrini e la gente che fa le spese nel bazar. Ma liberarsene è difficile: molti pensano alla soluzione del problema ma tutti devono tener conto che una parte della popolazione le considera sacre, associandole secondo la tradizione hindu ad Hanuman, il dio delle scimmie, che nel *Ramayana* aveva aiutato Rama nella lotta contro il demone Ravana. Shahkot si divide fra chi è in favore e chi è contrario alla presenza delle scimmie, ma le discussioni rovinano anche la vita delle famiglie. Dopo un acceso dibattito che vede impegnate le autorità locali, con esiti esilaranti, la soluzione migliore sembra quella di catturarle e di mandarle altrove. Ma la spedizione dei soldati e dei poliziotti muniti di reti, accompagnata da tutta una serie di malintesi, fallisce e Sampath, costretto a lasciare il suo rifugio sull'albero, scompare forse precipitando nel pentolone dove sua madre stava preparando uno squisito e raffinato piatto di carne speziata.

La storia presentata così può apparire banale; certamente vi si possono riscontrare dei rimandi a *Il barone rampante* di Calvino e a *The Guide* di Narayan ma il romanzo si regge sulla brillante scrittura della giovane Desai che sa fondere un racconto fantastico con una precisa, puntuale osservazione della realtà indiana, delle aspirazioni e delle idiosincrasie di tanta della sua gente, con uno spiccato senso dell'umorismo e una notevole capacità di scrittura. Il mondo descritto non è certamente quello normale; basta pensare alla nascita dell'eroe, alla sua vita sull'albero, alle vicende della sorella dall'improbabile nome di Pinky, pronta a fuggire col ragazzo del carretto dei gelati, agli exploits culinari di Kulfi:

A single grain of one thing, a bud of

another, a moist fingertip dipped lightly into a small vial and then into the bubbling pot; a thimble full, a matchbox full, a coconut shell full of dark crimson and deep violet, of dusty yellow spice, the entire concoction simmered sometimes for a day or two on coals that emitted only a glimmer of faint heat or that roared like a furnace as she fanned them with a palm leaf.

Ma su questo sfondo un po' bizzarro - si veda come descritta la preparazione del bagno per il giovane rampante - si muovono personaggi tipicamente indiani: non solo il padre con la sua voglia di business ma anche i funzionari, i piccoli uomini di potere, l'ufficiale, il titolare dell'ufficio postale, il medico, il capo della polizia, l'agente delle tasse, tutti a loro modo coinvolti con Sampath, inclusa la spia inviata dalla Società Atea per scoprire cosa c'era dietro al guru. In realtà tutti devono affrontare problemi reali ma vogliono farlo senza rovinarsi né la vita né la carriera. Esempio in questo senso è il commento del District Collector, afflitto da un cuoco che avendo in precedenza lavorato per gli inglesi continua a servirgli delle immangiabili cotolette, che ascoltando la proposta del padre di Sampath di non uccidere ma spedire le scimmie lontano dal paese, la approva: "Yes' he said again, more certainly this time. ... The proposal involved no guns, no religious matters, no business interests that he could see." Ma invece delle scimmie nelle reti finisce, legato come un pollo, il povero ragazzo dei gelati che Pinkie, la sorella di Sampath, sebbene avesse voluto fuggire con lui, ormai non vuole più vedere. Kiran Desai con questo romanzo ha compiuto un notevole tour de force proponendo un tema molto serio, il desiderio di libertà del protagonista, di una vita contemplativa nella miglior tradizione indiana, "to be able to stay with his face held towards the afternoon like a sunflower" ma inserendolo in un contesto di scintillante divertimento e di invenzione fantastica.

Alberta Fabris Grube

Manju Kapur, *Difficult Daughters*, London, Faber and Faber, 1998, pp. 282

Raccontare ancora una volta la condizione della donna indiana, può sembrare inutile, dare una sensazione spiacevole di *dejà vu*. Eppure questo romanzo di una nuova scrittrice, Manju Kapur, è un testo affascinante in cui oltre a descrivere con grande sensibilità e intelligenza le difficoltà di una giovane donna indiana di famiglia borghese prima e dopo l'Indipendenza si delinea la problematica sempre attuale del rapporto madre e figlia in una sorta di viaggio, di *quest* da parte di Ida, giovane donna d'oggi, per capire la storia della madre. Dopo la morte di Virmati, terminato il rito funebre, la figlia, divorziata e senza figli, "hovering like a pencil notation on the margins of society" (p.258), che si sente quindi una non-persona nella società irrigimentata, intessuta di fitti legami del suo paese, volendo capire meglio se stessa, le sue origini, cerca di ricostruire in qualche modo l'esistenza della madre, una persona con cui aveva avuto un rapporto conflittuale, una donna che aveva studiato, che non accettava sempre le convenzioni e che si era innamorata del suo professore, un uomo sposato, con cui avrebbe avuto un'appassionata relazione e da cui sarebbe nata Ida. La vicenda si svolge ad Amitsar e a Lahore, quest'ultima città prediletta da vari sultani mussulmani, capitale dell'impero Sikh agli inizi dell'Ottocento, che nel momento della spartizione sarebbe passata al Pakistan. La narratrice nella sua appassionata ricerca vuole conoscere fin dove è possibile il passato della madre, visitando i luoghi in cui era vissuta, ascoltando le testimonianze ormai sbiadite, frammentarie di chi la aveva conosciuta. Virmati aveva fatto una scelta difficile, volendo a tutti i costi studiare fino alla laurea, ribellandosi al matrimonio impostole dai suoi, anche se i primi anni della sua vita li aveva dovuti dedicare alle cure della famiglia, della madre prostrata da continue gravidanze e dei numerosi fratelli e sorelle. Se può quindi accettare per tutta l'adolescenza un ruolo tradizionale non si sente tuttavia di legarsi a un uomo che le è indifferente quando invece è innamorata di Harish,

intellettualmente interessante e fisicamente attraente. Ma conflittuale fino all'estremo è pure il rapporto di Virmati con Kasturi, la madre, che sebbene fosse andata a scuola, sapesse leggere e scrivere, era stata educata soprattutto in funzione del matrimonio: imparare a cucinare i piatti elaborati della tradizione indiana, a ricamare in maniera impeccabile come tutte le altre donne "who have stitched hours of waiting into intricate patterns." (p.58) C'è una toccante evocazione del suo matrimonio, del suo dolore nell'abbandonare appena diciassettenne la casa paterna: "At the same time she accepts her grief stoically, for she knows she has been but a guest in her parents' house; this separation is ordained from birth." (p.187) Ma Virmati che appartiene a un'altra generazione, quella che potremmo chiamare la generazione di mezzo, cerca una sua indipendenza, che però significa non solo iniziare la vita di studentessa a Lahore, la Oxford indiana, e conquistarsi un M.A. che le permetterà di divenire insegnante, ma anche la rottura completa con la famiglia d'origine che pure teneramente amava. Al pari di certe eroine del romanzo inglese settecentesco, ma in un contesto ben più difficile, da sola dovrà prendere tutte le decisioni più importanti compresa quella di abortire. Perché Harish, l'uomo di cui è innamorata, è un carattere debole, che pure attratto dalla ragazza, vuole in realtà mantenere i piedi in due staffe, continuare a vivere con la Leela, la moglie analfabeta ma di cui apprezza le ottime qualità di padrona di casa e nel contempo avere un'amante giovane bella e colta. Chi ne esce meglio da questa storia sullo sfondo delle prime avvisaglie della spartizione, dell' antagonismo crescente tra hindu e mussulmani (i Sikh, sebbene il romanzo sia ambientato nel Punjab curiosamente non compaiono) è proprio Virmati che accetta anche il ruolo di seconda moglie ufficiale del professore in una casa che la tollera ma non la gradisce: sono bellissime le pagine in cui si descrive la sua condizione, la noia delle giornate sempre uguali in cui manca anche il conforto sia pure relativo del lavoro domestico, e i tentativi di andar via, tentativi che finiscono sempre in un ritorno, anche se la figlia avrebbe preferito un atteggiamento meno remissivo. Pur riconoscendo che anche lei, Ida, era stata condizionata da quella che chiama l'eredità femminile, adattarsi

alle circostanze, accettare compromessi, come nonostante le sfide alla educazione tradizionale, la madre le aveva insegnato. I rapporti umani sono al centro del romanzo: quelli amorosi ma soprattutto quelli nell'ambito della famiglia. Interessante poi che anche in un romanzo così recente si parli del dramma della spartizione con il suo seguito di morte, di distruzione, ricostruito attraverso la parole di alcuni personaggi, pubblici e privati, tutti hindu collegati a Virmati, ai suoi e a Ida la narratrice che rilegge vecchi giornali del periodo.

I must be calm. I must be able to scan newspaper headlines with hand that do not tremble. The past has happened. Hundreds and thousands of screams have been uttered. But those deaths I am so scared of created seeds tha scattered through the wind, and settled in all parts of the country, waiting restlessly under the earth. Dormant but not extint. And I stare these facts in the face, I cannot cope, because I feel threatened by lawlessness and bloodshed. History makes me insecure. (p.247)

Già Nietzsche aveva detto che la storia può essere un incubo dal quale vorremmo risvegliarci. Ma non si può dimenticare il passato, né quello personale né quello del proprio paese perché, secondo Ida, sia la nascita che la morte sono avvenimenti confusi e disordinati. Come accadde in India dove l'indipendenza, la libertà finalmente conquistata significarono per molti la perdita della propria identità e delle proprie radici. Per Ida, anche lei una figlia difficile, che invano aveva cercato di essere invece una figlia modello e che era stata ossessionata dalla presenza della madre, rimane il fatto positivo di essere riuscita ad aver ricostruito dai racconti uditi, dalle testimonianze raccolte quella che chiama un'eredità ben visibile. Perché, come aveva scritto un'altra scrittrice indiana, Meena Alexander, anche lei convinta del valore della scrittura: "The art of writing seems to me, makes up a shelter, allows space to what would otherwise be hidden, crossed out, mutilated."

Alberta Fabris Grube

Vikram Seth, *An Equal Music*, London, Phoenix House, 1999, pp. 380

By now one knows that from Vikram Seth one can only expect the unexpected. He has written a Tibetan travel book, three volumes of poetry, a Californian novel in the Eugene-Onegin stanza, an opera libretto on a Greek myth, comic animal-fables in verse, translations of Chinese poetry and a Tolstoyan novel set in 1950s India. So after all this acrobatic switching of genres, themes and continents, it can come as no surprise that his new novel deals with a London-based string quartet with a narrator from Rochdale, Lancashire. We confidently expect the next work to be a blank-verse drama dealing with Argentinian cattle-farmers.

One might as well begin with the title: *An Equal Music*. The explanation for this haunting phrase comes in the epigraph to the book, a passage from a sermon of John Donne's:

And into that gate they shall enter, and in that house they shall dwell, where there shall be no cloud nor sun, no darkness nor dazzling, but one equal light, no noise nor silence, but one equal music, no fears nor hopes, but one equal possession, no foes nor friends, but one equal communion and identity, no ends nor beginnings, but one equal eternity.

It is an extraordinary passage to place at the beginning of a novel; Donne is here attempting to describe the indescribable, to depict heaven as it must surely be, with all differences and distinctions cancelled, all personality banished - and hence utterly different from Dante's conception at the one end of the imaginative scale and from the Lavazza advertisements at the other. It is thus also quite different from anything one might expect in a novel - and particularly a novel by Vikram Seth. And in fact this novel is full of marvellous descriptions of cloud and

sun, of all kinds of noise and silence, of fears and hopes, of cherished personal possessions, of foes and friends, and of ends and beginnings. Which is to say it is firmly set on earth.

But the important words in this passage are of course the central three: "one equal music." It is evidently Donne's intention to refer to a kind of music that is not of this earth - and yet at the very end of the novel the narrator, Michael Holmes, uses these words to describe a performance in the Wigmore Hall of Bach's "Art of Fugue". There is clearly an intentional suggestion that in this music we touch - or come as close as is possible to touching - heaven.

Is this ridiculous? Perhaps of all the arts it is the one where such a suggestion seems least absurd - least blasphemous even. It is not for nothing that the souls in heaven are popularly imagined playing harps, and that the word "harmony" is so often found in association with "heavenly"; Donne's contemporary, George Herbert, is only one of many writers for whom music partakes of the divine. And whereas we expect our literature and our visual arts nowadays to hold a mirror up to the chaos and squalor of our daily life, and will always be ready to brand as twee or escapist any writer or artist who suggests a more "uplifting" role for his works, the great majority of us, I suspect, would still concede to music the task (or the privilege?) of "taking us out of ourselves". (I suppose I am here excluding from my reckonings vocal music - music "contaminated" by the representative arts.) Music can still be associated with the idea of an otherwise unattainable perfection.

Indeed, one of the recurring ideas in this novel is the way music is created amidst - indeed, out of - squalor and misery. Like a flower in a dung-hill, the music does not mirror its surroundings, nor does it accuse them; it is pure and self-sufficient beauty. Michael's momentary assumption of the voice of Schubert is interesting in this regard: "But it was the year I walked to Haydn's grave; it was the year I died; and the earth took my syphilis-riddled flesh,

my typhoid-ravaged guts, my vainly loving heart many times around the sun before my quintet for strings was heard by human ears."

The flesh - and the spirit. Music in these passages would seem to be entirely of the spirit; indeed, the tone with which musical compositions are described recalls - if we have to seek a parallel in Seth's other works - the moving prayer to St. Francis in the last section of *The Golden Gate*. And this despite the fact that Michael is emphatically not a religious believer; if he does quote from Donne's sermons it is because (in his own words) he finds them "relaxing" to read at night.

It has been pointed out by reviewers that there is a split in this novel between two kinds of prose style: there is a tone of sardonic irony which we might expect from the author of *The Golden Gate* and *A Suitable Boy*, and there is a kind of reverent lyricism when matters musical are touched upon. This has been seen as leading to an awkward sense of internal discord. However, it seems to me that this dichotomy is the very theme of the novel. Early on Michael wonders about the quartet he belongs to: "How are such mechanics, such stops and starts, such facile irreverence transmuted, in spite of our bickering selves, into musical gold?"

There is the very definite suggestion in all this that art can compensate or redeem failed lives - and this, when one thinks about it, is rather surprising from an author whose previous fiction has laid stress upon the over-abiding importance of human relationships. Should one feel tempted to attribute it solely to the character, Michael Holmes, and his personal bitterness, there is the declaration in the Author's Note at the end of the novel: "Music to me is dearer even than speech." And this is from a true master of dialogue.

We might feel that it comes back to a need of finding ways to cope. Music can thus be seen as a kind of divine compensation for the many compromises that have to be made in our daily lives. Seth's fiction and poetry constantly present the theme of the need to reconcile ourselves to the limitations of the world we live

in. It is not a matter of cynically giving up all aspirations, but of honestly recognising the futility of certain rigidities or fanaticisms. At times it can seem like a distrust of passion, as in Phil's words in *The Golden Gate*: "I now yearn less for heart attacks, / Passion's angina, and love's blindness / Than company and warmth and kindness." If Lata, in *A Suitable Boy*, strikes some readers as having chosen the unsuitable boy at the end of the novel, there is no doubt that her choice is the one most likely to work in terms of the society within which she has to live. And the example of Rasheed, the uncompromising would-be reformer (and even more poignantly, of Kachheru, the innocent victim of his interference), serves as a warning against well-meaning attempts to set oneself against society, without first understanding it. There is a definite note of Jane-Austen-like realism in this; what makes *A Suitable Boy* such a remarkable novel is, indeed, its combination of Tolstoyan scope with the ironic closeness of vision of Austen.

An Equal Music is far removed from Austen in style and tone, mainly because the narrator of *An Equal Music* is far more similar, in his bitter brooding, to John of *The Golden Gate*, than he is to Phil; and while he may not have any of the ardent idealism of Rasheed, towards the end of the novel he certainly has some of his hysteria. And yet for all this, the novel again treats the theme of coming to terms with things - in particular coming to terms with loss.

Loss is the central theme of the novel: there is the loss of roots, of love, of self-esteem, the threatened loss of a precious instrument, and the great, tragic loss of Julia (which, for those who haven't read over-explicit reviews - such as this one - , comes as a most effective surprise). This last, the loss of a musician's hearing, is the most painful of all and is heartbreakingly evoked.

The novel is a highly sensitive one, in the literal meaning of the word. The senses are central to it - that of hearing above all, naturally. We are made constantly aware of Michael's sensitivity to sound, both musical and non-musical - a sensi-

tivity that is heightened as he tries to imagine a world without them. Indeed, the main settings of the story - London, the northern moors, Venice and Vienna - are created aurally as much as visually. In addition to music, the novel is full of traffic-noise, of creaking vaporetto-stops, of bleeping mobile-phones, of bird-song ("the cawing of a crow, the chacking of a magpie"; the skylark's "whistle of joy and energy that becomes a frenzied untrammelled song that rises higher and higher..."), of water splashing (the Serpentine and the Venetian lagoon). Michael's ear picks out the sound of a fridge humming, "a note stuck rather irksomely between G and G sharp." And it is often his ear that serves to capture some of the minor characters, such as the neighbour who speaks "in the kind of disdainfully diphthonged accent, thick with horse-dung, that sets my teeth on edge".

Julia and her loss are at the centre of the novel - as is her courageous refusal to give in to despair. It is she, too, who makes the great renunciation of passion, giving up her love of Michael and returning to the steadiness of her family (shades of *Brief Encounter*, with Bach replacing Rachmaninov?). And after this renunciation, it is her performance of Bach at the end of the novel that is dignified with the deifying description from Donne's sermon. Music thus serves as redemptive consolation.

However, to a certain extent we feel her plight - and her compensatory artistic brilliance - at second hand. They are more convincingly created for us through Michael's anguished empathy than they are through the character of Julia herself. This, of course, is partly because everything in the novel comes to us through Michael in any case, he being the narrator; but I think it is also true that Julia never quite takes on the fully rounded life that the other musicians in the novel do.

The real triumph of this book is, in fact, the portrayal of the quartet, the "bickering selves" that constitute it. And in the end this seems to work against the "divine" or "redemptive" implications of the title; the

India

“musical gold” they create may have something of the miraculous about it, but the novel also reveals to us that, in his heart, the author is convinced that true art is rooted in humanity - and in human relations. And - not least in importance - in the things of this world. This partly explains the fascination exerted on the narrator by Carpaccio’s painting of St. Augustine: the painting represents a divine event, but it would in fact communicate nothing to us without the dog: “O glorious mutt. How moist your nose is, how shiny and attentive your eye. The painting is unimaginable without you. Christ could disappear from his niche and not be missed.”

The other three members of the quartet, Piers, Helen and Billy, are a fine example of Vikram Seth’s ability to create characters full of faults whom we would nonetheless greatly like to meet. Helen is a fascinating mixture of scattiness and determination, Billy of homely chubbiness and sudden stubbornness. But perhaps the greatest triumph is Piers: a man of narrow interests, prejudices, and cantankerous temperament - but somehow intriguingly sympathetic. We are made to share thoroughly his seething tension and anger in a suspenseful auction-scene in which he bids for a coveted violin.

Indeed, another example of the novel’s breadth of sympathy is the way Seth manages to “bring to life” the instruments on which their music is made. Michael’s Tononi is almost as much of a character as the players themselves and a great deal of fascinating detail is given to us on the different qualities of the different woods, and the possibility or not of tuning down a viola a fourth. (The violin-maker, Eric Sanderson, who is consulted for this purpose, only appears for one chapter but his poetic enthusiasm is unforgettable). One is reminded of the amazing chapter in *A Suitable Boy* where Seth manages to make a three-page description of a shoe being made totally gripping; partly this is because we are made to care for the shoe-maker - and for him a great deal depends on the success of these shoes; but mainly it is because Seth himself is truly fascinated - and

manages to communicate this fascination - by such skills.

Apart from Carpaccio’s “glorious mutt”, the novel does not have any animals as individually memorable as Schwarzenegger, the iguana, in *The Golden Gate*, or the monkeys of *A Suitable Boy* - just Zsa-Zsa, a listless cat, and of course the numerous birds. However, the sense of place that is so important in both his previous novels is equally evident here. And what gets noticed about London, Vienna and Venice are never the obvious sights, but off-beat and tellingly true details. In keeping with the narrator’s brooding temperament, there is a clear predilection for locations that serve as soothing refuges. In London we are given Hyde Park in all weathers and seasons, and also the Japanese Garden in Holland Park. In Venice he gives us a beautiful evocation of a private garden (Palazzo Tradonico in the novel - almost certainly based on Palazzo Albrizzi), of sunrise over Torcello and, most beautiful of all (to this reviewer at least), of Sant’Elena, with its “local square, treed with gingko, loquat and lime” (one wonders how many inhabitants of Sant’Elena know that?). When he does describe St. Mark’s Square, he pictures it at dawn, empty but for a street-cleaner and a Japanese couple; in a believable cameo-scene of eccentricity the Japanese tourists persuade the cleaner to lend them their broom for a photograph.

Essentially Seth’s gift has always been one of breadth of interest. His world is naturally a wide-ranging social one, and he has taken an intriguing risk in choosing such an apparently anti-social narrator at the centre of such an apparently narrow world. But of course the key-word is “apparently” - and just as Seth delighted in showing us the depths hidden within San Francisco yuppies and the true range of seasons in “seasonless” California, so he accepts the challenge of proving the emotional - and, indeed, social - vastness of the world of a string quartet. Michael’s introspection does not, in fact, prevent him from being shrewdly observant of the world around him; if anything, his askewness to the world he lives in

(his northern origins in this London-based world are extremely important) gives him a keener angle of vision.

In the end it could be said to come down to generosity: Seth is generous towards his characters in the sense that he clearly cares for them. The novel, too, is one that is full of touching gestures of generosity, both great and small: from the anonymous taxi-driver who delivers the record Michael had so foolishly lost, to Mrs. Formby’s final gift of the violin, to Billy’s renunciation of his ticket to the concert. Indeed, even the boring banker in the novel shaves his moustache off to assist his wife’s lip-reading.

In conclusion, the novel may gesture towards the spirit, but it is always most convincing in its evocation of the flesh. Indeed, for fallen humanity the spirit can probably only be evoked in terms of the flesh - except perhaps in music. It is possibly this desire to achieve pure spirituality that has driven so many writers to evoke music in their works, but in the end there has never been a wholly successful evocation of music in literature, despite all the attempts of Shakespeare, Herbert, Dryden, Shelley, Eliot - and now Vikram Seth. It may be due to my own musical inexperience, but I feel that the real artistic affinity is not between Seth and Schubert, or Seth and Bach, but - in this novel - between Seth and Carpaccio. There is the same love of story-telling, the same sharp evocation of places, people and animals, the same fondness for curious angles of vision and the same undivided intensity of focus on both foreground and background. I am sure that Carpaccio, too, if living in contemporary Venice, would have noticed and captured in brilliant paint the “invicta’d teenagers”.

Gregory Dowling

Bapsi Sidhwa, *La spartizione del cuore*, Vicenza, Neri Pozza, 1999

Con un certo ritardo è finalmente stato tradotto in italiano uno dei migliori romanzi sul tema drammatico della divisione fra India e Pakistan, *The Ice-candy Man*, uscito nel 1988. L'autrice che ora vive negli Stati Uniti ma di origini pachistane ha scritto questo romanzo scegliendo come protagonista una bambina Parsi, in parte ispirata dalla sua storia personale. Lenny vive a Lahore nel mondo protetto di una famiglia borghese: sebbene sia stata come la scrittrice colpita dalla poliomelite, le sue vicende, raccontate in prima persona, sono in parte simili a quelle di tante altre bambine nonostante l'ambiente indiano in cui convivono hindu, mussulmani, Parsi e pathani, giovani che corteggiano in modo più o meno palese la bambinaia di Lenny, la *Ayah* che rappresenta il punto di contatto col mondo esterno. Ma già prima dell'Indipendenza Lenny comincia a percepire il deteriorarsi della situazione, il sorgere di tensioni finora sconosciute. Prima sono certi discorsi che sente al tempio dove si reca per le festività religiose, poi le parole di un ufficiale inglese che accenna alla creazione di un nuovo stato, il Pakistan, per i soli mussulmani: Lenny gradualmente si rende conto di una nuova realtà in cui le persone, anche quelle da lei conosciute e amate, da esseri umani si riducono a simboli della loro affiliazione religiosa. Dopo la spartizione cominciano i massacri veri e propri; da Ranna, l'unico sopravvissuto della famiglia del cuoco, la piccola viene a sapere delle stragi dei mussulmani fatte da un gruppo di fanatici Sikh in un villaggio in cui fino a poco tempo prima convivevano contadini di religioni diverse. E proprio a Lahore Lenny è coinvolta direttamente nel dramma della popolazione

femminile: la amatissima *Ayah* hindu viene rapita e scompare nei quartieri malfamati della città mentre la nuova bambinaia è una donna mussulmana vittima a sua volta di violenze hindu. Chiaramente la scrittrice non vuole giustificare nessuno, non vuole prendere partito a favore dell'uno o dell'altro, ma solo dimostrare l'assurdità di questo bagno di sangue visto attraverso gli occhi di chi non ha ancora pregiudizi perché molto giovane e per di più non è parte in causa. I Parsi sono infatti una comunità ridottissima, in passato in buoni rapporti con la comunità inglese, molto attivi in campo economico e non coinvolti nelle faide religiose.

In questo romanzo, a differenza di altri sullo stesso tema, un ruolo privilegiato nel bene come nel male lo hanno le donne: doppiamente vittime della violenza ma anche pronte ad aiutare gli altri come fanno sia la nonna di Lenny che la madre e la zia che si espongono per salvare amici Sikh e hindu, rischiando in prima persona. Mentre non molto positivo è il giudizio sugli uomini politici, il 'soave' Nehru, l'austero Jinnah e persino Gandhi, apostolo della non violenza, ma che nascondeva dietro alla sua ipnotica e dinamica femminilità un'anima di ghiaccio.

Alberta Fabris Grube

IRLANDA

***Dán is Scór - Venti e una Poesia,* cura e traduzione dall'irlandese di Rosangela Barone e Melita Cataldi, Bari, La Vallisa, 1998**

Splendido sodalizio, questo, di due studiosi di letteratura irlandese, antica e moderna, capace di produrre un volume tanto singolare! Ciascuna, meritevole per proprio conto di aver fatto conoscere o di aver rivisitato opere e autori di una tradizione letteraria millenaria con rigore scientifico, ma anche con non comune passione e dedizione, ha dato il suo contributo critico e creativo alla riuscita di un'opera come questa, che meriterebbe una diffusione molto più ampia di quanto, temo, non riuscirà a ottenere, sia perché non rientra facilmente in categorie predefinite, sia per l'originalissimo progetto grafico ed editoriale che la contraddistingue.

Si tratta di un volumetto di 132 pagine, formato 21 x 21 cm., legato artigianalmente, con i capi del filo della legatura fissati alla copertina, di colore rigorosamente verde, con un sigillo di ceralacca rossa. Quattro artisti grafici, due irlandesi - Mildred Cullivan e Stephen Lawlor - e due italiani - Anna Maria Caracciolo e Franco Ferrovicchio - hanno arricchito il volume di bellissime illustrazioni in interazione diretta con i testi letterari.

Venti e una poesia: un'antologia che ovviamente non può e non vuole essere neppure esemplificativa della enorme complessità e varietà di una letteratura che, come avverte Rosangela Barone nell'introduzione, "è vecchia quanto Matusalemme". Un omaggio, piuttosto, o una dichiarazione d'amore, un gesto di entusiasmo e di generosità, che nasce dal piacere di una frequentazione che non si vuole tenere per sé soli; che si vuole condividere, anzi, con altri buongustai.

Venti poesie più una: le prime dieci tradotte dal gaelico da Melita Cataldi, le altre dieci dal gaelico e dall'irlandese da Rosangela Barone; una, l'ultima, una

traduzione in irlandese di una poesia di Umberto Saba, "La capra", di un prestigioso poeta irlandese contemporaneo, Pearse Hutchinson, che, scegliendo di tradurre in irlandese un poeta italiano invece di contribuire con una propria composizione, ha voluto rendere omaggio insieme a due culture e due tradizioni letterarie.

Alcune delle traduzioni di Melita Cataldi erano già comparse in precedenti volumi, pubblicati da Einaudi e Adelphi: per esempio, l'esilarante "Messe ocus Pangur bán" ("Io stesso e Pangur bán") di un anonimo scriba del IX secolo e "Cailleach Béara" ("La vecchia di Béara), o l'*aisling* (visione) di Mac Conglinne o il combattimento di Fer Diad e Cú Chulainn da La Grande Razzia, il famosissimo Táin Bó Cuailnge, di cui Melita Cataldi ha curato una luminosa traduzione con note e articolata prefazione. Tuttavia, come è noto, ogni testo trae senso e qualità comunicativa dal contesto in cui compare, e l'effetto che queste composizioni in versi producono nell'antologia è molto diverso da quello dei contesti in cui comparivano precedentemente: ciascun pezzo getta luce e dà fragranza al successivo, acquistando a sua volta valore dal precedente. Il senso complessivo che il lettore ne trae è quello di un'unica voce, cangiante e modulata che, pur raccontando storie diverse, resta sempre riconoscibile e familiare per timbro e colore.

Le traduzioni di Rosangela Barone sono molto diverse da quelle di Melita Cataldi; è però chiaro che ciò è solo in parte dovuto ai testi di cui le due traduttrici si sono rispettivamente occupate - sette delle dieci traduzioni di Melita Cataldi sono da autori anonimi, le poesie prescelte da Rosangela Barone sono tutte di autori individuabili e di personalità assai differenziata, separati inoltre fra loro da diversi secoli. Per quanto entrambe abbiano profuso attenzione e rigore filologico nel loro correlarsi al testo, la personalità delle due traduttrici ha funzionato da filtro, e per quanto, metaforicamente, l'impianto di "potabilizzazione" abbia funzionato benissimo, il "sapore" dell'acqua che ne è risultato è del tutto diverso nei due casi: Barone, per esempio, si impegna coerentemente in rime baciata nella traduzione di "O donna piena di abnegazione" di Seathrún Céitinn (ovvero Geoffrey Keating) e di Dáibhí

O'Bruadair; ma occasionali rime si ritrovano anche all'interno di altre traduzioni dove tale procedimento non è sistematico. E' una operazione rischiosa, perché anche la rima è legata a una tradizione linguistica letteraria, dove si carica di connotazioni e memorie difficili da controllare, comunque diverse da quelle di una lingua e una tradizione diverse. Melita Cataldi, per esempio, non lo fa mai, probabilmente perché ne viene trattenuta dalla sua formazione filologica. Detto questo, tuttavia, i risultati dell'esperimento in rime è nell'insieme lusinghiero. Sembra anche di percepire, nel gusto dell'accumulazione di aggettivi descrittivi e grotteschi che si leggono nella traduzione del "Cúirt an Mheànoíche" ("Il tribunale di mezzanotte") di Brian Merriman, un riverbero del piacere per l'iperbole e la profusione fonico-ritmica, che è di certa poesia popolare e di certi scoppiettanti scambi verbali dell'oralità dialettale, di cui Rosangela Barone si è sempre diletta e che a suo tempo le ha fornito materiale di studio e di riflessione.

Di tutte le poesie è fornito il testo originale e a ciascuna è dedicato un ricco apparato di note, raccolte in conclusione di volume, che permettono di rendere meno casuale la lettura.

Giuseppe Serpillo

Irlanda

Sophocles, *Philoctetes*, translated by Desmond Egan with an introduction by Brian Arkins, Newbridge Co. Kildare Ireland, The Goldsmith Press, 1998, pp. 62

Non è la prima volta che il poeta irlandese Desmond Egan si accosta ai classici greci con atteggiamento critico e attenzione filologica, e non soltanto per trarne ispirazione per la sua stessa poesia. Uno dei suoi saggi, pubblicato nella raccolta *The Death of Metaphor* (1990), ha lo stesso titolo di una sua poesia: "Thucydides and Lough Owel": entrambi sono – ciascuno nel proprio ambito – manifesti di una poetica coerentemente perseguita nel corso degli anni, che riconosce alla greco "that mix of passion and detachment" a cui ogni artista non occasionale aspira di far approdare la propria ispirazione.

Al 1991 risale poi un'intensa traduzione della *Medea* di Euripide, ossia della più nota tragedia del drammaturgo greco che, più vicino al momento del crollo della civiltà ateniese, ne percepisce l'instabilità e mette tutto in dubbio: i valori, l'ordinamento sociale, la sacralità degli dei.

Questa traduzione del *Filottete* esce quindi sette anni dopo quella di *Medea*, e la scelta delle due tragedie da parte dello scrittore irlandese non pare casuale. Nel saggio sopra citato, Egan dichiarava di avere appena finito di tradurre *Medea* e di essere in procinto di affrontare Sofocle, "DioÚ e qelontoÚ" (*Dios èthelontos*, a Zeus piacendo). Difficile non vedere, sia nelle vicende e nei personaggi delle due tragedie, sia nella sequenza in cui Egan le ha affrontate, la metafora del doppio conflitto che negli ultimi decenni ha tormentato la vita e la coscienza del popolo irlandese: quello che lo ha visto protagonista della testarda volontà di affrancamento definitivo dalla tutela inglese, e quello che ha dovuto affrontare – soprattutto se intellettuale o artista – all'interno della propria coscienza. *Medea* e *Filottete* sono entrambe tragedie incentrate su personaggi che hanno subito gravi ingiustizie e torti da parte di coloro dei quali maggiormente si fidavano e che hanno maturato nel corso del tempo una tale acredine nei confronti dei

responsabili dell'ingiustizia e una tale monomaniacale ossessione di rivalsa da perdere alcuni dei tratti più alti di umanità, che la cultura greca riconosceva ai suoi eroi più positivi: prima fra tutti quella capacità di perdonare: gli altri, ma anche se stessi nel riconoscimento dell'intima fragilità di ogni creatura di fronte all'inconoscibilità del Fato e del volere degli dei. C'è però una differenza fondamentale fra *Medea* e *Filottete*: la coerenza della prima di fronte alla necessità di vendetta come riequilibrio dei torti non viene mai meno, neppure di fronte al sacrificio di quanto le è più caro, i suoi stessi figli, della cui sorte pure più volte si dimostra sollecita. Per il totale, inflessibile compimento della vendetta, *Medea* chiede e ottiene l'aiuto di una divinità – il Sole, suo antenato – che oggi ci appare astratto, indifferente e lontano. *Filottete* è più umano nella sua inflessibilità: mentre tradito e offeso da Odisseo e Neottolemo si trascina di nuovo verso la grotta delle sue sofferenze, dove si dispone ad attendere la morte nella solitudine e nell'angoscia, una voce dal cielo, quella di Ercole – un semidio: un dio, quindi, che è stato uomo e che dell'uomo, pur nella sua forza, ha condiviso la caducità e la precarietà – lo richiama a un dovere più alto, quello nei confronti della collettività, della storia, che deve necessariamente prescindere dalle ragioni dell'orgoglio individuale, per quante giustificazioni esso possa avere. Pare di leggere il ripensamento di certe posizioni radicali da parte della collettività irlandese oltre la dicotomica opposizione cattolici/protestanti, il senso di stanchezza per un conflitto di cui non si percepisce più il senso, la volontà di ascoltare una voce "super partes", che come Ercole richiami a valori più alti e permanenti, significativi per la società e per la civiltà oltre la cieca furia dell'orgoglio delle ragioni della propria parte.

Brian Arkins, insigne e acuto studioso di classici – Arkins è docente di letterature classiche all'University College di Galway, ma anche di letteratura irlandese – a cui si deve una breve ma puntuale introduzione, ha calcolato che nel corso del secolo vi siano stati almeno 22 drammi irlandesi – parte adattamenti, parte traduzioni, parte riletture – basati su tragedie greche, di cui tre ispirati a Eschilo, undici a Sofocle e tre a Euripide. La tragedia classica, con la sua radicalizzazione dei conflitti e con la sua

spietata rappresentazione di molteplici forme di violenza privata e sociale e per la sua struttura liturgica, ha rappresentato certamente per gli artisti irlandesi un insuperabile modello col quale confrontarsi nelle stagioni del conflitto; ma la tragedia greca conosce anche l'accomodamento dei conflitti, il riconoscimento di una necessità superiore a cui l'orgoglio, l'ostinazione e la cecità delle proprie ragioni individuali devono infine sottostare. Per questo, dunque, *Filottete* sembra essersi proposto all'attenzione di Egan dopo e non prima di un dramma spietato e violento come *Medea*: proprio perché la necessità della riconciliazione viene dopo la necessità del conflitto, ma l'uno non può prescindere dall'altro.

La tragedia di Sofocle era stata già proposta cinque anni fa da Seamus Heaney in una traduzione, che si presentava esplicitamente come riletture, sia nel titolo - *The Cure at Troy* - sia in alcune forzature del testo, come quella di affidare al Coro espliciti riferimenti al conflitto nordirlandese. Egan ha scelto una strada del tutto diversa: si è attenuto al testo greco con attenzione quasi maniacale: non una metafora, non una similitudine, non un commento implicito che non fosse di Sofocle; eppure proprio questa severità permette al lettore di scorgere nella struttura stessa del dramma, negli accorati richiami di *Filottete* a una patria amata e lontana, un dolore e un turbamento che appartengono sì all'umanità di tutti i tempi, ma che di volta in volta colpiscono questa o quella nazione, questo o quel popolo con particolare intensità: "my city, my country, / if only I could see you! What a fool I was / to leave your holy spring / and go to help the Danaï in Argos, my enemies. / Now I am nothing" (vv. 1213-17)

Medea: dramma dell'esilio; *Filottete*, del ritorno; ma l'isola natale a cui per gran parte del dramma l'eroe ferito anela, finisce col rappresentare il passato, e *Filottete* guarito dal dio ha il coraggio di non scegliere il passato: non tornerà direttamente in patria: si unirà agli altri greci per espugnare Troia, ossia per compiere un atto di solidarietà nei confronti della cultura che lo rappresenta, anche se è dalla sua stessa parte che ha subito per anni i torti maggiori.

Medea rimpiange la sua patria con toni di straziante nostalgia – "Oh native land! How much I remember you now." – *Filottete* saluta con affetto la piccola

isola rocciosa e vulcanica che lo ha visto ospite solitario e circoscritto – “*Goodbye, Lemnos, my sea-washed place!*” – riconoscendo l’inutilità di persistere nella sua ostinata politica di sospetto e isolamento. Vi si può leggere un’analogia con la politica di chiusura attuata dallo Stato Libero d’Irlanda e per qualche tempo anche dalla Repubblica d’Irlanda?

La traduzione del *Filottete* ha richiesto precisamente sette anni e i risultati di questa prudenza quasi maniacale sono evidenti nella qualità del linguaggio: preciso, aderente al testo e al senso dell’originale, eppure straordinariamente fluido e adatto alla rappresentazione scenica. Proprio la “dicibilità” del verso sembra essere stata la preoccupazione fondamentale di Egan.: ciò gli ha fatto privilegiare un registro prevalentemente moderno, con esclusione sia di arcaismi, sia di neologismi troppo accentuati. Il linguaggio rapido, colloquiale, che non scade però nello sciatto, funziona benissimo soprattutto in certi rapidi e concitati scambi verbali, di cui il dramma è ricchissimo, proprio per l’apprensività di *Filottete* e le crisi di coscienza che caratterizzano, oltre che il protagonista, anche l’amico-nemico Neottolema. Certi versi risultano meno impressionanti alla lettura di altre traduzioni, p.e. quella di Watling per la Penguin, ma si attengono più severamente al testo greco originale. Nei dialoghi e nei rapidi scambi di battute, il registro e le scelte lessicali rendono il testo diretto, drammatico, ed è evidente che Egan ha tenuto costantemente d’occhio le necessità della rappresentazione su un palcoscenico. Aveva fatto la stessa cosa con *Medea*, e il successo ottenuto dall’opera rappresentata sembra avergli dato ragione. Non mi risulta che questa traduzione del dramma sofocleo sia stata già rappresentata, ma non c’è alcun dubbio che una sua messa in scena farà risaltare con forza e chiarezza l’estrema modernità di un’opera, che, forse proprio per il messaggio di riconciliazione e speranza che contiene, piacque tanto ai contemporanei del drammaturgo da indurli ad assegnargli la palma di vincitore della gara tragica del 409 a.C.

Giuseppe Serpillo

Brian Fallon, *An Age of Innocence: Irish Culture 1930-1960*, Dublin, Gill & Macmillan, 1998, pp. 313

Gerry Smyth, *Decolonisation and Criticism*, London, Pluto Press, 1998, pp. 262

Irish scholars talking about Irish history, politics and literature have very often referred to the Irish situation as unique and therefore have not seen any relevance in comparing Irish and international matters. This has, for example, meant that comparative aspects of Irish literature have been largely neglected by Irish critics and have really only been acknowledged by scholars from other countries, such as Italy, Hungary and Sweden. Declan Kiberd’s monumental book, *Inventing Ireland*, is the first example where an Irish academic has seriously taken on board foreign ideas as an integral part of a discourse on Irish literature; no matter how successfully that may have been, it is a milestone in Irish scholarship for that reason alone. Furthermore, the period in Irish culture covered by the two books under review here - the 1930s to 1960 - has been largely neglected by critics, Terence Brown’s *Ireland: a Social and Cultural History 1922-1979* being the most prolific exception. The lack of critical contributions regarding this period in general and in particular using theoretical approaches is partially remedied by two new books, by two authors using very different methods to deal with their chosen topic, as a consequence they reach diverging conclusions in the process. *Decolonisation and Criticism* by Gerry Smyth - one of the younger shooting stars on the academic horizon - and *An Age of Innocence: Irish Culture 1930-1960*, by the well-respected Irish journalist Brian Fallon. Both books, in different ways, exemplify the process of coming-of-age that has been evident in Irish Studies during recent years. While Smyth in the previous book, *The Novel and the Nation*, concerned himself with contemporary Irish fiction, his new book focuses on that neglected period in Irish

history, the 1950s, while Fallon’s book includes the period 1930-1960, an era in Irish cultural and intellectual life often compared to the Dark Ages. The two books are essential reading for anybody who wants to widen their perspective of this significant period in recent Irish history and acquaint themselves with two different approaches to Irish cultural life; as the two accounts complement each other it is a fruitful exercise to read them back to back.

In the opening chapters of *Decolonisation and Criticism* Smyth explicates the concept of decolonisation in a general sense upon which he applies it to an Irish context, with particular references to cultural and intellectual life. Smyth’s theoretical framework rests on ideas by prominent postcolonial writers like Franz Fanon, Edward Said and Homi Bhabha. Without labouring the purely theoretical elements Smyth’s main argument is that Ireland in the 1950s remained a country resting heavily on old colonialism, that is English values, and neo-colonialism, implemented through, for example, intellectually restrictive government policy. Smyth systematically illustrates his discourse by discussing periodicals at the time, such as, the short-lived magazine mainly written by Peter and Patrick Kavanagh, *Kavanagh’s Weekly*, the policy of universities - bringing to our attention how examination questions in English literature at Trinity College reflects the attitude that Irish literature was still seen as a secondary appendix to the central English literary canon (138, 152-53). Furthermore, Smyth points to examples revealing the deliberate policies by the Irish government to enhance the profile of the Gaelic heritage, by, for instance, establishing the Irish Institute of Advanced Studies under its auspices. Smyth’s overall conclusion is that Ireland was positioned in an intellectual and cultural vacuum for a long time after independence, conditioned by lingering English influences and by attempts to revert Ireland to Gaelic traditions, without any influence from the outside world; Smyth recognises Sean O’Faolain as one of the persistent voices of defiance against the evident intellectual claustrophobia caused by this situation. Smyth supports the established idea of post-independence Ireland as, to use Patrick Kavanagh’s definition, a parochial

country, which thought it had nothing to learn from other countries and whose politicians saw it as their mission to revive and retain uniquely Irish cultural elements in Ireland.

In *An Age of Innocence: Irish Culture 1930-1960* Brian Fallon puts his proficiency as a journalist into a fluid, partially eye-witness, account of many aspects of Irish cultural activities during his chosen period. Contrary to Smyth, whose method of persuasion is through theoretically based arguments, Fallon very often seeks to persuade the reader by the pure fact that he has witnessed events or situations with his own eyes. Fallon's explicit purpose in this book is to balance the recent revisionist wave of critique of the Irish past, most evidently when rhetorically asking, "How much more intelligent, and more constructive, it is to come to terms creatively with the past than to amputate it like a diseased limb..."(3). Fallon proposes that the high feel-good factor in the Ireland of today has increased the urge by the Irish to damn a past in order to disconnect from it, and to prove themselves as worthy of being part of a modern society in the eyes of the world. He further argues, that the black picture of Ireland as an intellectually backward bog was not really any worse than in other western countries at that time, and that actually there were more foreign ideas influencing the Irish cultural scene than has generally been acknowledged. He does not denounce completely the existence of restricting forces in Ireland, but claims that they were not as paralysing to Irish cultural life as is most often suggested.

Fallon sets the scene for his discourse by outlining the period immediately preceding the 1930s, with accounts of Yeats, Joyce and that often forgotten, almost mythical, figure George Russell, AE, who takes on a most human form in Fallon's narrative. He reminds us of artists and musicians long forgotten who contributed to Irish life in earlier decades during this century. He excels in his narrative style when describing the now gone literary pubs, almost turned into a theatre stage by characters like Patrick Kavanagh, Brendan Behan and legendary newspapermen like R.M. Smyllie, editor of the *Irish Times* in the 1940s and early 1950s. Fallon's historical awareness peaks when he declares that a predominantly Catholic

people expected a country to be governed by Catholic ethical principals; the subtext is, that although it may be difficult to understand for a more secularised Irish people of today, Catholic ethics was a natural part of life to most Irish people of that day.

Fallon declares his rejection of, what he sees as, a steady growth of populism in Ireland throughout the 20th century. But instead of simply throwing these current ideas out the window he tries to explain what, in his view, brought about this agenda Ireland, while also recognising similar tendencies in other countries. He traces an appeal of populism to the fact that many politicians and members of the Catholic hierarchy came from non-intellectual farming communities. In the spirit of this approach Fallon balances the view of certain prominent figures who regularly are personified as the vanguard of Irish insularity and Gaelic culture, Daniel Corkery is exemplified as a case in point. More often than not, Fallon stresses, Corkery has been singled out as the foremost representative of reactionaries who promoted most forcefully Gaelic literature and language, at the expense of English, totally disregarding literary merit. Fallon throws a different light on Corkery by pointing to the historical context in which he lived and further reminding the reader that Corkery was one of the first in Ireland who recognised the literary merits of Russian writers, especially Turgenev. However, in all honesty, the fact that Corkery read Russian writers is not solid evidence that Corkery was not a single-minded promoter of all things Gaelic in Ireland, especially when considering that the main attraction of Turgenev for Corkery was his way of portraying Russian "folk" in a realistic way, which he encouraged his *protégé* Sean O'Faolain to emulate; O'Faolain followed his mentor's advice in the early stage of his career; he later rejected it, not to the detriment of his literary output.

Fallon's indirect attempt to justify events in earlier decades in 20th century Ireland is most evident in his statement that the failure to revive the Irish language was the most devastating trauma in post-independence Ireland and that its implications far exceed the negative aspects of Irish censorship, as he is satisfied by the fact that banned books

were possible to obtain by those who wanted them and that there was no censorship on ideas. However, the public ostracising of Hubert Butler in 1952, after he had upset the papal Nuncio after a public talk by making negative comments about certain Catholic priests in Croatia, shows that ideas were indeed under censorship in Ireland at the time. The events involving Butler are not mentioned by Fallon.

The two books *Decolonisation and Criticism* and *An Age of Innocence* demonstrate that two different accounts, one highly academic and the other a pronounced subjective evaluation of similar phenomena and times can reach such diverging yet important conclusions about related issues. By including different aspects in their respective arguments Smyth and Fallon show that no matter which conclusion you favour neither can be discarded, as both present important new aspects which must be allowed into the discussion about this period in Irish history. Gerry Smyth and Brian Fallon have made significant contributions to our understanding of a period in Irish cultural life which has for so long been left unattended by academics and intellectuals. A further discussion on this period is important in the current process in Ireland, that of defining the nation and its people as part of Europe. Ireland now eagerly projects itself as a modern society with a dynamic economy, independent of previous colonial masters. But as an American has just been appointed as managing director of Telecom Eireann and Bewley's Café in Dublin's Grafton Street has been revamped to accommodate the taste of foreign tourists, one wonders if maybe in Ireland today there are other forms of colonial traumas lurking in the background.

Marie Arndt

porre l'accento. Ogni capitolo è volutamente un racconto a sé, narrato sempre in terza persona, ma con un occhio introspettivo costantemente immerso nell'animo dei personaggi. Cronologicamente, i racconti si sovrappongono; le storie, tuttavia, rimangono sempre individuali, chiuse nel claustrofobico spazio mentale simboleggiato dalle sette stanze separate.

Finbar's Hotel Il primo romanzo scritto a 14 mani, traduzione di Enrica Angelini Milano, Baldini & Castoldi, 1999, pp. 316

Non si può certo dire che il Finbar's sia un albergo da sogno: vecchiotto, cadente, irrimediabilmente trascurato nella gestione e nella manutenzione, suscita, nella migliore delle ipotesi, il sentimento di indulgenza che le cose troppo vecchie e sorpassate spesso evocano nell'animo di chi le osserva. Ma sotto la *moquette* scolorita, dietro le tende impolverate, nei visi compassati e malinconici del personale si legge la storia della sua anima. Ed è un'anima vecchia di quasi un secolo, complessa ed intrigante, che per molti versi riflette in parallelo i mutamenti che hanno sincronicamente caratterizzato l'Irlanda, nella sua cultura e nella sua identità letteraria.

Uscito in Irlanda nel 1997 con lo stesso titolo, *Finbar's Hotel* è stato recentemente pubblicato in Italia (Milano, 1999, 316 pp.) per i tipi di Baldini & Castoldi, nella traduzione di Enrica Angelini. Il sottotitolo, *Il primo romanzo scritto a 14 mani*, dà subito il senso della singolarità, nel panorama della *fiction*, dell'esperimento compiuto: ideato e curato da Dermot Bolger, consta di sette capitoli scritti anonimamente da sette autori diversi. E tali autori sono tra le menti più vivaci ed innovative dell'Irlanda contemporanea: oltre a Bolger, Roddy Doyle, Anne Enright, Hugo Hamilton, Jennifer Johnston, Joseph O'Connor e Colm Tóibín, tutti elencati in "rigoroso ordine alfabetico". Ad eccezione di Colm Tóibín (nato nella contea di Wexford), tutti gli scrittori coinvolti sono nativi di Dublino e già autori di romanzi e racconti di successo. Come risulta abbastanza evidente dalle premesse, tuttavia, non è certo sull'autorialità che, nelle intenzioni dell'ideatore, si è voluto

Dublino: una serata d'autunno, di fronte alle acque giallognole del fiume Liffey. Il Finbar's Hotel se ne sta sornione ad attendere l'arrivo degli ospiti, impassibile ed inossidabile nella sua *routine* ormai consolidata da decenni. Sorto nel 1924, poi distrutto da un incendio, l'albergo fu ricostruito negli anni Sessanta senza badare a spese, secondo un progetto tale per cui la labirintica pianta dell'edificio avrebbe dovuto incentivarne l'uso da parte di chi, per motivi politici o personali, desiderasse discrezione e riservatezza. Nonostante l'ambizione del progetto, il Finbar's Hotel, nella sua nuova struttura e gestione, non riuscirà ad eguagliare la fortuna ed il fascino del passato. La decadenza nella qualità della gestione si rispecchia nell'ovvio declino della struttura stessa. Ed è un declino che colpisce non solo la sua materialità, ma anche la sua anima.

Finbar's Hotel fissa come in un'istantanea un breve lasso temporale di questo inarrestabile processo alla vigilia della sua conclusione ironicamente drammatica: la proprietà dell'albergo è stata rilevata da una *rockstar* olandese che, alla fine dell'anno, farà abbattere la struttura. Fine per certi versi desiderabile per un'agonia fin troppo prolungata, ma fine anche spiacevole e dolorosa, perché cancella irrimediabilmente una vivente memoria del passato, un fantasma dei decenni che furono e che ha il potere di insinuare negli animi dei visitatori una sottile ed insopprimibile malinconia, di suscitare il desiderio di ripensare il loro passato e di verificare i loro percorsi individuali. I personaggi che ci vengono presentati nelle sette storie sono ospiti del primo piano dell'albergo per una notte. Le loro vite si sovrappongono e si sfiorano tangenzialmente, senza però che mai si crei tra di loro un contatto umano profondo. Ognuno di essi è solo con se stesso e con la propria coscienza, nell'illusoria consapevolezza di essere

padrone di sé e dei propri sentimenti, dei propri desideri e delle proprie memorie almeno per una notte, lontano dalla vita di sempre.

"Quella era la sua visione della vita. Quale che fosse il periodo di tempo che ti veniva dato prima dell'arrivo della squadra dei demolitori, era fondamentale goderselo fino in fondo" (p.114). Questa è l'idea di Ken Brogan, l'elettricista paranoico e logorroico che occupa la 103. Buttato fuori di casa dalla sua compagna, per ripicca tiene in ostaggio la gatta di lei e continua a fantasticare su come infierire sul felino per meglio vendicarsi della donna. Solo è pure Benny Winters, padre di famiglia di mezz'età, in cerca di avventure per una notte. Il suo desiderio è concedersi nuove possibilità, ciò che la sua vita mediocre ed insoddisfacente gli ha sempre negato: "Promesse non mantenute, occasioni perse. Un solo lavoro, una sola moglie, una sola casa, un solo Paese. Tutto il mondo là fuori e lui non ne aveva visto nemmeno un po'" (p.18). L'ultimo esponente della galleria degli uomini solitari è il protagonista senza nome dell'ultimo racconto, "Ritratto di signora". Rapinatore e ladro di professione, nonostante l'inossidabilità emotiva faticosamente conquistata nel corso della sua dura vita, non riesce a resistere alla suggestione emotiva esercitata dal Finbar's. Nella sua mente emergono dolorose memorie del passato, perché la mente "è come una casa infestata" (p.281), che affascina e terrorizza ad un tempo, ed egli si rende ora conto di non poterne essere totalmente padrone.

Le stanze 105 e 106 sono occupate da due donne, entrambe di mezza età ed entrambe sole. Maureen Connolly, insegnante di letteratura, è in fuga da se stessa, dall'infedeltà del marito e dal proprio corpo che la sta lentamente abbandonando perché divorato dal cancro. Nonostante la realtà della sua vita fallimentare, Maureen riesce a ritagliarsi, in modo quanto mai singolare, un angolo di ragionevole felicità nella condizione di temporanea sospensione spazio-temporale di cui, come viaggiatrice, *hic et nunc* può godere. May Brannock ha assistito all'incendio del Finbar's Hotel quando era ancora una ragazzina, prima di partire per gli Stati Uniti. Ora, di passaggio nella Dublino della sua fanciullezza, per un giornosembrarinnegare la corporeità della

Irlanda

sua vita, in cui la sessualità ha giocato un ruolo fondamentale: "Il corpo è così stupido, pensò. Il corpo non ha immaginazione" (p.244). Si trova ora a ripercorrere mentalmente la propria vita interiore, in cui la figura del padre pompiere, da poco venuto a mancare, si rivela essere fondamentale nella ricostruzione della propria identità.

Se cinque dei sette racconti che compongono il romanzo sono incentrati sulla definizione di individualità contingentemente solitarie, le storie della 102 e della 104 si presentano come atipiche in tal senso. "Bugie innocenti" è l'unico episodio in cui una stessa stanza è abitata da due persone: si tratta di due sorelle, profondamente diverse tra loro per indole e per tipo di vita. Non vi è mai stata una vera complicità nel loro rapporto; perfino ora, nonostante l'appuntamento che si sono date le avvicini fisicamente, non riusciranno nemmeno per una volta ad essere completamente sincere l'una verso l'altra. La loro ricerca individuale per tentare di razionalizzare i traumi del loro passato e le infelicità presenti resterà irrimediabilmente autonoma e dolorosamente solitaria.

"Il direttore di notte", racconto relativo alla 104, si riferisce sì all'ospite di quella stanza, Alfie FitzSimons, ma la narrazione, anche se rigorosamente in terza persona, avviene dal punto di vista dell'attuale direttore dell'albergo, Johnny Farrell. Questi riconosce nell'ospite il figlio del precedente proprietario, suo vecchio datore di lavoro. L'animata discussione tra i due suscita, nella mente di Johnny, ricordi personali gradevoli e dolorosi e dà l'occasione (opportunitamente fornita a metà del romanzo) di narrare la storia dell'albergo.

La storia del Finbar's coincide con un periodo di fondamentale importanza sia per la storia dell'Irlanda, sia per la storia del romanzo irlandese. Tre anni prima dell'inaugurazione dell'albergo, la guerra d'indipendenza si conclude con la firma del trattato anglo-irlandese e, l'anno successivo, Joyce pubblica *Ulysses*. I primi anni Venti segnano dunque l'inizio della letteratura irlandese come letteratura "post-coloniale", preoccupata di asserire la propria identità nazionale in opposizione a quella inglese. Gli autori della generazione di Joyce, pertanto, non si stancano di far ricorrere, nelle loro opere,

tematiche relative al Cattolicesimo, al nazionalismo, al mondo rurale ed al ruolo insieme culturale ed etico dell'artista. Il Finbar's Hotel nasce proprio in questi anni ed acquista una certa fama a Dublino come locale frequentato da preti, poliziotti e prostitute, ma anche da famosi uomini politici.

La ricostruzione dell'albergo negli anni Sessanta avviene in concomitanza ad un altro momento forte per l'Irlanda: nel 1968, la nuova legislazione scolastica consente a tutti di accedere gratuitamente all'istruzione di secondo grado, creando così, come sostiene Dermot Bolger nell'Introduzione a *The Picador Book of Contemporary Irish Fiction* (London, Picador 1993), una scolarizzazione maggiore. Curiosamente, i sette autori coinvolti in questa avventura narrativa (ad eccezione di Jennifer Johnston, nata nel 1930) appartengono alla generazione che ha beneficiato di tale provvedimento, essendo nati tra il 1953 ed il 1963. Inoltre, tra la fine degli anni Sessanta e gli anni Settanta, sorgono le nuove case editrici locali, come la Raven Arts Press dello stesso Bolger, che risulteranno essere fondamentali per rivivificare ed incentivare la produzione letteraria.

L'ultimo periodo del percorso cronologico del Finbar's coincide grossomodo con gli ultimi trent'anni della storia dell'Irlanda e della sua letteratura. E' il periodo in cui vivono e scrivono gli autori di *Finbar's Hotel*; sono gli anni in cui la letteratura irlandese esce dai percorsi accademici e dagli angusti binari tracciati dalle tematiche tradizionali per misurarsi con la letteratura di dimensione europea. E' un po' quanto sta per accadere al Finbar's Hotel: la sua progressiva perdita di identità sta per sfociare nella totale omogeneizzazione ai modelli europei: emblematico, a tale proposito, è che una *rockstar* olandese ne abbia rilevato la proprietà, voglia distruggerlo e costruire un edificio radicalmente nuovo.

Proprio a questo punto avviene un cortocircuito tra i vari livelli di realtà e finzione chiamati in causa: ad un passo dalla fine, si è portati a rimeditare sulla propria storia e sul proprio passato. Forse non è un caso che i personaggi abbiano tutti più o meno l'età degli autori e siano colti in un momento delicato della loro vita, in cui l'insoddisfazione li porta ad allontanarsi dalla quotidianità. Ma

attraverso la rievocazione del loro passato, essi rimettono in scena, nel privato del loro spazio mentale, i temi cari alla tradizionale letteratura irlandese d'ispirazione nazionalistica, quali il sentimento religioso e la definizione di identità. Gli autori, dal canto loro, reagiscono alla malinconica atmosfera di fine secolo e di fine millennio opponendo il loro rifiuto all'identità autoriale, mettendo in primo piano la scrittura come unico elemento sul quale si possa giocare la partita della *fiction* contemporanea.

Non è nostra intenzione perderci in illazioni volte ad individuare gli autori dei singoli racconti, anche perché tale procedimento ci parrebbe contrario allo spirito del gioco narrativo, che lascia libero arbitrio alla fantasia del lettore. Piuttosto, ci pare interessante il tentativo di riunire in un unico progetto il lavoro di sette autori diversi, che condividono l'ansia di fine millennio, il senso della crisi di un percorso letterario giunto ad un bivio. Il risultato è una felice omologazione dei piani temporali e dei livelli narrativi, se non sempre della coesione diegetica intratestuale, dei caratteri e dei registri stilistici. La letteratura irlandese è ancora una letteratura ragionevolmente giovane per essere flessibile ed aperta ai cambiamenti. Forse è per questo che, con maggiore agilità, si sta adattando ad una dimensione internazionale e transculturale. Con il sollievo di essersi scrollata di dosso l'invadente presenza dei grandi nomi del passato, con un pizzico di nostalgia per la fine del proprio splendido isolazionismo.

Giuliana Gardellini

Phyllis Gaffney, *Healing Amid The Ruins: The Irish Hospital at Saint-Lô 1945-46*, Dublin, A.&A. Farman, 1999, pp. 176

Il 27 maggio, nella Sala Blu dell'Irish Writers Centre in Dublino, sotto gli auspici della Irish Red Cross, è stato presentato il volume *Healing amid the Ruins* di Phyllis Gaffney, docente di francese presso University College Dublin.

L'introduzione puntuale e partecipata della scrittrice ha tenuto coinvolto fino all'ultimo il qualificato pubblico, che ha risposto numeroso all'invito ed ha avuto anche la fortuna di prendere visione di un raro repertorio fotografico esposto su quattro pannelli, oltre che di ascoltare *'The Capital of the Ruins'*: si tratta di una testimonianza di Samuel Beckett per (l'allora) Radio Éireann, che il pubblico nella Sala Blu ha ascoltato dalla voce di Barry McGovern, l'interprete beckettiano più rinomato nel teatro odierno.

Nell'osservare le fotografie e ascoltare quanto veniva detto sull'unità ospedaliera irlandese che operò dall'agosto del 1945 all'agosto successivo nella cittadina - in realtà, lo 'spettro' della cittadina - di Saint-Lô in Normandia, rasa al suolo dalle bombe, il pensiero dei presenti, in vari momenti, è andato per associazione all'attuale tragica esperienza bellica nella ex-Iugoslavia.

Saint-Lô, un piccolo fiorente centro agricolo e commerciale sul fiume Vire nella regione della Manche, strategicamente collocato sull'itinerario Bayeux (N) - Avranches (S), nel giugno del 1940 venne occupata dai nazisti e, nel giugno del '44, nel corso dell'operazione bellica iniziata con lo sbarco alleato in Normandia (*'D-Day'*), venne rasa al suolo dalle bombe alleate. Tra i tedeschi che sgombravano e gli alleati che avanzavano, gli abitanti di Saint-Lô caddero a migliaia e l'intero centro urbano venne ridotto a un ammasso di macerie presto dominato

dai ratti e invaso dal fango.

In Irlanda, il neo-costituito Comitato Irlandese della Croce Rossa elaborò un progetto di soccorso da offrire all'Europa dilaniata dalla guerra. Superando varie difficoltà - comprese quelle diplomatiche legate alla dichiarata neutralità dell'Irlanda, malvista dall'Inghilterra - il progetto si materializzò nei termini di un'unità ospedaliera prefabbricata da installare a Saint-Lô, suddivisa in tre reparti (chirurgia, ostetricia, medicina), completa di attrezzature e medicinali, personale medico, paramedico, esecutivo e ausiliario selezionato a Dublino (un totale di 50 persone). Fu il primo intervento della Croce Rossa Irlandese oltremare.

L'Ospedale Irlandese sorse come un faro nella 'terra desolata' di Saint-Lô e contribuì fattivamente alla ripresa della vita in quel luogo di distruzione e di morte: la struttura edilizia e le attrezzature prodotte dalla più aggiornata tecnologia, i locali lindi e luminosi, il servizio sanitario altamente professionale, gratuito e in ogni istanza accompagnato da grande calore umano portarono fattivo sollievo al corpo e all'anima della gente locale, che, a sua volta, entrò nel cuore del 'drappello' irlandese - controparte moderna, umanitaria, in camice bianco, della coraggiosa nobile falange dei Fianna, i guerrieri dell'antico 'Ciclo dell'Ulster'.

Gli irlandesi familiarizzarono subito con quelli del luogo, nonostante quasi tutti fossero alla prima esperienza all'estero e conoscessero poco o nulla il francese. Per questo venne assunto Samuel Beckett, già in Francia per ragioni di studio, nel ruolo di interprete, ma anche di magazziniere. Vi avrebbe lavorato, a ritmo massacrante, fino al gennaio del '46, quando decise di dimettersi, una volta preso atto che non aveva un minuto libero per scrivere (l'ultima sua incombenza di magazziniere fu quella di procurarsi del veleno per topi a Parigi per la consegna a Saint-Lô). Il primo neonato del '46 nel reparto ostetrico irlandese venne chiamato Patrick Noël. Madame Théot, ora ultranovantenne, ricorda ancora con profondo affetto gli amici dell'*Hôpital Irlandais*, grazie al cui aiuto la vita ricominciò a Saint-Lô e i coniugi Théot poterono riaprire il loro *café* mentre ancora si camminava sui detriti della città.

Il ricorrere all'ospedale irlandese, efficiente e accogliente, proficuo non solo sul piano sanitario ma anche su quello economico (vi si ottenevano gratuitamente medicinali - come la penicillina - altrimenti introvabili) divenne prassi anche per la gente dei luoghi limitrofi di Saint-Lô, al punto che i medici locali si ritrovarono senza più clientela. Di qui la mozione, da parte di alcuni di loro, acché, superata l'emergenza, il ruolo svolto dall'ospedale irlandese venisse trasferito alle competenze francesi. La Croce Rossa Irlandese si dichiarò pronta a sgomberare lasciando la gestione ai medici locali, ma l'immediata reazione fu la rassegna delle dimissioni di alcuni consiglieri comunali e una protesta di piazza contro i medici francesi firmatari della mozione da parte dei cittadini di Saint-Lô ormai affezionatisi ai bravi e simpatici irlandesi. Ad ogni modo, tra l'agosto e il dicembre del 1946 ebbe luogo il graduale passaggio di competenze dagli irlandesi ai francesi.

Queste vicende, insieme a tanti profili umani e interstizi della storia significativi, si ritrovano, accuratamente documentate e finemente commentate in *Healing amid the Ruins*, un testo di 176 fitte pagine in cui storie e Storia sono felicemente coniugate e la strutturazione del materiale risulta serrata e avvincente.

Nella Prefazione (11 pagine) Phyllis Gaffney rende conto della genesi e dell'iter della propria ricerca, a un tempo scientifica e personale, asettica ed emotivamente partecipata. L'argomento indicato nel titolo e nel sottotitolo viene sviscerato in 6 Capitoli, ognuno dei quali si apre con una citazione da Beckett (pp. 80). Segue una preziosa articolata testimonianza fotografica in bianco e nero (pp. 32). A mo' di Appendice figurano una sezione che ripercorre in lingua francese le grandi linee di quanto esposto nei 6 Capitoli e la lista anagrafica del personale della Croce Rossa Irlandese a Saint-Lô (pp. 3). La parte conclusiva contiene l'apparato di Note (pp. 17), la lista di Fonti e Bibliografia, in cui sono riportati, oltre a testi e documenti a stampa, inediti, materiali d'archivio, dialoghi/conversazioni (pp. 5), infine l'Indice analitico (pp. 4).

Due elementi salienti contribuiscono a rendere avvincente la lettura di *Healing amid the Ruins*, che peraltro si distingue per rigore scientifico e limpido linguaggio espositivo: il primo è di ordine personale, sentimentale, legato alla

Irlanda

scrittrice stessa; l'altro è la documentazione sulla breve ma significativa esperienza di Samuel Beckett a Saint-Lô, la quale getta luce sulla figura umana e letteraria dello scrittore irlandese naturalizzato francese riconosciuto cittadino del mondo.

Quanto al primo elemento, Phyllis Gaffney è la figlia del Dottor Jim Gaffney, il quale operò come patologo nella struttura ospedaliera della Croce Rossa Irlandese a Saint-Lô. Phyllis era ancora nel grembo materno quando il padre morì in un incidente aereo nel Galles Settentrionale (il primo della compagnia aerea Aer Lingus), il 10 gennaio 1952. Imbarcandosi nella ricerca sull'ospedale irlandese in Normandia, Phyllis è andata alla ricerca del padre e, quando i risultati della sua certissima investigazione sui documenti e dei suoi incontri personali si sono materializzati in un libro, ella lo ha dedicato ai propri genitori:

For my parents — Jim, whom I never knew as a father, but whose letters from Saint-Lô started me on the story, and Ethna, who has played the role of two parents.

Quanto al secondo elemento, val la pena qui riportare, a titolo indicativo, qualche breve citazione da due testi beckettiani direttamente legati alla sua esperienza di magazziniere/interprete dell'*Hôpital Irlandais* in Normandia. Innanzitutto, i versi conclusivi della poesia dal tono sornione, *'Antipepsis'*, datata 1946 *After Saint-Lô*:

The cry: A thought has taken place!
A human thought! Ochone! Ochone!
Purissima Virgo! We're undone!
Bitched buggered and bewildered!
Bring forth your dead! Bring forth
your dead! *

(* Il testo, in dattiloscritto, si trova - registrato come MS 2906 - nell'archivio della Biblioteca dell'Università di Reading, in Inghilterra. Il termine Ochone è l'anglicizzazione di Ochón irlandese, che è un'esclamazione dolorosa, un grido di lamento.)

Ed ecco qualche estratto da *'The Capital of the Ruins'*, letto magistralmente da Barry McGovern la sera del 27 maggio. Si tratta di un dattiloscritto per la radio (poco più di tre cartelle dattiloscritte, con in calce la firma di Samuel Beckett e la data: 10 giugno 1946), che si apre con

una descrizione puntuale, 'clinica' quasi, della struttura ospedaliera irlandese: la struttura prefabbricata, gli arredi, i servizi, il personale, i pazienti, l'atmosfera dello

Hospital of the Irish Red Cross in Saint-Lo [sic], or, as the Laudiniens themselves say, the Irish Hospital... of some prefabricated wooden huts.

Seguono alcune riflessioni dell'autore, che si autodefinisce *"retiring and indeed retired store-keeper"*, su quello che ha significato l'Ospedale Irlandese per Saint-Lô *"bombed out of existence in one night"* e per il piccolo contingente della Croce Rossa Irlandese ivi insediatosi temporaneamente:

When I reflect now on the recurrent problems of what, with all proper modesty, might be called the heroic period, on one in particular so arduous and elusive that it literally ceased to be formilable, I suspect that our pains were those inherent in the simple and necessary and yet so unattainable proposition that their way of being we, was not our way and that our way of being they, was not their way. It is only fair to say that many of us had never been abroad before.

L'autore poi avanza qualche previsione, trovando ottimista chi dice che ci vorranno dieci anni

before the town begins to resemble the pleasant and prosperous administrative and agricultural centre that it was.

Quanto alla definizione di questo insediamento umanitario irlandese in Normandia dettato dalla catastrofe, egli puntualizza:

"Provisional" is not the term it was, in this universe become provisional. It will continue to discharge its function long after the Irish are gone and their names forgotten.

Il testo radiofonico si conclude avanzando una possibilità remota:

the possibility that some of those who were in Saint-Lo will come home realising that they got at least as good as they gave, that they got indeed what they could hardly give, a vision and sense of a time-honoured conception of human-

ity in ruins, and perhaps even an inkling of the terms in which our condition is to be thought again. These will have been in France.

[a mano] Samuel Beckett
June 10th 1946

In concomitanza con *Healing amid the Ruins*, che soddisfa interessi eterogenei (storia, letteratura, sociologia, diplomazia, biografia, medicina), Phyllis Gaffney ha prodotto un saggio dal titolo: *Dante, Manzoni, de Valera, Beckett? Circumlocutions of a Storekeeper: Beckett and Saint-Lô*, presentato in un Seminario tenutosi nella sua Università in gennaio e in via di pubblicazione nella *Irish University Review*. Da quanto ella stessa mi scrive in una lettera, sta preparando

a short piece on echoes of the Saint-Lô experience in Mercier et Camier, Beckett's first novel written in French. Although only published in 1970, it was actually first written in summer 1946, when he was fresh from his experience in Normandy ...

La storia continua e lo scrittore (dietro di lui il critico) continua a tessere la sua tela.

Rosangela Barone

Jennifer Johnston: *Il tarlo invisibile*, Milano, la tartaruga, 1999, traduzione di Rosi Dossena, pp. 240; *Two Moons*. London, Review (Headline), 1998, pp. 232

Contemporary Irish women's writing seems by now to have undergone what deserves the name of a "sea-change" - as it was very recently stated by one of its most competent scholars, Ailbhe Smyth - since an increasing number of women writers are gaining attention and acquire literary reputations both within and outside the insular boundaries of the Irish market and critical audience.

Among them Jennifer Johnston, born in Dublin in 1930, has been enjoying an almost unchallenged reputation as one of the most remarkable Irish novelists for over two decades. Popularity and appreciation for her work are now increasing also with a wider European audience, as it is attested, for instance, by the most recent publication of *The Invisible Worm* (1991) in the Italian translation by the publishing company La tartaruga (*Il tarlo invisibile*), while another is in preparation. Along with the release of her last novel, *Two Moons*, at the end of 1998, this novelty for the Italian readership provides an apt opportunity for a brief introduction and reassessment of Johnston's profile.

Her late *début* dates back to 1972, when *The Captain and the Kings* inaugurated a series of novels centred upon the Big House theme/setting and the claustrophobic and destructive gentility of the declining Anglo-Irish Protestant Ascendancy in the first decades of this century. With the subsequent *The Gates* (1973), *How Many Miles to Babylon* (1974, the Italian translation of which is forthcoming), *The Old Jest* (1979) and *Fools' Sanctuary* (1987), Johnston acquired a position among those belated practitioners of the Big House novel, this peculiarly Irish genre which, already on the wane for some decades, was significantly revived and more or

less radically subverted by writers such as Aidan Higgins, Molly Keane, John Banville and Johnston herself since the mid-sixties.

Encompassing a rather broad time span in terms of historical background, ranging from the first World War to the late seventies Northern Troubles and the present times, Johnston has repeatedly dwelt on the conflicts and mutual misunderstandings that have kept apart the religious and social dimensions of Protestants and Catholics in Ireland. The most overtly "political" side of her fictional investigation thus captures the mutual loss that arose out of the failure of integration and community between the divided loyalties of the Irish "nation" as a whole. And the narrative device that she employs almost as a trope and *leitmotif* in order to highlight this failed connection is that of the ill-fated relationship - be it love or friendship - between individuals who belong to opposing cultural, religious or class backgrounds, often of different ages but both outsiders who do not wish to conform to their traditional pieties.

Ever since the early eighties, though, especially with the publication of *The Christmas Tree* (1982)¹, Johnston has increasingly turned her attention to human relationships and to the search for personal freedom and fulfilment of women, making an ever scarcer use of the Irish dimension. Although her output is deeply concerned both with women and their worlds of experience and with the problematic social identity of modern Ireland, Johnston rejects any feminist labeling and has declared herself equally aware of the influence for Irish writers of a dual cultural heritage, both Gaelic-Irish and English.

Figuratively speaking, *The Invisible Worm* stands at the crossways of Johnston's evolving range of concerns, in that it delves deeper into the traumatic dark side of femininity, but it also obliquely hints at what remains of the Big House world, further evoked by the importance that the family house holds in the narrative. Laura, the neurotic and suffering protagonist, is the beautiful and unhappy wife of an unfaithful albeit affectionate husband. On the verge of a nervous breakdown, she lives in complete emotional estrangement from the reality that surrounds her, brooding on images of self-disintegration and escape,

and no longer capable of struggling for psychological survival. Slowly and painfully, though, with the help of young Dominic, a former catholic priest and now a teacher of classics, Laura is restored to life. The original trauma is eventually unveiled as one of fatherly abuse at the age of fifteen, which led her mother to take her own life, drowning in the nearby river and thus choosing "death by water". Laura finally manages to cast away the lethargy into which she had slipped and to express the despair and the inner void that reduced her to an "empty skin". Dominic's offer of love eventually is not accepted by her, as she is not ready yet to cut off all her painful ties with the past, but nonetheless it rescues her to life, and enables her to reach out for that identity she had been deprived of by her father, along with all her "expectations of love, joy, peace" (*IW* 144).

The isolation that surrounds the protagonist is also to be related to the marginalization of the protestant upper class in a prevalently working class catholic context. Interestingly, Laura is also affected by the hybridity of her identity, being the offspring of a mixed marriage between a protestant Anglo-Irish mother and a catholic Irish father, while the narrative subtly dramatizes the psychological implications of the estrangement of the upper class protestants in the "post-colonial" Republic. To some extent, this novel is also very much in-keeping with the pervasiveness of dark family portraits of incestuous or brutal fathers and weak and desperate mothers in Irish contemporary fiction, albeit from an privileged rather than socially deprived angle. Furthermore, even the original violence Laura suffers at the hands of her father, which gradually destroys her life - like Blake's "invisible worm", the novel's epigraph - bears metaphorical overtones in that it appears to have spawned a hatred and a malaise which reach beyond the tragic family romance:

"[...] perhaps the cold is spreading outside from me; maybe it will embrace the whole church, the whole town, the whole island: I will infect this race with my hatred" (*IW* 8).

In all of Johnston's work, silence pays a very relevant part, along with the emergence of the voice, conceived as an in-

Irlanda

stance of developing and self-asserting subjectivity. This is quite evident in *The Invisible Worm*, where silence is both a protection, a barrier to stave off the pain of memory and the "voices, touches, the violations of the past" (IW57) and a kind of displacement that prevents communication, and therefore communion between individuals and genders.

Silence was like the splint that held a broken limb tight, she thought - prevented pain, prevented truth, prevented dislocation, falling apart. Long live silence!(IW102)

Nonetheless, in Johnston's fiction - as Shari Benstock pointed out as early as 1982 - "the act of the storytelling is itself an affront to the lethargy of the lives it describes"², and ultimately Laura's first person narrative attests the radical importance of the confessional, monologic voice as one finally able to narrate a personal story, which is also the story of a brutally silenced and "invisible" woman.

The Invisible Worm displays as well an almost graphic instance of that theatrical quality which is so peculiar to the style and technique of Johnston's writing, and remarkably so in her dialogues and interior monologues, which are always rich with echoes from Shakespeare, the Bible or secular poetry, as if to counter the prevailing realism of her narratives. Her confessional, soliloquizing (female) voices are imbued in fact with existential significance, as they are narratives that *have* to be told in order to reconstruct disparaged identities.

The "aching weight of the past" (TM44), family ghosts and women's struggle for personal freedom out of disappointing and unfulfilling traditional gender roles are also at the core of the most recent *Two Moons*, which both continues and innovates Johnston's narrative discourse on women pursuing self-definition and artistic vocation. More specifically, in *Two Moons*, Johnston accomplishes her most cherished pattern of concerns dealing with mature womanhood and conflictual motherhood by deftly conflating three generational predicaments, and notably through a superbe probing into old age and its awareness of approaching death. The three women, 80year old widow Mimi, her middle aged divorced daughter Grace,

a theatre actress and her daughter in her mid-twenties, Polly, are all entangled in a web of love, selfishness leading to mutual exclusion and search for freedom and happiness. Grace is very much in-keeping with Johnston's typical heroines, a independent, self-contained and essentially individualistic woman whose identity as an artist ("that strange ephemeral work she does", in Mimi's words, TM, 206) is definitely far more crucial to her than her role as a mother (or former wife). Mimi, instead, almost embodies what the adolescent protagonists of Johnston's earlier Big House novels may have become had they had the opportunity of a decent, upper-middle class and disappointing married life, a life spent "learning very little" (TM 167). While Grace tensely rehearses a new production of *Hamlet* in which she is to play Gertrude, Mimi spends the last few weeks of her life in the company of a mysterious and rather handsome Italian man named Bonifacio, actually her guardian angel and a native of late XVth century Arezzo, who calls upon her regularly and becomes the agent of her gentle progress towards belated reawakening and death. In the course of their refreshing conversations (aptly underscored by lots of Italian red wine bottles) Mimi unveils to him how she had to cope with the sexual extrangement of a closet-homosexual and alcoholic husband (once more, husbands are not properly celebrated by Johnston's stories). Her leavetaking from life is nonetheless untainted by bitterness or resentment, as instead she embraces forgiveness and a renewed, though belated, enthusiasm and absorbment in the sheer little pleasures of life.

Meanwhile, the plot thickens with a rather improbable and ill-fated erotic passion between Grace and Polly's young and handsome's *fiancé*, Paul, himself an actor. Grace is resolute in dismissing the man after consummation, but not exclusively out of moral obligations towards her - later bereaved - daughter. Here Johnston's *penchant* for an investigation of conflictual and at times disturbing relationships between mother and daughters/sons takes on a turn which is not entirely plausible, while at the same time adding a final note to her gallery of strong, selfish and "masculine" women characters. As usual, her protagonists do not attain maturity through fulfilling sexual relationships, but rather by an

obstinate and self-imposed solitude, which often entails renunciation to a rewarding motherhood.

This novel, and most specifically the parts devoted to Mimi's character, could be said to mark a new development in Johnston's fiction. On a formal level it does so as it inaugurates a magical realism strand in the character of Bonifacio, while the prose style is as gracefully and sharply analytical as ever. But it also displays a subtle contextualization of different generational attitudes towards love, marriage, motherhood and self-assertion, fiercely pursued in the face of the disappointments inevitably forged by patriarchy.

Interestingly, given the references to the post-colonial historical dimension in her earlier works, Johnston's prominence in the context of Irish women's writing also lies in the fact that she implicitly questions the prevailing and abiding tropes of the nationalization of woman and feminization of the nation by avoiding stereotypes, although she has extensively explored the link between domestic and national repression. Moreover, her work provides a less unvarying and traditional socio-cultural angle than that which is most frequently practiced by contemporary Irish fiction, in that for decades it has been subtly probing into the foibles, hardness and isolation of middle-class, well-to do and educated protestants, especially women. Whether or not this specific context of reference can be ascribed to the marginalized minorities in an Irish dimension sounds frankly dubious, but challenging nonetheless. By now Johnston's fiction seems decidedly oriented towards an ever subtler and personal exploration of a contradictory, vulnerable and yet self-assertive feminine difference which simply refuses to be ascribed to Irish stereotypes of sorts.

Roberta Geffer Wondrich

¹ Italian translation: *L'albero di natale*. Milano, La tartaruga, 1994.

² S. Benstock: "The Masculine World of Jennifer Johnston". In Staley, T. ed., *XXth Century Women Novelists*. Totowa, NJ, Barnes & Noble, 1982, 191-217.

Ciaran Murray, *Sharawadgi: The Romantic Return to Nature, San Francisco, London, Bethesda, International Scholars Publications, 1999*

The 17th-century traveller disembarking at Ringsend and heading towards the centre of Dublin "would drive along what is now Dame Street, or Damas or Dam Street ... then a rough road outside the city proper, bordered by large houses recently built for prominent people such as Anglesey, Temple and Eustace, whose names are perpetuated by those of the streets now occupying the space where the houses of these magnates originally stood in their own grounds". Thus the doyen of the historians of the 17th century in Ireland, the late Edward Mac Lysaght.

Temple Bar there, now the centre of the *nouveau beau monde* in Dublin, is called after Sir William Temple, son of Sir John Temple author of the grotesquely inaccurate *History of the Irish Rebellion* used by Cromwell to justify his butchery and still echoing in the stentorian bellowing of the Rev. Ian Paisley, MP, MEP. Temple got an estate in Carlow, from which one of the Kavanaghs was evicted under Cromwell's edict "To Hell or to Connacht" - Kavanagh wisely opted for Connacht!

Temple's country house at Stapletown in Carlow was one of the few country houses of importance to have a garden. And that garden (the first of the three Temple developed - the later ones in England) is the starting point of a recent fascinating, unusual, keen exploration of life, literature, politics - the complex of the European man of affairs being affected by the East - *Sharawadgi: The Romantic Return to Nature*.

Written by a Carlowian, Ciaran Murray, professor of English at Chuo University in Japan, this book has recently been published by International Scholars Publications, San Francisco, London and Bethesda (Maryland, USA), and comes to us with wholehearted endorsement from Seamus Deane and Mine Okachi: the former, poet, novelist and Professor of Irish Studies at the University of Notre Dame (USA), stating: "he has established a new axis for the intellectual history of the eighteenth century"; the latter, Head of his Depart-

ment at Chuo, declaring: "I was impressed ... by the comprehensive sweep with which he carries his story from the beginning to the end of the eighteenth century".

Temple, in his second garden, Shee, in England, was mentor, patron, employer to his relative Jonathan Swift. Here Swift composed his defence of Temple, *The Battle of Books*, even if he could be (as he is in this study) seen as taking back the compliment as it were in *The Tale of a Tub* - Temple had effected as diplomat two junctions with Holland: the first to free the Dutch from the expansive tendencies of the French did not last too long, but the second - the marriage of William of Orange to Mary, daughter of James II - reverberates still in the English "Constitution" and in the tolling of the Lambeg drum every July 12th in the North of Ireland.

In his gardens - retreats from politics, Macaulay would have it (and this book has as one theme the redemption of Temple from the animadversion of Macaulay) - Temple, informed by the East, began another revolution: the "romantic return to nature" of the book's title.

Horticulture, literature, politics overlap in the tautly argued, elegantly written essay in aesthetics, culture and intellectual history. Liberty, verging by times on the orgiastic licence of the Hellfire Club, opposed to authoritarianism, Whig versus Tory: a dichotomy resolved in a way, at the century's end, in the aesthetics and politics of Burke.

A host of the characters who deemed themselves to be, and have been deemed as it were then to have been 'society', 'establishment' - before the American and French Revolutions altered concepts of the God-given pyramid - pass through the pages: Addison is elevated, Pope diminished, Dryden in notes, Walpole's *Castle of Otranto* spends a few illuminating pages with us, the Irish victory in French colours at Fontenoy gets due context and the Stuart attempts at Restoration marks the conversion of that "cause from futility to romance".

Pádraig Ó Snodaigh

Edna O'Brien, *James Joyce, London, Weidenfeld & Nicolson, 1999, pp. 182*

"My poor Jim, he was such a great man."

Every new book by Edna O'Brien is eagerly awaited as an event of literary importance and her new "biography" of Joyce has been no exception. And rightly so. It is a major happening, a creative exploration by one of Ireland's most accomplished living novelists of one of her guiding stars, the novelist of the twentieth century, James Augustine Joyce. It is only partly true to refer to it as a biography - it is a biography in the way Joyce's fiction is autobiographical, that is, quite a bit of licence is taken with the facts, and the strict chronology of events is not always as carefully observed as it might be. This has the positive effect of allowing certain elements acquire their just importance and saves them from being buried among endless pages of secondary detail. Lest we should miss this point, like Joyce's *A Portrait of the Artist as A Young Man* before it, O'Brien's new work begins with the words of the age old nursery rhyme "Once upon a time..." and rapidly it weaves us into its spell: "There was a man coming down a road in Dublin and he gave himself the name of Dedalus the sorcerer, constructor of labyrinths and maker of wings for Icarus who flew so close to the sun that he fell, as the apostolic Dubliner James Joyce would fall deep into a world of words - from the 'epiphanies' of youth to the 'epistemologies' of later years".

The author of 18 accomplished, ambitious and provocative novels including *The Country Girls, Time and Tide, and House of Splendid Isolation*, Edna O'Brien is uniquely equipped to write about James Joyce. Like him, from personal experience, she knows what it was like to grow up in provincial Ireland in fear of the belt of a crozier; like him, she too knows all too well that the Irish are rarely happy to see one of their own do too well, especially if it is at the expense of their fellow countrymen; like him she got out of Ireland for what she termed "self-protection" and chose to live in exile, coming to experience at first hand both the creative gain and the spiritual pain which that can entail. Both Joyce's and O'Brien's writings brilliantly ex-

pose and explore all the constricting limits of the respective eras in which they grew up in Ireland, one in "the dull phenomenon of Dublin" that world of "squalor and insincerity" described in Joyce's early writing, the other in 1950's small-town, rural Ireland. While Joyce masterfully portrayed the traumas of Irish male sexuality through Stephen Dedalus (as the poet Paula Meehan put it during last year's Trieste Joyce School: "reading Joyce I came to understand why the Irishmen I knew were all so fucked up"), O'Brien offered a similarly revealing window to the female equivalent. Her *The Country Girls* brilliantly showed a young girl's painful growth in awareness of her own sexuality despite the constraints of religious oppression and was predictably banned and declared a smear on Irish womanhood.

O'Brien puts her own critical heritage, her many years of experience as a novelist and short-story writer, and her dazzling linguistic skills to excellent use in this biography which will upset not a few purists who will ask if we really need another Joyce biography that tells us more or less what we know already. I'm something of a purist myself having spent the last 5 years working almost exclusively on Joyce and preparing two biographies, one strictly concerned with the author's Triestine years, *The Years of Bloom: Joyce in Trieste 1904-1920* (Dublin: Lilliput Press, June 2000), the other a short illustrated sketch entitled *James Joyce: A Passionate Exile*, London: Orion Press, 2000). I have to be honest and say that when a copy of Edna O'Brien's biography arrived through the post box I was less than enthusiastic. Yet another biography to read. But my curiosity got the better of me and I found myself becoming totally involved, all over again, in the extraordinary drama and adventure which was Joyce's life in Dublin and in his European homes - Trieste, Zurich, and Paris. More than anything I got a new sense of the Dublin that formed him. So the answer is yes, the book is certainly an addition to the countless books already available on Joyce and a welcome exception to the vast majority of them for its readability, its humanity, its understanding of Joyce and of the Irish world that formed him. It is also welcome because O'Brien is the first really important Irish writer to be brave enough to publish a full length book on Joyce, and one of the few to

genuinely revel in his creativity which she has long found liberating and inspiring rather than constricting and intimidating.

Other people will criticise the book for its several factual errors: the frequent slight but annoying misquotations, the messing up of people's names - Joyce's Dublin friend, C.P. Curran (J.F. Byrne in *A Portrait* becomes "C.P. Byrne" while one of his most important Triestine companions, Alessandro Francini Bruni undergoes a sex change, and becomes, like Leopold Bloom, a "new womanly man called Francine Bruno"). It is irksome to find that the provost of Trinity College, who memorably referred to Joyce as "a corner boy", is named as "McPherson" when of course he was called Mahaffey. Again it is puzzling that the "hell-fire" sermons which took place while Joyce was a teenager in Belvedere are moved to his earlier Clongowes years. A little more careful editing and these errors could be easily ironed out (for a second edition perhaps) but in the meantime it should be said that none of the errors (while they will annoy the specialists) seriously undermine the overall impact of the book, which is powerful.

Part of its power lies in its directness - in the fact that it pulls no punches. Its brevity is also a welcome change in Joyce studies. Not all readers, after all, are willing to plough from beginning to end through the 800 odd pages of Richard Ellmann's standard biography. In this book, the reader is brought into contact with all the major episodes in Joyce's life and it is clear that O'Brien has carefully sifted through the standard biographical works to root her own enthusiastic appraisal in the facts as we know them. Where a classic academic biography would shirk at making bald judgements, sweeping statements, O'Brien, with her novelist's training, works in broad strokes, painting a Joyce who is both a saint in his devotion to his writing and a sinner in his dealings with his family and all those around him. The book deals rather too briefly with Joyce's parents and siblings, but its treatment of Joyce's relationship with Nora is exemplary, as is its sensitive description of his troubled relationship with Lucia before and as she descended into irreversible mental disarray: "Joyce believed that his genius had cast its shadow on Lucia's psyche and perhaps it had. But his guilt reeks of something darker and more in-

criminating, and as if her malady was not the consequence of his genius but his early dissipation" (155).

The book's most effective chapters deal with *Ulysses* and *Finnegans Wake*. Of particular interest is O'Brien's exploration of territory which would become her own - "matters feminine". In this regard her tracing of Nora Barnacle's influence on Joyce's female creations is revealing as is her discussion of the Nausicaa episode, "the most seductive chapter in *Ulysses*". She also captures well the genesis of *Finnegans Wake* and Joyce's seventeen years of hard labour to finish it despite his failing eyes, his family problems, and the increasing doubts of even his most loyal supporters. O'Brien puts it thus:

So what is it? A maze of 'discinct and isoplural' words born in the 'blotchwall of his innkempt house', a deuteronomy. 'Outer serpumstances' are given short shrift. Each reader has to make a daring leap to construe meaning and of course laughter. 'Latin me that, my trinity scholar' says one of the gabbling washerwomen to another, while their author strove to turn 'sanscreed into oure erylant!' If Ireland thought she had a defector in James Joyce, she was greatly mistaken. Her music, poetry and 'broken heaventalk' are all there.

She is also correct to take issue with the Irish reception of Joyce: "Joyce's future is assured. His shade haunts every great writer who has followed him. The essays, treatises, books and seminars abound, but more tellingly and perhaps more viscerally he is still hated". In the scramble to appraise the mass of new (talented but lesser) Irish novelists, critical works on Joyce by Irish scholars continue to be few and far between and the agenda of the so-called Joyce industry continues to be largely set in America. A shame this because Irish academics are so uniquely equipped to bring *relevant* new light to bear on Joyce's works. Similarly Joyce's fellow countrymen continue to look upon him (if they look at all) with suspicion. "I've tried to read Joyce but got nowhere", a girl from Galway told me this morning. "I can't see what all the fuss is about". I tried to explain but as I did I could see her eyes begin to gloss over. If she ever decides that she really wants to know, I cannot think of a better place to start to find out than Edna O'Brien's book.

John McCourt

Laura Pelaschiar, *Writing the North, The Contemporary Novel in Northern Ireland*, with a preface by Renzo S. Crivelli, Trieste, Edizioni Parnaso, 1998

La narrativa anglofona contemporanea dell'Irlanda del Nord è indubbiamente una delle più interessanti manifestazioni letterarie di lingua inglese degli ultimi decenni, e, per tutti gli antefatti storici, politici, culturali, lontani e vicini, è anche una delle più difficili da capire in profondità. Inoltre questa produzione narrativa è stata copiosissima, anche troppo abbondante, così che a opere di livello buono e ottimo si sono affiancate opere di scarsissimo valore, anche se di sicuro impatto commerciale per la violenza e il sensazionalismo degli argomenti e della scrittura; questo ultimo genere di narrativa è anzi stato decisamente quello quantitativamente più ragguardevole. In *Writing the North* Laura Pelaschiar affronta tutto il problema; delinea anche il problema della letteratura cosiddetta *trash* (letteratura che sfrutta più che tratta i *Troubles*), ma non se ne occupa, per dedicarsi invece alla produzione migliore. In realtà, mentre non ci sono dubbi per quelle evidentemente scadenti, non è sempre facile per i lettori non irlandesi, e anche per gli irlandesi, distinguere tra opere buone, meno buone, spurie, e imitative; e questa è una ragione in più per apprezzare l'uscita di *Writing the North*, che riesce con pazienza a mettere un certo ordine nell'insieme. L'Irlanda del Nord è indubbiamente "a thriller writer's dream", così come è terreno fertile per molto altro, per esempio per affascinanti studi sulla natura umana, sul rapporto degli uomini con i luoghi, e naturalmente sul rapporto degli uomini con la storia, così come dimostrano gli scrittori scelti ed esaminati da Pelaschiar. Il libro è scritto in inglese, il che forse può limitarne il campo di fruizione in Italia in senso lato, ma, essendo un buon inglese, la lingua può anche essere un pregio aggiuntivo per quanto riguarda una parte del pubblico dei lettori, sia italiani sia stranieri.

Mentre la prefazione di Crivelli mette a fuoco il problema della posizione culturale e politica dell'Irlanda nel contesto dell'interesse internazionale attuale per i paesi che sono detti per comodità operativa post-coloniali, Laura Pelaschiar nella sua *Introduction* prende subito il toro per le corna e affronta fatti e argomenti senza indecisioni: è fatto acquisito il fenomeno del "Northern Renaissance", attestato in poesia da Montague, Heaney, Longley, Mahon, Paulin, Maldoon, McGuckian e Ciaran Carson, per non nominare che i più recenti; in teatro da Friel, Parker, Graham Reid e il giovanissimo Gary Mitchell; quanto a romanzi e narrativa breve, tutto il libro è su di loro, e sono molti. Si può parlare, quindi, di "Northern Irish Literature", separata e differenziata dalla letteratura irlandese del sud del paese? La questione è spinosa e deve essere osservata da molti punti di vista. Si può essere o non essere d'accordo con la posizione di Laura Pelaschiar, ma certo si deve dire che espone i suoi argomenti con molta chiarezza e senza omissioni di parte. Altrettanto chiaramente definisce i limiti cronologici, e anche il proprio metodo di presentazione degli autori, che non sono tutti (il lavoro non pretende di essere esaustivo), ma sono quelli considerati più rappresentativi.

La *Introduction* è seguita da tre ampi capitoli (forse troppo ampi) che trattano degli scrittori attribuendoli ad aree di argomento e in un certo senso di pensiero: *Heroes, Terrorists and Terror - The Political Discourse in Northern Irish Fiction*, *Place and Self in Northern Irish Writing*, e *Urban Narrative - The City of the North*. In questi tre capitoli Pelaschiar tratta uno per uno, ma con abbondanza di riferimenti incrociati e con richiami ad altri scrittori significativi necessariamente non presenti nel libro, Robert McLiam Wilson, Colin Bateman, Bernard MacLaverty, Maurice Leitch, Maurice Power, Ronan Bennet, Danny Morrison, Benedict Kiely, Eugene McCabe, Briege Duffaud, Glenn Patterson, Eoin McNamee, Deirdre Madden,

Jennifer Johnston, Daniel Mornin, e ad altri ancora accenna; prende, naturalmente, anche in considerazione, non concedendogli, a mio avviso, abbastanza spazio, Brian Moore, recentemente scomparso nel gennaio del 1999, uno scrittore che per alcuni non è facile da collocare, per i suoi oscillamenti tra Canada, Ulster e Stati Uniti, ma che rappresenta un oggetto di studio di grande interesse, sia per i molti buoni romanzi, sia per i pochi discutibili e/o commerciali. Personalmente, nonostante i suoi umori e scelte, trovo difficile non considerarlo parte integrante della letteratura irlandese sia del nord sia del sud.

Agli autori prescelti è dedicata una lettura attenta, sempre vicina al testo, che apre piuttosto che esaurire il discorso sulle loro opere. Pelaschiar presenta la sua materia appoggiandosi anche a critici come Kiberd e Richard Kearney, ma molto spesso esprimendo opinioni personali, sostanziate dall'uso dei testi narrativi stessi e da una evidente conoscenza di dati e fatti della storia e della politica nordirlandese. A questo proposito si deve dire che la decisione di inserire a fine libro una appendice di informazione storica, sociale e culturale si dimostra utile e opportuna. Non troppo lunga, ma abbastanza completa, l'appendice, *The Wounds of History - A Short sketch of Northern Irish History*, non solo permette di leggere il libro con la necessaria informazione di base, ma apre anche la via a ulteriori direzioni di studio.

Nel suo complesso *Writing the North* è un libro adattissimo a chi si avvicina per la prima volta alla letteratura dell'Irlanda, per esempio gli studenti universitari della materia, ma è interessante anche per un pubblico più generale di lettori che ami l'Irlanda. Un libro del genere veramente mancava. Però, proprio per questo, si deve dire che ci sarebbe spazio per qualche miglioramento quanto agli apparati e alla presentazione tipografica. Per esempio: la bibliografia, che è molto ricca, avrebbe potuto essere divisa in sezioni: narrativa, critica, storica, così da poter essere usata più facilmente. Si sarebbe potuto,

inoltre, aggiungere utilmente un elenco bio-bibliografico degli autori trattati, come viene d'altronde fatto in molti studi del genere. Una vera mancanza è quella di un indice analitico dei nomi e dei titoli. Anche l'indice stesso del volume poteva essere più esplicito, e più pietoso, per il lettore neofita e non. Ma soprattutto l'editore poteva trattare meglio un autore palesemente bravo e competente e un libro palesemente buono, stampandolo in caratteri un po' meno punitivi, e rilegandolo in modo che le pagine non si staccassero anche alla prima lettura (e figuriamoci alla seconda). Poiché è un libro che andrà in mano a molti studenti, e che servirà appunto anche per studiare, la rilegatura è importante, come lo sono gli apparati, e come lo sono i caratteri di stampa.

Le osservazioni precedenti nulla tolgono al valore intrinseco del libro, si vuol solo affermare che *Writing the North* merita di più.

Francesca Romana Paci

Alan Tittley, *Arriva Godot. Tragicommedia in due atti.* (Edizione originale: *Tagann Godot*, Dublin, An Clóchomhar, 1991), cura e traduzione dall'irlandese di Rosangela Barone, con una introduzione di Pádraig ó Snodaigh, Collana "Ienuvole", Faenza, Mobydick, 1999, pp. 92

Nella nostra fantasia, dopo tanti anni, Estragon e Vladimir sono ancora là, in scena, presso quell'albero, ad aspettare. Perciò qualcuno prima o poi doveva domandarsi che ne fosse stato dei due *clochard*, e immaginare come si sarebbero comportati oggi, soprattutto nell'eventualità che Godot fosse infine arrivato.

Ha osato farlo un irlandese - Alan Tittley, narratore, saggista, drammaturgo di Cork, oggi cinquantenne - che scrive in lingua irlandese.

Tagann Godot (1991) è stato scritto, messo in scena con molto successo e pubblicato quarant'anni dopo *En attendant Gogot* (che era stato terminato nel gennaio 1949, dato alle stampe a Parigi nel 1952, ivi rappresentato nel 1954). Non ne è stata fatta ancora una traduzione inglese, ed è quindi tanto più interessante che sia apparsa ora quella italiana, per merito di Rosangela Barone (probabilmente l'unica studiosa in grado di tradurre con esattezza, competenza e gusto dall'irlandese moderno all'italiano) e di un coraggioso editore faentino.

Sulla scena, all'inizio, in perfetto stile "teatro dell'assurdo", ritroviamo Vladimir e Estragon, ancora lì a dibattere stancamente se abbia senso continuare ad attendere, o non sia meglio impiccarsi per vedere se per caso si possa "trovare la risposta dall'altra parte". Ma ecco un ragazzo annunciare che finalmente Godot sta per venire. Poco dopo irrompe rumorosamente, con il suo carrozzone strapieno di "premi", un invadente personaggio - una sorta di imbonitore, simile a tanti euforici presentatori televisivi di giochi a quiz -

affiancato da un penoso dipendente e dalla inevitabile valletta. Da questo momento tutto sulla scena si movimenta, acquistando i toni di una pantomima. L'imbonitore promette felicità, propaganda una visione della vita come gioco della sorte, in cui si tratta di azzeccare le risposte giuste a liste prefabbricate di facili domande, riceverne un profluvio di premi e così soddisfare "ogni desiderio". Estragone e Vladimiro presto si convincono che proprio questa sia la salvezza tanto attesa. Ma il primo atto termina con Estragone che, avendo correttamente risposto alla domanda "Due più due?", vince, a sorpresa, "la Vita Eterna" e per questo viene prontamente appeso all'albero e impiccato.

Il secondo atto si apre - "mezzo minuto prima della fine dell'Atto primo" - con le proteste di Vladimiro e il sopraggiungere, a suo sostegno, di uno strano ometto che risponde al nome di Godot. Costui, dotato di doti taumaturgiche e di ideali opposti a quelli dell'imbonitore, dopo un confronto vincente con costui, riporta in vita Estragone. Quanto al seguito, basti qui dire che anche a Godot tocca in sorte di essere messo a morte (sulla sedia elettrica, per mano di Estragone, furente per non esser stato lasciato "dall'altra parte", dove almeno non ci si tormenta in inutili attese) ma poi ricompare vivo e vegeto saltando fuori dal frigorifero in cui è stato sepolto ed esce di scena stizzito per il cattivo trattamento ricevuto. Dopo un attimo ricompare il ragazzo e annuncia che Godot ha dovuto ritardare per un incidente, ma sta davvero per arrivare, lasciando così i due - e il pubblico - nel grande dubbio se il vero Godot sia già arrivato o possa o debba essere ancora atteso.

Il testo di Tittley ha tra i suoi pregi quello di non essere didascalico e "a tesi", e di prestarsi a diverse possibili letture. Quella che qui abbozziamo è soltanto una possibile. Il motivo centrale e ossessivamente ricorrente è quello del rapporto tra domanda e risposta, rapporto che viene interpretato dai personaggi in termini sempre differenti, e sembra quasi bloccarsi in un circolo vizioso da cui non si sa come sortire. C'era un tempo "la domanda", quella che tormentava Beckett e i suoi personaggi, ansiosa domanda sul senso ultimo della vita, cui non si riesce a trovare risposta. Oggi, nel nostro mondo - sembra insinuare Tittley - ci sono sul mercato innumerevoli, infinite "risposte", ma si è dimenticato quale fosse la domanda. Entrambi i presunti Godot hanno fallito nella loro missione salvifica. Il primo ha

propagandato la necessaria omologazione di tutti gli uomini in consumatori, ha sostenuto che solo così tutte le richieste possono essere soddisfatte: ma è stato smascherato quale portatore di morte, e i suoi premi multicolori si dileguano infine sulla scena come ingannevoli miraggi. Il secondo, all'opposto, ha predicato la dignità dell'individuo e la necessità di non arenarsi di fronte ad una domanda esistenziale destinata a rimanere senza soluzione, ha suggerito di praticare l'azione compassionevole: ma è stato respinto perché non ha detto quale sia "la risposta", non è stato capito perché ha indicato un atteggiamento esistenziale totalmente diverso.

Carattere e motivo di interesse specifico di questo lavoro teatrale sembra essere, su diversi piani, la sua intertestualità. In primo luogo, apertamente, per i continui rimandi alla *pièce* di Beckett, che ognuno sa cogliere senza sforzo ravvisandoli nei personaggi, le situazioni, le frasi, il registro tragicomico, l'intreccio di futilità e pensieri sull'orlo dell'abisso. In secondo luogo perché in questo testo pullulano rimandi al tessuto culturale irlandese — quello della tradizione letteraria, del folclore e della modernità più banale —: vi si incontrano anche parole di canzonette (puntualmente individuate in nota dalla curatrice), proverbi, modi di dire, stereotipi triviali del linguaggio televisivo. In terzo luogo perché la figura dell'imbonitore è la parodia — per noi lettori italiani abbastanza intuibile per analogia con equivalenti personaggi nostrani — di un ben individuato presentatore televisivo irlandese, Douglas Adams (conduttore, negli anni in cui il testo è stato scritto, di una popolare trasmissione, "Hitchhiker's Guide to the Galaxy", basata su domande, risposte e lauti premi). Per parte sua la figura di Godot, che le didascalie suggeriscono abbia, nell'aspetto fisico, qualcosa di Charlie Chaplin e di Grucho Marx, rimanda tuttavia alla figura del Cristo nel testo evangelico: Godot è un Cristo degradato e clownesco (il suo "avvento" è preannunciato da qualcuno che viene chiamato "Battista", parla per parabole, addita a modello "i gigli dei campi e gli uccelli del cielo", predica la compassione verso i sofferenti, compie prodigi, risuscita i morti, viene messo a morte dall'uomo che era venuto a salvare, è

sepolto, risorge...).

La stessa problematizzazione del rapporto tra domanda e risposta sembra entrare nella rete dei rimandi intertestuali se si pensa alla presenza nella letteratura irlandese di una lunga serie di precedenti, dai testi gnomici altomedievali (le "istruzioni" per i principi, come *Tecosca Cormaic*, Insegnamenti a Cormac, o *Audacht Morainn*, Testamento di Morann) fino allo stile catechistico del dell'episodio "Ithaca" dello *Ulysses* e ai dodici "quisquicoock" (quiz) che compongono il sesto capitolo di *Finnegans Wake*, passando attraverso il "Ní hansa" ("Non è difficile") con cui immancabilmente inizia ogni risposta nei più disparati testi narrativi e catechistici in irlandese.

Nelle pagine di *Arriva Godot* quel fitto gioco di richiami ad altri testi e contesti si riflette in una ricchezza linguistica che mescola registri alti e bassi e accoglie a piene mani tanto elementi dialettali quanto anglismi. Titley considera insomma la lingua irlandese non un reperto museale ma una realtà viva, da non ridurre quindi alla elementare koiné dell'irlandese oggi imparato a scuola. Egli rimane così sulla linea del suo grande maestro, Mártín Ó Cadhain, autore (nel 1948, poco prima dunque di *En attendant Godot*) di quel capolavoro della letteratura irlandese moderna che è il romanzo *Cré na Cille*, un testo, sia detto per inciso, che meriterebbe anch'esso di esser tradotto nella nostra lingua.

Un'ultima considerazione conclusiva, non più che un'impressione: il fatto che *En attendant Godot* abbia trovato una sorta di continuazione in lingua irlandese (e che entrambi i testi siano stati concepiti non in inglese) sembra anche evidenziare le profonde radici del testo teatrale beckettiano nella cultura irlandese, nella sua sensibilità e tradizione letteraria.

Melita Cataldi

Colm Toibin *Sud*, trad. di Laura Pelaschiar, Roma, Fazi, 1999, pp. 217

Con la pubblicazione di *Sud*, primo romanzo di Colm Toibin del 1990, nella bella traduzione di Laura Pelaschiar, la casa editrice Fazi cerca di colmare una lacuna e ci promette di recuperare il tempo perduto per la conoscenza di questo importante scrittore irlandese. E' infatti già in cantiere la traduzione di *The Story of the Night* del 1996.

Il romanzo di Toibin sorprende chiunque da un romanzo irlandese si aspetti non solo un'ambientazione irlandese, ma anche uno sfondo di povertà, ubriachezza, violenza familiare e politica, o al contrario il mondo della *big house*, l'evocazione dei fasti e divertimenti delle grandi famiglie angloirlandesi, con i conflitti sociali e religiosi correlativi. Né il titolo *South* va letto in opposizione a "North": non si tratta di un romanzo sulla storia violenta dell'Irlanda, sia essa recente o passata. Il sud di cui è questione qui è il sud dell'Europa. Il romanzo è ambientato a Barcellona e nei Pirenei, ma anche questo sfondo non è come uno se lo aspetta. Sbaglia Fazi a mettere un torero in copertina: la Spagna di Toibin è priva degli etnostereotipi hemingwayeschi e delle rappresentazioni convenzionali dettate da un punto di vista nordico: non ci sono né corride né feste (a parte la descrizione gratuita del Patum di Berga) né color locale né *movida* né grandi passioni bensì il mondo grigio e represso della Spagna franchista degli anni cinquanta — una Barcellona sottotono, un paesino dei Pirenei freddo e ventoso.

Si potrebbe dire che Toibin si diverta a creare delle aspettative per poi deluderle in un sottile gioco con il lettore. Così avviene non solo con il titolo ma anche con la trama. Toibin accenna a dei misteri, crea accuratamente delle situazioni che il lettore in base alle proprie competenze letterarie prevede abbiano un certo esito, per poi lasciarle irrisolte.

Nella Barcellona degli anni cinquanta, Katherine Proctor, un'irlandese in fuga da un marito noioso e conservatore e dalla vita di ricca proprietaria terriera nella cittadina di Enniscorthy, si trascina di caffè in caffè, traumatizzata dalla

Irlanda

decisione presa e dalla violenza subita sul treno che la portava in Spagna. Le sue peregrinazioni la portano in contatto con un gruppo di artisti fra cui vi sono Miguel, un pittore antifranchista che ha partecipato ad azioni terroriste durante la guerra civile, e un artista irlandese, Michael Graves, che proviene anche lui da Enniscorthy. Nasce l'amore fra Katherine e Miguel e contemporaneamente cresce in entrambi la voglia di affermarsi artisticamente: i due si ritirano nei Pirenei per coltivare il loro legame e la pittura e mettersi al riparo dalla polizia franchista. Ma cresce anche l'amicizia con Michael Graves creando nel lettore l'aspettativa di un conflitto di gelosia o di qualche coincidenza riguardante il passato dei due irlandesi, entrambi provenienti dalla stessa città ma da famiglie antagoniste per tradizione e classe sociale. Il romanzo, infatti, oscilla fra descrizioni del presente spagnolo di Katherine e del suo passato in Irlanda—la casa avita bruciata dai cattolici durante la guerra civile, i contrasti fra il marito e i suoi fittavoli cattolici, le paure di Katherine, la sua frustrazione sessuale, i suoi rapporti con il figlio, Richard, e la ricca madre, anch'essa fuggita dal marito e dall'Irlanda dopo la notte dell'incendio. Si è continuamente sull'orlo di una qualche rivelazione; di volta in volta ci si chiede se Michael possa essere un emissario del marito, se lui e Katherine si siano conosciuti prima, se la famiglia di lui sia stata coinvolta nell'incendio della casa di lei per mano dei cattolici. Vi è un'ombra anche su ciò che è successo in quella notte di fuoco e sui motivi della fuga della madre di Katherine che pure lei aveva abbandonato patria e famiglia per non tornare mai più. Tutti i quesiti del lettore rimarranno senza risposta come senza risposta rimarrà la lettera di Katherine alla madre per conoscere la verità. Ombre e dubbi pesano anche sul lato spagnolo della vicenda, sulla personalità di Miguel, sui motivi del suo ritorno a Pallosa nei Pirenei, proprio nel luogo in cui la polizia lo avrebbe ricercato, e soprattutto sulla sua volontà suicida per cui non fugge come vorrebbe Katherine ma anzi si espone alle rappresaglie fino ad esserne distrutto.

Il romanzo è pervaso da un senso di disagio, e di minaccia. La violenza perlopiù è latente e domina soprattutto la parte centrale di *Sud*, la parte ambientata nei Pirenei, dove esplode con

gli interrogatori e la tortura di cui sono vittime Miguel e il suo compagno di lotte, Carlos Puig, che entrambi ne saranno annientati. Ma nello specchio deformante della violenza spagnola contro catalani e antifranchisti—e anche di quella di Miguel e dei suoi compagni durante la guerra civile—è riflessa anche la violenza dell'Irlanda. Il racconto delle esperienze di lotta e di prigionia di Miguel lasciano in Katherine una sensazione "come se avesse mangiato qualcosa di strano e di forte, ma dal sapore vagamente familiare." (p. 80): l'orrore per la lotta fratricida viene rafforzato dalla ripetizione e Katherine, vittima bambina della guerra civile irlandese s'identifica con il bambino vittima della guerra civile spagnola—il bambino a cui aveva sparato Miguel: "C'era un'immagine che continuava a tornarle in mente, quella di un bambino che correva in cerca di aiuto, che correva per salvarsi la vita, che veniva trapassato dai proiettili, mentre le fiamme ruggivano alle sue spalle" (p. 80). Le fiamme sono quelle dell'infanzia di Katherine. Non a caso, Miguel dipinge "un mondo riflesso, scene alla rovescia, o eventi distorti in uno specchio deformante (p. 89) e Katherine potenti paesaggi, panorami di luoghi "in cui gli uomini erano morti in maniera brutale e crudele," luoghi in cui "la violenza veniva perpetrata sulla natura" (p. 87).

La realtà irlandese, insomma, attraverso parallelismi come quelli appena citati, o attraverso le inquietudini scatenate dalla presenza di Michael, farà continue irruzioni nella trama spagnola creando una duplice prospettiva e un senso di indeterminatezza. E ci si renderà conto che i grandi *topoi* della letteratura irlandese sono tutti presenti in un romanzo che sembrava promettere *dépaysment*— ma appena accennati, introdotti obliquamente da *flash back*: o rievocazioni del passato o analogie. C'è il conflitto fra cattolici e protestanti; il mondo della *big house* rifiutato da Katherine quando abbandona il marito che voleva esercitare sui vicini le prerogative di grande proprietario terriero; vi sono la povertà e la tubercolosi da cui è fuggito Michael, e vi è il tema principe dell'esilio—o di quell'emigrazione volontaria per motivi vari (il "mal d'Irlanda") che trasforma gl'irlandesi in esuli, *deorai*, ossia coloro che conoscono le lacrime, come insegna Michael Graves a Katherine. E c'è soprattutto il tema centrale della letteratura irlandese, la

ricerca di identità, ma in forma nuova in quanto qui viene disgiunto dalla tradizione e il disagio della protagonista sempre intenta a cercare di mettere insieme le tessere di un mosaico, quello della propria vita e dei vari contesti in cui si trova. Esule ed estranea è Katherine dovunque si trovi— a Barcellona dopo la fuga dal marito, Tom, o dopo la morte di Miguel; a Pallosa nei Pirenei, nel suo lungo soggiorno a fianco di Miguel, dove i disagi fisici riflettono quelli morali; a Dublino dove passerà gli anni finali, fruttuosi della sua vita; persino ad Enniscorthy, in cui lei protestante farà sempre parte di un'élite.

Anche nell'amore sarà sospesa fra i suoi due uomini, la cui omonimia sottolinea la difficoltà di decidere: Miguel, passionale, intenso, non è mai compreso del tutto, ma molto amato; Michael, suo conterraneo, ma per estrazione sociale estraneo quanto Miguel, le rimarrà al fianco, ironico e tenero, fino alla fine ma sempre tenuto a distanza.

La pittura, chiave ermeneutica del romanzo, ne accompagnerà le varie fasi. Di volta in volta e di persona in persona, sarà vissuta come semplificazione (p. 39), ricerca di colore, forma e bellezza (p. 60), affermazione di qualcosa o tentativo di dire la verità (p. 60); per Katherine è un modo per captare il senso dell'ordine e del disordine del mondo (p. 87) o semplicemente per ricordare (p. 134); con i suoi quadri del porto di Barcellona cerca la rappresentazione "di ciò che è transitorio nell'attimo in cui pulsa debolmente nella luce" (p. 151). Nella scena finale del romanzo in cui Katherine contempla i propri quadri prima del *vernissage* di una sua grande mostra, vede che "ritraevano tutti più o meno la stessa scena. Ma i colori erano diversi: vi erano uno stato d'animo e una forma particolare per ciascun quadro" (p. 209).

Sud, in un certo senso è un *Kunstlerroman* ma è anche un testo autoriflessivo; Toibin: in questo romanzo è alla ricerca di giustificazioni per la sua arte. Studiando il macrotesto della sua produzione, ci si rende conto che, come i quadri di Katherine, i suoi romanzi sono forme particolari di una stessa scena, di una stessa tematica ed egli è alla ricerca di storie, ambientazioni e tecniche diverse per affrontare i nodi della diversità e del peso della storia ed armonizzare il pubblico e il privato.

In *The Heather Blazing* (1992), un

giudice cerca di comprendere la figura del padre e rivive, attraverso la passione di questi per la costituzione di un museo nel castello dalla cittadina, lo spirito della rivoluzione giacobina del 1798. Come *Sud*, il romanzo alterna un po' meccanicamente capitoli sul presente e sul passato, fa un montaggio di bozzetti di vari momenti di vita e di storia che finiscono per costituire un quadro come quelli di Katherine, "in cui le parti incomplete sembravano essere state lasciate così di proposito" (134). Come tecniche e scrittura—minimalista, sorvegliata, priva di impennate—i due romanzi sono piuttosto simili anche se *Sud* è in apparenza più esotico. Più esplicitamente diverso e ambizioso è *The Story of the Night* (1996), ambientato in Argentina ai tempi della guerra delle Malvine, ma col ricordo della dittatura e dei *disaparecidos* sempre vivo, in cui accanto ad una storia un po' macchinosa di ingerenze americane e collaborazione del protagonista con la CIA viene affrontato con coraggio e struggente realismo il tema dell'omosessualità e dell'AIDS. I tre romanzi di Toibin e il suo libro di servizi sulla settimana santa in vari paesi cattolici, a cavallo fra giornalismo e autobiografia (*The Sign of the Cross*, 1994), affrontano, tutti, dei contesti pubblici che sotto una sottile vernice di internazionalismo nascondono una riflessione sull'Irlanda. Ma in ciascuno di essi, ancora più importante del contesto sociale in generale, e dell'irlandesità in particolare, è la dimensione personale e soprattutto l'esplorazione della diversità. L'essere gay di Richard Garay, il suo combattere contro la malattia e la morte, in *The Story of the Night* trova riscontro nella fuga di Katherine dal perbenismo e dai suoi doveri di moglie e di madre e dal caparbio inseguimento di una vita nuova fatta d'arte e di difficili amori. Toibin si distingue ai nostri occhi per la capacità di creare dei personaggi alla ricerca della propria natura e fieri della libertà di essere se stessi nel confronto con la storia e la tradizione—capacità questa che trascende i confini e lo raccomanda alla nostra attenzione.

Donatella Abbate Badin

Robert Tracy, *The Unappeasable Host*, Dublin, University College Dublin Press, 1998

Robert Tracy is a well-respected scholar and this collection of essays, mostly including material first presented as conference papers in the 1980s and early 1990s, shows his wide scope of learning and scholarship within the field of Irish studies. In the introduction to the book Tracy shows professional generosity by his acknowledgement of work by other scholars in the field who have impressed him; to his credit he also points out the large number of scholars in non-English speaking countries who contribute to research in the field, although without mentioning any names apart from one.

Tracy sets out to discuss an aspect of Irish literature which has been largely neglected by critics, namely the perception of identity of Anglo-Irish writers as part of a minority under threat, unaccepted as a ruling class both by the English and by the Irish Catholic majority. In the introduction Tracy strikes a personal note by defining himself as an "unhyphenated", Catholic, Irish-American, whose older relatives in many cases took care to hide their Irish origin for fear of discrimination or even humiliation in death, making Catholic Irish emigrants in America as much outsiders as were the Anglo-Irish in Ireland.

The essays in this volume cover a long period in history - from the end of the eighteenth century to well into the twentieth century - and deal with writers from Maria Edgeworth to Elizabeth Bowen; with the exception of two, Roger O'Connor and James Joyce, all writers discussed are Anglo-Irish, or "hyphenated Irish", as Tracy likes to call them, as opposed to the "unhyphenated [Catholic] Irish". The contributions vary in length between eight and nineteen pages; Edgeworth is prominently featured in two articles, while Bowen, along with Joyce are discussed in three essays and Yeats in four contributions, while the

Banim brothers, Roger O'Connor, Sheridan Le Fanu and Synge mainly feature in one essay each.

There is a problem with a blurred focus when considering this book as a unified work; the included articles "Maria Edgeworth and Lady Morgan", and "Self-Fashioning as Pseudo-History" (this article deals with Roger O'Connor's *Chronicles of Erin*) are both cases in point, where separate studies do not seem to comply with any particular theme of the book, as both essays are very general and can really only serve as introduction to part of the works by the writers in question. The inclusion of a diverse collection of essays, dealing with various aspects of individual writers makes the reader sometimes lose sight of the pronounced theme of this book. However, it is not a question of these authors not being in need of the introduction Tracy presents - indeed, they are - but their work is not presented here in such a way that it will be perceived as part of a unified volume as set out by Tracy's introduction.

Tracy states that his overall aim with this book is to explore and investigate, what he sees as the theme of Anglo-Irish writers during the last two centuries, that is "to discover what role their class was to play". He also proclaims that the "unappeasable host" in the title refers to the Catholic Irish, by which Tracy confirms his basic assumption that the Catholic Irish had no sense of reverence towards their "Anglo-Irish masters", who, in turn are said to having had a generally elitist attitude towards the Catholic Irish. This viewpoint conforms to a general attitude in line with the self-confidence of the Celtic Tiger of post-colonial Ireland, but is nevertheless a simplification, as there are writers on both sides of the religious/cultural divide who have given evidence of diverging attitudes from the assumed generalisation. For example, Louis MacNeice expresses his deeply felt alienation from the Catholic poor in Carrickfergus in his isolation as the Rector's son. Sean O'Faolain writes in his autobiography *Vive Moi!* about his parents' allegiance to the British Empire and his own indignation against his loutish fellow-Irish disgracing themselves in front of the English. Furthermore, if *Waiting for Godot* is yet another example of "literature of interrogation", it is not, as Tracy suggests in the introduction, only a work which scrutinizes the

Irlanda

role of Anglo-Irish rule in Ireland, but a play which, in its exploration of hegemonic power in general, includes not only Protestant power over the Irish Catholics, but also points to the oppression of the whole Irish population by the Catholic Church in Ireland. So, the relationship between the Anglo-Irish and the Catholic Irish is not as clear-cut as Tracy suggests in his summary introductory discussion. It is difficult to know if criticism is in order because the essays do not explicitly deal with this concern; the ambiguous aim of the book does not clarify whether or not this matter is within the scope of this volume. The dilemma reveals a fundamental problem when compiling studies first written as self-contained texts, which I will return later.

No doubt, the essays draw on an impressive range of primary sources and Tracy often conveys a picture of Anglo-Irish authors writing out their personal strain, sometimes directly linked to their position as landowners. The first essay in the book succinctly discusses Maria Edgeworth as a rare female Anglo-Irish voice, who, through the narrative of Thady Quirk in *Castle Rackrent*, predicts the fall of the Anglo-Irish through their own neglect. In another essay Sheridan Le Fanu is equally seen from a rare perspective as writing out in gothic fiction his anguish about financial matters linked to his status as landowner, and personal grief after his wife's premature death. The ambivalence of Yeats as Anglo-Irish and/or Irish is impressively balanced in the article "Long Division in the Long Schoolroom" as a synthesis of poetics and politics in Yeats's agenda, to bridge the division between the two groups and his own relationship to them.

A critical problem with this book is that the articles constitute an extensive timespan in the author's academic production; the earliest piece is from 1962, the most recent contribution dates from 1995. The fact that the articles have not been updated means that they do not include comments on more recent critical material. Insufficient editing of the material for this volume is particularly evident in the essays on Yeats. There is, for example, also unnecessary repetition of factual detail, such as the incident of the burning of "The Cherry Tree Carol" in 1926, appearing in two consecutive essays on Yeats. A small, yet irritating, error is that Yeats's Nobel Prize for Literature is dated to 1924, when in fact

he was awarded the prize in 1923 (p. 117). But these essays also present more fundamental problems.

At least two of the essays on Yeats could have been merged into one, in order to bring out the tensions demonstrated in Yeats's writing, instead the reader has to work it out for himself or herself, and we are deprived of Tracy's own way of dealing with Yeats's trauma between two, if not three, cultures: Anglo-Irish, Irish and English. Especially the last one of the four essays concentrating on Yeats, "Merging into Art: *The Death of Cuchullain* and the Death of Yeats" is a further example of an unclear focus in the collection as a whole, and presents the weakest argument in the book. The point of departure for Tracy is here the assumption that Yeats had an "eagerness to be a man of [political] action" (p. 120), and in the death his aspiration was to turn into a "hero" of the same stature as Cuchullain by merging heroism with poetry in death (p. 135); such vocabulary is loaded with nationalistic emotion and Tracy's argument invokes a suggestion that Yeats really wanted to be up on the barricades, when instead his aspiration was for a mythological and idealised heroism. If Tracy had turned the essays on Yeats into one, it would have allowed the opportunity to discuss the dichotomy of Yeats as, what Roy Foster calls, an "intellectual nationalist" (R.F. Foster, *Yeats: A Life*, 1997), a case in point being that Yeats abandoned Irish Fascism after he had met their leader, O'Duffy, who did not comply with the poet's intellectual standards. (Unfortunately Foster's biography was published too late to be considered by Tracy, had he wished to do so.) Tracy's articles on Yeats leave a large potential for elaboration of the aspect of elitist nationalism and of his aversion against the restrictive and unintellectual forces he saw developing in post-independence Ireland. Only in the article about J.M. Synge does Tracy underline that Yeats's aspiration in general and for the Irish Literary Movement in particular, "was not political" but a "poet's task" to enhance the "glorious past" of a free Ireland in the making (p. 138). This is a very important part of the argument, which unfortunately is lost in the present layout.

Yeats's attraction to a nationalism of theory rather than practice creates a problem with the title of this book, "the unappeasable host"; which is most evi-

dently echoed in Tracy's essays on the influence of Gaelic mythology and folktales on Irish literature in the English language is discussed, primarily the myth of Cuchullain and Yeats, the traditions of the Aran Islands in the works of J.M. Synge, and Joyce's use of stories from the Gaelic oral tradition in his fiction. The poem by Yeats from which Tracy's book takes its title is included in the collection *The Wind Among the Reeds*, from 1899, and not, as is implied in Tracy's text, from Yeats's collection *The Rose*, from 1893. The collection from 1899 includes poems of an archaic romanticism in the mood of the Gaelic Revival of the time; no poem is strongly political with reference to the Anglo-Irish in such a prominent way that Tracy claims. Instead, the poems emphasise the glorification and romanticization of Gaelic mythology mixed with, for example, the romantic words in those famous lines from "He Wishes for the Cloths of Heaven": "I have spread my dreams under your feet:/Tread softly because you tread on my dreams". Even if a political interpretation were made of those words, the theoretical and romantic mode prevail in the passage. Furthermore, the extract from *Explorations* - prose collected by the poet's widow - used by Tracy to support his argument that Yeats considered the Anglo-Irish as nationalist "other", does not present a narrative which convinces that the author would ever turn his nationalism into practice. Besides, Yeats's reproach of the "Irish upper classes" in *Explorations* does not target the Anglo-Irish; Yeats himself remains an Anglo-Irish "other" as do those in the intellectual circles in which he moved, with really only one exception, Constance Markievicz, née Gore-Booth of Lissadell, Sligo. But Yeats's response to Markievicz's practical nationalism only created a scornful reaction, as in his words about her in the poem "Easter 1916":

That woman's days were spent
In ignorant good-will,
Her nights in argument
Until her voice grew shrill.
What voice more sweet than hers
When, young and beautiful,
She rode to harriers?

This passage reveals that for Yeats the beautiful young Constance he had known during summers in Sligo had fallen off the pedestal, where Yeats gladly put women as romantic icons, not least sig-

nified by Maude Gonne's appearance as the Irish nationalist female emblem in Yeats's play *Cathleen Ni Houlihan* in 1902.

Tracy's discussion about Joyce also focuses on Joyce as primarily a political animal, whose main purpose was to flaunt his nationalism in the form of fiction. Although including very impressive and detailed references to language in Joyce's fiction in the article called "Mr Joker and Dr. Hyde", where, of course, Joyce is Mr Joker, Tracy does not bring out the universal Joker in Joyce. For Tracy, Joyce becomes a useful tool in his own underlying nationalist agenda, declared in the introduction. Tracy points out that for Joyce "the right to political rebellion... must be accompanied by linguistic and aesthetic rebellion, with European rather than merely national effects" (p. 167) and that for Joyce "world revolution was word revolution" (p. 183) but yet, Tracy does not recognise that these remarks actually warrant a conclusion about Joyce as foremost interested in intellectual and aesthetic values, while any political consideration were secondary. Just as Leopold Bloom - personifying the wandering Jew - can be compared to the Irish diaspora of the world, Bloom can also be seen as the "other", as an outsider in provincial and intolerant nationalist Dublin, where characters like "the Citizen" would only increase in number in post-independence Ireland, encouraged by the predominant ethos of narrow-minded Catholicism dovetailed with insular nationalism. Joyce did not want to be fettered by anything else but his own intellectual aspirations, so when his semi alter ego, Stephen, denounces the Dean of Studies in *Portrait of the Artist as a Young Man* it is more due to intellectual than political reasons; neither Stephen nor Joyce would deny the culture and language of Shakespeare; even Douglas Hyde acknowledged English culture as an important contribution to the world, even in Ireland, an aspect that Tracy does not mention. In a newspaper article in 1880, Hyde noted that intellectuals were most eager to preserve Irish ("A Plea for the Irish Language", *Language, Lore and Lyrics*, 1986) and in "The Necessity for De-Anglicising Ireland", Hyde presses this point further by claiming that the decline of the Irish language and the general decline in Ireland of scholarship and literary abilities had run parallel. Hyde

emphasised that the Gaelic League was not an isolationist organisation strictly for Catholic Irishmen, and was "founded not upon the hatred of England, but upon the love of Ireland". Hyde insisted that single-mindedness serves no purpose for either Nationalists or Unionists, because it is not good to try to make people conform to one way of thinking. Hyde considered that English was important as an international communicant, and he deplored that the literature in English that Irish people turned to was not the classics but low-brow and cheap publications ("The Great Work of the Gaelic league", *Language, Lore and Lyrics*, 1986). Like Joyce, Hyde was interested in furthering intellectual life, but on a national scale, whereas Joyce was mainly concerned with his own intellectual freedom. Tracy is too focused on the nationalist approach to consider aspects outside that agenda, but his essay about *Finnegans Wake* shows clearly that Joyce intellectualises Irish History, connecting it to ancient history in order to underline the universality of the Irish as part of that intellectual heritage - more important to Joyce than political rhetoric without intellectual aspirations. Hyde and Joyce's hero Parnell, two Anglo-Irishmen, succeeded in combining these two important factors. Significantly, both were ostracised from the respective movement they had once led, probably for the same reason that made Joyce leave Ireland; that is, the provincial and intellectual paralysis which kept Ireland in a firm grip. Besides, Joyce was not interested in political campaigning; his crusade was an intellectual one, just as it was for Yeats.

The last three essays in the book deal with Elizabeth Bowen and the Anglo-Irish "Big House" as depicted in some of her fiction. The final essay concludes with an argument proposing Bowen's stories with gothic elements as symbolising the final decline of the isolated, Anglo-Irish ruling class in Ireland. As an example of how the "unhyphenated" Irish felt completely alien to their previous rulers, Tracy, in the essay "The Burning Roof and Tower", chooses Sean O'Faolain as having felt like an intruder when visiting Bowen's "Big House" in Ireland, Bowen's Court. O'Faolain is an unfortunate example for Tracy's argument about the "unhyphenated" Irish as undivided in their contempt of the Anglo-Irish. O'Faolain was in many ways an

ambiguous person politically, and he is on record for having expressed both negative and positive judgement about the English and the Anglo-Irish; on several occasions he voiced an admiration for the Anglo-Irish contribution to Irish cultural life. Several of the stories in his first collection of short stories *Midsummer Night Madness* (1932) are semi-autobiographical as they narrate O'Faolain's own views in support of the Anglo-Irish and English characters rather than with the unsophisticated IRA fighters. In a cultural history of Ireland, O'Faolain points out that the demise of the Anglo-Irish had created a vacuum in Irish society which had been claimed by the non-intellectual Catholic hierarchy (*An Irish Journey*, 1941).

As for the Anglo-Irish themselves, there are examples of writers who give a completely different picture of the rulers of the "Big House" than suggested by Tracy. Hubert Butler, the essayist and local historian, has in numerous articles highlighted important Protestant contributors among the landed gentry throughout history, who helped to develop Irish society in general, to the benefit of all. The examples of O'Faolain and Butler show that divisions between the Irish affluent Protestants and the Catholic Irish is not as clear-cut as Tracy's essays about Bowen suggest.

The blurred focus at the outset of the book prevails, as there is no concluding discussion to tie up the loose ends presented in the introduction; instead, the reader is left asking who exactly is the "unappeasable host". Despite the solid scholarship over a wide range of topics, this is still an unsatisfactory book as a unit; a preferred option would have been to reduce the number of essays and merge them into longer contributions, discard repetitions and superfluous material in favour of some elaboration, to tighten and clarify the focus of the volume. As the book stands, Tracy is himself the "unappeasable host" of the academic buffet, requiring several sittings in order to be digestible.

Marie Arndt

Il pozzo profondo del passato

John Banville, *L'intoccabile* (*The Untouchable*, 1997), trad. it. di Massimo Birattari, Parma, Guanda, 1998

Catherine Dunne, *La moglie che dorme* (*A Name for Himself*, 1998), trad. it. di Giuliana Zeuli, Parma, Guanda, 1999

Bernard MacLaverty, *Donna al piano* (*Grace Notes*, 1997), trad. it. di Giuliana Zeuli, Parma, Guanda, 1999

Joseph O'Connor, *Il rappresentante* (*The Salesman*, 1998), trad. it. di Eva Kampmann, Parma, Guanda, 1999.

Colm Tóibín, *Sud* (*The South*, 1990), trad. it. di Laura Pelaschiar, Roma, Fazi Editore, 1999

William Trevor, *Morte d'estate* (*Death in Summer*, 1998), trad. it. di Laura Pignatti, Parma, Guanda, 1999

All'inizio di *Giuseppe e i suoi fratelli* si legge: "Profondo è il pozzo del passato. Non dovremmo dirlo insondabile?" e Thomas Mann prosegue il racconto meditando della storia del misterioso Giuseppe e delle sue passioni affermando del pari l'insondabilità e la necessità di indagare il passato. Il pozzo del passato è profondo, ma gli uomini lo scandagliano, scandagliano l'insondabile, per capire il mistero che l'uomo stesso rappresenta. L'uomo con l'indagine non fugge il dolore, ma anzi nel dolore rinasce, anzi nasce, come se fosse la prima volta, a una vita nella quale esprime un nuovo rapporto con la verità. Per Thomas Mann il futuro ha bisogno di pacificazione con il passato, sempre, anche quando il passato è spaventoso e il futuro è la morte propria o altrui, entro o prima dei limiti imposti dalla condizione

umana. Una sorta di pace si raggiunge solo richiamando e ripercorrendo il trascorso. In questo processo per Mann lo strumento è l'arte, l'arte mediatrice, e anche ambigua, equivoca, ma mezzo di misura, di stabilizzazione. Il rapporto dialettico tra etica ed estetica, temperato dall'ironia multiforme di Mann, trasferisce in continue somiglianze il passato nel presente, finché il passato è sostanza del presente. Ora, dopo quasi un secolo, tutto Mann, ma soprattutto *La montagna incantata* e *Giuseppe e i suoi fratelli*, può, e forse in un certo senso deve, essere una adatta introduzione alla lettura della nuova narrativa irlandese (diciamo di quella dell'ultimo decennio), della quale questi sei romanzi sono alcuni esempi in una produzione sorprendentemente ampia, ricca, e spesso di qualità elevata.

I sei romanzi sopra indicati sono tutti diversi fra loro, come molto diversi fra loro sono i sei scrittori irlandesi che li hanno immaginati e scritti. Ma hanno tutti qualcosa di profondo e forte che li lega. Non è tanto una matrice comune di fatti e dati irlandesi, che senz'altro può essere messa in luce percorrendo con cura il terreno delle narrazioni, quanto un legame di metodo, e di metodo determinato in buona parte da uno stato di passione e di ansia di ricerca nel pozzo del passato. L'incubo della storia del joyciano Stephen può, come ora leggiamo, prendere molte forme. In questi romanzi tanto diversi fra loro l'incubo diventa appunto ricerca; i personaggi, o per loro un implicito ricercatore, raccontano o scrivono, o ripensano il passato, alternando l'operazione di ri-presentificazione alle vicende viventi che di fatto costituiscono il presente. In questo modo il passato e il presente sono veramente la storia.

La narrazione diventa sintesi di una vita mancata, come di una civiltà mancata; le dissonanze si ordinano nella durezza fattuale dell'irreversibile; il presente si fonda nella ineluttabilità di quello che è stato. Ripensare il passato è come riattivare il processo di eventi che ha portato al presente; può essere un processo di riconquista del valore

o un processo terribile di distruzione, e anche di morte: distruzione per risorgere. La morte, allora, può prendere un aspetto quasi rituale di morte di Adone, o di Osiride, come in *The Salesman* di Joseph O'Connor, dove il giovane Quinn rinascerà dalla terra, e Billy Sweeney scoprirà contro tutte le aspettative che alla fine di un percorso e ri-percorso dolorosissimo può dire "Sei tu, figliolo?" (p.369); e come in *The South* di Colm Tóibín, dove Thomas Mann e il *Zauberberg* entrano esplicitamente, ed è il rivoluzionario che muore in una lotta che un uomo e una donna di confessione diversa comporranno senza sentimentalismi, con la cognizione del dolore; o metaforico della fine di una fase storica, come gli anni Trenta e Quaranta in *The Untouchable* di John Banville, che di questi sei romanzi è forse quello che più attinge dal pozzo del passato, e che forse è il più complesso. Oppure la morte può essere un folle atto di creazione di una realtà che non è stata, una specie di correzione della storia, come per il protagonista della *Moglie che dorme* di Catherine Dunne; o, come leggiamo in *Morte d'estate* di William Trevor, dove la morte opera, letteralmente, come un catalizzatore di storie, un evento che non solo ne provoca altri, ma che anche ri-scrive gli eventi precedenti, e contemporaneamente decide la storia del futuro, anche quello di individui lontani e sconosciuti. In *Donna al piano* di Bernard MacLaverty il senso della storia e il significato dell'arte, il potere *storificante* dell'arte, si affermano proprio perché la morte del padre costringe Catherine Anne McKenna, pianista e compositore, ad affrontare e ri-percorrere il passato: solo dopo possono rullare i tamburi protestanti in un pezzo strumentale di una cattolica. E' inevitabile osservare che questi sei diversissimi romanzi, oltre che dal tema più o meno evidente della storia, sono uniti anche dal tema della morte, ma meglio è dire che sono uniti anche dal grande tema della mortalità.

Se la letteratura irlandese ha un principale tema di fondo e gli scrittori irlandesi hanno una principale preoccupazione di fondo,

non si tratta della loro identità, come per altre letterature e scrittori, cosiddetti postcoloniali; in Irlanda il grande tema è la storia. E' difficile pacificarsi con la storia, così come è difficile accettare che la propria vita venga condizionata da una storia fatta da altri. E' comprensibile la ribellione, la fuga o esilio volontario, l'apparente soppressione della propria provenienza, e anche il grido di 'Mother Ireland get off my back!', ma alla fine si deve ritornare al punto di partenza e rifare la strada, cercando di dare un senso ai frammenti disgregati del mondo.

Ripercorrere il corso degli eventi, comunque, ricordando dentro di sé, come Catherine in *Donna al piano*, o raccontando la propria vita a una misteriosa biografa, come Victor Maskell in *L'intoccabile*, o attraverso modi misti di narrazione autoriale, o attraverso rievocazioni e *flashback* dei personaggi, sottintende sempre una necessità di salvezza, e anche una speranza, se non una possibilità, di salvezza. Nei personaggi, quasi in tutti, anche, e paradossalmente è più notevole, in Quinn, di Joseph O'Connor, in Farrell di Catherine Dunne, nei quali tracima una forma di innocenza attonita davanti alle proprie stesse azioni, una spontaneità di desiderio di senso della vita; c'è anche in Victor Maskell, nonostante Banville lavori questi problemi fino a una stratificazione più complessa, in parte proprio perché i suoi personaggi sono i più storicamente determinati e i più intellettuali.

Per spiegare perché la storia e il passato sono parte tanto determinante di questi romanzi, sarebbe necessario raccontarne gli intrecci, ma questa sarebbe una scorrettezza verso chi leggerà, anche e soprattutto perché tutti e sei questi scrittori costruiscono racconti che hanno un intreccio, più o meno elaborato. In tutti i romanzi ci sono sorprese, eventi che si comprendono solo dopo avere letto di altri eventi, personaggi che si scoprono diversi, emozioni che si generano solo in un certo ordine di acquisizione del narrato.

Comunque qualcosa si può cercare di accennare, senza rivelare troppo. *L'intoccabile* di Banville, come si è

detto, è un romanzo complesso, anche se è costruito e può essere letto come un *thriller*, leggibilissimo, secondo qualche critico quasi un ammiccamento alla vendibilità: la storia è quella di una spia insospettabile, Victor Maskell, studioso e critico d'arte, amante di Poussin, parente lontano della stessa regina, curatore della collezioni di quadri reale, sul quale, ormai avanti negli anni, viene pubblicamente esposta la verità. Il romanzo è il racconto di Maskell a una giovane, quasi muta, quasi invisibile donna che vuole scrivere la sua biografia. Il personaggio di Maskell è parte *fiction* e parte realtà, basato su Anthony Blunt, il famoso 'quarto uomo' del gruppo delle spie di Cambridge, Guy Burgess, Donald MacLean e Kim Philby. Ma se Maskell è Blunt per l'attività di critico d'arte, di studioso e di curatore dei quadri reali, Banville ha scelto di dargli il padre, la madre, la matrigna, il fratello, e la nazionalità irlandese del poeta e scrittore di teatro radiofonico Louis MacNeice, appartenente al noto quartetto leftista di Auden-Spender-MacNeice-DayLewis. Segni della poesia di MacNeice, da una poesia su Poussin ai treni, dal sole in giardino alla musica di cornamusa, pervadono discretamente il testo; anche la moglie di Maskell deve qualcosa alla prima moglie di MacNeice. Ma, naturalmente, Banville è più sottile e più profondo. Non sono d'accordo con quel critico che vede un cedimento al mercato nel genere *thriller* e nella leggibilità dell'*Intoccabile*. E neanche con quello che scrive che finalmente uno scrittore irlandese scrive di un ambiente tutto inglese. Non è così. E' vero che questo romanzo non sembra difficile come gli altri di Banville (tutti comunque non di base disomogenei a questo), ma in realtà sembra così perché *L'intoccabile* è costruito a livelli, da quello di una lettura per vedere cosa succede, a quello di una seconda, e una terza lettura, per capire il discorso umano, e anche il discorso storico, incluso quello politico: gli anni trenta in Inghilterra, ma anche cosa ha portato a quegli anni, l'Irlanda di Yeats e Carson, ma anche quello che l'ha

prodotta; e soprattutto la figura dell'irlandese di successo nella Inghilterra degli intellettuali e degli artisti (sono molti i personaggi riconoscibili), la complessità di gioventù, sesso, università, stato sociale; i paradossi e le antinomie dell'Europa alle prese con Nazismo, Fascismo e Comunismo, e poi con la Spagna e la guerra. Nulla è semplice-Maskell deve rivivere il suo passato per affrontare il suo futuro. Quando lo ha fatto trova una strana pace.

La protagonista di *Donna al piano*, Catherine McKenna, pianista di talento e compositore (professione inconsueta per una donna), nata in Ulster in una comunità cattolica molto chiusa, letteralmente fuggita dall'Irlanda in Scozia, è costretta a tornare al passato quando muore suo padre. Il viaggio è duro e pieno di emozioni ambigue, ogni dettaglio è doloroso o irreversibile o fonte di rimpianto, ma le consente di compiere poi un passo decisivo: introdurre in una sua composizione che verrà eseguita a Glasgow, lei cattolica i famosi tamburi di Lambeg, i grandissimi, sonori tamburi che accompagnano le parate orangiste dell'Ulster. Catherine chiama a suonare nell'orchestra i suonatori ufficiali delle parate. Bernard MacLavery vede nella musica di Catherine, nella sua arte, o meglio nell'arte, perché non si deve dimenticare che MacLavery sta scrivendo, il mezzo per transcendere l'oltraggio del transeunte, l'irreversibilità degli oltraggi della storia. Non a caso a un certo punto del romanzo, durante la visita di studio di Catherine al compositore Mel'nicuk, a Kiev le vengono raccontati gli avvenimenti di Babi Yar quasi in concomitanza con l'esecuzione di musica bellissima. Anche *Donna al piano* può essere letto solo per il racconto, così come vi si può scoprire molto di più: da un dettaglio può scaturire il ricorso di un mito, da una frase il ricordo di un filosofo come Berkeley, dalla menzione di un'usanza il folklore della tradizione che commuoveva Yeats, da un gioco di parole il linguaggio dei *puns* e di Joyce, senza che nulla di tutto questo diventi mai enfatico.

Anche per Katherine Proctor, in

Sud di Colm Tóibín, l'arte ha un valore di riscatto, consente una speranza. Katherine, protestante, moglie, madre, pittrice dilettante, negli anni cinquanta lascia marito e figlio in un piccolo centro dell'Irlanda del sud e, con l'aiuto di una strana madre che a suo tempo ha lasciato lei e l'Irlanda per l'Inghilterra, fugge in Spagna a Barcellona, dove incontra pittori, anti-franchisti, un irlandese, e dove ricomincia a studiare pittura e a dipingere. Le vicende del presente e quelle del passato si alternano intermittenti nel libro, dal tema dell'incendio della grande casa, che si incontra tanto spesso nella letteratura irlandese (per esempio in *Fools of Fortune* di William Trevor), all'emigrazione, all'esilio, dai nomi alla ri-nominazione, dalla povertà dei diseredati alle divisioni di religione. L'irlandese che Katherine incontra a Barcellona a un certo punto le chiede: "Hai mai letto un libro intitolato *La montagna incantata*?" (p.59), e subito dopo si parla dell'arte, a cosa serve l'arte; "Rogent parlava di colore e di forma, della bellezza, diceva che bisognava usare la pittura soltanto in quanto tale. Miguel credeva che i quadri dovessero affermare qualcosa, che dovessero dire la verità." (p.60). Per Michael, l'irlandese, la pittura, l'arte, come nella *Montagna incantata*, è l'unica speranza di azione contro il male e la malattia; il male e la malattia ci sono, ci saranno, ma il non dogmatico, non retoricamente buono Michael porta anche Katherine, attraverso il viaggio nel passato, alla riconciliazione della storia e della bellezza. Suona magniloquente, ma Tóibín non si lascia mai prendere la mano, resta sobrio e sottile, quasi astuto, nel far passare nel racconto i grandi temi del Novecento.

Nei romanzi di Joseph O'Connor, di Catherine Dunne e di William Trevor sembra che il passato sia limitato, in un certo senso a un vissuto privato. Billy Sweeney, il rappresentante di O'Connor, vuole vendicare la violenza fatta a sua figlia, vuole farsi giustizia da solo, per qualcosa che lo ha personalmente colpito; così come Quinn ri-produce quello che ha conosciuto, e racconta

di un padre che "lo faceva nero di botte" (*Il rappresentante*, p.352). Vincent Farrell, Vinny, di Dunne ha nel suo diretto passato di bambino picchiato la motivazione della sua sensibilità esasperata e della sua visione distorta. In *Morte d'estate* di Trevor, tanto Thaddeus Davenant quanto la patetica e dannosa Pettie, ri-producono quello che a loro è stato imposto: Thaddeus trascurato, lasciato solo dalla sua bella irreprensibile madre, Pettie, abbandonata in un istituto, lasciata sola, violentata, cresciuta con la psicologia contorta di chi non ha nulla e vorrebbe qualcosa, capace di difendersi solo con le illusioni. A Quinn, Sweeney, Farrell, Pettie, si potrebbero applicare quattro ultranoti versi di W.H.Auden da *September 1, 1939* (una poesia appunto del 1939 - anno fatidico- che poi Auden non volle inserire nei suoi *Collected Shorter Poems*, ma che accettò di vedere spesso inserita altrove, e comunque un vero pezzo d'epoca): "I and the public know/ What all schoolchildren learn,/ Those to whom evil is done/ Do evil in return".

Ma anche in questi tre romanzi il pozzo del passato è profondo, e solo il tentativo di sondare l'insondabile può consentire una speranza di riconciliazione con la vita. O'Connor fa scrivere a Billy Sweeney tutta la sua storia in una serie di lettere dedicate alla figlia in coma dopo la violenza; le lettere costituiscono il testo del *Rappresentante*: Quasi all'inizio Sweeney scrive: "Poiché questa storia deve pur iniziare da qualche parte, forse dovrei prendere le mosse dalla volta che conobbi tua madre" (p.15). Poi, come in Trevor, in Tóibín, in Dunne, e con alcune differenze in MacLaverty e Banville, passato e presente si alternano e si compenetrano, modificandosi reciprocamente, creando, come si è detto, un nuovo rapporto con la verità. Non è possibile dare anche solo un'idea del *Rappresentante* senza raccontarne la trama, che è una vera trama, molto bella, colma di raffinatezze, di allusioni ricche di echi, di piccole digressioni di lunga ombra, e soprattutto con momenti profondamente umani e,

vorrei dire, commoventi. Come gli era riuscito con Eddie Virago in *Cowboys & Indians*, O'Connor riesce a provocare sentimenti di autentico calore per un personaggio poco simpatico come Sweeney e uno detestabile come Quinn.

Trevor, nel suo stile levigato, elegante, appropriato all'indagine dell'animo umano, ha creato in *Morte d'estate* una orchestrazione con un vero impianto armonico dei viaggi nel passato dei suoi personaggi principali: Thaddeus, vedovo, che non ha saputo amare veramente nessuno, perché non è mai stato amato da sua madre, impara dallo scandagliare il passato ad amare sua figlia, orfana di fatto, come lui lo era stato psicologicamente. Letitia, la suocera, ritrova il senso dell'amore, un semplice, banale, ma non retorico, amore. Albert, confuso, forse meno intelligente del normale, è una delle invenzioni più belle di Trevor. Albert è semplicemente, sconcertantemente buono (e ancora vengono in mente Thomas Mann e il suo Giuseppe); il passato, che Albert goffamente, ma efficacemente, richiama, produce proprio una sorta di pacificazione e una speranza, assurda, quasi sicuramente destinata alla delusione, ma pure una speranza. Solo Pettie vive un presente visionario senza uscita, rifiuta l'indagine del passato, e avanza verso il suo destino in uno stato di confusione e di sospensione della coscienza.

Quanto alla *Moglie che dorme* di Dunne, l'intreccio e la fine sorprendente del romanzo meritano discrezione per non sciuparne la lettura. Anche in questo caso il protagonista, Farrell, dovrebbe, e vorrebbe pacificarsi con il passato, un passato pieno di sofferenza, una madre distrutta, un padre violento e alcolizzato, un'infanzia devastata, affetti lacerati, incapacità e crudeltà colpevole delle istituzioni, ma Farrell si è ammalato, è ormai preda di uno stato patologico invincibile. Il viaggio a ritroso, la ricerca nel pozzo del passato non lo salvano, anzi spingono Farrell sempre più nella visionarietà e nelle creazioni distorte della sua mente. L'ironia terribile della situazione di Farrell è

che in realtà avrebbe tutto, il presente gli elargisce liberamente quello che il passato gli ha negato. Ma Farrell non capisce. Dunne con la *Moglie che dorme* ha affinato le tecniche e si mostra capace di creare e sostenere una struttura molto complessa; Farrell vive fino alla fine la sua grande illusione di pacificazione con il passato, è quasi felice, mentre il suo creatore, Dunne, ci comunica, sopra e oltre di lui, tutta quella parte di verità che l'arte può comunicare.

Francesca Romana Paci

Segnalazioni Irlanda

Andrew Carpenter ed., *Verse in English from Eighteenth-century Ireland*, Cork, Cork University Press, 1998

Una vastissima antologia (vanta 643 pagine) di poesia anglofona di autori irlandesi di un periodo che è ancora lontano dall'essere stato sufficientemente studiato. E' un lavoro interessante e in buona parte sorprendente, giustamente recensito come davvero "pionieristico", perché molti, veramente molti, dei poeti inclusi sono quasi ignoti, e, mentre alcuni non colpiscono per originalità e sostanza, altri invece possiedono un notevole fascino e contribuiscono fortemente a spiegare e connotare l'Irlanda dell'epoca. I poeti antologizzati, che sono in buona parte donne, presentano un arco molto vario di argomenti, di atteggiamenti e di stili, dal politico, al triviale, dall'invettiva al lamento, dal sentimentale al celebrativo. Uno degli elementi più interessanti è quello della lingua inglese che presenta forti aspetti dialettali, o meglio locali, e forti rapporti con l'irlandese gaelico, e con lo Ulster Scots.

Solo questo meriterebbe una gran mole di studio. L'antologia offre anche un indice degli autori, accurato e utilmente ricco di informazioni; inoltre contiene un glossario, e abbonda in note, parte indispensabile, e comunque sempre di grande interesse e suggestive di ulteriori approfondimenti.

Maria Edgeworth, *Se nasce femmina (Letters for Literary Ladies, 1795)*, trad. it. e cura di Chiara Vatteroni, Milano, Tranchida, 1996 e 1998

Questo piccolo libro è una piacevole rarità, una aggiunta interessante allo studio del periodo. Non si può però essere d'accordo con alcune delle affermazioni di Chiara Vatteroni nell'introduzione, per altro utile e necessaria: Edgeworth è tutt'altro che "mistificata e mortificata"; anzi gli studi su di lei, sulla sua narrativa, sulle sue idee sia nel campo dell'educazione sia nel campo della politica del suo tempo, della società, della conduzione di una tenuta, e di altro ancora, sono molti ed è da molto tempo che non la si considera più solo "regionale". Detto questo, il

libro è da leggere. In forma epistolare, è divisibile in due parti: nella prima due gentiluomini discutono il tema della educazione e istruzione femminile e di come queste possano avere una ricaduta sulla struttura della società. E' una donna che scrive, il che rende le due lettere, le allusioni che contengono, e il linguaggio stesso doppiamente interessanti, soprattutto se si pensa anche al padre della progressista Maria Edgeworth, uomo di cultura notevole e di idee molto aperte, padre, collaboratore e amico di sua figlia. La seconda parte è un piccolo romanzo epistolare composto dalle lettere che si scrivono due signore amiche, Julia e Caroline, sui temi della famiglia, del matrimonio, dei sentimenti, della ragione: un piccolo trattato, quasi narrativo su "sense and sensibility", e proprio per questo suggestivo e da approfondire in relazione a se stesso e ai tempi.

L'Editore Giovanni Tranchida ha altri titoli irlandesi in catalogo; brevemente: **Brian Hutton, *L'invisibile confine dell'aria*** (trad. it. Carmine Mezzacappa, 1998), nel quale una giovane coppia in viaggio attraverso l'Irlanda insieme denuncia l'atteggiamento di chi vede l'isola come un obsoleto regno delle fate, e rivendica, attraverso il personaggio di Sean O'Grady, il mondo raccontato da Standish O'Grady e da Lady Gregory (a lei si riconduce il titolo), e soprattutto il sovrasenso di quei racconti.

George Moore, *Ritorno a casa* (Home Sickness; il volume contiene altri tre racconti: *The Exile, Alms Giving, So On the Fares*) trad. it. e cura di Sabrina Guerrato, 1994; e *Morrison's Hotel, Dublino* (contiene i racconti precedenti e *Albert Nobbs, Morrison's Hotel Dublin*), trad. it. e cura di Carmine Mezzacappa, 1998.

Il primo volume è una scelta di racconti ambientati nella Irlanda tra la fine del secolo scorso e gli anni trenta di questo secolo; la seconda George Moore, autore di classici irlandesi come *Confessions of a Young Man, Esther Waters, Drama in Muslin*, scrive i suoi racconti di "Irlanda vera" nello stesso stile forte e quasi austero che ha fatto avvicinare il suo realismo al naturalismo di Zola, che del resto ammirava molto e conosceva bene. Il secondo volume amplia felicemente la scelta precedente.

Seumas O'Kelly, Racconti irlandesi (da *The Weaver's Grave*, 1912), trad. it. e cura di **Alessandro Roffeni**

Contiene la novella *The Weaver's Grave*, dalla penultima raccolta di O'Kelly, e *La casa di Nan Hogan*. Scrittore di narrativa e di teatro, collaboratore dell'Abbey, editor di giornali importanti del periodo (nel 1916 quando Griffith viene imprigionato O'Kelly prende il suo posto al giornale dello Sinn Fein), O'Kelly racconta le sue storie tragicomiche senza operazioni di *prettification*, con realismo e crudezza; ma anche con partecipazione, esorcizzando dolori e povertà con il comico e con il grottesco, e con un intenso calore umano di fondo.

Seamus Heaney, Attenzioni - Prose scelte 1968-1978 (*Preoccupations*, 1980), trad. it. **Piero Vagliani**, Introduzione e cura di **Massimo Bacigalupo**, Roma, Fazi Editore, 1996 e 1998; **Il governo della lingua - Prose scelte 1978-1987** (*The Government of the Tongue*, 1988), trad. it. **Massimo Bacigalupo**, Introduzione e cura di **Massimo Bacigalupo**, Roma, Fazi Editore, 1998

Heaney ha finora pubblicato tre raccolte dei suoi scritti in prosa di argomento personale e di critica letteraria. Due sono quelli sopra indicati, recentemente usciti in italiano, il terzo è *The Redress of Poetry* (1995), che uscirà in traduzione italiana fra non molto, sempre presso l'editore Fazi di Roma. La prima raccolta, *Attenzioni*, è quella più personale, quella dove Heaney racconta più di se stesso, in rapporto alla propria poesia, al paese, e alla poesia e scrittura di altri; nonostante questo gli scritti comunicano riservatezza e anche un certo distacco, un atteggiamento di continua ricerca e di continuo impegno. L'edizione ooriginale è divisa (a ragion veduta) in tre parti, mentre quella italiana è unificata e stranamente non è integrale, stranamente perché le esclusioni non sono molto lunghe e non avrebbero costituito un significativo aggravio in ogni senso; sono stati esclusi, oltre al *Foreword* di Heaney (peraltro breve, ma interessante), quasi tutti gli scritti brevi della terza parte, eccetto due, il primo dedicato a Osip Mandelstam, il secondo a Robert Lowell. Parimenti

poco comprensibile la ragione che ha spinto ad abbreviare i titoli dei singoli pezzi nell'indice, togliendo i nomi dei poeti trattati, per esempio, il che può confondere il lettore che non conosca già il libro in edizione originale. Comunque *Preoccupations* è un libro interessante e indispensabile per chi voglia approfondire la lettura della poesia di Heaney. Oltre alle ormai famose pagine su Mossbawn e su Belfast, vi si trovano gli incontri significativi con la poesia e la poetica di Wordsworth, di Hopkins, di Yeats, di Kavanagh, e le due conferenze *Il senso del luogo* e *Inghilterra della mente*, che sono vere pietre miliari per avvicinare il problema dei rapporti di Heaney con la cultura irlandese e con la cultura inglese. La seconda raccolta, *Il governo della lingua, The Government of the Tongue* (1988), è praticamente coeva della raccolta poetica *The Haw Lantern* (1987), tanto che è quasi impossibile leggere l'una senza l'altra (ma è forte anche il rapporto con la poesia di *Seeing Things*, 1991). Curata in toto da Bacigalupo, l'edizione italiana è integrale e gli apparati sono accurati e chiari. Nel *Governo della lingua* Heaney dedica più spazio alla contemporaneità e alla internazionalità di quanto non ne avesse dedicato in *Attenzioni*. Il primo scritto della raccolta, *Il caso interessante di Nerone...*, è il più personale e agisce come introduzione: "Nel corso di questo libro Mandelstam e altri poeti dell'Est torneranno spesso. Perché vi è qualcosa nella loro situazione che li rende vicini a un lettore che si è formato soprattutto in Irlanda...La relativa assenza di temi irlandesi non significa dunque una mancanza di interesse per ciò che avviene in poesia sul fronte interno..." (p. 14). Gli scritti che seguono sono divisi in due parti. Nella prima Heaney si occupa ancora di Kavanagh, che ama molto e che sente nel suo retroterra vicino, e con il quale afferma forti collegamenti; poi si occupa di Philip Larkin, di Derek Walcott, di Mandelstam, di Czeslaw Milosz, di Miroslav Holub, di Zbigniew Herbert e di molto altro e altri. Mentre nella seconda parte, il cui primo pezzo è eponimo della raccolta, si dedica a Auden, a Robert Lowell, a Sylvia Plath, ma anche in queste pagine c'è molto e molti di più. Il pezzo fondamentale è probabilmente *Il governo della lingua*, dove, da Dante a T.S. Eliot, da Hopkins

a Elizabeth Bishop, Heaney cerca e propone esempi di governo, di difficile rapporto tra etica ed estetica, tra "verità e bellezza". Ma di fatto tutta la raccolta ha una unità di base e di intenti: la ricerca sul senso della poesia e sui rapporti della poesia con la realtà: il poeta è ambasciatore della Repubblica della Coscienza (*From the Republic of Conscience in The Haw Lantern*), non sarà mai sollevato dall'incarico, e quindi, come scrive Bacigalupo: "Si prospetta una lunga carriera diplomatica per chi rappresenta la Repubblica della Coscienza nella propria lingua." (p. XVIII)

Le due introduzioni di Massimo Bacigalupo, che in quella da *Attenzioni* parla anche dei pezzi esclusi, sono rapide, lucide e informative (come lo sono le note bibliografiche), e cercano, pur nella brevità, di mettere in rapporto di due libri con la produzione poetica del loro autore.

Quasi tutta la poesia di Heaney è ora tradotta in italiano presso vari editori, tra i quali Guanda, Mondadori, Marcos y Marcos. Gli ultimi libri di poesia di Heaney usciti in italiano sono: *Veder cose*, a cura di Gilberto Sacerdoti (Mondadori, 1998), *Nord*, a cura di Roberto Mussapi (Mondadori, 1998), *La lanterna di biancospino*, a cura di Francesca Romana Paci (Guanda, 1999).

L'editore Fazi che ha recentemente pubblicato un romanzo di **Colm Tóibín** e altri ne ha in preparazione, ha pubblicato anche *La caccia* di **Brian Moore**, scrittore recentemente scomparso, *Eureka Street* di **Robert McLiam Wilson**, *Le buone maniere* di **Molly Keane**, *Mary Lavelle* di **Kate O'Brien**, *Pelleossa* di **Bridget O'Connor**, *Morte e usignoli* di **Eugene McCabe**, *Verso casa* di **Dermot Bolger**. Ha in catalogo anche *Come gli irlandesi salvarono la civiltà* di **Thomas Cahill**, e ha in uscita *Il castello Rackrent* di **Maria Edgeworth**.

Jennifer Johnston, Two Moons, Dublin, Review-Headline, 1998

Scrittrice di grande talento, da noi ancora non abbastanza nota, nata a Dublino, figlia di un'attrice e di uno scrittore di teatro, vive a Derry. Autrice di romanzi raffinati e molto amati, tra i quali *The Gates*, *How Many Miles to Babylon?*, *Shadows on Our Skin*, *The Christmas Tree* (*L'albero di Natale*, La

Tartaruga, 1996), *The Invisible Worm* (*Il tarlo invisibile*, La Tartaruga, 1999), oltre che di un certo numero di *plays*, i più brevi raccolti in *The Nightingale Not the Lark*. Questo nuovo romanzo, *Two Moons*, è strano, tenero, complesso: una donna anziana e il suo angelo (un vero angelo, che tra l'altro è italiano!), altre donne, teatro, vita quotidiana, vita interiore, tutto raccontato con un candore e un'abilità incantevoli. Nessuna anticipazione renderebbe giustizia: da leggere assolutamente, e, speriamo, da tradurre presto.

Brendam Kennelly, *The Man Made of Rain*, Dublin, Bloodaxe Books, 1998

Questa è l'ultima raccolta poetica di Kennelly, scritta durante la lunga convalescenza che ha seguito l'operazione al cuore del 1996. Kennelly racconta la genesi e la gestazione della raccolta in una breve prefazione, come è suo costume, semplice e molto aperta: "The day after the operation I had a number of visions...I saw a man made of rain... He was actually raining, all his parts were raining slantwise..." (p.7). Nella prima poesia di questa raccolta le cui poesie compongono che in realtà un poemetto self-contained, entra subito "l'uomo di pioggia": "Between living and dying / is the calmest place I've ever been. / He stood opposite me and smiled. / .../The rain poured through him, /.../but no rain reached the ground, / it ended at his skin" (p.15). La poesia di Kennelly è, come di consueto per lui, copiosa, apparentemente disuguale, talvolta difficile, talvolta quasi troppo facile; qualcuno ha parlato della sua poesia come 'anti-poesia'. L'occasione dolorosa dell'operazione al cuore apre a Kennelly una visione totalizzante della vita delle cose animate e inanimate: dalle ossa di suo padre, alle parti del linguaggio, "history and memory"; l'ordine dell'essere è sovvertito e trasformato in un altro ordine che procede dal soggetto senziente nella sua totalità di ente fisico, intellettuale, emozionale.

Patrick McCabe, *Breakfast on Pluto*, London, Picador, 1998

È l'ultimo romanzo dell'ormai vastamente famoso autore di *The Butcher Boy* (Picador, 1992; pubblicato in italiano da Garzanti, 1992). Il

protagonista, e narratore, è un transessuale, Patrick Braden, detto 'Pussy', figlio illegittimo di un prete. Pussy, cresciuto negli anni settanta e fin dall'inizio emarginato e punito, diventa un mantenuto di lusso di un politico, poi, dopo rovesci di fortuna del politico, emigra in Inghilterra. Il resto, per non sciupare il piacere dei lettori, non si rivela. Non è un romanzo delicato: situazioni e linguaggio sono violenti e spesso difficili da accettare, almeno per chi non ne condivide il gusto. La questione del *gender* è comunque affrontata con forza, e McCabe è indubbiamente uno scrittore che conosce più che bene il suo mestiere. Nel complesso è un romanzo triste, ma anche qui, come nei suoi libri precedenti, McCabe lascia intravedere non solo lo spazio dei sentimenti, anzi anche una zona romantica. In una intervista ha detto: "I found that novel very exacting and quite disturbing to write at times. It's probably the last book I'll write in that style. I find it too intense...I'm working on two books of short stories at the moment and that's a breeze".

Michael Longley, *Broken Dishes*, Newry, Abbey Press, 1998

Medbh McGuckian, *Shelmaier*, Dublin, Gallery Books, 1998

Le ultime raccolte di due poeti del nord, entrambi nati a Belfast. Molto amata, e apprezzata da poeti e critici, del peso di Michael Longley, McGuckian è autore di una poesia difficile e angolosa. La forza dell'emozione porta il ritmo a una continua fuga in avanti, a ellissi del senso, a operazioni dell'intelletto che restano letteralmente abbarbicate al fenomenico nel suo senso più concreto. Un poeta decisamente non facile sotto tutti i punti di vista: si vorrebbe dire prima di tutto da quello del pensiero, ma subito dopo si pensa alla sua lingua, personalissima, sonora, di una strana contenuta violenza, e non rimane che constatare appunto la complessità del tutto. La poesia di McGuckian attira nel momento stesso in cui respinge, i ritmi restano nella memoria, le parole e il senso inseguono il lettore e lo costringono a ripetere le operazioni di lettura. Medbh McGuckian è autore di numerose raccolte di poesia. Michael Longley non ha bisogno di presentazioni, la sua

armonia ricca e sonora, la sua solida cultura classica, l'emozione umana non indulta, hanno fatto della sua poesia un classico. In quest'ultima raccolta, breve e molto bella, dedica un'elegia (*An Elegy*) al romanziere George Mackay Brown, e un'altra (*A Sprig of Bay*) al poeta Sean Dunne.

James Clarence Mangan, *The Works of James Clarence Mangan* (seven volumes), General Editor Augustine Martin, Dublin Irish Academic Press, 1998

Non è stato facile rimettere insieme l'opera poetica e gli scritti in prosa di Mangan, perché durante la sua vita Mangan ha pubblicato un solo libro, la famosa *Anthologia Germanica* di vere e finte traduzioni, disperdendo tutto il resto in giornali e riviste, tra i quali la mitica *The Nation*, spesso firmando con i più svariati pseudonimi, a volte non firmando affatto, presentando spesso come traduzioni da molte e improbabili lingue europee e extraeuropee poesie sue proprie; lo stesso avveniva per i suoi scritti di carattere politico e per le sue non molte opere narrative. Mangan, che, come è noto, piaceva a Joyce, resta comunque un autore ancora in buona parte da studiare, e francamente ne vale davvero la pena. Ora con questi sette volumi a disposizione sarà ben più facile farlo. Si deve a una lontana discendente di Mangan, **Ellen Shannon Mangan**, americana, un altro libro utile: *James Clarence Mangan: A Biography*, Dublin, Irish Academic Press, 1996. È una biografia monumentale, quasi troppo minuziosa, ma certamente una miniera di informazioni. Si deve invece a uno studioso molto esperto e da anni molto amante di Mangan, **Jacques Chuto** il lavoro: *James Clarence Mangan: A Bibliography of His Works*, Dublin, Irish Academic Press, 1999. Anche questo libro è una miniera di informazioni; contiene anche una sezione piuttosto ampia dedicata a materiale bibliografico su Mangan.

Theobald Wolfe Tone, *Life of Theobald Wolfe Tone: memoirs, journals and political writings, compiled and arranged by William T.W. Tone, edited by Thomas Bartlett*, Dublin, Lilliput Press, 1998

Un libro di ben 992 pagine, che

Irlanda

contiene per la prima volta dalla prima pubblicazione del 1826, l'intera autobiografia di Wolfe Tone. Include anche lettere e scritti politici. L'anno 1998 segna il bicentenario del fallimento dei moti repubblicani e ha visto pertanto una vasta produzione di studi sull'argomento, e in particolare su Wolfe Tone, tra i quali *Theobald Wolfe Tone* di Thomas Bartlett (Dublin 1998) e la ristampa di *Wolfe Tone* di Henry Boylan (Dublin, 1998). Nel 1998 la Lilliput Press ha anche pubblicato, a cura di Marion Deane, *Belmont Castle, or The Suffering Sensibility* (1790), romanzo attribuito a Wolfe Tone, sia pure con la collaborazione di altri. Inoltre la Clarendon Press ha fatto uscire il primo volume degli scritti di *The Writings of Theobald Wolfe Tone, 1763-98: Volume I: Tone's Career in Ireland to June 1795*, ed. T.W. Moody et al. (Oxford, 1998). Nel 1998 l'Editore Guerini di Milano ha fatto uscire, a cura di Manuela Ceretta e con una premessa di Giulio Giorello, *Un argomento in difesa dei cattolici d'Irlanda (An Argument on Behalf of the Catholics of Ireland, 1791)*.

Paolo Tullio, *Mushroom . man*, Dublin, Lilliput Press, 1998

E' il primo romanzo di un irlandese di evidente origine italiana, che è già noto in Irlanda per aver pubblicato un libro di lontani ricordi italiani legati alla sua origine familiare, *North of Naples, South of Rome*, che è stato molto apprezzato dai lettori e dalla critica. *Mushroom. man* è un romanzo decisamente strano e originale, basato su una serie di messaggi e-mail, il che spiega il titolo, che appunto ha l'aspetto di un indirizzo di e-mail; messaggi che si scambiano uno psicologo, "mushroom.seeker", che studia gli effetti degli allucinogeni, e il "mushroom.man", un "loner" che una volta era un esperto di computer, che ora vive sulle colline di Wicklow, e fa uso di funghi allucinogeni. Impossibile raccontare di più, salvo anticipare l'indagine intellettuale seria e l'ironia presenti nel libro. Tullio ha detto in un'intervista che il romanzo nasce dai suoi interessi per i computer (è anche un programmatore di *software*) e per la fortuna degli allucinogeni nella società moderna, e soprattutto nella sua componente giovanile.

(Francesca Romana Paci)

Bridget O'Connor, *Pelleossa*, tr. di Alessandra Osti, Roma, Fazi, 1998, pp. 100

Uno degli ormai numerosi titoli irlandesi del catalogo Fazi stampati col contributo dell'ILE, l'Irish Literary Exchange (Fondo delle traduzioni). Tredici brevissimi racconti della giovane scrittrice nata a Londra da genitori irlandesi, che narrano "storie di ordinaria follia metropolitana" con grande umorismo e che rivelano una notevole capacità di misurarsi con stili diversi. Corretta, ma mai esaltante — com'è costume per i libri di Fazi — la traduzione.

Eavan Boland, *Falene e altre poesie*, Pistoia, Acquamarina-I poeti di via del vento, 1999, pp. 32

Volumetto antologico stampato col contributo dell'ILE. 15 poesie tradotte — malamente — e con postfazione — inutile — di Giovanna Iorio che scrive: "In questa monografia (!?) italiana dedicata ad Eavan Boland le poesie sono state scelte con l'intento di mettere dinanzi al lettore il disegno di una nuova mappa del mondo poetico irlandese. In questa terra inesplorata che è l'universo del quotidiano femminile la Boland ricongiunge il suo io poetico alla vita di ogni giorno facendone una voce forte ed evocativa, capace di scomporre il candore di una banale tazza da tè nella somma dei mille riflessi che lo compongono". Boland merita ben altre traduzioni e commenti.

Kate O'Brien, *Mary Lavelle*, a cura di Antonella Sarti, Roma, Fazi, 1999, pp. 295

Secondo la curatrice *Mary Lavelle*, capolavoro della grande scrittrice irlandese, ispirato alla sua esperienza spagnola, è "il primo romanzo di Kate O'Brien ad essere tradotto in italiano". In realtà la O'Brien godette di una buona notorietà nel nostro paese negli anni Quaranta, quando vennero stampati *Senza mantello* (Garzanti, 1941) e *Oggi è l'attesa (The Ante-Room)* (Garzanti, 1948) in due buone versioni italiane che ebbero un discreto successo di pubblico

e critica. Non è questa la sola inesattezza presente nella postfazione, che, tuttavia, pur presentando l'autrice in maniera soddisfacente, propone strani e inutili: "Se Kate O'Brien avesse sintetizzato la "prima" parte in cinquanta pagine il romanzo sarebbe stato ancora più splendido e moderno ... d'altro canto avrebbe percorso i tempi!". Leggibile la traduzione. Viene comunque da chiedersi come sia possibile che un organismo noto per la rigidità nella scelta dei traduttori come l'ILE, non controlli in maniera più accurata i prodotti che finanzia.

Maria Edgeworth, *Il Castello Rackrent*, a cura di Pietro Meneghelli, Roma, Fazi, pp. 120

Questa pubblicazione di Fazi, ovviamente finanziata dall'ILE, viene definita la prima traduzione italiana del celebre romanzo edgeworthiano. La presenza della Edgeworth sul nostro mercato risale, invece, addirittura al 1821, quando comparvero i *Racconti morali per fanciulli* (Batelli) ed è continuata fino al 1972, grazie alle buone traduzioni di *Castello Rackrent* (1967), *L'assenteista* (1967) e *Il piccione bianco* (1972) per le Edizioni Paoline. Tuttavia va riconosciuto il merito al curatore di aver tradotto assai bene il difficile testo, mai più ristampato dalle Edizioni Paoline, e di aver scritto una seppur breve prefazione che esaurientemente presenta l'autrice e la sua opera. Navigato irlandesista, Meneghelli — che, va ricordato, è autore di saggi su Joyce, Kinsella, Flann O'Brien, e ha tradotto le *Fiabe irlandesi* di Yeats (Roma, 1997) — informa sul contesto storico, sulle vicende familiari dell'autrice, sulle strategie narrative all'opera nel romanzo, sul valore del "Glossario" che offrì "spunti e moduli espressivi" a Somerville & Ross e ad altri scrittori, e sul tema della *Big house* nella letteratura irlandese. Trascurabili le sviste nella bibliografia. Decisamente eccessivo il prezzo di copertina di lit. 25.000.

Bram Stoker, *Il segreto del fiore dell'oro e altri racconti*, a cura di Daniela Carpi, tr. di Vanna Mauri, Bologna, ReEnzo Editrice, 1998, pp. 87

Lady Wilde, *Leggende irlandesi*, a cura di Gino Scatasta, tr. di Micaela Tarquinio, Bologna, Re Enzo Editrice, 1998, pp. 103

Due deliziosi ed eleganti volumetti pubblicati nella collana "I racconti fantastici" diretta da Daniela Carpi, autrice di una forse troppo breve prefazione alla raccolta di tre racconti "fantastici" stockeriani finora inediti in Italia ben tradotti da Vanna Mauri, il più interessante dei quali risulta "Crooken Sands", incentrato sul tema del doppio. Gino Scatasta cura, invece, con la consueta attenzione ed arguzia, la prima edizione italiana di una scelta delle *Leggende irlandesi (Ancient Legends, Mystic Charms, and Superstitions of Ireland, 1887)* di Lady Wilde, madre di Oscar e celebre autrice di versi esaltanti la causa nazionalista irlandese, volume che alla sua pubblicazione venne giudicato da Yeats "la raccolta più completa e più bella di folklore irlandese in circolazione".

(Fiorenzo Fantaccini)

Jennifer Johnston, *Il tarlo invisibile*, traduzione di Rosi Dossena, Milano, La Tartaruga, 1999

Nel 1994 La Tartaruga propose al pubblico italiano il romanzo *L'albero di Natale* di Jennifer Johnston. La scelta non era delle migliori, ma fu forse dettata dal fatto che quel romanzo sembrò più facilmente "esportabile" in quanto non conteneva riferimenti alla storia irlandese e allo specifico ambiente sociale caro alla Johnston, quello delle grandi dimore avite in cui si consumava la decadenza della classe dirigente protestante anglo-irlandese che per secoli aveva dominato il paese. Ma anche una malriposta fedeltà al punto di vista femminile, data la scelta da parte della scrittrice di un *alter ego* maschile, ha ispirato la casa editrice nel preferire *The Christmas Tree* (1981) a *How Many Miles to Babylon* (1974), di gran lunga fino ad oggi il romanzo migliore della Johnston, storia di un'amicizia tra un soldato e un ufficiale arruolati nelle Irish Guards durante la Grande Guerra.

Fortunatamente quest'anno la stessa casa editrice non si è lasciata sfuggire l'opportunità di pubblicare in italiano *The Invisible Worm*, accolto nel 1991

con grandissimo entusiasmo dalla critica.

Se la storia tormentata della colonizzazione britannica è stata l'ossessione di tanta letteratura prodotta in Irlanda in questo secolo, almeno da quando Stephen Dedalus nelle prime pagine di *Ulysses* pronuncia la celeberrima frase "La storia è un incubo da cui cerco di destarmi", *Il tarlo invisibile* offre una prospettiva del tutto nuova sul concetto e sulla percezione stessa del passato dell'Irlanda, sia in chiave jungiana che freudiana.

A trentasette anni, impostasi una sorta di reclusione nella dimora avita, ereditata dalla madre ["Sono la depositaria della follia dei miei avi"] accanto ad un marito che non ama e che le è superficialmente devoto, Laura Quinlan è ossessionata dal ricordo della morte per annegamento della madre, avvenuta in circostanze misteriose. Ma veniamo scoprendo che il "tarlo invisibile" che rode la "rosa" della sua vita è piuttosto l'"amore segreto, buio" del padre per lei giovinetta. Il titolo e il tema del romanzo è suggerito da una poesia di William Blake.

Aiutata da un nuovo amico, Dominic, un giovane prete che ha gettato la tonaca, la protagonista occupa le lunghe ore tra una crisi depressiva e l'altra a liberare dalle erbacce un vecchio gazebo, da tempo abbandonato nel giardino della casa. In quel luogo finalmente restituito alla luce avverrà la sua epifanica catarsi.

Gli avvenimenti terribili che hanno segnato la vita di Laura sono rivelati con ammirevole delicatezza. Tutto, dalle scelte stilistiche a quelle simboliche – fin troppo evidente la valenza del gazebo simbolo di perdita innocenza – sembra dettato da un'interna necessità, diremmo quasi urgenza, di espressione da parte dell'autrice, che in questo romanzo è emotivamente presa dal vissuto del suo personaggio. Lo stesso lettore rimane coinvolto in un'atmosfera di inevitabile e indicibile tristezza. L'indicibilità di un'esperienza come quella della violenza subita è testimoniata anche a livello linguistico dal fatto che è una parola storpiata da Dominic bambino, a rimanere, nella conclusione del romanzo, l'unico legame tra lui e la protagonista.

La traduttrice Rosi Dossena, pur eccellente, non ha trovato in questo caso una soluzione al problema

linguistico che conservasse la medesima ricchezza semantica dell'originale. Il forse di *perhaps* diventa infatti in bocca al bambino Dominic l'enigmatico *prehaps*, molto più denso di significato del bamboleggiante "Folse" della versione italiana e cioè un termine che sta per "quel prima che tutto accadesse", prima della violenza subita dalla donna e dalla sua terra.

(Carla de Petris)

SCOZIA

Images of the Past, Presences of the Future: Scottish literature in post-colonial times

If the Scottish nation has widely been associated with its football or rugby representatives playing abroad, with tartanry or with that folk military show known as the Tattoo - a military performance played in the traditional Scottish kilt costume inside a spoof arena made of concrete and facing the Edinburgh Castle - it has been questionable until recently how a nation without a Parliament can be a proper nation, and how Scottish literature can get rid of the "British", or better still, the "English" labels attached to it by the United Kingdom literary politics.¹

For centuries, at least from 1707 when the Scottish Parliament was absorbed into the London institutions, the ambiguities generated by such terms as "English" or "British" have obfuscated the particularity of more than one marginalized culture. Scottish literature, like Welsh or Irish literatures, has been neglected because of its supposed status of provincial and barbarous condition.² This is the reason why all the attempts to define the situation of minor cultures, or the oppositional acts made against the canon supported by the centre, have tended towards the destruction of a "major" literature, and a "major" language, from within.³

After the struggle for decolonization, and the illusory results it brought to Third World countries which, soon after the independence, began to be dominated by the American neo-colonial strategies, Irish and Scottish nations have been involved in a fight for devolution which probably represents the final disruptive act towards the disintegration of the British political and literary Imperialism.⁴ So, if the Irish struggle jumped onto the screens as one of the longest and bloodiest European political unrest for national freedom after the Second World War, Scottish literature is that one which "offers the longest continuing example of a substantial body of literature produced by a culture pressurized by the threat of English cultural domination".⁵ While on the one hand the internal colony⁶ of Scotland has helped to found the flickering spectre of English literature around the world, on the other it has constructed a new strategy of opposition

involving not only Welsh and Irish but also Caribbean, Canadian, African, American and Australian literatures.⁷ Noting that the discussion of Scottish nationality and culture is not included in one of the most popular books about post-colonial theory, Colin Nicholson underlines how this fact should not prevent us from either acknowledging the historical truism of English domination upon Scottish languages, or ignoring the possible links existing among the literary productions of Scotland, Ireland, Wales, Africa, Canada, Australia and the Caribbean islands:

Yet much of what Ashcroft, Griffith and Tiffin have to say finds articulation in Scottish literary practice. To read *The Empire Writes Back* with Scotland in mind is to experience a disconcerting but liberating re-location of how poetry signifies, and more particularly how Scottish poetry operates within the discursive varieties of English across the globe.⁸

A re-definition of a Scottish canon can re-locate and subvert the old centre, so that the energy of the new literatures written in English can make "new centres out of old peripheries."⁹ Scottish literature(s) contains one of the most heterogeneously stimulating production coming out of the ex-Empire, and one which can properly be defined as multilingual and syncretic, being written in Scots, Gaelic, and English respectively.

The so-called Second Wave of the Scottish Renaissance - that part of the twentieth-century Scottish literary production written in Scots and English respectively,¹⁰ and which can be properly studied in a post-colonial perspective - followed the phase which, under MacDiarmid's guidance, post-colonial theorists would call "abrogation", and which led to the consequent re-introduction of the use of the Scots language:¹¹ from then on English has not only been "abrogated" but also "appropriated", destroyed from within through a slow process of contamination operated by some of the poets belonging to the Second Wave.

In the late 1920s and early 1930s, MacDiarmid proposed some general directions for the manipulation of the colonizer's language and the emergence of a new phase in which the local, barbarian and peripheral Scottish accent

and language could build a bridge towards the other post-colonial literatures in English. Concentrating on the different ways in which a sense of cultural identity is created through a counter-exercise of power and of self-constitution, our attention should be directed towards the many "englishes" born after the collapse of the British Empire and the collision of the many facets of Otherness that those languages bring into play. When linguistic dislocation and literary hybridity are involved, the counter-discourse of the marginalized and the oppressed proposes the rejection of the violent strategies of the imperial discourse for the re-constitution of a national identity. As Cairns Craig observes:

The second major wave of Scottish creativity in the twentieth century, spanning the period from the late 1950s to the 1970s, coincided therefore with the explosion of alternative "Englishes" around the world in the wake of Britain's final retreat from Empire. Scottish writers worked between the rich vein of the national linguistic traditions and the explosive possibilities of an English which had ceased to be founded on the traditions of England's national literature. They turned increasingly to American exemplars, not as models to be imitated, but as the foremost exponents of an English no longer tied to sounds of English speech even if still working within the norms of English grammar. The liberation of the voice into the varieties of accent and dialect and alternative language which the collapse of the English literary imperium made possible has provided Scottish writers with renewed energies deriving from the actual linguistic possibilities of their situation.¹²

Scotland is seen as part of an idealized transgressive alliance formed by all the countries producing the new literatures in English. Alan Riach states:

If the idea of single central traditions peculiar to individual nations remains powerful, and it does, it would be, I think, strategically useful to make allies of the "new literatures in English" with those older literatures which share a colonial history, and Scottish literature is perhaps the most compelling of these.¹³

To look at Scotland in terms of post-colonial theories means not only to place

Scotzia

the country within the general discussion about the marginalization of the peripheral literatures written in the English language, but to observe how the Empire has been condemned to collapse because of the introduction of a large number of new and subversive voices inside its system. The literatures in English that Riach speaks about, and which have been introduced, not without a certain ideological debate in some universities,¹⁴ have imposed new aesthetic values and a new literary project for a future of oppositional criticism in order to learn not just "the overt thematic declarations of anti-colonial resistance in 'ex-centric' post-colonial writing, but also the counter-discursive investments of post-colonial figuration on the level of genre and mode."¹⁵

To abolish the pre-eminence of English Literature means to define a new identity for the suppressed literatures of the margins of the Empire. The refusal of the Canon as the pillar sustaining a well-structured architecture of literary standards, as well as the refusal of the British-based standard English, have introduced a different idea about literature and language: *English* is no longer the colonizer's language but a language which sustains the "syncretic" characteristic of the post-colonial process of hybridization. Narasimhaiah says that "English is not a pure language but a fascinating combination of tongues welded into a fresh unity".¹⁶ Neither the use of the "pure" language of domination (English), nor the return to an uncontaminated local or vernacular language (Scots or Gaelic) can be accepted any longer in Scotland.¹⁷ So post-colonialism is not a simple opposition to colonialism or to any powerful authority controlling the Other's language and culture: here all the polarizations of anti-colonialism disappear because post-colonialism, although challenging the hegemony of colonizing cultures, "recognizes," as Susan Bassnet observes, "the plurality of contacts between colonizing and colonized. Of particular importance in furthering post-colonial theory has been the growth of literatures produced in bilingual or multilingual mixed-race societies since 1950s."¹⁸ Linguistic and cultural hybridization, therefore, is a phenomenon in which the contrasting elements are not only the products of colonial contradictions. They also represent the inherent distinctive characters

of a native texture which the Empire has not succeeded in destroying. Commenting on Michael Gilkes's term "Creative Schizophrenia", Wilson Harris observes:

There is a complicated reality here. Michael Gilkes, in an excellent essay, spoke of "Creative Schizophrenia". There is a creative potential in this splitting, as well as entrenched blindness. Think of the layers of potential creativity in Scotland. For example, there is a Celtic imagination there and there is a rich and complex layering of inheritance. In language there is Gaelic, there is Scots and there is English. Hugh MacDiarmid tried to bring that complex creativity back, to bring all the layers into play, and achieved a great deal.¹⁹

This multicultural and multilingual perspective leads to a new set of literary standards through which Scotland must be studied. This idea involves the re-evaluation of Scottish cultural identity after a long period of linguistic and literary suppression.

Marco Fazzini

¹ Cfr. David Craig, "A National Literature? Recent Scottish Writing", *Studies in Scottish Literature*, Vol. 1, No. 3, January 1964, pp. 151-169; Sydney Goodsir Smith, "Trahison des Clercs or the Anti-Scottish Lobby in Scottish Letters", *Studies in Scottish Literature*, Vol. 2, No. 2, October 1964, pp. 71-86.

² See Craig Beveridge & Ronald Turnbull, "Inferiorism", *Cencrastus*, No. 8, Spring 1982, pp. 4-5.

³ Talking about minor literatures, whose three characteristics are the deterritorialization of language, the connection of the individual to a political immediacy, and the collective assemblage of enunciation, Gilles Deleuze and Félix Guattari affirm that the revolutionary force of a minor literature consists in its being written in the master language. This stance, which in post-colonial terms has been defined as appropriation, has worked towards the dismantling of the authoritarian status of the centrality of Power. The two philosophers point out: "Even when it is unique, a language remains a mixture, a schizophrenic mélange, a Harlequin costume in which very different functions of language and distinct centers of power are played out, blurring what can be said and what can't be said". Gilles Deleuze & Félix Guattari, "What is Minor Lit-

erature?", in Russell Ferguson, Martha Gever, Trinh T. Minh-ha, Cornel West eds., *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures*, New York, The New Museum of Contemporary Art, 1990, pp. 59, 67.

⁴ Discussing the problem for a separate identity of Anglo-Irish literature, Jürgen Schäfer merges political and literary problems in the following observation: "The separate identity of Anglo-Irish literature, for example, has become a thorny question. Tendencies to emphasize its national identity in research reports, bibliographies and anthologies of criticism are increasing; its exclusion from the next edition of the *Cambridge Bibliography* is no longer unthinkable. Such a dramatic amputation of 20th-century English literature of its foremost novelist, an eminent poet, and several of its outstanding dramatists would undoubtedly lead to a new discussion of the place of Anglo-Welsh and Scottish literatures; political developments in connexion with the devolution plan might ultimately lead to the annihilation of the traditional concept of 'English' literature altogether." Jürgen Schäfer, "Nation or Language?", in Dieter Riemenschneider ed., *The History and Historiography of Commonwealth Literature*, Tübingen: Gunter Narr, 1983, p. 4. Comparing the Scottish to the Irish Literary Movement, John Speirs observes that "The problem is how to recreate, or find some equivalent for, the tradition, or traditions, which have been destroyed. In the circumstances, the efforts of Grieve to recreate the literary tradition seem almost superhuman. So many names later became associated with the Scottish Literary Movement, initiated by Grieve in sincerity, that it became difficult to distinguish it from a publicity ramp. Many names were associated, if not quite similarly, with the Irish Literary Movement." John Speirs, *The Scots Literary Tradition*, London: Faber & Faber, 1962, p. 155.

⁵ Robert Crawford, *Devolving English Literature*, Oxford: Clarendon Press, 1992, p. 8; John E. Schwarz, "The Scottish National Party: Non-Violent Separatism and Theories of Violence", in I.K. Feierabend et al. eds., *Anger, Violence and Politics: Theories and Research*, London, Prentice-Hall, 1972, pp. 325-41.

⁶ See on this topic: Michael Hechter, *Internal Colonialism: The Celtic Fringe in British National Development 1536-1966*, London, Routledge & Kegan Paul, 1975; J.A. Brand, "Nationalism and the Noncolonial Periphery: a discussion of Scotland and Catalonia", in E.A. Tiryakian & Ronald Rogowski eds., *New Nationalisms of the Developed West*, Boston-Sydney, George Allen & Unwin, 1985. And

also: Michael Hechter, "Internal Colonialism Revisited", *Cencrastus*, No. 10, Autumn 1982, pp. 8-11.

⁷ See the following articles: Alan Riach, "Tradition and the New Alliance: Scotland and the Caribbean", in Raoul Granqvist ed., *Major Minorities: English Literatures in Transit*, Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1993, pp. 9-17; Manfred Görlach, *Englisches: Studies in Varieties of English 1984-1988*, Amsterdam-Philadelphia: John Benjamin's Publishing Company, 1991, pp. 69-89; Susan Bassnet, "Comparative Identities in the Post-Colonial World", in *Comparative Literature: A Critical Introduction*, Oxford (UK)-Cambridge (USA), Blackwell, 1993, pp. 70-91.

⁸ Colin Nicholson, *Poem, Purpose and Place*, Edinburgh: Polygon, 1992, p. xix.

⁹ Marshall Walker, "The age of the periphery: an ex-paranoiac's thought on the literary canon", *Scotlands*, Vol. 2, No. 1, 1995, p. 20.

¹⁰ I use English (cap E) when I refer to canonical English literature and english (small e) when I refer to post-colonial literatures written in english.

¹¹ For a general survey of the Scottish poets writing in Scots after MacDiarmid see Alexander Scott, *The MacDiarmid Makars 1923-1972*, Preston: Akros Publications, 1972, pp. 3-24. A general introduction to the Scottish Renaissance in Scots, English and Gaelic can be read in Kurt Wittig's "Breakers: The Scottish Renaissance", in *The Scottish Tradition in Literature*, Edinburgh, The Mercat Press, 1958 (repr. 1978), pp. 280-310.

¹² Cairns Craig, "Twentieth Century Scottish Literature: An Introduction", in *The History of Scottish Literature. Vol. IV: Twentieth Century*, Aberdeen, Aberdeen University Press, 1989, pp. 7-8.

¹³ Alan Riach, "Tradition and the New Alliance: Scotland and the Caribbean", p. 15.

¹⁴ See Helen Tiffin, "'Lie Back and Think of England': Post-Colonial Literatures and the Academy", in Hena Maes-Jelinek, Kirsten Holst Petersen, Anna Rutherford eds., *A Shaping of Connections: Commonwealth Literature Studies - Then and Now*, Sydney, Dangaroo Press, 1989, pp. 116-126. With regard to the studies of Scottish literature abroad, see the following articles: Isabel Carrera Suárez, "Scottish Studies in Spanish Universities", *Scottish Literary Journal*, Vol. 16, No. 1, May 1989, pp. 59-64; Valentina Poggi, "Scottish Studies in Italy",

Scottish Literary Journal, Vol. 17, No. 1, May 1990, pp. 85-90; Alan Riach, "Scottish Studies in New Zealand", *Scottish Literary Journal*, Vol. 18, No. 2, November 1991, pp. 63-10; Alan Riach, "Scottish Studies in Australia: an interim report", *Scottish Literary Journal*, Vol. 20, No. 1, May 1993, pp. 49-61.

¹⁵ Stephen Slemon, "Monuments of Empire: Allegory/Counter-Discourse/Post-Colonial Writing", *Kunapipi*, Vol. 9, No. 3, 1987, p. 14.

¹⁶ C.D. Narasimhaiah, *The Swan and the Eagle*, Simla, Indian Institute of Advanced Study, 1969, p. 8.

¹⁷ For a different opinion see what Benita Parry has underlined, observing that putting a heavy emphasis on the hybridizing process has determined anything but the obfuscation of the dichotomy colonizer/colonized which was the base for every revolutionary action from the part of the colonized. Benita Parry, "Problems in Current Theories of Colonial Discourse", *Oxford Literary Review*, Vol. 9, Nos. 1-2, 1987, pp. 27-58.

¹⁸ Susan Bassnett, *Comparative Literature*, p. 78.

¹⁹ Wilson Harris, "Unfinished Genesis: A Personal View of Cross-Cultural Tradition", in *Radical Imagination: Lectures and Talks*, edited by Alan Riach and Mark Williams, Liège: Liège Language and Literature, 1992, pp. 101. See also what Ania Loomba observes with regard to Third World countries. She says that the "paralysing dichotomy of black skin/white masks can be questioned without downgrading indigenous cultures and subjects: we can then move on to look at the relation between 'post' and 'colonial'." Ania Loomba, "Overworlding the 'Third World'", in Patrick Williams & Laura Chrisman eds., *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*, New York, Columbia University Press, 1994, p. 308.

Robert Crawford (a cura di), *The Scottish Invention of English Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp. 259

In quest'epoca di cambiamenti radicali dell'assetto sociale e politico del Regno Unito, la pubblicazione di un libro come *The Scottish Invention of Scottish Literature* (1998) acquista una rilevanza particolare. Se poi a tale considerazione si associa la crescente attenzione della critica rivolta ai rapporti tra il postcolonialismo e la letteratura scozzese, allora questo nuovo prodotto dell'eccellente curatore Robert Crawford non può che suscitare curiosità ed interesse sia nei suoi sostenitori sia nei suoi detrattori. Già in un volume precedente, *Devolving English Literature* (1992), Crawford si era proposto di minare il concetto di anglocentrismo della letteratura inglese come materia accademica e di mostrare che, in realtà, furono degli intellettuali e letterati scozzesi del diciottesimo secolo a fissare i primordi della disciplina universitaria che col tempo avrebbe assunto il nome di 'letteratura inglese'. Inoltre, nello stesso testo, egli sottolineava il ruolo essenziale che la lettura e lo studio di scrittori quali Burns, Boswell e Scott, e dei filosofi scozzesi del 'common-sense' giocarono nell'introduzione della 'British Literature' in America. Il Canone della letteratura inglese non fu quindi un'invenzione del 'centro', sembra suggerire Crawford, ma della 'periferia'; così, *Devolving English Literature* affrontava già la problematica del decentramento culturale, del contributo fondamentale che culture 'ex-centric' prestarono, e prestano tutt'ora, allo sviluppo di movimenti ed espressioni letterarie poi divenute 'mainstream'.

Il presente volume appartiene allo stesso campo di ricerca, ma questa volta Crawford lascia che tale tematica delicata e complessa venga discussa da vari punti di vista, in modo da

Scozia

sottolineare l'ampia gamma di testimonianze e documenti a riprova della sua tesi: che lo studio della letteratura inglese a livello universitario ebbe origine in Scozia nel diciottesimo secolo per essere poi adottato, con varianti diverse a seconda della cultura dei singoli paesi, anche da istituti e collegi universitari in America, in Inghilterra e in alcune delle sue colonie. In definitiva, lo scopo primario di questa raccolta di saggi è sia quello d'individuare e presentare le motivazioni che ci permettono di vedere la letteratura inglese come un'invenzione scozzese, sia quello di descrivere le modalità didattiche e curriculari secondo le quali tale disciplina entrò nelle varie istituzioni accademiche. Contestando le teorie precedentemente espresse su tale argomento, le quali sostenevano che la letteratura inglese emerse per la prima volta in Inghilterra e in America nella seconda metà del diciannovesimo secolo, Crawford sottolinea che furono alcune università scozzesi che per prime introdussero nei loro programmi curriculari ufficiali la letteratura inglese, che, nel diciottesimo secolo, era ancora parte della più ampia disciplina di 'Rhetoric and Belles Lettres'.

A quel tempo, mentre in Inghilterra gli interessi accademici di Oxbridge vertevano essenzialmente sugli studi classici e scientifici, le università principali della Scozia, in particolare St Andrews, Glasgow, Edimburgo ed Aberdeen, prevedevano l'inclusione della letteratura inglese nel curriculum ufficiale, avviando così un processo che Crawford definisce di 'colonialismo interno'. La maggior parte degli intellettuali ed accademici scozzesi, vittime di un complesso d'inferiorità politico-culturale dai tempi dell'Unione dei Parlamenti inglese e scozzese nel 1707, ritenevano che l'introduzione dello studio dell'inglese (sia lingua che letteratura) nell'università avrebbe contribuito a combattere il senso e la posizione di marginalità che affliggevano la Scozia. La situazione era quindi paradossale: ai 'marginii' del Regno Unito si cominciò a studiare ed analizzare i testi di letteratura inglese per superare la 'marginalità', la 'differenza' dall'Inghilterra. Furono forze anglocentriche che inizialmente promossero questo processo, ed è per la stessa ragione che i professori di 'Rheto-

ric and Belles Lettres' tendevano a trascurare i testi scozzesi (specie se in vernacolo) a favore di quelli inglesi, in quanto il superamento dello stato periferico doveva per forza partire da una propaganda di tipo linguistico.

Il fatto che gli studi letterari ebbero origine all'interno del corso di retorica prova che le lezioni non s'incentravano unicamente sulla critica letteraria, ma anche e soprattutto sull'importanza del linguaggio e dello stile da adottare, che, naturalmente, dovevano essere epurati da ogni traccia di scotticismi. Nel 1751 Adam Smith fu nominato 'Professor of Logic and Rhetoric' all'università di Glasgow, nel 1760 Hugh Blair divenne 'Professor of Rhetoric and Belles Lettres' all'università di Edimburgo; in entrambi i casi l'accento dei corsi veniva posto sull'accuratezza del linguaggio critico e dell'espressione orale, e, parallelamente, gli autori e i testi proposti riflettevano l'ideologia unionista e filo-inglese dei due letterati. In realtà, la prima proposta in assoluto dell'avvio di una cattedra di 'Eloquence' (disciplina che era affiancata alle Belles Lettres, secondo il modello parigino del Prof. Charles Rollin, e che si evolverà fino ad essere rinominata letteratura inglese) partì dall'Università di St Andrews nel 1720, ma fu bocciata per ragioni di politica interna. Glasgow ed Edimburgo realizzarono tale progetto originario e soltanto nel secolo successivo la disciplina fu introdotta anche negli istituti e collegi universitari inglesi.

I dodici capitoli che formano il volume esaminano i vari stadi di tale processo di diffusione della letteratura inglese, a partire dalle università scozzesi per passare poi a quelle a sud dello Scottish Border e di altri paesi di lingua inglese. Ogni singolo saggio, direttamente o allusivamente, suggerisce che l'insegnamento universitario di testi letterari inglesi è nato e si è sviluppato in relazione a questioni di colonialismo interno ed esterno. Interessa notare che la maggior parte dei docenti scozzesi di 'Rhetoric and Belles Lettres' (ovvero della futura letteratura inglese) incentrarono i loro corsi quasi esclusivamente sulla lettura di testi inglesi, evitando il più possibile ogni riferimento a opere scozzesi. Questo atteggiamento sciovinista nei confronti della letteratura e cultura scozzesi è evidente nell'insegnamento

accademico dalle famose Lectures on Rhetoric and Belles Lettres di Adam Smith nel diciottesimo secolo fino ai nostri giorni. Nonostante la crescente attenzione rivolta dagli insegnanti e studiosi alla cultura scozzese a partire dalla fine del diciannovesimo secolo, ancora oggi sono pochi i centri universitari che presentano autori e testi scozzesi come appartenenti ad una tradizione distinta da quella inglese. Mentre la maggior parte delle università hanno avviato corsi di letteratura dei cosiddetti paesi di lingua inglese, la Scozia, a differenza dell'Irlanda, non si considera parte di tale gruppo geografico-culturale.

Nel 1700 operava una forma di colonialismo interno che, a parte qualche eccezione, monopolizzava l'intero curriculum accademico al fine di combattere la periferizzazione della cultura scozzese ed avvicinarla al 'centro'. Paradossalmente si verifica che testi e scrittori scozzesi diventano più popolari nelle nuove università statunitensi e canadesi fondate da immigrati scozzesi che nella madrepatria. Nel secolo successivo, anche se da parte dell'intelligenza scozzese prevale ancora la volontà di superare l'isolamento e la ghettizzazione culturali nei confronti dell'Inghilterra, emergono già dei primi importanti segni di cambiamento e graduale evoluzione verso una considerazione sempre più significativa della cultura e letteratura native. Nel suo autorevole saggio, Andrew Hook sottolinea l'importanza di figure come Prof. Nichol, che nel 1862 diventò professore di letteratura inglese all'Università di Glasgow, e che, introducendo nel suo corso autori sia americani che scozzesi, indicò ai suoi successori la strada da percorrere nell'insegnamento letterario: un excursus che tenesse conto di forze e movimenti centrifughi al di là del Canone tradizionale della letteratura inglese. Poi si giunge al nostro secolo, in cui, dice Crawford, si assiste all'affermazione e alla realizzazione di idee e progetti che erano stati suggeriti e tentati nel secolo precedente da personalità come John Nichol a Glasgow e William Edmondstone Aytoun a St Andrews.

Nel 1912 G. Gregory Smith, professore di letteratura inglese presso il Queen's College (Belfast) dal 1905, viene invitato a Glasgow a tenere lezioni

sulla letteratura scozzese; la circostanza richiama alla mente le lezioni di Adam Smith del secolo precedente, ma questa volta si tratta di uno dei primi tentativi di esporre una teoria della letteratura scozzese libera da ingerenze da parte della tradizione inglese. Il seguito della storia è noto: la reazione ostile di T.S. Eliot con la sua recensione dell'opera di Smith sulla rivista *Athenaeum* nel 1919, e la risposta altrettanto negativa di Edwin Muir, mentre il giovane Hugh MacDiarmid adotta l'opera e la teoria di Smith come punto di partenza della propria propaganda all'interno della Scottish Renaissance.

Dalla disciplina universitaria della letteratura inglese si ramifica lentamente una materia correlata ma distinta. Nel suo conciso saggio conclusivo, Crawford tiene a sottolineare che ancora oggi l'insegnamento della letteratura scozzese non ha ottenuto uno status autonomo rispetto alla letteratura inglese - basti pensare che esiste un solo Dipartimento di Letteratura Scozzese in tutto il Regno Unito, cioè quello di Glasgow. Tuttavia si sta operando da anni affinché essa ottenga sempre maggiore riconoscimento e parte essenziale di tale processo è l'avvicinamento della letteratura scozzese a campi teoretico-letterari alla luce dei quali si comprendono più chiaramente le problematiche connesse allo studio di una letteratura ancora vista come 'minore'. Letteratura scozzese e postcolonialismo, letteratura scozzese e Bakhtin, letteratura scozzese e Derrida, letteratura scozzese e femminismo: queste ed altre polarità sono al centro dei dibattiti critici contemporanei, i quali tendono sempre più a sottolineare concetti quali 'internazionalizzazione' e 'multilinguismo' per contrastare ideologie ghehizzanti ed estremamente nazionalistiche.

Ammessa l'impossibilità di evitare argomentazioni politiche, l'intero volume tuttavia riesce a sfuggire ad un'impronta nazionalistica, favorendo invece una visione globalizzante ed internazionale della letteratura inglese e scozzese, in cui le differenze vengono però mantenute a difesa di una società culturale fondata sull'eterogeneità e la pluralità.

Gioia Angeletti

Robert Henryson, *Il testamento di Cresseida* [*The Testament of Cresseid*], introduzione di Anna Torti, traduzione e note di Elena Cenci, Milano-Trento, Luni Editrice, 1998, pp. 97

Un tascabile che contiene la sapienza dei grandi volumi enciclopedici d'una biblioteca, un piccolo tesoro che puoi infilarti nella giacca come si fa con le chiavi di casa, sapendo che con quelle puoi aprire in tranquillità una porta su un mondo intimo eppure bastante per la vita. E' questo lo scrigno che subito si dischiude al lettore italiano di questa edizione del capolavoro di Robert Henryson, l'undicesimo volume di una collana medievale di rara bellezza, dall'agile formato e dalle attente notazioni bibliografiche.

L'introduzione a cura di Anna Torti è un ampio *excursus* del tragitto letterario di questa storia d'amore così come viene presentata prima nella *Historia destructionis Troiae* di Guido delle Colonne e nel *Filostrato* di Boccaccio, e poi nel *Troilus and Criseyde* di Chaucer, nel *Troy Book* del Lydgate e nella riscrittura di Henryson. Torti osserva giustamente che ogni rifacimento del mito implica fedeltà e tradimento nei confronti delle varie *auctoritates*, una dialettica ad un tempo di accettazione e insubordinazione. Riprendendo un'osservazione inserita in suo precedente articolo dal titolo "Henryson's *Testament of Cresseid*: Deconstructing the *Auctoritas*" (*Textus*, V, 1992, pp. 3-12), Torti sottolinea che "Henryson's profound awareness of his own authority is expressed by the changes he makes in the *Troilus and Criseyde* story, where he flouts tradition to the point of having *Cresseid* as the central character instead of *Troilus*". L'opera di Henryson evita quindi di rappresentare la morte di Troilo introducendo un tema, quello della punizione della fanciulla, che Chaucer

aveva consciamente lasciato in sospeso. Invece di essere in balia degli eventi e delle volontà altrui (Pandaro e Calcante), qui Cresseida si macchia della colpa del tradimento e viene di conseguenza punita dal Tempo e dal Cambiamento. Quindi, a differenza di Chaucer, il quale rimanda fin che può il finale tragico, il *setting* d'apertura del *Testament* è invernale, preludio d'una più vasta desolazione, una rigidità che richiama la vecchiaia della voce narrante ormai distante dagli amori e dalle passioni della gioventù, consolato solo dal fuoco e da una bevanda: "And armit me weill fra the cauld thairout".

Leggendo i primi versi, attraversiamo, su invito del narratore, non solo l'ingresso verso un luogo riscaldato dove possiamo apprendere della tragica bellezza delle sue letture - "ane quair...writtin be worthie Chaucer glorious", e di quel misterioso "vther quair" - ma, ad un tempo, cinque secoli di storia per essere scaraventati giù diritti dentro l'universo medievale scozzese, quasi del tutto latitante in italiano. L'unico testo completo del *Testament*, apparso in Italia per la cura di Sergio Rossi, fu pubblicato nel 1964, e si basava su *The Poems and Fables of Robert Henryson* (Edinburgh, 1933) curato da Wood H. Harvey. Questa nuova edizione del *Testament*, con testo a fronte, fa riferimento invece all'edizione critica di Denton Fox (*The Poems of Robert Henryson*, Oxford, 1981) ed è corredata da un'ampia ed aggiornata scheda bibliografica che, oltre alle principali edizioni del *Testament di Henryson*, elenca più di settanta studi critici che forniscono spunti e motivi di dibattito all'introduzione del volume. Punto nodale delle argomentazioni della Torti sono la sfida insita nella riscrittura di Henryson, la sua volontà di concludere la storia lasciata in sospeso, quella di Criseyde, riprendendo le vicende della fanciulla così come sono narrate nel Libro V dell'opera di Chaucer per "guarire come un medico la sventurata Cresseida con il conforto dell'immortalità". Nel privilegiare la voce univoca, quella morale, e ridurre gli scenari di guerra, osserva ancora la Torti, gli eventi legati alla vita pubblica e privata di Cresseida sono trattati secondo una chiara logica medievale, come l'associazione della malattia con la colpa, il ruolo fatale della Fortuna, il

riconoscimento dei suoi errori, la purificazione nel pentimento. Nel concedere a Cresseida solo uno spiraglio di redenzione finale Henryson si riserva l'ultima parola sugli eventi dolorosi di questa vicenda, privilegiando ancora la sua funzione di *auctore* e il ruolo creativo della sua composizione poetica:

Beir in zour mynd this sore conclusioun
Of fair Cresseid, as I haue said befoir.
Sen scho is deid I speik of hir no moir.
(ll. 614-616)

L'edizione italiana di quest'opera si avvale anche di un ricco armamentario di note a cura di Elena Cenci. Nella prima parte la Cenci fornisce una panoramica succinta sul *middle Scots*, perché rimanda, giustamente, all'ampia presentazione che Ermanno Barisone scrisse in prospettiva storica ed interlinguistica nella sua edizione di *The Tretis of the Tua Mariit Wemen and the Wedo* (Genoa, il melangolo, 1989) di William Dunbar. Esaustive le notazioni attraverso le quali la Cenci guida il lettore passo dopo passo dentro i tranelli linguistici ed i contesti culturali del tempo, spiegando sia gli imprestiti da Chaucer sia le innovazioni conseguenti alla decostruzione della *Auctoritas* da parte di Henryson. La giovane studiosa tralascia invece di scrivere una nota specifica sulle sue scelte traduttive, sulle difficoltà tecniche del testo e sul problema di rendere accessibili in un'altra lingua modi e contenuti di una lingua straniera distante nelle forme e nel tempo.

La scelta della Cenci d'una versione senza una precisa scansione ritmica può forse avere dei vantaggi, ma presenta anche delle ingenuie debolezze. Decidendo di ignorare la presenza della *rhyme royal stanza*, e posizionando talvolta i verbi in chiusura di periodo, o posponendo troppo spesso i nomi ai rispettivi aggettivi - una scelta che in italiano suona quasi come certa poesia di fine ottocento o primo novecento - per ottenere un gradito effetto di arcaicità linguistica, o intessendo entro le singole strofe una sottile, quanto casuale, rete di rime imperfette, si trova costretta ad aver poco da giocare nelle parti più propriamente tipiche della *aureate diction* henrysoniana in cui l'autore ha voluto innalzare il tono della narrazione, e più esattamente nel *pageant* degli dei e nel *complaint* di Cresseida. La traduzione della Cenci, almeno in queste

parti, non riesce a riprodurre la preziosità del linguaggio, i latinismi e le forti allitterazioni che cadenzano la forma strofica insolita eppure congeniale alla disperazione nobile e rassegnata di Cresseida. Più felici altre parti, come si legge ai versi 36-42:

Rattizzai il fuoco e mi scaldai al tepore,
E presi una bevanda per guadagnar vigore,
E mi parai con cura dal freddo d'intorno.
Per spezzare e far breve la notte d'inverno
Lasciati gli altri svaghi presi un libretto,
Scritto dal nobile Chaucer glorioso,
Della dolce Cresseida e del nobile Troilo.

Ma, di certo, il testo a fronte pone già il traduttore in una situazione di svantaggio, tanto la presenza dell'originale è potente e autorevole. Il testo italiano sembra qui occupare un interstizio delimitato da una versione poetica da una parte e la classica traduzione di servizio dall'altra. Henryson non avrebbe meritato una traduzione del tutto prosastica, come neanche una versione pseudopoetica approntata magari anche dal più serio degli accademici. Alla Cenci va il merito quindi di aver accettato questa sfida e di averla risolta in parità, senza perdere né vincere su un poeta che non merita duelli ma oneste alleanze.

Marco Fazzini

James Hogg ('The Ettrick Shepherd'), *Queen Hynde*, ed. by Suzanne Gilbert and Douglas S. Mack, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1998, pp. lxxix + 285

'I had at that time commenced an epic poem on a regular plan, and I finished two books of it, pluming myself that it was to prove my greatest work. But, seeing that the poetical part of these dramas excited no interest in the public, I felt conscious that no poetry I should ever be able to write would do so; ... So, from that day to this, save now and then an idle song to beguile a leisure hour, I determined to write no more poetry. Several years subsequent to this, ... I once more set to work and finished this poem, which I entitled "Queen Hynde", in a time shorter than any person would believe' (*Memoir of the Author's Life*, ed. by Douglas S. Mack, Edinburgh: Scottish Academic Press, 1972, pp. 40-41). These words by James Hogg, the author of *Queen Hynde*, refer to the circumstances in which this ambitious poem was conceived and reveal the high self-esteem he felt at the time for having produced such a tremendously challenging work. In the same *Memoir*, he defies all his detractors by saying that *Queen Hynde* 'was the best epic poem that ever had been produced in Scotland' (p. 41).

Certainly this is a boisterous and quite pretentious statement, spoken by someone who was mostly known as the 'Ettrick Shepherd', the author of popular songs and ballads, and by many regarded as the Fool on the contemporary literary stage. But it was exactly to counteract this over-spread reputation that Hogg embarked on the task of emulating Virgil, Homer and Milton, with an aim to provide Scotland with its own national epic. This industrious enterprise offered Hogg the opportunity to take constant digs at those

who patronisingly mocked and looked down on him; in particular, in the closing sections of the poem he strikes out at the critics, who victimise the poor 'peasant's soul' (p. 177): 'The gait, the garb, the rustic speech,/ All that could homely worth appeach,/ Unweariedly, time after time,/ In loathed and everlasting chime/ They vended forth ...' (p. 178). As a matter of fact, Hogg's reputation as a poet and novelist for a long time suffered from his being a shepherd as well as a writer, and from being an autodidact who received almost no formal education at all. He was born in the Etrick Forest in 1770 and lived and worked in various farms of the Scottish Borders until 1810, when he set out for Edinburgh to attempt a full-time literary career. Only partly were his plans successfully carried out. He became famous when he published *The Queen's Wake* (1813), the collection of ballads which granted him an official entry among the Romantic poets. Four years later he began *Queen Hynde*, but clearly the Edinburgh intelligentsia did not look favourably upon someone who had the impudence to write: '...now I've changed my timid tone,/ And sing to please myself alone' (p. 30). Therefore, and because of a series of disastrous ventures, the composition of Hogg's epic poem was interrupted, yet not definitely abandoned, because he resumed it in 1824, finished it at incredible speed and had it published by Blackwood in the same year, barely six months after the novel which is generally seen as his masterpiece, *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner*.

Why provide a new edition of such an obscure work, often discredited by critics for being diffuse, patchy and crammed with anachronisms? The re-issuing of *Queen Hynde* is part of a wider editing project which the University of Stirling and the University of South Carolina have promoted together since the early 90s in order to republish all Hogg's works, thus acknowledging his true stature as a major writer and, at the same time, making his texts available to the general public. *Queen Hynde* is the 6th volume of the se-

ries; despite the bulk of unfavourable criticism that the poem has usually elicited, the general editor, Douglas Mack, after changing his own mind about the quality of the work, recognised that it had to be part of the republished *corpus*, owing to certain intriguing elements characterising its form and content, unnoticed by most critics yet. Hence the beautifully arranged new edition: a detailed introduction, which provides a context for the poem, a completely fresh text based on the manuscript of the poem, excellent explanatory notes and a comprehensive glossary to make the reader's task easier, especially as regards the few Scotticisms and the archaic words which Hogg used to decorate his style. This is how the editors explain why they chose to use the manuscript of *Queen Hynde*, which survives in the Huntington Library in San Marino, California: 'The reasons for this decision are uncomplicated. The original version has never been published; but it appears on examination to be a poem of great sophistication, complexity, and energy. The revised version, however, is already accessible in libraries; and it is in effect a lobotomised version. In these circumstances, an edition of the original version of the poem seems to be what is most urgently required' (p. lxv). The 'lobotomised' version refers to Longman's first edition of 1824, from which several parts were left out - the deleted sections are clearly evident in the manuscript - because they were regarded as either too rude in their content or too rough in their style. This new unbowlerised version allows the reader to have a much more accurate appreciation of those intrinsic qualities of the text which the edited-out passages strongly contribute to enhance.

In their thorough introduction, the editors point out that *Queen Hynde* can be fully appreciated only by a very attentive and alert reader. The six Books it consists of have a story at the core which is only apparently without depth; in fact, both its themes and characters, not to mention the style and the tone of the narrator, are by no means simple and unsophisticated. '*Queen Hynde*

is James Hogg's epic poem about the origins and roots of the Scottish nation' (p. xi), but since Hogg himself once wrote to Walter Scott that, unlike him, he did not belong to 'the chivalry school' but was 'the king o' the mountain and fairy school' (*Anecdotes of Sir Walter Scott*, ed. by D.S. Mack, Edinburgh: Scottish Academic Press, 1983, p. 30), even his epic poem is informed with structural and thematic elements which pertain to folk literature and to the ballad lore rather than to official history. The narrator - Hogg in disguise, obviously - addresses the Maid of Dunedin (Edinburgh's Gaelic name) and tells them a tale in which fiction and history intermingle to give rise to 'an imaginative vision of what pre-Union Scotland might have been like' (p. xxv), a vision of a golden age of the Scottish past. Political and cultural issues are therefore unavoidably tackled, though under the disguise of a Märchen-like story, peppered with Hogg's sardonic or gentle humour. Like Macpherson and Scott before him, Hogg attempts to recreate a past for the Scottish nation by projecting a vigorous and active image of Highland life and culture, which intends to contravene Samuel Johnson's view of the Highlands as the remote 'margins', removed miles away from London, the civilised centre of the British Empire. Thus the editors underline that *Queen Hynde* confronts the delicate and complex issue of Scottish identity by suggesting that the very origins of Scotland as a nation are to be found in a culture which has been endangered and marginalised since 1707; in other words, *Queen Hynde* broaches a postcolonial question, since it subverts assumptions such as that made by Johnson 'by being open to the potential value of the voice of the Scottish "margins"' (p. xxvi).

Indeed the poem is set in the Western Highlands, the centre of Hogg's ideal Caledonian nation with its capital on the west coast (the city of Beregon). It opens with the king's bequeathing his kingdom to Hynde, his young daughter, and then goes on to describe the invasion of Caledonia (or Albion) by the

Norsemen under King Eric, who wants both the Queen and the kingdom of Albion. In order to save the country, St Columba sets off for Ireland in search of Prince Eiden, the late king's nephew, who returns to Albion, defeats the enemies and becomes king of both Caledonia and Ireland. This basic plot is only the frame of a complicated web of tales and tales within tales with *mise-en-abîme* effects, whose protagonists are the same characters in various disguises, rapidly entering and leaving the stage, involved in the most disparate and oddest adventures - Herculean labours, mock-heroic ordeals, cheeky disguises, magic intervention, until the final conflagration which, like a classical *psychomachia*, sees the pagan and Christian forces battling against each other. Of course, being Hogg a Christian and having Milton's *Paradise Lost* in mind, the poem could not but end with the triumph of St Columba and Christianity.

Mack and Gilbert sustain that *Queen Hynde* is, among other things, an intertextual experience: apart from Milton, the poem is haunted by Macpherson's Ossian, Scott's romances and historical novels, and pre-existing Gaelic poets, such as Alexander MacDonald and Duncan Ban Macintyre. The intertextual material of *Queen Hynde* concerns specific episodes and images, or the use of linguistic and metrical aspects which recall its antecedents. Hogg was likely to have drawn the metre of the poem from Scott's *The Lady of the Lake* (1810): the octosyllabic couplet, or iambic tetrameter, which serves two purposes at the same time, both because it is classical - and Hogg intended to emulate classical epic -, and because it reflects the cadence of oral speech - the Edinburgh Hogg would never get rid of his Ettrick counterpart, profoundly steeped in the oral tradition. The editors describe the poem as 'Fingal with jokes' (p. xxx), which also means that one of its central aspects is parody - which comes as no surprise, if we consider that Hogg is the author of *The Poetic Mirror* (1816), a collection of brilliant epigrammatic parodies of his contem-

poraries. Romantic parody, as Linda Hutcheon points out, was both 'a retentive, conservative force used to ridicule and thus control innovation' and 'a form of oppositional discourse against a dominant culture, social, or political discourse' (*Romantic Parodies*, ed. by David A. Kent and D. R. Ewen, London and Toronto, Associated University Presses, 1992, pp. 7-8). Parody involves both revisiting and subverting traditional forms and themes, and this is what Hogg achieves in *Queen Hynde*: he wears his mask as parodist and exploits all the possibilities offered by bathos and the typical Scottish 'reductive idiom' to undercut and, consequently, deconstruct traditional texts and imagery, such as, for example, the serious battle scenes in classical epic or the highly Romantic descriptions in the Ossianic poems.

Moreover, the intertextuality of *Queen Hynde* works towards this end in combination with other structural choices on the part of the author. The disruption of conventional epic and chivalric romance, as well as Hogg's own idiosyncratic intervention in the narrative, prevents the poem from setting into any one genre. It is both Märchen and epic, both fictional and historical, both serious and comic; *Queen Hynde* is a medley, a palimpsest of different, often contradictory, motifs, and it has the multiplistic and multifaceted nature of a hypertext, with ever-developing links and an intricate web of related Chinese boxes of themes and characters. The ultimate result of this eccentric hotch-potch is an open ended story, as if Hogg wanted to suggest that any tale of Scottish identity presupposes no closure but, on the other hand, a multiplicity of voices, polarities of meaning, and the acceptance of unavoidable contradictions. In a Whitmanesque fashion, Hogg was never too bothered by his own inconsistencies.

In *Queen Hynde* Hogg managed to show the potentiality and energy of any literary creation which embraces multiple perspectives and gives rise to ever-changing interpretations. Thanks to the present edition we can now live this hermeneutic experi-

ence directly and judge by ourselves whether the poem was unjustly dismissed by many critics as a 'minor' piece of work. Despite its flaws, *Queen Hynde* certainly deserves more attention, not least because its heterogeneous form, which bridges literary genres, anticipates later poetic developments, and because its implicit political and cultural critique looks forward to important issues of contemporary literary theory.

Gioia Angeletti

Jackie Kay, *Trumpet*, London, Picador, 1998; Italian translation by Sandro Melani, Milano, La Tartaruga, 1999, pp. 276

Jackie Kay's first novel challenges all stereotype notions of identity, those related to gender and race as well as those involving nationality: it is indeed a powerful blow of the trumpet, shattering to pieces overseeded prejudice and heralding a re-definition of Scottishness - certainly much needed at the close of this century - celebrating multiplicity and diversity in a delightful and provoking way.

Jackie Kay established herself as a poet in the early 1990s and is undoubtedly one of the most challenging representatives of the younger generation on the Scottish (as well as British) literary scene: born in Edinburgh in 1961, of Nigerian and Scottish descent and brought up in Glasgow by her (white) adoptive parents, a lesbian, she often voices in her poems the anger of minorities who have been denied, until recently, the right to a 'full' Scottish identity: her first two collections - *The Adoption Papers* (Bloodaxe, 1991) and *Other Lovers* (Bloodaxe, 1993) - draw from the writer's personal experience, exploring the world of a black girl, of her white adoptive mother and of her natural mother, and portraying love through different relationships set in the past and in the present. Kay is not alone in her reaction to the narrow limits of the Scottish literary canon, as it has been defined in the course of the XXth-century, in particular through the work of the so-called Scottish Renaissance Movement (as Hugh MacDiarmid, Neil M. Gunn and others): since the 1980s a number of writers have contributed towards the overcoming of "that kind of nationalism, that way of being Scottish, which had its uses at a time when Scottish identity was defined primarily against an overarching Britishness or Englishness" ("Introduction" in: Christopher Whyte, ed., *Gendering the Nation*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1995, p. xiv), and towards the acceptance of "a range of possible ways of 'being Scottish'" (ibid.). *Trumpet* is dedicated to one of them, Carol Ann Duffy, also a Scottish (or Scottish-identified) poet, who writes about loss, love and dislocation.

The novel is narrated through the voice of several characters (a technique reminiscent of *The Adoption Papers*) and revolves around a central traumatic event: the death of Joss Moody, a celebrated jazz-musician - a trumpeter, whose popularity has reached well beyond the borders of his native, beloved Scotland, the country where he was brought up by his African father and his Scottish (white) mother. A double trauma in fact, as the death reveals that Joss Moody is a woman: while his wife Millie has to face persecution by the press, his adoptive son - Colman - has to come to terms with the unexpected revelation. Like the main characters in the novel, the reader is left to solve the enigma - to assemble the fragments of Joss's life and to form a coherent portrait. It is mainly through the fragmentary and painful recollections of his sweetly devoted widow (who always refers to Joss as 'he'), and those of his shocked and revengeful teenager son that we learn of the husband, the father, the trumpeter, of a seductive man ("He was well dressed, astonishingly handsome, high cheekbones that gave him a sculpted proud look; his eyes darker than any I'd ever seen. ... His skin was the colour of Highland toffee..." p.11), of a proud Scotsman ("We moved from Glasgow to London when I was seven. I got rid of my Glasgow accent. ... My father clung to his. Determined that everyone would know he was Scottish..." pp.50-51) who dreams of a dream Africa ("We never actually got to go to Africa. Joss had built up such a strong imaginary landscape within himself that he said it would affect his music to go to the real Africa. Every black person has a fantasy Africa, he'd say..." p. 34). With the gradual unfolding of the story Joss 'takes shape' through the different, sometimes contrasting testimony of friends, acquaintances, relatives, who bring to light hidden aspect of his personality, anecdotes from his past, gossip, little secrets. Some of these characters are as memorable as the protagonists: as the registrar, Mohamad Nassar Sharif, who tries to pour as much love into his gestures as possible ("Mr Sharif had kind eyes. His kind eyes and his elegant hands were all he had to offer the bereaved. He kept a tidy office. Every person was special to him..." p. 74) or Albert Holding, the funeral director, who devotes so much of his time to the dead ("People

want to believe that death is quick because they are scared of dying to the rigid core of their being. But the truth is death messes about, prevaricating, putting things off, being unreliable, carrying out several tiny displacement activities. ..." p. 105). The testimonies unfold along what appears as a journey back in time, till the days when Joss was Josephine Moore, a restless little girl mourning the early death of her beautiful black father; the witnesses' voices mingle and overlap in the novel, weaving Joss's multiplicity into an intense and compelling portrait, but also talking about themselves, of the fragmentariness and displacement of their existence. Colman is perhaps the most angry and disoriented of all characters, he is destructive and self-destructive as he feels he has no roots, no history: "My father kept telling me I was Scottish. Born there. But I didn't feel Scottish. Didn't feel English either. Didn't feel anything. My heart is a fucking stone." (p.51). And there is also who - like Big Red McCall, Moody's drummer and greatest friend - celebrates hybridity quite joyfully: Big Red combines irresistibly the quick temper and tough manners typical of a (Glasgow) working-class boy (he is ready to beat up anyone who says Moody has a baby face or sings with squeaky voice) with an adamant faith in Communism and a lifelong passion for Jazz. When he is told the 'truth' about Joss's sexual identity his laconic reply to the journalist is "it's the fucking music that matters" (p.148).

We have to wait till the end of the novel however to hear Joss's own voice, speaking from the pages of a letter he wrote shortly before dying to his son. The letter is not about himself, it tells the story of his own father, of his arrival in Scotland as a young boy after a long journey from the West Indies, of his sense of loss and estrangement in a wet, foggy, foreign country. Joss's memories at this stage stretch beyond the limits of his life and of his family to encircle the (largely untold) history of blacks in Scotland, from the turn of the century to the 1990s, when Colman reads the letter and thus becomes the future, the father of his own father ("It is quite simple: all of this is my past, this is the sum of my parts; you are my future. I will be your son in a strange way..." p. 277).

Trumpet is not a flawless work - Sophie Stones, the ghost hack-writer who almost persuades Colman to write a book

on his father, is so hopelessly nasty and insensitive to risk turning into a caricature at any moment. However, there are several passages of impressive beauty in the novel, which certainly make up for any minor fault the work might have: one of the most memorable is perhaps the short chapter titled "Music" (p. 131), where a nameless narrator - a disembodied voice - enters the mind of the dying Joss. In an oneiric sequence images and sounds flow free from any logical bond, following the waves of Joss's recollections and music - his whole life is relived through flashes and notes. At the close of the chapter the cohesive power of music becomes clear - music tears him apart and creates a new unity out of the fragments: "...he is the whole century galloping to its close. The wide moors. The big mouth. Scotland. Africa. Slavery. Freedom. He is a girl. A man. Everything, nothing. he is sickness, health. The sun. The moon. Black, white. Nothing weighs him down. Not the past or the future. ... He just keeps blowing. He is blowing his story. His story is blowing in the wind. He lets it rip. He tears himself apart. He explodes. Then he brings himself back. Slowly, slowly, piecing himself together." (p. 136).

Trumpet opens with a quotation from George Gershwin ("The way you wear your hat;/ the way you sip your tea;/ The memory of all that -/ No, no! They can't take that away from me."), a quotation which the reader should keep in mind in the course of the unsettling experience that the novel represents - in fact memory is the thread which connects the main characters, and which eventually leads them to forgiveness and mutual understanding beyond the traumatic experience of dislocation, death and rejection by society. Memory is the principle presiding over the shaping of an individual's identity: any other external rule or model (racial, sexual, national) which discards an individual's memory (or parts of it) is shown in the novel to be redundant or senseless or cruelly inhumane. A community cannot define itself through rigidly coded distinctions, but only through the shared experience of its members, just as an individual can never be one, as s/he mirrors the unique multiplicity of his/her experience. What Joss - African, Scottish, man, woman - powerfully and unforgettably challenges us to see, is that identity is never fixed, it is always a

painful journey through which the pieces of our life are put back together, slowly, painfully and precariously, day by day.

Carla Sassi

George Mackay Brown, *La croce e la svastica (Magnus)*, (edizione originale: *Magnus*, The Hogarth Press, 1973), a cura di Carmine Mezzacappa, Milano, Giovanni Tranchida Editore, 1999, pp. 289

"The old Stromness is a ballad in stone" scriveva George Mackay Brown nel 1995, l'anno prima di morire, in *For the Islands I sing*, l'autobiografia.

E, proprio come in una ballata popolare, leggendo eravamo condotti alla scoperta della storia, piena di passioni e fatalità, che lega un uomo alla sua terra, le isole Orcadi.

Armoniosamente si fondevano in questo libro le meditazioni personalissime del figlio del "sarto e postino" di Stromness con l'anonima voce del bardo che esaltava l'epopea eroica di una stirpe di uomini impegnati a mantenere l'indipendenza sia dalla Norvegia che dalla Scozia.

Il romanzo *Magnus*, scritto vent'anni prima, nel 1973 e ora tradotto in italiano con il titolo *La croce e la svastica. Magnus* metteva già in luce questa particolarità della scrittura: le due voci emergono distinte ma fittamente intrecciate, dando origine ad una narrazione intima e corale al tempo stesso.

Il lavoro dell'annalista coglie la storia in un momento cruciale per la vita delle isole, quello delle vicende

politiche e religiose che avevano condotto nel 1117 i due nobili cugini Hakon e Magnus - *Jarl* vichinghi che si contendevano la sovranità - a scontrarsi per il totale dominio sulle Orcadi, e avevano poi spinto Hakon ad ordire l'assassinio del rivale.

È soltanto un efferato delitto o è il volontario sacrificio di Magnus, convertito alla nuova fede cristiana, che si vuole immolare e lucidamente cerca il martirio per la pace e l'unità della sua terra, si fa vittima sacrificale per evitare una guerra fratricida tra clan e salvare l'integrità del suo mondo?

Come un novello Cristo, la figura di Magnus subito diventa faro di verità per il suo popolo. Sulle sue spoglie cominciano a sorgere leggende, sulla sua tomba a compiersi guarigioni miracolose. Infine William, vescovo delle Orcadi, è costretto a farne traslare le ossa a Kirkwall, nella cattedrale in costruzione, dove San Magnus, primo martire cristiano, canonizzato dal volere popolare prima che dalla Chiesa costituirà oggetto di un culto fervente e duraturo e sarà proclamato santo protettore delle Orcadi.

Questo il principale nucleo narrativo della storia proposta da George Mackay Brown.

La densa e bella postfazione di Carmine Mezzacappa aiuta ad orientarsi e a definire una cultura di confine, periferica, quella del piccolo arcipelago orcadiano, che per ragioni geografiche e storiche è stata crocevia di influssi eterogenei - scandinavi, scozzesi, irlandesi - e che, in quanto tale, potrebbe risultare per noi piuttosto sfuggente. Ci viene anche indicata la principale fonte letteraria antica utilizzate da Mackay Brown per ricostruire gli avvenimenti del periodo della colonizzazione vichinga (dalla fine del X secolo al 1200): la *Orkneyinga Saga*, narrazione in prosa e versi scritta in lingua norrena da un compilatore islandese nella prima metà del 13° secolo (ne segnalò la traduzione italiana negli Oscar classici Mondadori: *La saga degli uomini delle Orcadi*, a cura di M. Meli, Milano 1997). Anche nel romanzo, come nella sua fonte antica, la storia di Magnus è riportata

seguendo i modelli delle biografie eroiche e delle agiografie classiche: vengono narrati il concepimento, le predizioni e premonizioni, le imprese giovanili, gli episodi esemplari, la battaglia decisiva, che è qui quella avvenuta nello stretto del Menai, combattuta dai popoli del nord (norvegesi, danesi, islandesi abitanti delle Orcadi e delle Ebridi) contro i signori gallesi. E' qui che Magnus manifesta il suo rifiuto a combattere esponendosi al nemico sulla prua della nave con nelle mani null'altro che il suo salterio, e trova così la morte, accolta "lietamente, come se fosse stato invitato ad un banchetto".

Mackay Brown ripercorre tutti quei momenti paradigmatici e li amplia, includendo motivi più specificatamente cristiani: l'iniziazione al male attraverso le tentazioni del sesso, del potere e della fama, l'abbandono a Cristo, il solo che può risolvere lacerazioni e conflitti, e infine la scelta del martirio per la salvezza del mondo. Ma, soprattutto, egli individua sempre più chiaramente nel corso della narrazione. Un tema urgente e centrale: quello del rapporto tra paganesimo e cristianesimo.

Nella saga antica il nucleo fondamentale era l'idea - comune alle culture dell'area indoeuropea - della relazione circolare tra vita e morte, tra corpo vivente e territorio, paesaggio, cosmo, per cui la vita nuova deve aver origine da una morte sacrificale. Lo smembramento della vittima rappresenta l'elemento caotico che rende possibile ogni rinascita e il mantenimento di un mondo ordinato per gli uomini: il presupposto è quindi che ogni creazione cosmologica includa e presupponga una distruzione. Nel romanzo di Mackay Brown (convertitosi al cattolicesimo, evento di decisiva importanza sulla sua vita personale e artistica) Magnus si conforma ad un modello sublime, quello dell'abbandono di Cristo alla volontà del Padre, e trasforma il suo sacrificio in un gesto intimamente cristiano.

L'immolarsi di Magnus, che da vittima di rito sacrificale pagano si fa vittima volontaria che abbraccia fiduciosamente il disegno divino, è

l'eco di quello di Cristo, sacrificio centrale della storia, di cui i sacrifici precedenti sono state prefigurazioni e quelli successivi sono ripetizioni rituali. Si comprende così il salto spaziale e temporale della narrazione nel capitolo "Il martirio", che evoca il campo di concentramento dove nel 1945 fu impiccato il teologo pastore luterano Dietrich Bonhoeffer, oppositore del nazismo. Audacemente, ma in modo suggestivo e persuasivo, le due figure vengono accomunate.

Anche la penna dell'anonimo agiografo si è intanto trasformata in quella di un moderno *reporter*: la scrittura diventa quella sensazionalistica dei *media*, la chiusa dell'episodio è giornalistica, da "cronaca in diretta".

Certamente il primo santo delle Orcadi fu figura esemplare nella vita spirituale e artistica di Mackay Brown; appare già nelle prime raccolte poetiche e nei racconti, ed è protagonista del testo teatrale cui si ispirerà il compositore Peter Maxwell Davis per l'opera sul martirio di San Magnus, ma, come in un arazzo, dietro alla figura dell'eroe antico sta il fitto ordito dei piccoli personaggi, dei vagabondi, dei lavoratori della terra, dei pescatori, a rendere più concreta e coinvolgente la narrazione. Questo romanzo sfugge ai rischi dell'apologetica religiosa e a quelli di un medievalismo *new age* grazie a questo radicamento profondo con la quotidiana realtà di una terra straordinaria. Questo appassionato coinvolgimento alle storie "minori" permette di accostare l'opera di George Mackay Brown al grande scrittore orcadiano: Edwin Muir e al poeta dialettale Robert Rendall.

Oggi a Stromness gli amici che hanno avuto cura di lui con amore fraterno fino alla morte, Archie e Elizabeth Bevan, ne parlano come se fosse ancora vivo: "A George piace guardare la baia dalla finestrella della cucina... George va sempre a bere al pub del Royal Hotel, dove si ritrovano i pescatori...". Nel suo romanzo questi personaggi emergono vividi come la sua figura emerge vivida dai loro racconti.

La felice traduzione mostra, raffrontata all'originale, una qualità

simpatetica rara, che le permette di preservarne il carattere di prosa poetica, mantenerne la concisione di stile, la fantasiosità delle metafore (eredità delle *kenningar*) riuscendo a rendere, qua e là, il ritmo particolarissimo dello *Scots-English* delle Orcadi, in cui ancora risuona l'eco della parlata norrena e gaelica.

Melita Cataldi

George Mackay Brown, *La croce e la svastica (Magnus)*, (edizione originale: *Magnus*, The Hogarth Press, 1973), a cura di Carmine Mezzacappa, Milano, Giovanni Tranchida Editore, 1999, pp. 289

Giovanni Tranchida Editore ha appena pubblicato la prima di una serie di opere di George Mackay Brown, il poeta e narratore orcadiano scomparso nell'aprile del 1996: si tratta del romanzo *Magnus* (1972), incentrato sulla figura dell'*earl* medievale che venne fatto uccidere dal cugino Hakon Paulsson nel 1117, e che divenne poi oggetto di culto popolare prima ancora di essere beatificato ufficialmente dalla chiesa.

George Mackay Brown nacque a Stromness, nella maggiore delle isole Orcadi, nel 1921, e per tutta la vita, fatta eccezione per una parentesi universitaria edimburghese, rimase sulle sue isole a cantarne la natura meravigliosa e ostile, ma soprattutto la storia e i personaggi. In questo romanzo lo scrittore orcadiano cercò di trattare in maniera definitiva un argomento che considerava centrale nella storia delle Orcadi, e su cui aveva già incentrato diversi racconti, poesie, saggi, nonché un dramma, *The Loom of Light*. In un certo senso, tutte

queste versioni convergono in *Magnus*, che si presenta come un *pastiche* dei generi e degli stili più svariati, dalla poesia alla prosa drammatica, dallo stile giornalistico a quello epistolare. Così come nel precedente *Greenvoe* (1970) e nel successivo *Time in a Red Coat* (1984), Mackay Brown si rivela restio a svolgere una vera e propria matassa narrativa; il suo procedimento consiste nell'intrecciare tra loro trame diverse, nell'annodare più fili narrativi, cosicché alla fine non vi è soluzione di continuità tra i suoi cosiddetti romanzi e le sue raccolte di racconti, perlomeno quelle in cui è più forte il collegamento tra una storia e l'altra.

Magnus è la rielaborazione di un episodio raccontato nella *Orkneyinga Saga*, l'epopea nordica in cui sono narrate le vicende delle Orcadi. Queste ultime facevano parte del grande impero norvegese, e il re di Norvegia, affinché gli *earl* di quel piccolo arcipelago non diventassero troppo potenti, tanto da minacciare la sua autorità, spesso faceva in modo che ci fosse più di un pretendente all'*earldom*, favorendo figli cadetti o, come in questo caso, fomentando la rivalità tra cugini, e guardandosi bene dallo sciogliere eventuali dubbi sulla successione. In questo modo, gli *earl* delle Orcadi perdevano buona parte del loro tempo e delle loro risorse in sanguinose guerre fratricide, da cui le isole uscivano indebolite e inoffensive. La storia di Hakon Paulsson e Magnus Erlendsson, a parte la beatificazione finale di Magnus, fa parte di una catena interminabile di omicidi e di faide: i due cugini, entrambi pretendenti legittimi al trono, tentano inizialmente di governare insieme, poi entrano in contrasto, combattono per anni; infine, quando le isole sono ormai state messe in ginocchio dalla guerra, i nobili alleati di Hakon e Magnus organizzano un incontro diplomatico, al quale Hakon e i suoi seguaci si presentano con sei navi in più del previsto, allo scopo di eliminare l'*earl* avversario. Dopo la morte di quest'ultimo, un gran numero di persone prende a recarsi

in preghiera al monastero di Birsay per ottenere un'intercessione dalla sua anima, e Magnus diventa San Magnus Martire.

George Mackay Brown è fedele alla lettera della versione tradizionale della storia, ma poi la reinterpreta, ne interroga il significato, aggiunge particolari che nella narrazione laconica della saga sono ovviamente trascurati. Nel romanzo, il martirio di Magnus diventa l'avvenimento centrale di tutta la storia delle Orcadi, un evento paragonabile, per importanza simbolica ma anche pratica, al sacrificio di Cristo, nonché alla morte del pastore luterano Dietrich Bonhoeffer per mano dei nazisti (a cui la fine di Magnus è espressamente paragonata). Come ci dice Carmine Mezzacappa nella sua utile postfazione, rispetto alle fonti George Mackay Brown "rende la figura di Magnus più marcatamente mistica, pura, e descrive il suo sacrificio come un atto non solo accettato ma addirittura cercato." (279) Magnus riveste volontariamente i panni della colomba ("Quello che serve alle Orcadi è un qualcosa che abbia il valore di un sacrificio, la vera e immacolata morte della colomba", dice il vescovo William), che deve essere sacrificata per garantire alle isole quella pace e quella prosperità che la guerra ha sottratto loro.

D'altra parte, se Magnus è senza dubbio il fulcro simbolico del romanzo, come personaggio è vago, sfuggente, troppo perfetto per essere vero. I reali protagonisti del romanzo, così come di tutte le opere di George Mackay Brown, sono in realtà gli abitanti delle isole, dal vescovo ai contadini, dai rematori delle navi da guerra ai poveri *tinkers* (vagabondi) Jock e Mary. Gli eventi narrati, e persino la storia stessa delle Orcadi, vengono filtrati tanto attraverso la penna erudita del vescovo quanto dalle labbra irriverenti del contadino Mans, inacidite dalla fatica e dalla birra. Significativamente, un romanzo che racconta la vicenda di un nobile che va incontro ad un glorioso martirio si apre con le voci dei contadini Mans e Hild, e si chiude con quelle ancora più umili di Jock e Mary.

Mackay Brown, nella sua opera di riscrittura, riafferma il valore delle voci trascurate dalle cronache tradizionali, e propone di considerare la storia come un mosaico che tutti gli abitanti delle Orcadi contribuiscono a comporre (la metafora usata nel romanzo, sia da Mans che dal vescovo William, è in realtà quella del mantello).

In definitiva, sono le Orcadi stesse a diventare in un certo senso protagoniste del romanzo, anche per tramite dello splendido scozzese orcadiano di Mackay Brown, la cui musicalità glaciale va purtroppo inevitabilmente perduta in traduzione. A parte questo, e nonostante qualche rara imperfezione (soprattutto nella resa dei tempi verbali) ed alcune stranezze (l'uso del termine "azza", preciso ma desueto, per rendere "axe"), la traduzione di Carmine Mezzacappa è corretta e gradevole, e compie l'opera meritoria di rendere accessibile in italiano uno degli scrittori più importanti del secondo '900 scozzese.

Massimiliano Morini

Kenneth White, *On Scottish Ground: Selected Essays*, Edinburgh, Polygon, 1998, pp. 225

Dopo molti anni di silenzio in suolo scozzese, l'opera e la carriera del poeta e saggista Kenneth White hanno finalmente trovato il giusto riconoscimento. Lo conferma questo volume di saggi usciti di recente per la Polygon di Edimburgo, una collezione che riunisce testi di conferenze, articoli apparsi su riviste, estratti dai vari libri in francese che l'autore ha pubblicato sin dalla fine degli anni settanta nella sua "seconda" patria, la Francia (cfr. "The Scot Abroad", pp. 95-114). Dopo la retrospettiva a lui dedicata dalla Biblioteca Nazionale di Edimburgo nel 1996, questo volume appare quindi come la riappropriazione di una cittadinanza mancata, e fors'anche rifiutata per molto tempo, un rientro alla terra di Scozia per lui divenuta e vissuta come "altra", ma pur sempre presente nel suo orizzonte di poeta (cfr. "The Alban Project", pp. 1-14 e "The Franco-Scottish Connection", pp. 115-128).

Eppure, l'opera di White può considerarsi come il punto finale di un movimento che muove dalla poesia del luogo e approda alla poesia del cosmo. In White vi sono tutti gli elementi che paiono caratterizzare la poesia scozzese degli ultimi quarant'anni, ma la sua ormai vasta produzione sia in versi che in prosa evidenzia una visione più che nazionalistica o locale che indistintamente attinge idee e prospettive da scrittori, filosofi ed intellettuali occidentali ed orientali ("Looking Out: From Neotechnics

to Geopoetics", pp. 129-147). Se confrontiamo la sua internazionalità con l'asfittica auto-ghettizzazione tipica della produzione inglese contemporanea, la sua opera sa come spaziare su forti tematiche attuali, e soprattutto giocare in chiave post-moderna sull'idea del declino del Progresso occidentale ("Scotland, History and the Writer", pp. 148-164), sulla necessità di una identità stilistica ibridizzata e caotica, sull'abbraccio che, seguendo il maestro Hugh MacDiarmid (a cui dedica il saggio dal titolo "The High Field", pp. 165-180), White tende alle letterature e alle filosofie orientali, soprattutto il Taoismo e lo Zen. Se nella simbologia della freccia che White usa per descrivere l'intera sua produzione la poesia viene identificata con la punta e la prosa creativa con l'asticciola, i saggi proposti in *On Scottish Ground* rappresentano l'impennaggio leggero ed esile che si fa responsabile della direzione del colpo che sta per essere scoccato, il timone di un'intera architettura mentale.

Nato a Glasgow nel 1936, White si è laureato in francese e tedesco, studiando poi filosofia presso le università di Monaco e di Parigi. Dopo aver pubblicato due volumi di versi a Londra nel 1966 e nel 1968 rispettivamente (*The Cold Wind of Dawn* e *The Most Difficult Area*), White ha trascorso circa nove anni in silenzio tra le bianche cime delle montagne francesi, insegnando inglese presso l'Università di Parigi e studiando le civiltà orientali. Fondatore di varie riviste letterarie tra le quali ricordiamo *Feuillage* (Pau) e *The Feathered Egg* (Parigi), White ha diretto dal 1983 il Dipartimento di Poetica del XX Secolo presso la Sorbona di Parigi. Come si intuisce da questo breve profilo, sono soprattutto le influenze tedesche, francesi e scozzesi a comporre il suo universo poetico e filosofico, con un'attenzione particolare rivolta a Basho, un mondo che lui interpreta attraverso la metafora del 'bianco' a cui dedica un saggio centrale per il suo pensiero: "Into the White World" (pp. 58-67). Il bianco sono le sule

che s'affollano sul frastagliato paesaggio nord-occidentale della Scozia, le vette dei Pirenei, la scia della barca di Brendano che viaggia verso nord, le nuvole, le spiagge della terra gaelica, il momento dell'illuminazione quando il percorso di questo 'nomade intellettuale' si avvicina ad una meta che non può essere cantata a parole. E' questa la verità a cui la meditazione di ogni saggio arriva dopo il ritiro solitario, l'ultima illuminazione dove vacuità ('blankness') e biancore ('white') s'incontrano per riconciliare le loro etimologie in un ultimo discorso post-moderno dove il segno, nella sua accezione più ampia, genera una poetica 'atlantica' e 'iperborea' che cinge il mondo nel cerchio d'una eternante cosmologia del tutto, il bianco mondo celtico del nord, il mondo del pensiero estremo.

Marco Fazzini

MISCELLANEA

**A Santa Lucia (24-31 gennaio 1999)
Roberta Cimarosti incontra Derek Walcott**

Il paragone è scontato: l'acqua è azzurra come quella di una piscina ma la sabbia un po' più chiara della nostra sabbia e il verde scoppia dalle montagne fin giù sulla riva. I *Pitoni*, hai ragione, spuntano all'improvviso come le corna di una lumaca, e un po' meno come il seno di una donna nel bagnasciuga dell'oceano. Durante l'atterraggio ci teniamo saldi agli schienali in preda a scossoni e associazioni che stridono e si aggiungono allo stordimento delle orecchie dopo tante ore di volo; alla fine stiamo per toccare terra oltre "pergamene di nuvole", "canute chiome omeriche": la fronte increspata del mare pare pensosa ma la costa sorride distesa, e minuscole vele bianche, yachts e tre remi dell'*Alpitour* sporgono dal palato azzurro vicino alla riva.

Dall'aeroporto di *View Fort* risaliamo in tassì verso la parte opposta dell'isola (adesso siamo a sud) attraverso tornanti di asfalto che ci muovono lo stomaco e ci ammutoliscono mentre passiamo nomi come titoli di poesie, *Soufrière, Canaries, Anse la Raye, Cul de Sac, Castries*. E' domenica pomeriggio e gruppi di ragazzi in festa ci superano e salutano provocanti mentre ai lati ombre di palme e banani striano la luce ambrata del sole. Quando arriviamo a nord (circa mezz'ora dopo) la sera è lì che ci aspetta, più veloce di noi ha salito i tornanti e ci inghiotte lentamente mentre paghiamo il taxi e ci sediamo fra i turisti dell'albergo.

Abiti in una baia isolata vicino a *Pigeon Point (Punta di Colombo?)* che è il nome di una diga artificiale costruita di recente dove ruspe lavorano a tutto spiano anche di domenica per costruire una riga di alberghi. Qualche mattina ti sei voluto fermare a guardare dalla rete a che punto erano i lavori prima di passare per le venditrici di *souvenir* coi loro copricapo di madras colorati che rispondono alle tue domande puntigliose ma ansiose di sciogliersi in risate. A volte sei sceso dal Suzuki a chiedere cose impossibili come un mango fresco fuori stagione (eravamo in gennaio) per inveire una lista di insulti e risalire in macchina come un pascià con tutto quello che avevi ricevuto in cambio. Da lì in poi cambiavi faccia e sorridevi persino ripassando per la diga di *Pigeon Point* fino alla tua casa che fa tutt'uno con gli alberi, le pietre e la terra e che guarda fissa il mare.

Io David Dabydeen e Tony Phillips ci siamo incontrati con Derek Walcott e Sigrid il 24 di gennaio (il giorno seguente il sessantanovesimo compleanno di Derek) alla reception dell'*Hotel Club Saint Lucia* a circa un chilometro dalla baia di *Pigeon Point*.

Derek con le sue "chicken legs" scoperte, un corpetto verde smeraldo, scarpe da ginnastica e la fronte ironica ("how do you dare be dressed like this? Look Sigrid how badly-dressed they are!"), dopo qualche doccia fredda ci trascina dritti nella piscina dell'oceano. Fra le nuotatine d'anatra qui e là (abbiamo paura degli squali ma soprattutto nessuno sa nuotare bene) Derek vuole capire cosa succederà nei prossimi giorni e prima di uscire ha già pianificato il tutto: il giorno per l'intervista ufficiale per Channel Four della BBC, quello per un'altra intervista su Martin Carter, le visite al suo amico Dunstan St Omer (visto che mi ha invitato per incontrarlo) e il party per

farci conoscere i suoi amici. Tutto chiaro.

A riva ci sediamo su sdrai di legno, chiacchieriamo, dettagli, battute, aneddoti, vita di tutti i giorni. Poi Derek ci invita a pranzo: pesce appena pescato cucinato da Lorna con riso, verdura, lenticchie e salse. E *coconut water*. Presto il silenzio arriva come una lunga e sconosciuta onda oceanica a lambirci gomiti, braccia, collo, e tutti i tratti del viso. Non abbiamo più niente da dire noi che siamo abituati a dire sempre qualcosa; qualcuno tanta di porre rimedio ma l'onda è più alta e ci sommerge completamente.

Per fortuna la voce di Derek tuona il nome di Lorna che seguendo il ritmo lento dei suoi occhi malinconici arriva fino a Derek e aspetta quello che ha da dirle: "*Lorna, you are fired!*". Sorride. Silenzio. "*Lorna, you are fired. How many times have I told you you should not cook in this way?*" Lei sorride ancora in silenzio. Non sapevo allora che Lorna faceva parte del club delle signore coi madras colorati. "*This is too good, you know, too good*". "*Thanks dear, this is fantastic*". Lorna se ne va senza parlare e noi naturalmente ridiamo e diciamo che è vero che è tutto molto buono. Silenzio. Poi beviamo il caffè che Sigrid prepara e versa su tazzine "*Illy Caffè, ah remember Italy?*"

L'Italia qui è il mondo naturale di Dunstan Raphael St Omer, il pittore del rinascimento di Santa Lucia. I suoi figli si chiamano Giulio, Luigi, Giovanni, Roxan, Digna, Sophia. St. Omer, è *Apilo*, come lo chiama ancora Derek, il "*black Greek*" di *Another Life*. Lo ritrovo così come l'ho lasciato in quei versi. Abitante di un rinascimento in fiore in cui la vita locale (le danze, la musica, i campi di banane) si illumina della grazia prismatica concessa alle figure religiose. Vita e fede, terra e cielo si intrecciano in una realtà che palpita e scoppia nel cuore della foresta, dei campi di banane, delle distese brulle bruciate dal sole, delle ore desolate in cui le spiagge e le barche riposano sulla riva. "*Life is greater than art*", "*at best art is only a reflection of life*", mi dice parlandomi della sua famiglia numerosa e della sua pittura.

Ancor più che nelle reminiscenze raffaellesche delle Madonne, il rinascimento di St. Omer è un percorso dentro la creazione delle cose, un luogo in fibrillazione la cui parola chiave è *comunione*, una parola che cancella il mito delle età dell'oro e delle scoperte: "*creation is not a big bang*" ma "*the meeting of the behaviour of all colours*" poiché nella ruota dei colori "*every colour is part of the family of the others, related to the other ones and yet independent*".

Quest'arte è un inno alla vita. Le Madonne nere con bambino, figure centrifughe che ruotano attorno a un embrione, riproducono la realtà che cambia, registrano la vita nel suo farsi, sono la riproduzione della alchimia che muta la materia in sostanza, la natura in immagine sublime, una foglia di banana in una madre e in un'icona della Madonna e poi ancora in una foglia di banana.

Gli affreschi prismatici di St. Omer sono la pratica di questo principio creativo e un rimedio alla violazione della differenza nella vita e nell'arte che è tipica di questo posto; ma a volte, anche una soluzione pratica al poco tempo messo a disposizione dalle autorità ecclesiastiche locali per dipingere gli interni di chiese (la chiesa cattolica è la maggior imprenditrice nella scuola e naturalmente nelle diocesi) visto che, a quanto deduco, Dunstan ha scelto spesso l'astratto perché più veloce del figurativo.

A *Gros Ilet* ci fermiamo a vedere il lungo murales che Dunstan ha dipinto con i suoi allievi (insegna disegno e pittura nelle scuole): feste e storia locali si sovrappongono in un treno lunghissimo di immagini naive che si fanno sempre più esperte (le ultime sono di Dunstan e dei suoi figli che dipingono per professione): alla fine sono raffigurate *La Rose e la Marguerite*, i carnevali che si svolgono tuttora due volte l'anno con gare di ballo e calypso e l'elezione di un re e una regina. Il murale come le sue raffigurazioni sono parte di una memoria storica per la popolazione nera che è ancora la maggioranza nell'isola.

Dunstan è fiero di questo lavoro e pare non soffermarsi sullo stato piuttosto logoro del muro e dei colori sbiaditi; ha un gran rispetto per i bambini, li considera il cuore della sua isola; devono imparare a esprimersi presto, saper fuggire dalle costrizioni, trovare i confini tra ciò che è dentro e ciò che viene da fuori.

Quando usciamo da una chiesa circostante che contiene una delle prime natività di St. Omer, troviamo Sigrid sconvolta che ci racconta di aver solo detto a due anziane sedute a chiacchierare al fresco del muro (sembrano personaggi viventi del murales) che *"it's a pity that nobody cares for the mural"* visto che montagnette di terra e altri accumuli della strada coprono parte delle immagini. Urtate per l'interruzione di Sigrid, che fra l'altro avevano preso per una turista americana, le due avevano sputato una marea di parole creole; Derek allora si avvicina e spiega che Sigrid è sua moglie e che non devono trattarla così, giusto? *"Who do you think you are?"*, dopo tutto. Al che la più sfortunata delle due replica *"Who are I?"* E la cosa si fa tragicomica: a noi scappa da ridere a vedere Derek scandalizzato per gli sbagli linguistici e rompere in *patois* e dire infine che dovrebbero almeno saper parlare il *patois* di Santa Lucia! Noi ci allontaniamo e Dunstan, avvicinandosi alle due che lo riconoscono e lo salutano con un inchino della testa, riporta la calma.

Su *Roseau Valley*, una vallata che domina una immensa piantagione di banane, precedentemente una tenuta di canna da zucchero, torreggia la *Holy Family Church*, recentemente distrutta da un uragano ad eccezione del muro portante con l'altare maggiore e la gigantesca pala di Dunstan dipinta nel 1973, che hanno retto perfettamente. Attorno al muro è stata ricostruita la nuova chiesa. Entriamo e Dunstan ci introduce il miracolo di un affresco fatto in una settimana lavorando giorno e notte, pagato 500 EC (100 dollari americani) secondo le nuove regole del *Concilio Vaticano II* che lui stesso ha scoperto per caso in biblioteca e che gli permettono ora l'uso del nero, con le varie tonalità, per le rappresentazioni religiose e l'adattamento dell'iconologia cristiana alla realtà di Santa Lucia. Gli acrilici sono ancora brillanti, le molte scene suggestive con il prismatico dei piani di rappresentazione che srotola e avvolge immagini di vita comune attorno alla Sacra Famiglia, come in un continuo movimento di farsi e disfarsi, di unione e separazione fra il sacro, la vita sociale e la natura. Parte del movimento proviene dalle linee delle foglie di banana che avvilluppano e contornano la rappresentazione che pare un'introduzione della realtà esterna. Nell'affresco c'è anche il pittore racchiuso in una sorta di fiamma nera come un Ulisse disperso nel suo folle viaggio oltre i confini e le concezioni del mondo conosciuto.

A ora di pranzo siamo a Soufrière, il *Malebolge* di Santa Lucia (Soufrière è una zona vulcanica ancora in eruzione), vicino ai *Pitons* dove al ristorante di Digna e suo marito (a

picco sul mare, di fronte a uno dei Pitoni, le sale ricavate nella roccia) troviamo un menu speciale che fa: *Derek Walcott, Congratulations on Your Latest Award* e il cui piatto forte è *Walcott Fish Cake Salad (Sautéed Saltfish and Shrimps with Green Figs, served with a Plantain Basket Salad)*: si festeggia il nuovo *Laureate* d'Inghilterra (anche se ancora non si sa se è veramente così). Mangiamo di fronte a una parete verde dritta sull'oceano che a quest'ora è una stagnola che vibra, tanto luccicante che l'abbaglio fa voglia di dormire. Ma subito dopo Derek chiama me e Dunstan e propone che io scriva una biografia del pittore: ma *"ricordati che to write somebody's life you have to be beyond life"*.

Nella tua aurea di silenzio ogni dettaglio ha un peso. All'alba la poesia ti incorona coi primi raggi di sole e io ti trovo sempre già in piedi come un fantasma, i movimenti lenti e leggeri, diafani, a camminare sul prato o seduto nella veranda, i fogli ben raccolti sollevati appena ai margini dalla brezza, mentre domini i formicai inquieti sulla pagina. Ogni cosa aspetta un comando, ogni dettaglio raccolto in un silenzio reverenziale, paura di far rumore, di parlare o di risultare un'espressione sbagliata.

Verso le otto quando sembri aver messo un sasso sopra il formicaio ti siedi su uno sdraio della piscina o sulla veranda fisso come la tua casa di fronte al mare, a bere a sorsi chissà che cosa in una tazza di caffelatte, e a volte chiamandomi con un cenno della mano pronto a ricevere la banalità del giorno.

Alle nove finalmente Sigrid si sveglia e la giornata comincia, dice, *"when I see a sail crossing the sea"*. E' vero, lo scorrere della giornata comincia adesso e anche se riprendi i fogli il tempo è cambiato, e ti rannuvoli per i movimenti, i discorsi, i piani, le telefonate. E alla fine l'unica cosa che vuoi è andare a fare il bagno nell'oceano, e rientrare nel silenzio, una monotonia che spezzaresti solo con battute di spirito o del corpo nell'acqua, fino a quando, dopo pranzo, te ne vai a dipingere in qualche quartiere sconsolato dell'isola.

Un pomeriggio io e Sigrid ci siamo dimenticate di venirti a prendere alle cinque e un quarto e quando siamo arrivate a *Gros Ilet* dove stavi finendo una tela con palme e una chiesa (che contiene il primo affresco di Dunstan, *Joseph the Carpenter*), erano le sei passate. Senza un soldo, scatola dei colori, tavolozza, tela e seggiola che reggevi coi piedi, e con la strada lunga e scura nel volto, sembravi un pendolare che aspetta il treno per tornare a casa.

Sigrid è un raggio di sole e tu tutte le ombre che qui dominano il paesaggio come in un tempo stranamente lunatico, vagamente londinese. Una sera nell'ora presta quando sei già a letto, ci siamo sedute sulla veranda, il lambire soffice ma impaziente del mare e il fruscio del vento fra le piante.

Alle dieci della sera lei ancora riluce e mi parla di progetti per il giorno dopo e del party che ci sarà sabato. Io le chiedo se le piace passare così il tempo a organizzare, risolvere, telefonare, e lei mi risponde di sì anche se non riesce mai a fare le sue cose, come il suo studio mai sistemato. Poi mi parla di quando faceva la gallerista, dei suoi interessi, dei giorni che corrono troppo in fretta e che forse bisognerebbe imprimerli. *"Perché non li registri?"* *"No"*. Scrivere la tesi per il master in arte è stato un inferno almeno quanto era stato eccitante leggere, cercare quadri e indagare sulle vite di pittori quasi sconosciuti. Poi cosa significherebbe scrivere una vita, ah

difficile, gli affetti scomparsi che emergono, la nonna, la vita in Germania, la guerra e il periodo trascorso dalle suore lontana dai genitori, poi il trasferimento in America, e tutti quei sentimenti che adesso sono frutti nascosti in una savana tropicale.

Quando ci alziamo per andare a dormire mi accorgo che i suoi occhi sono umidi e non brillano più. Forse scrivere una vita non è una ricerca, una semplice registrazione della memoria perché implica fare i conti col presente, l'aprire cicatrici impensate dalla mente?

Quella mattina nello studio di St. Omer, che si trova proprio di fronte all'edificio dove Walcott fa le audizioni per *O Babylon!*, mi accoglie una malinconia raggianti, un entusiasmo che schiva gli estintori delle mie domande, "you see, I didn't need to go abroad, eventually Europe came to me". "Here I have got everything, you know, everything". Dunstan è un girasole gigantesco cresciuto in un campo di sofferenza, testardamente legato al terreno, cocciuto, inguaribile amante della luce e ricolmo di semi da cui nuovi girasoli spuntano per miracolo e per necessità, impossibile da sradicare, inadatto a qualsiasi vaso.

Nel campo poco coltivato e vivace della sua arte, aleggia Harry Simmons il maestro (conosciamo anche lui grazie a *Another Life*) che aveva insegnato ai suoi due allievi a spaventare i corvi che rovinano il campo, ma che invece un giorno più nero degli altri aveva preso il volo. Dunstan mi racconta come Simmons si fosse suicidato nel modo in cui lui stesso, in un momento di disperazione, gli aveva suggerito involontariamente. "He betrayed me". Ma ora Simmons è un fertilizzante nella mente di St. Omer, l'emblema della vita ideale che volteggi nella solitudine e nella desolazione dei giorni, perché il sublime qui nasce fra le erbacce come una necessità primaria; è il cibo della gente, il frutto del pane alla stregua dell'economia bananiera e del turismo; è una risorsa della terra.

Leggo nella *Citation* che Dunstan ha scritto di recente sul suo maestro in occasione di una ricorrenza pubblica (e che mi regala): "My children", he said, "listen and paint your own experience". All the people of St. Lucia listened. He became their first teacher. Listen with your eyes, there are no vales in St. Lucia, only valleys. The names of things were: chichima, kanelle, bois patat, bois bander, mamaou, papaou, beau-pereou. One called his lover doudou. The other language is for the making of money. The language of life is patois. ... That was his legacy. ... But the crowning achievement, his gift to his country, was his tutelage in the infancy of Derek Walcott who receiving the light heaped bois daman, pouyer, breadfruit louyer canelle on it creating a beacon so bright that it illumines the whole world, a light that is St. Lucia.

Lavori ad un libro di poesie e di quadri il cui titolo mi chiedi di non svelare e mi tieni stranamente lontana consegnandomi piuttosto ai saggi di Joseph Brodsky con cui passare le serate. Naturalmente io avevo la mia lista di domande ragionate da farti, ma capisco – anche se ancora non so perché – che non posso fartele, e che devo rischiare, contrariamente a quel che pensa David ("for the great man is old you know") di non averne mai le risposte.

Mi parli di gente che strappa interviste e via, continua una carriera, fa foto e pubblica e non paga i diritti d'autore, scrive

libri e campa sul raccolto di qualcun altro in nome della cultura. Noi europei non sappiamo cos'altro fare se non occuparci della vita e dell'arte degli altri, è questo che dici?

Altri momenti sono stati più eloquenti. Preferivi dirmi il nome dell'albero, il frangipani, che di fronte al mio cottage è come un corpo spoglio e scuro, incurvato in una danza fragile e macabra fra mare e cielo; aspettarmi mentre scelgo una conchiglia di quelle che qui usano per contornare le aiuole e tu per fermare le porte, e un cesto fuoriuscito dall'intreccio miracoloso di foglie di palma; o dirmi che stiamo per entrare nella stagione secca, il verde intenso che copre le colline e le macchie ribelli sulle strade brulle, sta per diventare ruggine e presto si potrà vivere di frutta. Avevo capito, comunque, che mi trovavo in un periodo di transizione.

In un secondo ero entrata nel ritmo monotono della tua quotidianità (non ne volevi nessun altro) mentre le mie ricerche, il mio impulso, seguivano altri passi e mi rendevano ribelle a quella stasi, impaziente di sapere, scoprire qualcosa, ogni cosa. Così avevo finito per abbandonare Brodsky nel cottage e passare le serate con David che almeno aveva reazioni ai miei discorsi sulle onde che arrivano sulla spiaggia ogni cinque respiri, sull'alba che invade il cottage e mi butta giù dal letto obbligandomi a lavorare, sulle formiche gigantesche che arrivano a flotte se lasci aperto il barattolo dello zucchero, sul caldo che imprime la voglia di vivere che di solito non ho mai. E poi sui piani futuri, fantasie varie, sul paradiso dove lui vuole portare la sua futura moglie, e così via di seguito.

Con lui finalmente rientravo nel tempo che fluisce in tutta la sua vanità. Un fiume in piena, la notte finiva quando David mi accompagnava su per la mulattiera fino al cottage con una torcia e la paura dei serpenti. Con il nostro cicalaccio che saliva a zigzag dentro al buio pesto della vegetazione sveglissima o che forse dormiva sonni centennali, segreta, misteriosa, chiusa in suoni abissali al di là di noi che bisbigliando passavamo, per ultimo, dietro al muro dove Derek si era ritirato ormai da tempo.

Anche la domenica della nostra partenza è stata generosa con noi: il volo aveva cinque ore di ritardo e così l'abbiamo passata interamente a casa Walcott.

L'ultima immagine di Santa Lucia (qui ne ho descritte solo alcune) non è poetica anche se appartiene a Derek Walcott: le sue "chicken legs" che si allontanano e – sorpresa! – il suo mappamondo che Sigrid scopre all'improvviso calandogli i pantaloncini e interrompendo l'idillio, rovinando un addio perfetto, ma volendoci dire, forse, che ci si rincontrerà ancora in un emisfero o in quell'altro.

Monica Melica interviews Dermot Bolger

MM: How well do you think that your work can be understood outside your own country? How do you judge the growing interest in Ireland outside it?

DB: I am not a good judge of how my work can be understood outside Ireland. It's nice when someone says "this book really explained Ireland to me," but nice also when somebody says "this section of your book really reminded me of my childhood in Canada or Italy or wherever". I have found that the more personal and intimate any chapter is, the more the most unlikely people in strange places can see themselves in. Pasolini was always my hero and I thought of him and his Roman novels a lot when doing *Journey Home*. As somebody writing for over 20 years it is amazing to see the interest growing in Ireland in other countries, although I do suspect that the Irish – like all small nations – are inclined to inflate in their minds that level of interest and imagine themselves more at the centre of things that they are.

MM: Would you agree that your novels (with the obvious important differences) tell the story of the search of characters (which are always fairly young) for stability, truth and a solid dimension they can feel they belong to?

DB: I would go along with that to a fair extent. They are certainly searching for something to belong to or just searching to be finally able to see themselves for what they are worth and to come home to themselves, as you might say.

MM: From this point of view, what is the role, in their stories, of their families, which in your novels are always a disrupted entity and can hardly ever grant safety or stability?

DB: The Irish poet, Thomas Kinsella, has a poem about marriage in which he talks of two trees growing too close together with their limbs becoming ensnared as they struggle for light and space. As a poet people keep telling you stories about their families and within the trapped confines of guilt, memory and love there can be great hidden and often unconsciously cruel behaviour and yet a need to be held together, to belong to something.

MM: Many of the reviews I am examining suggest that these personal searches parallel the now ongoing building of a new contemporary Irish conscience (especially in the case of *The Journey Home* and *A Second Life*). Do you agree with this interpretation?

DB: I agree that this interpretation can be quite valid in relation to these two novels and also the first section of *The Woman's Daughter*. They set out to tell one story but if a single story of one life is true to its time and place it can, in a small way, also tell the story of that time and place.

MM: To which extent do you think that these two different searches should question the past?

DB: I am not 100% sure of what you mean here, but I do think that a writer has a duty to uncover and explore whatever makes people uneasy, and any society will always try to bury, by an unconscious act of collective forgetting, certain parts of its recent past. When the society becomes 'more open', this

means that it has now dug up this part of its past and buried another.

MM: To which extent do you think that the past should be 'forgotten' or 'rejected' in the name of a more complete consciousness of the present and of the future instead? Do you think that this is a widespread feeling in Ireland today?

DB: This links into the question above and this act of forgetting is always ongoing and widespread, with people criticised for harping on about the past. In my novels the past is as alive as the present because it is driving the present and the present cannot be understood unless you understand the past which has shaped it. You cannot be a prisoner of the past but it is the very people who refuse to deal with it who are prisoners, like Sean Blake in *Second Life* whose whole life in the present has been built around avoiding his past.

MM: More generally, in what do you feel a representative of your times and in what do you feel detached from them?

DB: Again the question is slightly unclear. I am just an ordinary guy, a former factory hand, who now writes books. It gives me a different perspective on certain things but I am very much engaged in living an ordinary life in the here and now. If anyone bothers to read my books in 50 years time I will represent this time in that a lot of present life is built into the books, but I will also be detached from it in that my themes and obsessions and observations stand at a fairly strange angle to most people's. My books are primarily about my inner journey as against being an accurate mirror of my society's journey.

MM: To which extent do you want the picture of contemporary Ireland and its people you are giving in your novels to be a realistic one (I am thinking about your sometimes decadent Dublin)? To which extent is it an extension of your characters' interiority?

DB: I am overlapping here with above. I am primarily interested in the inner journey of my characters into light or self-awareness. Sometimes I make the tunnel they go through more black than it would be in real life (i.e. the world is not quite realistic) so that the light they reach will shine brighter at the end of that tunnel.

MM: Above all, is there a design or a plan above your whole novelistic production? Have your novels anything deliberately in common, or anything deliberately different?

DB: Naturally I would like to think that my novels are totally different and they do begin with very different starting points. But later on I can see the obsessions that link them and they do seem to be all part of one journey to somewhere.

April 1999

Branko Gorjup interviews Barry Callaghan

BG: What prompted you to write a memoir at this stage of your life? When I think of someone writing a memoir I usually conjure up an image of a very old person, white hair, cane... You, instead, as I see you now, represent everything but that image. Just past sixty, you are full of energy, ideas, and things to do.

BC: Like the best things in life, this memoir came about by accident, not by intention. To amuse myself I wrote some thirty pages about living in this house, about my experiences in black dance halls when I was a teenager, about coming home late at night when all of the house lights on our street were out except for one window in which I'd see my father sitting at his desk, deeply involved in creating his worlds, gesticulating, making a very private exhibition of himself. That is what I wrote about and it was all I intended to write. Then I showed it to my agent and he was ecstatic and said I had the opening for a memoir.

I had already said No to a memoir for two reasons. It would involve an enormous amount of emotionally trying work, and my publisher, Kim McArthur, was acutely sensitive to the reception of my fiction. It was her judgement that I had not managed in the eyes of glib reviewers to get out from under the shadow of my father. I would write a book and the headline, say, in a Saskatoon paper, would be: "Son of Morley Writes a Collection of Short Stories." This drove her crazy. That I should write a book about my father drove her crazier. She saw this as disastrous.

So, after Morley's death, there was no intention to write a memoir. I took Kim's advice. But a few years later, when I wrote this thirty-page piece to amuse myself, I was confronted with the enthusiasm of my agent and then with her own, because I had published two books, *When Things Get Worst* and *A Kiss Is Still a Kiss*. These two works, especially *A Kiss Is Still a Kiss*, got excellent reviews. Morley's name never came up.

BG: One of the central themes in *Barrelhouse Kings* is obviously the father/son relationship, which also happens to be a relationship between two writers, between two characters playing a significant role in Canadian literary and cultural life. Were you at all motivated by a desire to explain that relationship, to answer at length once and for all the frequently asked question: "What is it like to be Morley's son?"

BC: I think my initial intention was to explain how hard it was for Morley to have a son like me... (*laughter*) By the end of my father's life in 1990 we had become close, so close that he put a clause in his will where he says that if he has left an unfinished book of fiction at the time of his death he entrusts it to his son Barry to finish that book. I was flabbergasted! We had come over the years to share a lot, especially after my mother's death. We went to Paris, to Saratoga. We developed increasingly a critical relationship, closely reading what we were writing as we wrote it. All this was wonderful, celebratory. But to finish his book, to speak in his voice, that of course was impossible. Still, what a gesture!

When I was in Vancouver a few years ago Martin Amis was

there too and he wanted to meet so that we could talk a little about our experiences. His father was a writer, Kingsley Amis, and he wanted to chat about being the son of a well-known writer. His situation was different: he and his father were antagonistic. My relationship was not antagonistic. It fascinated him.

In an unapologetic manner I'm telling the world that fascinating story (I hope!), of how my father and I loved each other. Many people wanted us to be at war. Many even wanted me to suffer because I was my father's son, to be belittled by his presence, his reputation, and the weight of his talent. Many such people could not stand the fact that he was a good writer and I was a good writer. Our relationship, our respect for each other's talent, all too often seemed to act as a poultice, bringing out envy, malice, especially among disappointed men, disappointed I suppose because they felt overlooked.

BG: There was this solidarity between the two of you, a worldview that you shared?

BC: I grew up with a father who took his children seriously. He made clear to us that what we thought and what we said was of serious concern to him. Morley was a great talker but he was also a great listener. In our house we talked about politics, films, novels, baseball, boxing, the whole world was discussed all day long, with Morley as the taproot to that discussion. So before I went out into the world, so to speak, I was already out there. I knew that I would go to Paris, to Rome, I took this for granted because I had been intellectually abroad in my living room. At the same time, I was deeply rooted here. I had deep parochial roots in this place and because of that I never wondered whether my roots were legitimate: all such carping and whingeing about identity was hopelessly boring to me.

BG: But being here was not always welcoming, this was also a place of betrayal.

BC: You have to understand what kind of town I grew up in. Toronto was a little Belfast, a narrow town huddled for comfort under the umbrella of Presbyterianism and Methodism. To be Catholic in this town meant going to a Separate school. I was separate. I was secure in that but I was separate. Then as I grew up, by temperament, and because I was my father's son, I felt separate within Catholicism. It's no accident that when I wanted to marry, a fine orthodox priest refused me and said I was lapsed, and to make it worse, he said the woman I was marrying "was nothing," unbaptized, totally outside the tribe. Of course, I found a priest who married us. He was my kind of man. He asked me, "What is a Catholic?" I said I didn't know. He said he didn't know either and gave us his blessing. That priest and I, by temperament, were wary of men who held rigorously to official truths, men who spoke *ex cathedra*, either as priests or politicians. Of course, if you buck the official truth, if you tickle the tribal bone and do so with a zest that is not heedless but disciplined, trouble will knock on your door.

I've got into trouble. Quebec, the Afrikaners, the Chicago Seven trial, the Black Panthers, the Middle East. Haw! There you have it. I tried to say what I thought was happening to the Jews and I tried to say what I thought was happening to the Palestinians. Talk about lapsed in terms of local orthodox opinion, *ex cathedra* boys had a field day.

Miscellanea

Did friends betray me? Sure. But you must make a decision, and this my father thought me. Don't ever curry favour or cravenly cozen up to the official mouthpieces because you suspect they are about to sandbag you. Bunker down as best you can. Better to be betrayed than to betray yourself. And besides, I learned a great truth. An affirmative truth. Judas and Jesus are one. "In betrayal the beautiful is begun." Without Judas there could not have been redemption. I have lot of time for the Judas. Unlike most men made in his image, he knew why "the kiss is always the ancient invitation to the abyss." Without my betrayers I could never have become my man Hogg... He really knew what he was doing.

BG: At the beginning of your memoir, as you say, you are looking out of darkness at the image of your solitary father writing inside a window. You comment that everyone has secret stories to tell, "little healing confessions" to make. At that stage, you are still a young man but you seem to understand that by telling others about one's sorrows, confusions and failures, one is participating in a sacramental act, reaching out to connect with oneself and the world. Is your memoir, in this sense testimony to a consciousness in search of wholeness, in search of spiritual health?

BC: I believe all relations that sustain themselves beyond immediate passion or infatuation are predicated upon the telling of stories. A man and a woman can have a wonderful initial electrical sensual experience and it can last for a week or six months, but finally they have to talk to each other and the way most people speak to each other is by telling stories. The exchange of stories — and the ability to listen to the same stories and seem interested over and over again — becomes the basis of their relationship, the stories become their relationship. If the relationship goes on, the stories are affirmative in their profound implications. I'm not talking about moral uplift. Losers can tell each other stories about losing and this affirms the view they have of themselves. They can be very happy. We are all storytellers. Out of the flux that we live in, we select and order our experience, give it shape, and in the shape lies the feeling and the meaning. If the story lasts we approach what we mean by immortality. Christians think they are going to see God. And, God is going to say, yes I know your story, St. Peter says you were a good person so why don't you sit on my right where my Son sits and have a chat. He's known as the Word. Bit of a storyteller Himself when he was a man, just a poor carpenter's boy.

It was Pasternak in *Doctor Zhivago* who suggested that the difference between lives lived before and after the birth of the carpenter's boy is that history suddenly became not the relating of events, like battles, how many died, and which ruler disembowelled another ruler, but history — each individual suddenly placed in close relation to his God, saying to God (and to himself), "I have an important story, the story of my life," and all of a sudden everybody's story had authenticity, a value, and each had the possibility of redemption. If you don't have a story or if your story is silenced, you are forgotten, you are denied immortality, the best you can hope for is that weird way-station at the end of a disused line, limbo. I'm not trying to make a case for fundamentalism; I'm talking about the nature of how we attempt to preserve ourselves. And this is the point that Morley makes. If you have a people who have

no story, who have no history, they will be forgotten. My people came to fight in the War of 1812 or during the 1840s famine. It's hard for me to know much about them or to distinguish what is true in stories that have been passed down to me. When I was rooting around for their stories I finally met a relative, a theologian from Ottawa, and he said to me that we — the Irish in North America — had lost our stories about the famine families, we had lost our heritage as a people. In a very real way, then, my memoir is a re-creating, a re-writing of as much of my family history as possible.

Now, the beauty is: all such stories are healing. That is how we seek compassion. That is how we learn that even among the most abusive and ruthless among us, they have secret stories that they yearn to tell. They yearn for compassion. Even the vicious cry of envy, "How did it happen that he is so worthy?" is a cry for compassion, a desperate cry saying, "Don't overlook me, I have a story, too..."

BG: There you go, you can't stop fictionalizing reality. This may be problematic to some readers of your memoir, which is supposed to be an accurate recollection of the facts of an actual life. What is your idea of a memoir?

BC: In all honesty I have no idea of what a memoir is supposed to be. I've read very few memoirs. When I set out to write this book, I did not pick up a memoir manual, but moved forward by intuition. I had no idea where it was going except that I decided it would end with Morley's death. How was I going to get there? I just started telling stories. As I moved from one story to the next and I got to a certain point I realized that I had to go back to explain things so that a story I had just told would have some context. I found that I was not following a linear path, I was moving backwards and forwards in time. Is this a fictional or novelistic technique applied to the memoir? Well, yes and no, because the expectation that a memoir should be chronological is a fictional assumption in itself, attached to the nineteenth century novel. That's the way Dickens wrote novels, starting with Pip as a kid and moving forward until Pip becomes a grown man. That was a novelistic technique. So, I don't think I am bringing any more of a fictional technique to this memoir than someone who is writing a linear memoir. I observe somewhere in the book that no "family can have a linear awareness of itself." That's what I discovered while I was writing about myself and my family. I had to move around. I had to go backwards and forwards to be authentic.

BG: Isn't it true that the moment we begin to tell someone about ourselves — and since we have to use language to do so — we begin to fictionalize reality?

BC: Truth. Truth. A great aviator, Pontius Pilot, asked: What is truth? Picasso said that all art is a lie that tells the truth. He wasn't talking about a blatant falsification of facts, like changing 1910 to 1920. He was talking about the representation of facts in an arbitrary selected order, establishing relationships, more by what is left out than put in. Or, as I put it somewhere in the book, interesting men go away, map-making. They disappear, but somehow they come back to tell the tale, and life is at its best when men and women come back

and tell tales, some taller than others, but the truth is always in the telling.

But the thrust of your question suggests a manipulation of facts into an order that fudges the truth, arrives at something artificial. What could be more artificial as a form of story than that most factual of all books, the telephone book? Could there be anything less true to life than a telephone book? It has its genre, its rigour, its method as it moves forward alphabetically. Good luck to you if you read it all! When you're done you will know nothing. You will have confronted nothing but facts. Meaningless. But take names out, rearrange them, and give them shape in the Aristotelian sense — this is to tell a truth, an imaginative truth.

What is shared among writers is imaginative truth, a way of perceiving reality, a way of arranging the relationships between facts. All story telling, and this goes back to Aristotle, lies in the representation of relationships. Aristotle and Plato do not need Derrida to tell them that language is made up of signs that fictionalize reality. What else is new? This is what Aristotle meant by plot — the progression of things in a relationship that becomes compelling because the progression has an inevitability, a story that gives us back the image of ourselves. At the same time, the storyteller, as he is shaping reality, must make sure that he acquiesces to the nature of the material he has at hand. The material I had at hand, my father's life, my life, lives parallel in many ways, was enormously complex. My father was no hothouse flower, nor have I been. My father had an active cultural, political and social life. So have I. I had to find a structure that yielded to that complex material.

BG: You often quote passages from Morley's novels in order to shed additional light on his character or on his perception of reality. You use poetry and songs — voices from the world of jazz and blues being quite frequent — to create a particular mood, or a commentary. You introduce dialogues, allowing others to express their points of view, or to make fools of themselves. You cite letters of friends and lovers... and so on. How can we trust a memoir if, like any other work of fiction, it tells lies? How can we trust Barry Callaghan?

BC: How can you trust the storyteller? D.H. Lawrence said, Never trust the writer, trust the story. That's not a glib way of dismissing your question. But you must trust the story, always. It is true, I use all kinds of techniques and again I have to say I did this intuitively while yielding to the material. For example, what was the best way to describe the break down of my marriage? It was my fault. How could I describe the remarkable woman I had betrayed? Would I be believed if I put it in my own words? Or could I take the liberty of quoting one of the most extraordinary letters I've read in my life, a letter she wrote to Morley at the moment I was leaving her, in which she explains what is actually happening. That letter, as a document, is stunning in its authenticity. It has the weight of independent fact within my story, within the fiction. But bear this in mind, that letter was not a "fact" — it was her story as she saw it, arranged it, and not surprisingly, Morley rejected that arrangement because it contained a criticism of him. She was, as far as he was concerned, fictionalizing reality. Which all goes to prove my point.

BG: So, the memoir became a liberating form, a genre that allowed you to weave freely into the text what you chose and selected.

BC: Yes, I decided what to weave into it, like that letter, or songs, or newspaper reports, or television transcripts, and all the stories themselves. These are played off against each other as part of the progression of the book. I hated to tell the story of the break up of Brownie and Sonny, two men I loved, two great blues singers who turned against each other. I couldn't bear to watch those two men who had been a moment of beauty in the lives of their audience betray each other with crude finality, bitterness. But I told the story as a counterpoint to the larger story, an affirmation of the future, an overall story, if I may say, that is one of zest for life, not heedless zest but a disciplined zest. It is unapologetic and celebratory. Some folks in this culture don't know what to do with somebody who is not only unapologetic but also celebratory. They used to call it arrogance; I notice the word they now use is swagger. This book is not swagger. God knows, I've been quite frank about failures, about my father's weaknesses, and my weaknesses.

BG: Absolutely. I noticed a very strong confessional undercurrent running through the memoir.

BC: How some folks can confuse a confessional with swaggering is beyond me.

BG: I'd like to go back to the content of *Barrelhouse Kings*. One of the things you spend some time describing is the difference between father and son, particularly the difference in their style of writing. Morley is described as adamantly refusing the idea of the symbol, of attaching too much significance to a thing outside itself. You, on the other hand, have always looked for signs, omens. For you, representation seems more complex and therefore more problematic. Would you say that the two of you come from two fundamentally opposing literary sensibilities and if so would you give us some sense of what they are?

BC: We begin at exactly the same point. We both believe, like Mathew Arnold, that the prime task of the writer is to see the thing for what it is in and of itself, to keep your eye on the object. When the writer moves away from the object he's going down the road to hell. If he is well on his way, he's arguing what Morley would call fancy writing, which I would call windbag writing. The clear view of the thing was key for both of us. My father said that language should be like glass. What did he mean? He meant that language, the tricks, the conceits, should not stand between you and the thing — you should see through the words, directly to the thing or the emotion. Your relationship with it should be immediate. Take John Updike. You can read a paragraph and see how he's writing in a straightforward, descriptive prose, clear as glass in Morley's terms, Updike seeing the emotion or thing. You don't pay attention to that prose, you are not aware of Updike as a writer, you are aware of the thing. Suddenly, though, you get an elaborate and, for some people, a wonderful conceit, an arch metaphor. Some will tell you that that's what is beautiful about John Updike's writing, those metaphors, those curli-

Miscellanea

cues; suddenly he's a stylist. Morley would say, No, no, look at what's happening? Updike all of sudden can't see what he is looking at. Because he can't see what he's looking at clearly, the thing or the emotion, he fakes it with this fancy language. The reader, who is really not interested in seeing the thing for what it is but is interested in decoration, will say Updike is wonderful. But when he and other writers — all of us — can't get the thing in focus, if we are really skilful and know how to manipulate words, we're liable to create a meaningless metaphor, a conceit for the sake of a conceit, losing sight of the thing but gaining an audience. This is an old point but it needs to be repeated and repeated. Hemingway made it in *The Sun also Rises*, Wordsworth in his "Preface" to the *Lyrical Ballads*.

So, you can understand that Morley was a kind of Neo-Platonist as a stylist. The word is an appearance. He wanted to see through the appearance to the Reality, an experience beyond the language. Reality becomes ideational in Morley's best work, the clearly concrete is experienced as an idea. Morley's early work was described as hard-boiled realism. Margaret Atwood has said what first struck her about his work was the solidity of the description. She is right. He is a realist, he has solidity. He started with that so that he could take you through it, not stepping through a mirror to the other side but through glass to what Alfred Kazin found so unique in his work: the ability to involve... in emotions that have no name.

Now, what is the difference between us — between my prose and Morley's? I think that you can get, while keeping your eye on the object, what I call resonance. If a word is exact for the thing that I see is there and another word ten words away in the sentence is just as exact, and you establish a relationship between the two, you achieve another level, a level that moves towards the symbolic. The distinction between Morley's writing and mine is that I have attempted, consciously at first and now by habit, by temperament, to set up resonating relationships between words, while always trying to avoid any falsification of reality, any taking of the eye off the object. But I feel for, I reach for those words that establish musical or visual relationships, so that they constitute in and of themselves another level of experience.

BG: Language for you is not transparent, it is not a sheet of clean glass as it was for Morley. It is smeared with resonances.

BC: No, it's not smeared at all. The word I use to describe the thing is as direct and clear as Morley's is, but I have by choice of the words sought to create a kind of musicality in my prose that was different from Morley's.

BG: Isn't this the poet in you?

BC: Yes, I think so.

BG: Do you really believe that a word can be transparent, neutral, without carrying the burden of its own culture and history?

BC: Morley wouldn't argue that words should be totally transparent. You have to remember what period Morley comes from. He is formulating this position when Ezra Pound was writing *The ABC of Reading*, a reaction against a certain abuse of the language. Morley was always in reaction to abuse of the

language. I share this. I think most of the prose of Tom Wolfe is goofy, great puffballs of goofiness. All attitude. I can put this to you in other terms. The English language is rich because it has many roots. The Anglo-Saxon root word for what happens to our body on a hot day is to sweat. Those who find that aggressive, too direct, too brutally true in its glassiness, will instruct their daughters to move away from that directness. So, a lady never says sweat, she uses the French-rooted word, perspiration. Women don't sweat, they perspire. The more the language becomes affected in this way, the closer we get to comedy, we know we are dealing with characters removed from the object. That's all Morley's concerned about. He wants to come back to the object.

BG: You just mentioned Ezra Pound and before that Mathew Arnold. Were you influenced, either of you, by anyone in particular?

BC: This matter of influences is often misunderstood. For example, I'm pretty sure that Morley wrote the first appreciation of James Joyce's *Finnegans Wake* in this country, in *Saturday Night*. He knew he was in the presence of some totally new way of using the language — he knew Joyce was getting hold of night thinking. He didn't reject Joyce's elaborate exploration of sounds, the possibilities within a word itself. He understood that it was appropriate to what Joyce was trying to get hold of — night thinking. For Morley, this was an exercise in glass. Because Joyce was taking you into the dream world with the language most appropriate to that world. He celebrated Joyce. But he saw that *Finnegans Wake* was a dead end. After Joyce there was nowhere to go. As a writer neither he nor anyone else could take the language one step further. Let *Finnegans Wake* get into your work and you'll sink into parody. So Morley went back to *Dubliners*, to the temperament behind *Dubliners*.

Morley's was not a rigid, narrow death-defying position. He loved Sherwood Anderson, Maupassant and Tolstoy — he preferred Tolstoy to Dostoyevski. I too, loved *Dubliners*, but I was more drawn to Dostoyevski than I was to Tolstoy. I loved Dostoyevski's almost lunatic ideational energy. There's something detached in Tolstoy that was closer to Morley. Also Morley admired Flaubert and was less interested in Faulkner. I admired Flaubert but was interested in Faulkner. He acknowledged that Faulkner was a great writer. But *The Bear!* No. He thought *The Bear* was an academic's delight. A book you could better talk about than live through. I'm tepid about *The Bear* but love *Absalom Absalom!* It was not wiser than Morley was but maybe I was a little more forgiving, or more prepared to play with possibilities. The one thing I can say had an enormous effect on my style — an exercise that Morley never engaged in — was translating poetry, trying to turn a translation into a poem. I learned how I could tune to another word as it was functioning as glass.

BG: Despite your stylistic differences, both of you have been labelled as Toronto writers, penetrating its urban darkness, disclosing what is hidden. Is this a coincidence? How different are your characters?

BC: I never wondered where I was from or why I was from here, Toronto. My father had exactly the same feeling. It didn't

matter whether he felt, as a young writer, that the intellectual world around him was irrelevant to what he was trying to do. His sense of himself on the streets was absolutely authentic in his own mind. He thought he knew far more about those streets than the literary folk who were busy perspiring. His first novel, *Strange Fugitive*, is in fact the first gangster novel in North America, set in the streets of Toronto. *Such is my Beloved* and *More Joy in Heaven* are rooted in this city. I'm insisting on this because one of the most bizarre aspects of the neo-national movement of the late sixties and seventies was that those folk dismissed Morley as a New York writer. Stupid people said this because they did not read his stories, and because he had been a success in New York. So Toronto was there simply because it was the place where Morley lived.

BG: Wasn't that the period when writing and criticism were predominately landscape fixated? Even some other writers who wrote about cities did not fit. However, it was Morley, one of the first important writers in Canada, who created a "region" out of an urban landscape?

BC: Yes, he was the first writer to create an urban landscape in this country.

BG: Let's go back to your fiction.

BC: My fiction, like Morley's, is also rooted in Toronto. I'll tell you what fascinates me about the response to my stories. When *The Black Queen Stories* came out, admiring review after admiring review spoke of my empathy for what they called low life. (*laughter*) What kind of person says that a story about a black woman who wants to be a blues singer, sitting in a bar watching a blues singer sing, is low life? What makes life low in the eye of a critic?

BG: Is it because she is a black woman or because she is sitting in a bar?

BC: Both. Or, in another story, two homosexual men — a story that is not about homosexuals, but rather about two people growing old — these two men collect stamps and invite friends for a Mother's Day supper and serve crudités. Is this low life? Is it because they are homosexuals? Are they lower than Alice Munro's girl who pays the local boys to gang fuck her and damn well bankrupts the family business? A tale told by a guy who is banging one of the neighbourly wives in the back seat of his car. I suggest a simple swap. Take Munro's story and set it at Parliament and Queen streets and I'll put my guys in Buttonville, and her story will be low urban life, mine will be decorously country...

BG: What about all the dark spaces — those areas that are beneath the surface of a decorously contained world — that your fiction, as well as Morley's, explores?

BC: Let's take a story that is well known, *Such is my Beloved*. A young priest gets involved with two prostitutes. He explores the mystery inherent in *The Song of Songs*. Christians do not know what to do with *The Song of Songs*, its blatant sexuality. They want to get rid of the sexuality, make it metaphorical. If you can't get rid of it, if it remains as real as

the two prostitutes are real, if love is carnal, if the Bride and the Bridegroom go a-whoring to consummate what is in the heart, then you get into dark questions. My father tended to express such stories as parables. Like the parables in the *New Testament*, the stories were compelling, but in the end, you are left with a mystery. Christ's parables provide no answers. Morley's stories offer you no answers. There is something inherently dark in a story that forces you into ambiguity, a loving intelligent priest betrayed by the guardians of love, sitting alone in a great calm that hinges on madness.

I have a different approach to darkness. Look, in one of my stories in *A Kiss Is Still a Kiss*, there is a journalistic report of what happened to two characters, Claire and me. We are the actual characters in this fiction. It is an interesting effect, because for the people who know us it is us and yet they read the story as fiction. What happened was horrible and gratuitous. Drug addicts broke into my home and in a period of two and a half days they destroyed it. The police said they'd never dealt with anything like it. Instead of seeing it as retribution delivered upon me, as some people suggested, I chose to see it as a gratuitous act, as malevolence loosed upon the world. How did I deal with it? At first the cops thought I was involved because I was not hysterical. I went around looking at the destruction calmly and took it in. I believe that darkness can be taken in, can be redeemed, it is within our power to do that.

When I encounter darkness, which I have on many occasions — I have been put in prison, I have been in a civil war — my response is always a curious calm determination, I try to get the situation in perspective, knowing I will somehow redeem the darkness, if only in my mind, by telling the story. The darkness does not defeat me. Betrayal does not defeat me. Maybe this is why I've always got along well with gangsters. True darkness does not unnerve me, it is part of the larger ritual of life beginning to die at the moment we are born, the gift of life betrayed by our bodies. In the *Hogg Poems*, there is that line in the Judas sermon: out of betrayal the beautiful is begun. I have been always interested in Judas the Priest's intimate relationship with Christ. The story is healing, such a confrontation with the darkness is healing. This is why I'm against all forms of censorship. Parents who prevent their children from reading dark stories are inviting disaster.

BG: Throughout the memoir, as in your fiction and poetry, a dark undercurrent runs like liquid pain — it keeps erupting, reminding us of a divided world, your acquiescence to it. As you remember your visit to a leper colony in Africa you meditate in the memoir on the nature of disease. What you say is — and I'm paraphrasing — that if we refuse to touch the diseased — and the evil that is disease — we refuse our humanity. Is that your basic philosophy of life?

BC: I don't know about basic, but as I look back I think I was very lucky — as you can tell from the memoir. I had a high-flying adolescence. I was a jock, I was a lover on the hoof, I was a dancer... and then one day, I ended up in the hospital, not able to walk. Three different types of arthritis had hit me at once. I was bedridden, in pain. I had to learn how to walk all over again. The doctor told me that the profession didn't know anything about arthritis. It is a malevolence that comes gratuitously, your white cells attacking your body — your own body attacking itself. What do you do? You have a choice. You

Miscellanea

end up dominated by the pain of your body or you learn how to forget it. I learned to forget my pain. I've had pain throughout my life but I learned how to live with it. How do I think about betrayal? I think of it as those white cells attacking. Betrayal can be gratuitous. Why have certain people malevolently attacked me? White cells. How do I respond? I respond as I've responded to the pain in my body — I take a deep breath, I absorb it and make my way through it. I will outlive them, and I will outwrite them. In ten years they won't be remembered...

You are quite right to relate this to my experience in Africa. When I visited Schweitzer's territory. This was a malevolent world. Sickness is evil — a malevolence that comes out of the earth, foliage, growth. The jungle eats itself endlessly. You see people in the jungle — their bodies wracked with disease and pain. I went to the leper colony because people living in there are outcasts. I went into a colony called Village Lumiere. I thought I was ready to deal with the experience, to look and observe. Before I could do anything, a smiling, beaming man suddenly offered me his hand, but it wasn't a hand, it was a gleaming stump, wet with the leper's wound. There was the moment of truth — do you recoil from disease, from evil, or do you take the hand? I put out my hand and took his stump and we held each other. At that moment I understood I was capable of dealing with not just my own internal pain but with the force of evil, that darkness called disease.

BG: Now that I have read your memoir, I'm struck to find in it so much of your previously constructed fictional world. Many of the characters and situations have been taken directly from your life. Would you say that your writing is hyper-referential and autobiographical?

BC: Writers write out of their own lives. Maybe all stories, the temperament, the tone, are rooted in the first six years of our experience. We grow up and find characters and situations to hang those experiences on. You can see in the memoir that there are people in my life who have given rise to the characters in my stories. If you look carefully, you'll notice that I switched the roles of several characters. All this fascinates me as a writer. When I worked as a journalist I strove to report with absolute accuracy, but giving the article a shape and a structure so that as a story it seemed to have the nature of fiction.

BG: In addition to the father/son relationship, the memoir depicts an important segment of Toronto's cultural, social and political history. Both Morley and, later, you played a significant role in shaping Toronto's literary taste — Morley as an internationally acclaimed writer and you as a writer in your own right, as editor for the *Telegram's* book page and as the publisher of the literary journal, *Exile*. Yet, in spite of it, the memoir depicts two men who felt somewhat "excluded." Was this exclusion part of the artist's destiny or it had to do with something else?

BC: By temperament, as an artist, I'm outside. I am peripheral at the core.

BG: Is that the condition of being an artist, to be outside looking in?

BC: I don't think so. Robertson Davies was absolutely inside a certain culture. And he was comfortable there. This meant, of course, that he was outside my culture. Robertson Davies and I have nothing to say to each other. Let me tell you something about my experience at the *Telegram*. When I ran the book pages my editor, Tom Hedley, told me to remember one thing: the book pages were not to reflect the concerns of the guys who hung around the roof-bar of the Park Plaza Hotel. I knew the folks he had in mind, maybe Peter Gzowsky, or Kildare Dobbs. Anyway I bore no animosity toward any of them, I'm not sure that he did. But he saw them as the local cultural voice, satisfied with itself, so he encouraged me to be independent, to be as international as I could be. He gave me complete *carte blanche*. I ran them as if I were in the living room at 20 Dale Avenue. If one week we thought we should concentrate on Russian literature, then we did so. If we thought that the enthusiasm for Canadian nationalism was a crock, a shallow form of anti-Americanism we said it was a crock. If we thought Quebec writing should be celebrated, we celebrated it. There are people today who say — Marq de Villiers said it in *Toronto Life* on the occasion of John Basset's death — that those five years of book reviewing were the most accomplished and interesting in this country, that there hasn't been anything like it since. Maybe yes. Maybe not. But he remembers them. I run into people all the time who remember them. Can you remember last week's *Star* or *Globe*? So, do I feel that we established something, that the pages had an effect? My answer is, No, none, zero. No effect.

BG: Let's talk about *Exile*. As editor of *Exile* you have nurtured more than one generation of young writers and artists.

BC: It may be true. But a literary magazine has a very small readership. What one waits to see is whether or not the young writers are going to continue to produce and whether or not they begin to have, through their own writing, an effect on the literary landscape.

BG: As a Torontonians and a Canadian, you have witnessed major changes around you — Toronto has grown into an exciting cosmopolitan city and Canada has embarked on the path of cultural pluralism. How do you see these changes? What effect do you think these changes are having on our literature?

BC: I don't know what effect they are having on literature. But what has happened to Toronto I love and greet with enthusiasm. There is little or no relationship between the Toronto of today and the city I grew up in, except its police force, still dominated by Ulster Scots. The rest of the city is blossoming. It's almost as if the world I went out to discover as a young man has come home to my town. On the subway you see a wonderful underground flow of different skins and when they get off at their stations, come up for air, they are on their streets, in their homes, and it little matters who was there eighty years ago. All this must work itself into the literature, and it may do so in a strange way. Barbara Gowdy, for example, who has a very peculiar imagination, would not — twenty years ago — have written a book in which all the characters are elephants. This is wonderful! What an escape from the grid, the right angle logic of the original town

laid out by military men, streets that were their flow charts.

BG: In recent years Canadian writing has received a great deal of international attention. And domestically, there seems to be much greater awareness of our literature and desire to hear it and know it. How do you account for this sudden phenomenon?

BC: I have no ready answer. Part of it is simply the academic business. There were professors around the world looking for something to do — the field of American literature was overmined so Canadian literature suddenly cropped up and they stepped in and became experts. This was good for them in terms of their work and wonderful for us, though in the first ten or fifteen years they got almost everything wrong. But examination of serious intent was taking place all around the world in the universities.

BG: It is also spilling over into the publishing industry. Isn't it?

BC: Absolutely. You see, there is a kind of slow logic to this. Out of the academic interest, which had its own cause and effect and life span, they created an audience. That small interest became appealing to commercial publishing. They woke up and books were published in translations. Now, I'd like to come back to our writing. The only reason this could happen is because Canada is full of first or second tier writers. You can't fake this. The writers have to be there. Canadians are not aware of how rapidly an extraordinary literary culture has evolved in this country.

BG: When I said "literature" in the previous question, I really meant prose fiction. What about the status of poetry in this country?

BC: In the sixties, according to Margaret Atwood, there was a great enthusiasm for poetry. It was taken seriously and a lot was published, whereas prose was not so seriously regarded. My father thought this was absolute bunk. For him, eighty percent of the poetry was second-rate; he thought the prose produced was superior. What Atwood would tell you is that the poetry position in publishing was partly an economic one. It was cheaper and easier to publish poetry. Many small publishing houses sprang up and published poetry. It was too expensive to publish novels. This is why poetry loomed so large for a couple of decades. Prose is now the big thing. We have prizes like the Giller Prize, celebrating fiction. And it has nothing to do with people reading less poetry now than then. The same number of people read poetry — a book of poems sells eight hundred copies, just as it sold then. The audience for fiction has grown. The number of novels has grown. There's been a phenomenal expansion of fiction because fiction is now commercially — to use that awful word — viable.

BG: How do you feel now that you have finished your memoir? What is next?

BC: Do you know what I felt as soon as I finished writing the memoir, I felt an enormous relief. I can start writing stories again, I can start writing stories about people and I've

started two already. I have no idea where they are going. I don't care. I might not even finish them. I'll start two others. But just to talk in someone else's voice! Then, there are places I would like to go, places to return to, to round off what I've written but not published: Russia and Latvia and Zagreb, Italy, Ireland, Germany. All this I left out of the memoir. And maybe Hogg, my old pal, who is out on the road somewhere, will come home with new poetic tales to tell... Hogg will come home again, as I always do.

Raccontare storie, affermare la vita
Silvia Albertazzi intervista Vikram Chandra

Vikram Chandra è attualmente, insieme ad Arundhati Roy, il più acclamato giovane autore della letteratura indiana di lingua inglese. E tuttavia, mentre l'enorme popolarità raggiunta dalla Roy negli Stati Uniti, prima, e in Inghilterra, poi, è da ascrivere in larga misura alla curiosità suscitata dalle cifre astronomiche con cui i suoi editori si sono assicurati la sua opera prima (mentre la critica resta ancora fortemente divisa sull'effettiva validità del suo *The God of Small Things*), di fronte al lavoro di Chandra si è levato un coro unanime di consensi, da New York a Delhi, da Londra a Calcutta a tutti i paesi d'Europa in cui *Red Earth and Pouring Rain*, il suo primo romanzo, è stato tradotto. Mentre la raccolta di racconti di Chandra *Love and Longing in Bombay*, pubblicata in primavera negli USA, in Gran Bretagna e in India, si attesta nelle prime posizioni delle classifiche di vendita di quei paesi, esce ora finalmente, presso Instar Libri di Torino (che ha già acquistato anche i diritti dei racconti), la versione italiana del romanzo che ha fruttato al suo autore il prestigioso Commonwealth Prize per l'opera prima lo scorso anno. Ho conosciuto il lavoro di Chandra in internet, attraverso una mailing list dedicata alle letterature dell'Asia meridionale, e nella stessa sede ho anche contattato per la prima volta lo scrittore. Gentile, disponibilissimo, Chandra - l'unico autore, credo, che abbia mai fatto pubblicare il proprio indirizzo di e.mail nelle note biografiche sulle copertine dei suoi libri - ha accettato con entusiasmo di farsi intervistare per posta elettronica. Quello che segue è il risultato di una serie di incontri virtuali, tra Washington, Huston, Bombay e Bologna: una intervista a un fantasma che ho inseguito attraverso mezzo mondo senza muovermi dalla mia scrivania, non sapendo mai con certezza da quale metropoli sarebbe arrivata la risposta alla mia ultima domanda.

SA: Vikram, la prima domanda è fin troppo ovvia: che cosa ti ha spinto a far pubblicare il tuo indirizzo e.mail sulla copertina del tuo libro? Normalmente gli scrittori tendono a difendere la loro privacy, nascondendosi dietro gli indirizzi delle loro case editrici o facendo costantemente riferimento ai loro agenti.

VC: Ero così abituato a leggere riviste e libri di informatica, con gli indirizzi di posta elettronica di autori e collaboratori, che mi sono sorpreso quando i miei editori sono sobbalzati alla mia richiesta. Finora è stato molto divertente. Un sacco di posta da tutto il mondo. Alcune critiche, molti commenti generosi ed educati. L'unica psico-lettera che ho mai ricevuto è arrivata per posta ordinaria.

SA: Psico-lettera? Che cosa significa?

VC: Un insieme di ritagli di giornale sui sacrifici umani attraverso i tempi, che mi ha lasciato nervoso e teso per qualche settimana. Ma per il resto la ricezione del libro e il rapporto con i lettori è stato ottimo. Il romanzo è stato tradotto in parecchie lingue europee: vedere i miei protagonisti che parlavano spagnolo, per esempio, è stato veramente strano ...

SA: Bene: tra poco li vedrai parlare italiano ... Come presenteresti il tuo romanzo al nostro pubblico? Useresti certe etichette tanto di moda come 'postmoderno', 'realismo magico', 'metanarrativa storica' ecc.?

VC: Mentre lo scrivevo, *Red Earth* mi sembrava decisamente un romanzo fuori moda. Voglio dire che la sua forma viene dalle storie del *Mahabharata* e del *Ramayana* che mia madre e le mie zie mi raccontavano da piccolo. Questo genere di narrativa a spirale, con le sue giustapposizioni e i suoi incontri inattesi, è un'antica forma indiana. Perciò penso che tutto sommato descrivere *Red* come una storia indiana raccontata in un antico modo indiano. Comprendo l'utilità delle altre descrizioni, come 'metanarrativa', ma per me sono solo ripensamenti. E l'antica forma indiana le inghiotte tutte e se le digerisce.

SA: Nessun influsso del *Decamerone* o dei *Racconti di Canterbury* per il tuo romanzo a cornice, quindi?

VC: Ho letto Boccaccio e Chaucer quando ho iniziato a scrivere (Boccaccio quando ero un ragazzino, perché qualcuno mi aveva detto che c'era un sacco di sesso nel *Decamerone*, ma questa è un'altra storia) Però in termini di conoscenza, esperienza e tessitura narrativa, mi sono più vicine le storie del *Mahabharata* e del *Ramayana*, tutte lette e ascoltate in varie forme. Uno dei miei ricordi più vecchi è di me che seduto sulle spalle di mio padre, assisto vedo bruciare Ravana durante il Ramlila a Delhi.

SA: Perché nel tuo romanzo hai deciso di adottare l'espedito della 'sindrome di Sherazade' (il narratore che deve raccontare storie per posporre la morte)?

VC: Raccontare storie è affermare la vita. Noi sperimentiamo il mondo come narrativa. La coscienza è narrativa. Il racconto è vita. Dove non ci sono storie, c'è morte, o piuttosto, un'enorme vacuità, un vuoto. E, per non dimenticare la più basilare ragione drammatica, raccontare storie contro la morte conferisce una certa urgenza alla narrazione.

SA: Hai dovuto fare molte ricerche sulla storia indiana per scrivere i primi episodi del libro?

VC: Sì, molte ricerche e molte letture. Al centro, ovviamente, c'è la biografia tradotta di Sikander Skinner. E poi, a partire dal testo centrale, molti altri libri e narrazioni. La ricerca mi ha divertito immensamente, anche quando non riusciva a entrare direttamente nella mia storia. C'è un certo piacere profondo nei dettagli, nei fatti, nei piccoli frammenti di vita di un altro tempo che puoi trovarti fra le mani.

SA: Non pensi che il tuo romanzo, con tutti i suoi riferimenti alla storia, alla religione e alla cultura indiane, possa risultare un po' difficile per lettori non indiani?

VC: Mi spiace se è difficile; ma penso che con un bel gelato dopo cena vada giù facilmente ... Ma comunque, mentre lo scrivevo il mio pubblico era composto dalle mie due sorelle, da mia madre e da un'altra persona in America. Letteralmente,

intendo: leggevano il manoscritto quando usciva ancora caldo dalla stampante dopo ogni quotidiana sessione di scrittura. E' difficile pensare al grande pubblico o ai vari tipi di pubblico che stanno fuori, immaginare le loro facce e prevedere le loro reazioni. Io penso che come il mio protagonista Sanjay, si racconti una storia per la famiglia che sta dentro casa, e una volta che la storia esce nel cortile non è più nostra. Ha una sua vita. E se in questi cerchi concentrici di pubblico c'è un ascoltatore non indiano, sono sicuro che possa trarre piacere dalla storia, anche se sarà un piacere differente da quello dell'indiano, e forse anche una storia differente.

SA: *Red Earth* termina con un grande atto di fede nel potere della narrazione. Qual è l'importanza della narrazione orale e delle favole per te? Ti hanno raccontato molte storie da bambino? E come vedi il futuro del romanzo in generale?

VC: Sì, mia madre e i miei familiari mi hanno raccontato molte storie. Ricordo che i miei pomeriggi dopo la scuola erano pieni di eroi ed eroine degli antichi poemi epici - io gironzolavo per casa, seguendo mia madre mentre faceva i lavori di casa, e lei mi raccontava quelle storie. C'era anche il rito annuale di Ramlila, durante il quale l'intero *Ramayana* era recitato nel quartiere, e anche il grande spettacolo del cinema indiano, con tutti quei colori e quelle canzoni e danze. Anche mia madre scrive, per la radio, la televisione e il cinema, così sono cresciuto in una casa piena di libri. Appena ho imparato a leggere, sono diventato un precoce topo di biblioteca, affamato di libri di qualsiasi tipo. Una delle mie sorelle, Tanuja, adesso è sceneggiatrice e regista cinematografica; l'altra, Anupama, è critico cinematografico e giornalista. Perciò passiamo molto tempo parlando e meditando sulla narrativa nelle sue varie forme. E per questo consumare storie, per me, è un atto tanto piacevole ed essenziale quanto consumare cibo. Come si potrebbe arrivare alla fine di una giornata senza godere di questo piacere e sostentamento? E perché, in nome di tutti gli dei, lo si dovrebbe volere?

Ho sentito parlare della morte del romanzo e questi discorsi mi sembrano esagerati. Le nuove tecnologie non uccidono necessariamente le più vecchie; spesso le scalzano dal centro. La radio è stata allontanata dal suo posto predominante in salotto dalla televisione, ma è ancora viva e vegeta. Il romanzo stesso è un pezzo di tecnologia moderna, e ha avuto il suo periodo ascendente. Il fatto che non abbia più assoluta preminenza porta alcuni dei suoi sostenitori a morbide fantasie sulla sua morte, e ad eccessi di lutto prematuro. Ma il romanzo vive, e sopravviverà.

SA: Hai parlato dell'importanza del cinema nella tua formazione. Ma il tuo interesse per il cinema non è soltanto da spettatore, vero? E trovi un nesso tra il lavoro dello sceneggiatore e quello dello scrittore di romanzi?

VC: Sono stato consulente alla sceneggiatura di un film in hindi, *1942: A Love Story* e ho creato una serie drammatica per la televisione che è tuttora in fase di sviluppo. Non si sa se e quando potrà essere prodotta e trasmessa. Frequentavo la scuola di cinematografia alla Columbia University di New York quando ho trovato in biblioteca la traduzione dell'autobiografia del colonnello Skinner, che mi ha portato a scrivere *Red Earth*.

Sceneggiatura e prosa sono discipline molto differenti per me. Quando scrivi un film, non fai un'opera d'arte, ma poni le basi per l'arte futura (si spera). Ci sono tutti i piaceri e le trappole del lavoro collettivo - altre persone possono fare cose meravigliose e inattese con le tue scene. Nel cinema, devi imparare ad affidare il significato alle immagini, e questo è difficile per gente che è abituata a scrivere in prosa. Io devo imparare a tagliare enormi brani di dialogo ogni volta nei miei copioni, e ad affidarmi al linguaggio del cinema: colore, movimento, suono.

SA: Quali sono i film che preferisci, oggi?

VC: Il cinema è molto importante per me: ne sono intossicato. Una settimana senza vedere un film e comincio ad avere sintomi di crisi d'astinenza. Mi piace il cinema commerciale indiano, in hindi e in altre lingue. Mi piacciono la forma, l'imponenza, il colore e l'emozione. Sono anche affascinato dai grandi film hollywoodiani, anche se a volte li trovo tecnologicamente perfetti ma privi di drammaticità di base. Mi piacciono anche i film della cinematografia indipendente, soprattutto quelli che tendono al 'nero'. Penso di vedere proprio tutto. A parte il cinema artistico indiano, i cui film sono, con poche eccezioni, noiosi, malfatti e pretenziosi.

SA: Egli autori che ti hanno maggiormente influenzato? C'è un libro che secondo te tutti dovrebbero conoscere?

VC: Ho letto i grandi romanzieri inglesi da ragazzo, Dickens e Thackeray e Austen e Eliot. Trollope è una passione più recente. Mi piacciono e ammiro i maestri americani del nero, Elmore Leonard, James Ellroy, Hammet, Jim Thompson. E anche Hemingway, Fitzgerald, Nabokov, Wharton. Anita Desai, Salman Rushdie, Khushwant Singh, R.K. Narayan, Marquez, Vargas Llosa. E se qualcuno non ha letto *La Fiera delle Vanità*, penso dovrebbe immediatamente andare in libreria e procurarsene una copia, preferibilmente illustrata. E mentre è là, potrebbe anche cercare i romanzi parlamentari di Trollope.

SA: Hai scritto copioni in hindi e narrativa in inglese. E' una scelta dettata da esigenze di mercato, o da ragioni più complesse? E se non ci fossero in gioco motivi economici, potresti scrivere romanzi in hindi o in qualsiasi altra lingua indiana?

VC: Per me, l'inglese è una lingua indiana. Come molti altri, sono cresciuto nell'India successiva all'Indipendenza parlando a casa un misto di inglese e hindi. Per cui mi viene naturale scrivere in inglese. E' quel che faccio, e quel che voglio fare. Ma certo il mercato ha i suoi effetti; quando abbiamo cominciato a pensare a una serie televisiva, i produttori sembravano inclini a usare un misto di lingue, così come si parla naturalmente a Bombay, passando dall'inglese all'hindi al marathi al gujurati. Ma apparve subito evidente che non poteva funzionare. C'è un mercato inglese (grandi entrate disponibili, secondo i pubblicitari), e c'è un mercato hindi (pubblico enorme). Ma non c'è un mercato hinglese, o almeno così sembrano credere i pubblicitari. Personalmente, non ne sono tanto sicuro.

SA: A proposito di letteratura indiana in inglese. Quest'anno si celebra il cinquantenario dell'Indipendenza indiana: pensi

che la scrittura indiana in inglese oggi sia completamente indipendente dagli influssi inglesi e/o americani? Voglio dire: pensi che la letteratura indoinglese abbia finalmente trovato una sua voce?

VC: Oh, io penso assolutamente che la scrittura indiana in inglese abbia trovato la sua voce. O, meglio, parecchie voci. Quel che mi eccita è che la lingua viene usata in modi così diversi, e riversata in forme narrative tanto differenti. E' molto interessante essere coinvolti in questo fermento. Spero che la scrittura indiana non sia libera da influssi inglesi e americani ... Voglio dire che c'è un certo impulso a forzare gli scrittori indiani a una ricerca di "autenticità", per quel che cavolo significa questa parola. Questa urgenza a essere indiani in qualche maniera essenziale e univoca viene sia da dentro l'India che da fuori, e io penso che sia estremamente pericolosa, specialmente per qualsiasi tipo di artista. Il nostro lavoro è parlare con la nostra voce, e a me pare che una voce indiana debba necessariamente contenere tutto il mondo, Mirabai e Asha Bhonsle e Michael Jackson. Ogni tentativo di negare questa molteplicità, questa multi-vocalità, è stupido e pericoloso. Sospetto molto di tutti i tentativi di trovare la 'purezza', l'essenzialità. E trovo insultante, questo desiderio di dirci, questo è vostro, questo non lo è. Nessuno, per esempio, negherebbe il desiderio di un artista americano di andare in India, e poi usare motivi indiani nel suo lavoro. Questo non lo renderebbe meno "americano". Perché gli artisti indiani non devono avere la stessa libertà?

SA: Com'è stato accolto *Red Earth* in India? E ci sono state differenze nella lettura delle sezioni americane e indiane del romanzo a seconda dell'origine dei lettori?

VC: Il libro è stato accolto bene, per lo più. Non ho notato una grande differenza nelle reazioni ai due filoni narrativi, ma ho notato che un numero significativo di lettori preferisce l'una o l'altra delle strategie narrative. Voglio dire che amano la frase lunga 'favolistica' o quella breve 'realista', un ritmo o l'altro.

SA: Hai sempre pensato di diventare scrittore o volevi fare un altro mestiere?

VC: Da che mi ricordo, ho sempre raccontato storie. Ho pubblicato il mio primo racconto in una rivista scolastica quando avevo undici anni, mi pare. Ma crescendo negli anni '60 e '70, era assurdo pensare di fare lo scrittore. Così pensavo che sarei finito a scrivere per il cinema o la pubblicità. Non ho mai considerato la possibilità di pensare a un 'buon lavoro', che so, ingegnere, funzionario statale.

SA: Comunque hai studiato informatica ...

VC: Non ho mai frequentato corsi regolari di informatica. E' cominciato come un hobby (un passatempo ossessivo, secondo la mia ragazza); poi ho scoperto che potevo guadagnare qualcosa pasticciando con l'hardware e il software. E in ogni modo, io dico a tutti quelli che me lo chiedono - e anche a chi non me lo chiede - che se vuoi fare l'artista, mettere da parte un buon mestiere può solo aiutarti.

SA: Parliamo un attimo dei tuoi racconti: come spiegheresti l'uso dei termini 'amore' e 'nostalgia' nel titolo della tua raccolta? Leggendo le storie, ho avuto l'impressione che nel tuo mondo non ci sia una grande differenza. Sembra che per i tuoi personaggi amore implichi sempre nostalgia (per un partner perduto, per una relazione che è finita male, per i giorni della gioventù ecc.)

VC: (*Ridendo*) Penso che sia l'influenza della grande tradizione di poesia erotica indiana ... ogni *ghazal* parla di separazione, perdita. L'amore, secondo i grandi poeti, si sente di più quando l'amato è irraggiungibile. O, come tu osservi, l'amore è nostalgia, e la nostalgia è amore. E passando dall'uno all'altra, si incontrano fugaci momenti di consumazione.

SA: Trovi più difficile scrivere romanzi o racconti?

VC: Dopo aver lavorato a un lungo romanzo, ho pensato fosse tempo di provare un'altra forma, che richiedesse strumenti diversi, una disciplina diversa. All'inizio è stato senza dubbio più duro lavorare sui racconti, perché la forma richiedeva lo sforzo di muscoli differenti. Poi è diventato più facile, anche se ho notato che le storie diventavano sempre più lunghe, man mano che andavo avanti col libro. Adesso sto lavorando a un romanzo, ed è bello essere tornati alla forma lunga, lanciare una rete più ampia. Sembra tutto nuovo, tutto daccapo.

SA: Per finire, una curiosità molto personale. All'inizio del romanzo citi la canzone "Psychokiller". Essendo una grandissima ammiratrice di David Byrne, vorrei sapere se il riferimento è casuale o se sei particolarmente interessato alla sua musica.

VC: No, non è affatto casuale. C'è stato un tempo e in luogo nella California meridionale in cui quella canzone sembrava fatta apposta per me. Mi piace la musica di Byrne, e alcune delle canzoni che ha fatto con i Talking Heads evocano sempre Los Angeles nei primi anni 80 per me. Ho cercato *Feelings*, il suo ultimo album, nei negozi di dischi di Bombay, però non l'ho ancora trovato. Ma lo troverò, senza dubbio.

Meeting Athol Fugard
Barbara Maculan Interviews Athol Fugard

"This is the right day to wear my shorts" Maura said to me, delighted to unfold her lightest clothes. It was terribly hot in Graaff-Reinet that day. We had not had such torrid hot dry weather before in South Africa. But we were halfway our tour, in the Karoo, the very heart of the country. Reluctantly were we leaving this semi-desert area, whose dramatic emptiness and natural unspoilt beauty had mesmerized us, but we had to travel on to the Western Cape. We walked down the main street sweating for the unbearable heat towards the Tourist Office to book two seats on a bus to Cape Town. With a certain confidence, the sturdy middle-age man serving us warned us of the disadvantages of travelling with the public transport during that Easter weekend. He confirmed us, as we were suspecting, that there was no direct connection between Graaff-Reinet and Cape Town if we wanted to drive along the Garden Route. "I'm afraid you have to stop in Port Elizabeth for one night and catch another bus from there to Cape Town early the morning after," he said patiently, and offered to book a room for us in PE. Maura and I quickly exchanged a glance of complicity and begged him to book it in Walmer, explaining that Mr Athol Fugard had a PO Box in Walmer and we would try and see if we could meet him. He looked so surprised and pleased to hear that two Italian girls had taken an interest in South African authors that he spontaneously offered to phone Mr Fugard's house to arrange an appointment for us. He was leaving a message on the answering machine when Fugard himself picked up the phone. To our great astonishment, Fugard immediately accepted to meet us in PE and asked us to dinner out with his wife and him the day after.

I could hardly sleep that night, overwhelmed by a tumult of emotions. I was trying to give order to an accurate list of questions to ask Fugard, all those questions which had come to my mind while writing my thesis on his work, acting and artistic collaborations.

Having concentrated on him for a whole year, continuously, reading whatever was available about him, I had ended up believing, presumptuously, as it often happens, that I had already an image of this man stuck in my mind, before meeting him.

Thus, as I actually glimpsed him waving to us from his big, elegant car, Sheila sitting next to him, he still was a "literary" image to me whose greatness still made me feel nervous. However, as we entered their car which smelt new, and we shook hands with him and his wife Sheila, all the anxiety was already disappearing, overcome as we were by his energy, impressive for a sixty-six-year old man. He was driving in a funny way as if the seat had been settled for someone taller than him, speaking at considerable speed, tremendously animated, as if afraid the questions he wanted to ask us might get away. I was leaning forward, desperately trying to peep at his vivacious eyes into the rear-view mirror. Sheila was attentively listening to the conversation, an imposing and naturally graceful air was

about her, sometimes asking us questions but in a calmer and quieter voice.

We stopped in a small street and easily parked the car in front of a Victorian white house; Fugard got off first, opened the doors for us and thoughtfully helped Sheila get off. We walked into the small restaurant to find two smiling waiters in their perfectly ironed white jackets waiting for us. I assumed that the Fugards were habitual customers of the place; you could see it in the way the two young men bade us welcome, hear it in the witty remarks they exchanged with the playwright. As one of them showed us to our table I quickly surveyed the room. The candle lights gave the place a warm elegance and before the four of us sat down I noticed with relief that the Fugards, too, were wearing informal clothes. I could immediately feel that we were now perfectly at ease and relaxed. Perhaps the situation was cheering up: one's legs under a table seem to wipe out every apprehension and make one feel closer to one another. Before meeting Athol Fugard, we had expected a tortured wise man invested with the security of a well-known fame and therefore complacent for his work. We could not have been more wrong. In fact, we found a very genuine man, of some foxiness, physically and mentally "fresher" than we had anticipated, as restless as in the past and wishful to understand the youth's world, to listen to stories.

Throughout dinner he kept on asking us all sorts of questions, just as if he was looking for new images to record, to respond to and to develop into new stories.

Unexpectedly, Maura and I ended up talking about our families, our parents, their age and profession, about religion, Italian literature, the recipe of the pasta we had cooked for our friends in Grahamstown, our journey around South Africa, as freely as we would have done with our closest friends. There was a simplicity and honesty about the man and in the way he was listening to us, while pouring himself glasses of water without removing his eyes from us and using our first names or interpolating "I understand" to make us feel comfortable. His wife was following amused, gently pulling the string of pearls around her pale neck, remembering her experience of Italy as a tourist a few years before. They were listening so intently to us that at the end one was left with a feeling of being somehow important.

I realised I had been talking for a while when I looked at my plate and saw that my ostrich was still nearly intact with all its garnishings. With the excuse of finishing my dinner I hesitantly asked Fugard about his professional relationships with his actors and in particular with Yvonne Bryceland, his favourite actress. I expected him to be reluctant of speaking about his work as he had been earlier that evening. Yet, after posing for thought, he overtly said: "You see, our relationship was so deep and unique that it had become even dangerous. It scared me because I perfectly knew I could control her... I could make her do anything I wanted." He said that with a certain amount of security and humility and went on describing to us what would happen during rehearsals. At that precise moment in time we realised

Miscellanea

that Athol Fugard the director was there. We could see it clearly, his hypnotic eyes, his hands bringing a lot of vision and impetus to what he was telling us. He was leaning forward, his eyes alive with conviction, his wrinkled face as perfectly smooth as a child's face; he was speaking with intensity, touching our arms like a priest who wants to catch your attention.

That really was, at its best, a most marvellous and joyous celebration of his gratitude to Yvonne whose memory had saddened him for a moment. Sheila had supported him remembering the chemistry that Yvonne Bryceland brought to anything she did and was now commenting Yvonne's performance of Miss Helen with Maura, while Fugard was still searching for memories. It was then that I found the courage to tell him about the hazardous hypothesis I had formulated in my thesis. An hypothesis of love for Yvonne Bryceland which transcended an artistical interest and admiration for the actress's soul.

It was not an easy thing to tell him. I was wondering why I had decided to say it to him at the risk of being too intrusive. Surely, I was waiting for his response; I knew I was provoking him, perhaps I was trying to challenge him. Yet, he had been listening patiently, while I was struggling not to be misunderstood, leaning towards me, his head bent down, his eyes nearly closed. As I finished the last sentence, he raised his head, looked straight into my eyes, as if an image had arisen out of what I was saying, and disarmingly admitted: "Yes, Barbara, it was love. You saw right — that was love."

That was the most exclusive moment I lived that night; the complicity, the truth in his look at that very moment is the most precious present he gave me.

Yes, I know, love is a word which means many different things. By confirming that word, Fugard mainly acknowledged his "trust" and "care" (which go with "love" in his plays) for the person apart from the actress. And that is what I wanted to hear from him.

There was a moment of silence; he was looking as if amazed at a train rushing past him at full speed, and I was so dumbly moved that we accepted with huge relief Sheila's proposal to have some dessert.

He insisted on paying for the dinner and suggested that he could drive us to his house in Sardinia Bay where he wanted to pick up a few books to give us as presents. We drove through a long avenue into a thick park and ended up in front of two houses. The scent entering through the windows was so strong and salty that it was stunning us. In the smaller house a black family waved us from inside their lounge as the car was stopping. "They'll think Fugard is an old crazy man, to come home with two young ladies so late at night," he said, laughing at his thought, and explained to us that they have lived in that house and worked for Sheila and himself for a long time. We entered the bigger house (the only house we saw in South Africa without iron bars) and sat down on a comfortable sofa looking around in admiration at the sober living room, imagining the beautiful view they must have from there of the outside through the wide window in the daylight. He started pacing up and down, restlessly, looking for

books and addresses which would be useful to us in Cape Town, while Sheila was showing us her Buddha and telling us stories about her journeys to India. When Fugard had finished the last dedication he joined us and said: "I don't want you to be late tomorrow morning; you have to wake up early and have a long long journey ahead". Even though she looked tired, Sheila decided to come and drive us back to the cottage where Maura and I were staying for that night. In the car they spoke about their future plans, their travels and, before stopping the car, Fugard proposed to meet again in Paris next October for a new production of *The Island* with the original cast directed by Peter Brook.

Maura and I thanked them and shook their hands; there was nothing else to say. We got off the car and walked powerfully through the cottage gate enjoying the blessing of having crossed Fugard's way. We were looking into each other's eyes, smiling. We could not stop smiling. I know we were both thinking the same thing: the greatness of great men is that they make themselves "little" to make *you* feel important for one night.

Easter 1999

Paola Galli Mastrodonato intervista George Szanto

In occasione della presentazione della traduzione italiana del romanzo *The Underside of Stones* (1990) dello scrittore canadese George Szanto, *La faccia nascosta delle pietre* (traduzione di Maria Luisa Longo, prefazione di Paola Galli Mastrodonato, Manziana, Vecchiarelli Editore, 1999, pp. 185), riporto qui di seguito l'intervista che mi ha accordato nel corso di quell'evento.

PGM: What are your reactions on the launch of the book and on the fact that your novel has been translated into Italian, after a French translation, *La face cachée des pierres*, has come out in 1997?

GS: Well, first of all I'm completely delighted that it exists in Italian, that there's going to be a whole new group of people that will have a chance to read the book and of course buy it, so that I can make a few lire off the sale of the book! So this is very satisfying, but what is even more satisfying was the launch itself which was one of the most lovely ceremonies I've ever participated in. The analysis of the novel by Alfredo Luzi (Università di Macerata, ndr) taught me so much about the book that I think before that I had only felt but almost forgotten after eight years since its publication how much had gone into that book. I also realized that there were things that went into the book that I was never aware of. So, Alfredo Luzi's analysis was totally intriguing in the way he showed some of the dichotomies he was able to establish, some of the phonetic structures I had never consciously thought were there. Yes, the launch was wonderful.

PGM: Alfredo Luzi's brilliant reading of the novel makes me think about a few questions I would like to ask you. *La faccia nascosta delle pietre* is about a canadian criminologist who goes to Mexico and gets gradually involved with the surroundings, which include people, their stories, their environment, including the stones! Within this perspective, how do you locate yourself inside Canadian literature and what is your particular outlook as a canadian writer writing about what is not a directly canadian context, but still keeping a strong link (through what you term the "norteamericano categories") between the northern and the southern part of the American continent?

GS: One of the dichotomies I don't think Alfredo Luzi raised was the relationship between consciousness and experience. The major intention in writing this novel was to try and see what could happen if somebody with a certain set of categories experienced a whole range of moments in his life which made no sense. What do you do with them? You can either try and make it fit into the categories you know, or try to think the experiences otherwise. When I first went to Mexico with this intention, it soon became clear after a period of time that it wasn't possible to live there and explain to myself everything that I experienced in my "back home" terms. Montreal is a wonderful city, it gives a great range of

possibilities, I think a greater range of possibilities than anywhere I know in North America, partly because of the double cultures that one has there, but in Mexico such a statement sounds as naive as the notion of single culture would be. Mexico is a mix of cultures from the beginning, by that I mean from the beginning of participation in Western thinking, mainly the relationship between Spain and the indigenous cultures. So, the multiple cultures of Mexico create categories which are very difficult for a north american to deal with in any kind of easy way.

PGM: Would you say then that Canada is present as a set of categories and if so, how would you define Canadian culture today? Is it a multicultural society, a sort of "meticciano", as Alfredo Luzi said, a mixture of different languages and cultures, or rather, do you see it from a globally north american perspective, lacking identity?

GS: I think that lack of identity is a dangerous notion, because in Canada one has a set of very specific identities as a result of multiculturalism, a very valuable phenomenon much different from the american notion of "melting pot". But in Canada one is really a Canadian, a hyphenated Canadian, and if one starts from that perspective one doesn't live in Canada, one lives in one of Canada's ghettos, and the ghettos can be wonderful places and they can be terrible places, they can be very poor places and they can be very rich places, but they are relatively isolated places. So, to say what does a canadian do when he goes to Mexico is a kind of meaningless way of asking the question, it would have to be what does a canadian of one sort or another do when he goes to Mexico, and the only way you can answer that question is by the result. What has happened after that process has taken place, what happens after a canadian has been there. Does he come back and say: Oh, Mexico, the beaches were great, the booze was wonderful, I'm going back again next year with my girlfriend, we had such a great time!, or does he say: I saw faces that I had never seen before, I heard languages I had never heard before, I went to galleries and I saw images that I had never seen before, I had conversations with people in my broken Spanish that I had never had before. Those are two possibilities, but whatever the canadian is he brings some of the patterns of Canada with him, and even if they are hyphenated they are much narrower, I think, than what that canadian is going to find, find and accept or find and reject.

PGM: You are the author of other novels too, other great fiction. Your first novel, *Not Working* (1982), was set in Wyoming, if I'm not wrong, and the recent one, *Friends & Marriages* (1994), winner of a prestigious prize (Hugh MacLennan Prize for Fiction, 1995, ndr), is set sort of on the border between Canada and the U. S. Do you see fiction, then, as a way of transcending borders, frontiers, in a manner that Alfredo Luzi has called "intersective fiction"?

GS: I think that "intersective fiction" is a nice notion and I like it a lot, I think this is the way in which people may read it. My own pleasure in writing the stuff that I write, is in asking questions about categories, because I find that categories tend to be social and verbal, but the social part of them turns out to be more often than not habit. And habit is a very

Miscellanea

strange animal, habit exists until somebody says but why do you do that, and as soon as that question gets asked either people get defensive, or they withdraw or they worry about it, my tendency of course is to do all three! But the final one, is to worry about it. When I start to worry about a category, then it becomes necessary to think about it very seriously, and sometimes it even results in writing something about it. So, I can do that in some kind of intellectual essay, or I can do it embodied in a story, and in the book you mentioned, *Friends & Marriages*, I wanted to try and find out if what I had Jorge experience as a north american in Mexico could be applied to north americans living in North America. And of course, I'm aware of the fact that North America embodies unfortunately only two countries, while there should be a third, Mexico, which is never considered when you say that. North America, then, embodies the relations between two Americans, between those living in the U. S. and those living in Canada. Most north americans don't worry about this, for them Canada is something a bit exotic, strange, "our necessary ally" as they say, a place where they can go for a cheap vacation on their "big" dollars, but it's not really a place where they care to carry their consciousnesses to. I carry both passwords, I'm an American and a Canadian, I've lived in Canada for twenty five years and my primary concerns are Canadian concerns, but I'm aware of how Americans think and I find some of the limitations of their minds. So, it becomes quite intriguing to me to see how I can tell a story, that in some way tries to understand what some of those differences are, where some of the categories come from that Americans live by, which are different from the categories that Canadians live by, not only in history, but in the sociology of everyday living.

PGM: George, you have been my Professor at McGill University, how do you look at your fiction from the outside, would you define it as belonging to the Canadian canon, outside the canon, on the margins of the canon, and recognizable as postcolonial, postmodern, deconstructivist, or what else?

GS: Paola, you have been my student, you know all these categories, how would you define it? I don't define it! I was invited to a conference, five or six years ago, in India, which dealt with the notion of appropriation, who can tell what story is about what, who can write what poetry about what, who can paint what kind of subject matter, can a white man in Canada paint a totem pole, is that a legitimate thing to do, does he or she know what he or she is talking about? I hate the notion of appropriation, I don't think there's any such thing, if one believes that one owns what one has then one is in serious trouble. One lives on a piece of land, but one is really only the proprietor of that piece of land for a very finite period of time, after that mostly the land is its own; documents of law say you have a right to it, but in the end, what can you do? You can cut down the trees, you can uproot the grass and the flowers, but the land is still going to be there, and it's going to come back, you'll be dead for a very long time and that land will still be there. So, in a similar way, canons are totally artificial, they are made by human beings, and, like the cannons of the armament industry, they both say "power"! And one creates a canon in order to create power for

oneself, so it's nonsense for me to say about myself that I'm an academic of one kind or another, or a writer of one kind or another. There's a series of problems one faces, there are kinds of things one's interested in, one has to worry about them, one has to be as truthful as one can in terms of what one knows how to do.

PGM: Do you think then that writing to be meaningful has to be embedded in a culture and circumscribed in a definite landscape, it doesn't really matter whether you are African, Indian, Canadian or Italian?

GS: I think this has always been the case. I do think there are people who create narrow categories within which writers have to work. I remember when I was very young, one of the most incredibly irritating things that I ran across when I was working on theatre and writing plays, was a man by the name of Martin Esslin who wrote a book entitled *The Theatre of the Absurd* which included playwrights who were so immensely different from each other but who presented images which were unusual and which Esslin couldn't understand and therefore called absurd! I remember being infuriated with such an attitude! So, I think that one has to do away with many definitions and I would say that the strongest and best writers of all times are all realists, in the Lukacsian sense.

PGM: I'm going to end this fascinating interview by asking you what do you think of the contemporary Canadian literary scene, are there any writers or playwrights you prefer, and where do you think Canada is going, fictionwise?

GS: This is a very good question. I think Canada has a strong tradition, coming out of nowhere, from Hugh MacLennan and Margaret Laurence, and then built on that with a few very good younger writers, of which Margaret Atwood is the most famous, probably not the most interesting. So, there was a strong first generation that built themselves out of nowhere and who were successful into the mid '70s and then a group of people who were successful beyond that and who made an incredible amount of money, actually Canadian fiction sells quite well now, but it's been a long time since I've read a really good canadian novel. I like Michael Ondaatje's work a great deal, I wanted to like *The English Patient* a great deal, I finally didn't. I thought the film made some sense of it, since a lot could be said by military experts about his ability to understand war! Still, it's an intriguing book. I was on the Canada Council jury last february where I read 168 applications by so called "senior writers", somebody who has published at least two books, and I read some quite wonderful stuff by people I didn't know at all, and I realized that Canadians are writing not only about Canada, they're writing about a much larger world, but it's still Canadian writing because it brings a perspective to things which isn't American, in the sense that it isn't a dominant perspective, it isn't British, in the sense of a nostalgic "lost Empire" perspective. It's not an emerging literature either, it's a sort of creeping literature, but it creeps very fast in some directions that one doesn't expect, and I think that at least three or four really fine novels are going to come out of the 168 I have read and that's quite phenomenal.

And of the best that I've read, they are trying to create a context for how does Canada live in the world, they are narratively embodied.

PGM: Thank you, George, for having offered us such an intriguing and unusual outlook on Canadian literature.

12 Giugno 1999, Manziana (Roma)

Malaysia, Australia and Multiculturalism
Roberta Buffi interviews Beth Yahp

In May 1999, Malaysian writer Beth Yahp came to Italy to launch her novel, *The Crocodile Fury*, published in Italian translation by Giovanni Tranchida Editore (*La furia del coccodrillo*, Milano, 1998). Dr. Marie Christine Hubert, Prof. Silvia Albertazzi and Dr. Sheila Downing Riboldi, Prof. Giuseppe Serpillo and Dr. Maureen Lynch Percopo invited Beth Yahp at the University of Florence, Bologna, Sassari and Cagliari where she read from her work and talked about writing and editing short stories. Beth also launched *La furia del coccodrillo* at the Turin Book Fair, at the British Council in Milan, where she was presented by Prof. Francesca Romana Paci, and in some bookshops in Milan and Venice, where she was introduced by Shaul Bassi. While still in Milan, Beth Yahp agreed to give this interview, in which she talked about her work in Australia, where she has been living for the last fourteen years, and where her novel, *The Crocodile Fury* (first published by Angus & Robertson in 1992), and her short fiction and other writings have been received by both critics and readers with enthusiastic acclaim.

RB: I would like to start this interview by talking about your experience as a Malaysian woman writer in Australia. Was it in your adoptive country that you realized that you wanted to start writing?

BY: Well, I think I knew that I wanted to be a writer from quite an early age, I mean I had a kind of daydream from the time I was a small child, and I remember writing stories, at age eleven or twelve, and writing poems. I wrote an epic poem when I was in primary school, which was half an exercise book, something ridiculous like that; I can remember trying really hard to make everything rhyme (laughs). So, actually I went to Australia to study Communications, and it was a creative writing course that I chose, rather covertly since I had to pretend I was going to Australia to do journalism, since writing is not a career (laughs). Which it wasn't in Malaysia in the early 1980s, and still isn't in some places. I guess that when I got to Australia it became a more concrete thing, I mean the possibility of having a writing life, of being a writer and getting published, whereas in Malaysia it was a dream.

RB: Did you or do you still feel a sense of physical and cultural displacement in Australia?

BY: To a certain extent, but you know, I've been there fourteen years, and that's lessening. Now I think I feel a sense of cultural displacement anywhere I go (laughs), and certainly when I go back to Malaysia. You know, fourteen years is a long time, and even though I go back to Malaysia regularly for holidays or short visits, the country has changed in the time I've been away. The culture has changed, language, idioms change. Also the city I lived in when I was growing up, Kuala Lumpur, has changed tremendously; over the past thirteen years it has become a completely different city, and I feel quite sad about that, I recognize that streets and buildings are different, and the people whom I knew there. Yes, I suppose that's a long-winded way of saying, yes, I do feel culturally displaced. Not so much in

Australia these days, and not in the same way I felt when I first arrived there, because the impact then was so much greater; but you gradually adapt to your surroundings as time passes.

RB: In the last years, multiculturalism has been one of the issues at stake in Australian politics, literature and social matters. Do you see Australia as being a truly multicultural country?

BY: In spite of itself, yes (laughs). Well, I don't mean to make a joke of it. Australia is a country whose history is peppered with waves of migration from the very beginning, and each wave has had a different impact and has changed whatever was there before. This change can't help but happen; the people who arrive are changed, the people who are already there are also changed, the culture has changed. I think that food is a good example. It seems to me that nowhere else in the world can you find such a mix as you can in Sydney, so many kinds of food from different cultures to be found existing side by side. Leading to interesting mixes, matches and meldings. Yes, I think Australia is a truly multicultural society - which is not to say we have reached some kind of nirvana. We still have a way to go. I think some people have a nostalgic dream of Australia being something else, you know, harking back to the days of White Australia, and well, it's time those people woke up - there are all kinds of Australians in Australia, it doesn't belong to any one particular group.

RB: Malaysia too is a multicultural country which gathers different Asian ethnicities - a cohabitation which on some occasions has emerged as a difficult one, and which has even led to serious political and social tensions.

BY: Yes, that's true, on some occasions. But the patterns, the threads, of Malaysia's multiculturalism are different to Australia's. Malaya was also a British colony, but there were waves of colonization before that, you know, the Portuguese were there, and also the Dutch. The patterns of migration, the movements of peoples, were different, more ancient. In fact one of the country's founding stories is to do with the Chinese princess, Hang Li Po, and her hundred or so maidenly attendants who were brought from China as brides for the Sultan of Melaka and his court, in the fifteenth century. In the time of British colonialism, people from China and South India were brought to work in tin mines and plantations, in large numbers, often as temporary workers, and without any encouragement or inclination to establish deep roots. The British also practiced a policy of divide-and-rule, with the different races or ethnicities actively kept separate by profession, language and culture. So, Malaysia as a multicultural country inherited these historical and political complexities, which contributed to the political and social tensions. Wherever cultures meet and coexist, these are places of energy and exchange - I think that's what one has to bear in mind. They're exciting places, occasionally dangerous places.

RB: Malaysia was under the British government until 1957. Since then, its political independence has developed along with an increasing westernization, a spreading cultural post-colonization which has involved many fields, from architecture to food, from language to all kinds of iconography. None of the post-colonial countries seems to have escaped these new patterns of western authority and control. Still, do you see any form of cultural resistance within the Malaysian society?

BY: I don't think that people in Malaysia would see it as a purely western form of development, maybe more in terms of using western technology but adapting it to the local culture. As the Prime Minister Dr Mahatir is always reminding everyone, Malaysians are very proud of being Malaysian, of their post-colonial forging of the Malaysian identity, of the nation's rapid modernization process based firmly on Asian values. Whatever they are. I don't know if westernization increased after the British left, though superficially I suppose it can strike one as such - when you look around and see the proliferation of shopping centres, fast food chains, western pop music and dress. But look more carefully and you'll see woven around and into these undeniable veins of Malaysian culture. Local designs in the shops, satay fast food chains, Cantopop with a local flavour. I wonder about the term cultural resistance when I think of these. Whose culture is resisting whose? Of course there are the usual government policies re we must preserve the local culture and mostly for tourist reasons (laughs), you know, we fund the arts and the crafts which are easily packaged for tourists. Cultural resistance to me implies two camps - western culture over there, Malaysian culture or Australian culture or whatever over here. I think that cultures are more fluid than this. I think that culturally Malaysia is a kind of melange of influences, historical and modern. Western influence is not a new thing and it's not a singular thing, and it's not only western influence which has had an impact on somewhere like Malaysia, which was at the crossroads of the ancient Spice Route, you know. When Europeans came East they passed through the Straits of Melaka. But before that Indian and Arab voyagers and traders passed through, and also the Chinese. So there's been a kind of layering of these different influences.

RB: The western cultural influences seen as an ineradicable legacy of imperialism is one of the main preoccupations in your fiction. In *The Crocodile Fury*, the Grandmother epitomizes the preservation of Chinese oral tradition, which she opposes strenuously against the Christian doctrine which the nuns impart to her granddaughter, the protagonist and narrator of the novel. But on the other hand, the Grandmother wants the young girl to write down daily the oral stories that she tells her. Do you see language as the main instrument of cultural resistance? For you, is written language the crucial means through which a country or an ethnic group shapes its history and its self-representation?

BY: It's one of the ways. I probably privilege it because it's the art form that I use, but I don't think it's the only way, I think the other art forms are just as important, like painting, or music or crafts. I think that language has a special place, perhaps, because it's how we define ourselves, most readily; everyone can speak. Language is a tool which is accessible to everyone, the ability to speak and, perhaps to a lesser extent, to write.

RB: Language has been perhaps the first issue at stake in both post-colonial literature and theoretical frameworks. Writers, like Rushdie, Chandra and more recently Roy, just to mention the most celebrated, have re-appropriated the imperial language and re-invented it from within. As a post-colonial writer, what is your relation to a western language that you've been taught as your mother tongue? In your fiction, how do you try to re-mould it?

BY: I've often been told that the way I use English is idiosyncratic, it's slightly strange, but you know, I didn't study grammar (laughs). I spoke English at home, but because of the education policy at the time we studied English as second language, as a communicational language. And the English we learnt at school, or read in books, was rather different to the kind of English we spoke at home, or at market, or with our friends. There were these two shadow Englishes, existing side by side, the proper English of books and teachers, and the mutated and mutating English everyone used - a kind of dialect, I suppose, which is sometimes called Manglish. Personally, I feel free to use English however I like. It's the freedom of coming from outside of where the language originated, I suppose. To me English is a living thing, it's not static, but continually changing, growing, becoming something different. The number of versions of English to be found around the world is quite impressive. I used to feel paranoid about writing in English, using it as my tool, but also as the language that I love. Because after all it's the colonizer's language, the language of the enemy (laughs). I didn't feel quite confident because I felt English didn't belong to me, and I worried about this for a long time. Then I came across the Pakistani poet Alamgir Hashmi, who writes only in English, who doesn't write in his mother tongue out of choice. I was curious about him making this choice, a choice I felt I didn't have because English is my first language. So I asked him about that, What do you feel about it, why did you choose this language that doesn't belong to you, it's a colonizer's language and blah blah blah. And he just said, Yeah, yeah, I certainly agree with you, but so what? You use the tool that you can use best, what you know best and what you feel the most affinity to. I must say it was a great relief for me to hear somebody say that.

RB: As a reader and editor of short fiction, what do you expect from stories? What must a story have to hook you?

BY: It's a particular voice that I look for, a very individual voice that comes through. Or a situation that surprises, that takes me into new territory. A delicate balance between recognition and the unexpected, for me that's what makes a good short story, as well as a very strong and particular voice that doesn't sound like anybody else.

RB: There is always a very sensual and tactile quality about your writing. In your fiction, you create such a rhythm and such pictures with the words you choose that all the sounds, colours and tastes which you describe become very vivid and real. At times, they even seem to step out of the page and suddenly strike you. So, what is your relation to words?

BY: I'm very interested in the sounds of words. I mean, in terms of describing something, it's not just the visual that I'm interested in, the description itself, although quite often I start with the visual. Then it's the actual placement of words within a sentence that interests me, the accumulation of sounds and rhythms of the particular words, which grow into a sentence, a paragraph, and so on. Rhythm, the sounds of words when they're put together, they're the building blocks you play with in order to make something, a skeleton, a foundation.

RB: Thank you very much Beth.

In Memoriam Brian Moore

Nei primi giorni di gennaio del 1999, assistito dalla seconda moglie Jean Denny e dal figlio Michael, lo scrittore Brian Moore si è spento nella sua casa di Malibu in California.

Questa notizia è stata accolta con grande rammarico non solo da intellettuali e artisti sia in Irlanda, dove era nato a Belfast il 25 agosto 1921, che negli Stati Uniti e in Canada, paese di cui aveva conservato la cittadinanza, ma anche da una folta schiera di lettori fedeli, abituati a ricevere dallo scrittore irlandese con sorprendente regolarità, a scadenza biennale, i suoi romanzi sempre nuovi per ambientazione e tematiche, eppure sempre di altissimo valore letterario, fin dal 1955, anno della pubblicazione della sua splendida opera prima, *The Lonely Passion of Judith Hearne*, ancora oggi da alcuni considerato il suo capolavoro.

I Moore appartenevano alla buona borghesia di Belfast, cattolici in una comunità prevalentemente protestante, abitavano a Clifton Street, poco distante dalla prigione di Crumlin Road, in una bella casa che è stata demolita tre anni fa con grande disappunto degli estimatori dello scrittore e forse di Moore stesso, che, ad ogni ritorno, si sentiva sempre più estraneo in patria. Per un uomo che aveva scelto di sperimentare un joyciano "esilio volontario" dall'Irlanda, il luogo dove vivere è stata una decisione importante: "Io e mia moglie viviamo nella parte più settentrionale di Malibu. Su questa spiaggia c'è solo un'altra casa oltre la nostra. E poi abbiamo una seconda casa in Nuova Scozia, che è stata appena completata. E' proprio bella, si affaccia su una baia selvaggia e deserta come il Donegal. La amo come amavo l'Irlanda di una volta, per la solitudine. So che costruire una nuova casa all'età mia può sembrare folle, ma sono felice di averlo fatto e spero di morire lì."

Così non è stato. Moore ha percorso, come pochi scrittori irlandesi, le vie del mondo, dalla natia Belfast della giovinezza, al Nord Africa, all'Italia e alla Polonia della Seconda Guerra Mondiale, dalle Svezia al Canada del dopoguerra per finire i suoi giorni sulla costa californiana, "di fronte a quell'altro mare occidentale/lontano dalle isole Skellig, e lontano, lontano/dal risucchio di questa terra invernale e acquitrinosa, dove le nostre impronte, con il vento, la sabbia cancellava." (S. Heaney, *Remembering Malibu - for Brian Moore*).

Suo padre era stato un clinico illustre e il primo cattolico ad essere ammesso nel Senato accademico della Queen's University della sua città, nonostante le non nascoste simpatie nazionaliste. La madre, originaria del Donegal dove si parlava ancora l'antica lingua gaelica, era imparentata con Eoin MacNeill, uno dei fondatori della Lega Gaelica. Quarto di nove figli, Brian Moore fu mandato in una scuola confessionale, il St Malachy's College, immortalato nel romanzo *The Feast of Lupercal* (1957), con pessimi risultati tanto da non poter entrare all'università, ma in quella scuola ebbe modo di conoscere i grandi romanzieri dell'Ottocento, sviluppando una predilezione per i russi, Tolstoj, Chekhov e Dostoyevsky, che durerà tutta la vita, come conferma questo brano tratto da un'intervista rilasciata nel 1997 al giovane scrittore e giornalista Joe O'Connor: "Quando ho scritto *Black Robe* (1985) che qualche critico ha definito riduttivamente un romanzo storico, ho pensato che è un vero peccato che grandi forme narrative come il romanzo storico, il racconto di viaggio esotico-

esistenziale alla maniera di *The Heart of Darkness* o il romanzo poliziesco debbano essere oggi considerate letteratura di second'ordine, mentre gli scrittori seri sono ossessionati dall'idea della letterarietà delle loro opere. Chekhov e Tolstoy, gli scrittori che ho più ammirato nella mia vita, oltre a Joyce, sono stati molto abili nell'ideare trame appassionanti. La storia, per loro come per me, è un elemento determinante."

Ebbe la fede, tutta irlandese, di poter ricostruire la realtà e il mondo attraverso il racconto secondo la tradizione degli antichi *seanchaí*, ma modernamente adottando una prosa asciutta e senza sbavature. Dal momento che la vita lo ha portato a conoscere mondi e culture diversi, nelle sue storie mutano gli orizzonti, le epoche storiche, ma rimane sempre la curiosità per l'effetto che situazioni nuove e imprevedibili hanno a livello emozionale sui personaggi. E' sua la difficile arte di rendere il quadro d'insieme attraverso la precisione millimetrica del dettaglio, tanto da venir paragonato ai pittori divisionisti. Significativo in questo senso, è il caso di un breve, ma splendido romanzo del 1972, *Catholics*, ambientato in un'improbabile isola sperduta nell'Atlantico, spoglia cronaca delle devastanti conseguenze che i cambiamenti apportati dal Concilio Vaticano II alla liturgia tradizionale, hanno sulla fede di una comunità di monaci.

Altro esempio di funambolismo narrativo è *The Great Victorian Collection* (1975), in cui una collezione di reperti d'età vittoriana, divenuta merce mediatica, verrà distrutta in sogno dallo stesso studioso che con la forza del suo sogno l'aveva creata.

"Dopo il primo libro, ho avuto paura di ripetermi. - ha detto. - Troppo spesso uno scrittore esce con un libro interessante e poi continua a riscrivere la stessa storia per tutta la vita. Ho voluto evitarlo, ma penso che questo fatto non abbia giocato a mio favore, perché chi ha amato *The Lonely Passion of Judith Hearne* può non amare *No Other Life* (1993) o *Black Robe*. D'altra parte il fatto di non aver mai scritto un romanzo come *The Bridges of Madison County*, di cui l'editore ha preteso subito il seguito, mi ha dato una grande libertà. Ma non ho cercato di re-inventarmi, ho solo cercato di non ripetermi."

Nel corso di quaranta anni, Moore ha dato alle stampe una ventina di romanzi che colpiscono per la varietà dei generi, delle ambientazioni e dei tagli stilistici tanto da farlo definire uno "scrittore camaleontico", come recita il titolo di una biografia recentemente pubblicata in Gran Bretagna (Denis Sampson, *Brian Moore: The Chameleon Novelist*, Marino Books, 1998). Per ben quattro volte i suoi romanzi sono stati finalisti del prestigioso Booker Prize: nel 1976 *The Doctor's Wife*, nel 1985 *Black Robe*, nel 1987 *The Colour of Blood* e infine nel 1990 *Lies of Silence* (trad.it.1990). Con quest'ultimo romanzo affronta per la prima e unica volta, ma con grande equilibrio e lucidità il problema della violenza politica nell'Irlanda del Nord.

Grande artigiano certamente, ma non solo. Uno scrittore apprezzato dagli scrittori più che dai critici. Graham Greene, a cui lo legava una qualche affinità

nella predilezione per temi riguardanti la morale, la colpa e il peccato, dopo aver affermato che tra i viventi Moore era il suo scrittore preferito, aggiunse: "C'è una qualità nel realismo di Moore che dà al lettore una fiducia assoluta, per cui nessun personaggio farà una mossa incongrua e non ci sarà mai bisogno dell'intromissione esplicativa dell'autore." Seamus Heaney che, come lui, è originario dell'Irlanda del Nord, e che fu suo amico, ha definito il sentimento che lo legava a Moore "solidarietà tra scrittori". "Di lui ho amato la gentilezza, il buonumore e la assoluta onestà: fin dall'inizio si è conquistato una libertà creativa che ha difeso con grande costanza. Aveva fede nella propria vocazione cui rimase sempre fedele. I suoi romanzi ci hanno segnato e il futuro ci riconoscerà in essi."

Così Heaney sottolinea l'appartenenza dell'opera di Brian Moore al mondo culturale e all'esperienza esistenziale irlandese. Pur se spesso citato in studi sul romanzo canadese per il suo *The Luck of Ginger Coffey* (1960), storia di un emigrante irlandese a Montreal, e per il già ricordato *Black Robe*, ambientato nel Canada della conquista francese del XVII secolo, non bisogna dimenticare che egli eredita ed elabora la grande tradizione del narrare propria della sua terra d'origine. Come lui stesso ebbe a dire in un'intervista, "il vero dilemma della mia vita è se mai sarei diventato scrittore o se sarei divenuto scrittore migliore di come sono, se fossi rimasto a vivere nella mia città natale, Belfast." E' difficile immaginare che dalla sua città potesse trarre materia di ispirazione per romanzi migliori di quelli che i critici hanno definito il "quartetto di Belfast": *The Lonely Passion of Judith Hearne*, *The Feast of Lupercal*, *An Answer From Limbo* (1962), *The Emperor of Ice Cream* (1965). Il primo non è mai andato fuori stampa dalla prima edizione, un fatto eccezionale nel variegatissimo e dinamico mondo dell'editoria inglese e americana. L'edizione italiana è uscita solo nel 1989, sull'onda della scoperta della più recente letteratura irlandese da parte dell'editoria e del pubblico italiano. In italiano con il titolo *La caccia* è stato pubblicato nel 1998 il romanzo *The Statement* (1995) che, basato sulla vicenda del famoso criminale nazista Maurice Papon, denuncia le ambiguità della recente storia francese.

Nonostante l'attualità dei temi prescelti, nella sua vita e nella sua opera Moore ha cercato di prendere le distanze da quanto poteva coinvolgerlo emotivamente in modo troppo ovviamente diretto, e ha fatto di questo distacco una cifra stilistica, che pure non assume il carattere di algido intellettualismo. La voce autoriale, come giustamente ha osservato Greene, non ha bisogno di intromettersi in un meccanismo narrativo perfettamente congegnato e quasi autosufficiente.

A differenza dell'amatissimo Joyce ["Ho sempre avuto una grandissima ammirazione per Joyce. Anche se io non sono uno scrittore d'avanguardia come lui, il fatto che abbia detto che la sua opera è la celebrazione del luogo comune è stata per me una tale liberazione.[...] Joyce mi ha indicato la strada."], Brian Moore rifiuta di identificarsi con i suoi personaggi, di utilizzare elementi della propria autobiografia nel delinearne la

psicologia. Per sfruttare al massimo le potenzialità di quello che la scrittrice Mary Morrissy ha definito "ventriloquo letterario" spesso ha posto al centro delle sue storie personaggi femminili tratteggiati con grande cura e rispetto. Con un'innovazione coraggiosa per uno scrittore di allora in *I Am Mary Dunne* (1968) utilizza, ad esempio, la prima persona singolare. In *Cold Heaven* (1983) crea un intenso thriller metafisico intorno al personaggio di Marie, che, abbandonata la fede cattolica, è tormentata da visioni in cui si rifiuta di credere. E ancora *The Doctor's Wife*, *The Temptation of Eileen Hughes* (1981), il recente *The Magician's Wife* (1997) ruotano intorno ad indimenticabili figure femminili.

Per un saggio della sua abilità di narratore basterà rindare alla sua prima prova narrativa.

Come suggerisce il titolo definitivo, *The Lonely Passion of Judith Hearne* è incentrato sul percorso della protagonista verso un Golgota solitario e senza resurrezione. Judith è un'attempata signorina di Belfast che ha vissuto senza emozioni, assistendo una vecchia zia egoista. La Chiesa, i suoi riti, le sue immagini l'hanno finora salvata dalla disperazione, ma quando, rimasta sola, perderà anche l'ultima illusione di trovare con un marito un po' di gioia, il tabernacolo si rivelerà "vuoto" agli occhi di lei che lo ha aperto in un impeto di rabbia. L'alcool è il suo ultimo rifugio. Ma, inesorabile, la società perbenista del tempo – i primi anni Cinquanta – la considererà guarita solo quando saranno al loro posto nella sua stanza le due icone che Judith ha invano tentato di infrangere: le immagini ben incorniciate della zia d'Arcy e del Sacro Cuore.

Moore, come il Joyce di *The Dubliners*, sceglie i propri personaggi tra coloro che sono oggettivamente mediocri. Non è il suo un eroico mondo di "vinti" che ne presuppone uno di "vincitori", è piuttosto un mondo perso nel sogno velleitario, nell'illusione, che paralizza e strania, un mondo di comparse e non di primi attori. Questo straniamento è reso da Moore attraverso lucide scelte sintattiche e grammaticali: la terza persona singolare per le azioni di Judith e il discorso riportato per i suoi pensieri, quasi che un osservatore - il lettore? – occulto e impietoso la spiasse, anche quando è disperatamente sola, usurpandole il posto sul proscenio.

Tra i romanzieri e i drammaturghi irlandesi di questi ultimi anni non è difficile trovare la medesima attenzione per quanto rimane fuori dalle luci della ribalta, per le infinite piccole storie che compongono il grande affresco della Storia.

Nonostante fosse agnostico ["Sono cresciuto in una famiglia molto cattolica. Avevo persino una zia suora, ma, ad essere proprio onesto, odiavo Belfast. Non ero religioso, a differenza dei miei genitori, a cui volevo bene, per questo non volevo rimanere lì e continuare a discutere con loro. Dovevo partire e non mi pento di averlo fatto. Quella scelta mi ha permesso di vivere una vita eccezionalmente interessante"], Moore utilizza un apparato di immagini e riti, che rivelano la sua formazione cattolica. La sua origine irlandese di matrice cattolica rimane, dunque, il nodo controverso per la critica che lo ha definito troppo frettolosamente,

"scrittore senza patria". Difficile dire quanto sia stato determinante per la sua evoluzione artistica l'ambiente d'origine negli oltre quaranta anni trascorsi tra il Canada e la California, dove si era trasferito nel 1965, nonostante sporadici e insoddisfacenti ritorni in Irlanda. Lui stesso ha così riassunto il problema che individua nell'interesse per i meccanismi della fede la qualità originaria della sua *Irishness*: "La fede è un'ossessione per me. Tutti hanno bisogno di credere in qualcosa, la politica, la religione, qualcosa che renda la vita degna di essere vissuta. Nella vita di tutti c'è un momento – spesso intorno ai trent'anni - quando questa fede comincia a vacillare. Questo è il momento che mi interessa come scrittore: quando in un paio di settimane o di mesi tutto viene riesaminato e messo in discussione. Questo è molto irlandese. Certamente, so di essere irlandese. L'ho sempre saputo, anche se vivo in America, sono cittadino canadese e sono nato sotto il governo inglese dell'Irlanda del Nord. Ma, quando ho iniziato a scrivere, sono stato ben contento di non venir classificato come irlandese, perché ero contrario all'uso, allora molto comune, di 'regionalizzare' gli scrittori, di chiuderli in compartimenti stagni e in fondo di incorporarli così tutti nella letteratura inglese. So di essere irlandese. E' buffo, ma significativo, che dopo tanti anni io parli ancora con accento irlandese. E' il ritmo della lingua che mi è rimasto nell'orecchio."

Carla de Petris

Adeline Yen Mah: An Autobiography

Writing the autobiographical account (Adeline Yen Mah, *Falling Leaves*, Ringwood, Vic, Penguin Books, 1997, pp. 278) of a life doomed by abuse and rejection within and by the family must be indeed an arduous process: self-pity and self-absorbment with an inclination for sentimentality might easily loom large, especially in the case in which the threads are pulled by a malignant stepmother. Adeline Yen Mah doesn't run this risk. In her "True Story of an Unwanted Chinese Daughter", as the subtitle of *Falling Leaves* illustrates, Yen Mah never revels in the commiseration of her self-portrait as a daughter discriminated against, notwithstanding frequent peaks of cruelty and neglect which at times make her dismal childhood acquire fairy talish traits.

Yen Mah's autobiography is the response to a Chinese proverb which goes: *luo ye gui gen* (falling leaves return to their roots) -a saying which, along with many others mentioned by the writer throughout the book, conveys an ancient wisdom Yen Mah recurs to as the underlying texture to her story, and which she suggestively evokes through the authenticity of Chinese ideograms. *Falling Leaves* is Yen Mah's account of her own life and that of her family, both unrolling along the winding tracks of Chinese history which, in the book, spans from the first Opium War in 1842 to the eve of Hong Kong's handover to China. Yen Mah's story as an abused yet exceptionally resilient young girl contains other remarkable lives which the Chinese-American writer reconstructs into vivid and memorable portrayals: her grand aunt who rejected her foot-binding at the age of three, founded the Shanghai Women's Bank in 1924 and, by boldly inverting the received colonial assumption which held the glittering Shanghai of the 1920s as being the Paris of the Orient, used to claim that "Paris should [have been] called the Shanghai of Europe" (p.7); Adeline's grandfather Ye Ye, a successful Shanghai businessman and devoted husband (the latter being a rare quality within a patriarchal society in which opium, gambling and brothels were the three vices Chinese men would indulge in daily), who ended his life in Hong Kong subject to the undisputed power of his son's half-European wife. After his initial advocacy of Confucius's precept for which "only ignorant women were virtuous" (p.14), Ye Ye, left penniless by his daughter-in-law, realized later in years that knowledge is an ineradicable treasure and a vital means to gain independence, a belief which he kept imparting to her granddaughter along with his encouragement to accomplish her tertiary education; and finally aunt Baba, Yen Mah's mentor and spiritual guide to whom the book is dedicated, whose endurance, wisdom and generosity were a constant source of inspiration and hope for Adeline, even in the bleakest moments of her life. It was aunt Baba who provided Yen Mah with the hint to write her family history as a journey of exploration and clarification into both tangled social and historical contexts and obscure patterns of behaviour and family plots.

Hence Yen Mah's narration of her life as Joseph and Ren's fiftieth daughter, come to light in Tianjin in 1937 amidst the chaos of the Chinese-Japanese war. Hers was "an uneventful birth" (p.23), and even more so when, from the very moment in which her mother died of puerperal fever, it was held as bringing bad luck. The family's discrimination against Adeline

exacerbated when her father married Jeanne Prosperi, a young half-French woman who did not hesitate to reveal her ruthless and cruel character. Niang -a Chinese name for mother-marginalized her five step-children and parents-in-law, relegating them to the status of second class family members. She gradually attempted to erase their Eastern heritage, first by changing the children's Chinese names into English, and then by dictating her European estate, conscious of living in a society which regarded Westerners as superior beings. Adeline's father, totally committed to his business and to his veneration for his beautiful half-French wife -also a status-symbol he could boast in the highest ranks of Shanghai and Hong Kong's society- never opposed the daily ill-treatment which Niang perpetrated against his five children. Adeline was the one who received the harshest treatment: notwithstanding the wealth of the family she was born into, as a little girl she was deprived of the most basic needs and in school her condition likened that of an orphan. Niang always tried to keep her away from the family, finding her presence embarrassing and shameful, especially in the eyes of her western friends. At the peak of the civil war, when the family left Shanghai and moved to Hong Kong, Adeline was sent to a boarding school in Tianjin, where she was even denied the possibility of corresponding with her two only caring relatives, Ye Ye and aunt Baba. Once back in Hong Kong she was not allowed to live with her family and again had to share the destitute situation of other orphans, have-nots and unloved children who resided in the convent of the Sacred Heart. Adeline's life finally changed when, for her outstanding school records, she was able to convince her father to continue her studies in England. With a degree in medicine and after an unrewarding training in a hospital of Hong Kong, Yen Mah disentangled from her parents' continuous manipulation and moved to the States where she opened her own practice and had her own family. Her experience of emotional abuse and her desire for recognition and acceptance by her family never refrained Yen Mah from being a daughter and a sister anyone could count on, even Niang. In "The Incurable Wound", a Chinese legend which aunt Baba tells Adeline during her last visit in 1994, the dying woman shows her niece how one can attain strength and creativity from an infectious scar which cannot be healed.

Falling Leaves is an accomplished autobiography and an intriguing family saga. The conflicts and conspiracies plotted by Niang and aimed at disrupting the ties within her household create at times the suspense of a detective story whose devices Yen Mah orchestrates with great finesse. The history of China of the late hundred and fifty years forms an important backdrop whose details Yen Mah entwines with those of the lives of her relatives. The writer depicts with accuracy and insight facts about colonial Shanghai, the horror of the Japanese invasion and Mao Zedong's cultural revolution, Deng Xiaoping's age of reforms, the massacre of Tiananmen Square and the transformation of provincial Hong Kong into the "vertical metropolis" of the 1970s and 80s. "We are all victims of history" (p.224) is the lucid conclusion which aunt Baba draws after explaining to Adeline Joseph Yen Mah's acquiescence before the authority of his half-French wife. Colonial power is an issue which Yen Mah investigates largely in her book. As she writes: "For roughly one hundred years (between 1842 and 1941) Westerners were perceived throughout China as superior beings whose wishes transcended even those of

their own mandarins. The white conquerors were treated with reverence, fear and awe by the average Chinese" (p.6). Yen Mah would still experience racial intolerance in England (especially during the Cold War when some Chinese students were sent back to their country for being "undesirable"), in Hong Kong and in the States, concomitantly with sexual discrimination, an issue the writer deals with pervasively in *Falling Leaves*. Yen Mah constantly highlights the gendered patterns which have regulated Chinese society throughout the centuries. By describing the life of her Grand Aunt as a young woman in the 1920s Yen Mah reports that: "In those days, daughters could still be legally sold or bartered. A wife was often treated as an indentured servant in her husband's household, especially to her mother-in-law. If she failed to bear a son, one or more concubines would be brought in. Remarriage for widowers was routine but considered unchaste for widows. Most men of means routinely visited brothels but a woman who was unfaithful to her husband could be punished by death." (p.8)

Yen Mah's accounts of Chinese girls abandoned and even killed in the streets of Shanghai, of women's alleged lower ranks in Hong Kong (in the 1970s male doctors earned twenty-five per cent more than their female colleagues) and of the widespread sexist attitude in professional domains in the States are themes which contribute to making *Falling Leaves* a fine autobiography.

Roberta Buffi

Paola Galli Mastrodonato interviews the film maker and director Alec MacLeod

PGM: First of all I would like to retrace your work from the beginning and see why you have decided to concentrate on certain topics, for example the topics that we find so impressive in *Acts of Defiance* and also the importance of the artistic link you have set up with the playwright David Fennario over the last few years.

AML: As a youngster I thought that film making and movies were entertainment, strictly entertainment, then one day I saw something in the newspaper and television listings that spoke about *Citizen Kane*, and I asked my father, I was only fourteen, I said what's this film about, he said it's basically about Randolph Hearst. I'd like to watch it, he said watch it, but it was on at eleven thirty in the night, he said watch it, don't tell your mother. So I watched it and I realized that film was art, that film could be art; and I think that's why I was hooked, that's when I first got hooked. I decided I would be, I would try to be a writer for film, be an actor or whatever but I was going to be in the business, the art business.

PGM: I'm also interested in retracing your biographical origins together with the origins of your interest in film making. Can you briefly tell me where you were born, what was your upbringing.

AML: I was born in a small town in Quebec, Grandmère. It was basically a town where the major industry was textile, and the real major industry was pulp and paper and my father worked for the mill. We lived in a small ghetto in Grandmère and it was an English ghetto. If you can imagine, in the middle of French Canada! The houses were clapboard, they were very gracious houses, clapboard like in Vermont, in the style of New England. It was a piece of New England, dropped in the middle of Quebec. There was nothing like that anywhere around and it was a managerial ghetto: the people that ran the mill were all anglophones. They lived in this English ghetto, layed beside the river, it was beautiful, but there were no French people in that part of town! The problem there was that I was English but I was also catholic. Everyone around was protestant English. So if I wanted to go to school I would have to go to a catholic school which meant leaving the ghetto and going uptown, we called it uptown. I got beaten by French kids, not literally, I'm exaggerating, but they were teasing me because I was an English person, we call'em anglophones now, and when I came home from school I got roughed up by the English protestants because I was catholic.

PGM: This confrontation catholic protestant, English French, of course is what you have found interesting in David Fennario's work, but we'll go back to that later on. Returning now to your childhood, what was it like?

AML: My father was transferred to Montreal, the big city, and he chose, I don't know why, a protestant neighbourhood to live in, called Montreal West, and I had to face the same sort of things. I mean I had to go to school, go through the protestant neighbourhood to go to my catholic school and I got bothered

Miscellanea

by people and by kids that didn't like me because I was catholic. There was no language issue at this point, it was just a religious thing, extraordinary, I think we were the only catholic family in Montreal West and it was a time when Jews weren't allowed, there were no Jews and this is 1960, not that long ago. So, what I did since I couldn't stand that torment, I bought a little plastic gun with the suction cap, I took off the cap and I stuck the needles in a cork so that I could load the gun and I went home from school one day with my little gun in the pocket and the police came to me, the protestant police, and I just loaded the gun, took off the cork and I said: "Make my day!" Those guys ended up being my best friends, you know, and from then on they respected us, funny.

PGM: Then you went to high school, in the same neighbourhood?

AML: No, not the same neighbourhood because the high school where we lived was a protestant school, I had to go to a catholic school. So I went to a school called Mary Mount High School, largely Italian, that's why my Italian is so good! It was a wonderful experience. The teachers in the school wore robes because they wanted it to be an experiment in the catholic schools: they wanted to instil in the students a sense of education as being something sacred and I think the reason for the school was that they had to deal with a lot of kids, including the first generation of Italian immigrants.

PGM: So, at fourteen your great meeting with the power of cinema through *Citizen Kane*. Let's go on from there now.

AML: Then I'll skip a few years. I went to film school because I was determined to be involved in cinema and I discovered or I was exposed to the Italian film-makers. I mean Orson Wells and John Huston are wonderful but I didn't quite understand how good films could be until I saw Fellini's films, particularly *Satyricon* was just marvellous, *Otto e mezzo*, I think his masterpiece was *Amarcord*. And there is also De Sica.

PGM: You're talking about the great masterpieces of the Italian Neorealismo. Is this the kind of attitude that has prompted you to see the social side of life, the social and political involvement with certain themes?

AML: I think so, when I speak about the Italians and also about Bergman, it's the art that blew me away. And maybe one day I will be a film-maker like that but I chose documentary because it was immediate and because I felt there was a need for my intervention. There were issues that had to be addressed and I was able to tap in and make the film on that issue.

PGM: For example, your first documentary of some success, *First Steps*, which won three international awards (Vancouver, Columbus and Salerno) and an Oscar nomination for 1976. How did you organize this first work?

AML: Well, this film came out of a project I did for my Master's degree when I was at university in my last year, at Concordia University, then called Loyola. A production on

mental retardation in Montreal. The film did really well even though it was a student production, lots of people saw it, it has also won some awards at student film festivals. The association we did it for, the Montreal Association for the Mentally Retarded, asked us to do a real film, you know, in color, so we did that and what was interesting about *First Steps* was the concept where you recognize the disability and you don't dismiss it, you work with it. I think the doctor who was behind the philosophy, his name was Wolfenberger, a German, suggested that retarded children should be stimulated so that they would develop beyond what was expected and you shouldn't put them in a room and forget them, you give them life like everyone else, and it is a very logical kind of thing but it was revolutionary at the time.

PGM: I'm interested in understanding more about your approach to film making. For example, let's talk about *Acts of Defiance* which you have finally ultimated in 1992 but which concerns the Mohawk rebellion in Oka, Québec, of 1990. Do you have a special technique or a special method of approaching reality?

AML: I do, I call it "The invisible man technique". You go in, you make sure that no one notices you, you hope that no one notices you! First of all, you hire the best people in the business, if you can get them, and you just let them work. I think a really good director doesn't direct, I mean if you got the right people, you talk beforehand with them, you tell them what you want and you tell them above all "be invisible", pretend you're doing something else and that's the way you can do the greatest things; and the other thing is the story. It can be anywhere, you have to have an eye for small details, sometimes it is much more important than the person that is on the podium and going on bla-bla-bla. Then someone that's watching the guy could be much more important because the audience will relate to reaction more than, you know, centre stage.

PGM: I noticed this particular point of view which is like a sort of chorus in your film on David Fennario where you drew on the response to Fennario by an audience. Of course, in *Acts of Defiance* there were many issues at stake. You wanted it to be also something to protest against, something to denounce: what do you think the actual situation - not only for the native people of Canada - but of Canada as a nation is today? I think maybe this is, after all, the main issue that you deal with in your movies and in the subjects that you choose.

AML: I'm not happy with what happened after *Acts of Defiance*. I wasn't happy with the way they distributed it. They spent a lot of money to distribute it, they were targeting the Indian market, there was no marketing for white people so, I mean, what's the point, the Indians know the story! It was bizarre; the fellow I'm working with now was in charge at the time of marketing *Acts of Defiance*, and we spent the whole summer going from one reservation to the other. They sold all kinds of copies, thousands and thousands of copies of that film in video format to Indians, it wasn't made for Indians, it was made for the white folks!

PGM: This is interesting, because at the university of Viterbo this is exactly the response that you had from one of

my students who said - "After seeing this movie, I was shocked because I'd never thought that Canada was like this", and you said - "Well, now you know!" So, maybe this is what you wanted to obtain in the first place and it's rather strange that the country that has produced with the National Film Board the movie is trying to annihilate the message that you wanted to spread around.

AML: Well, it's curious, the government funded a film agency, would go to the lengths and spend the money to document this event and when it was finished the marketing is off, it's like we don't want it to go outside. It went to the States but it was my doing and it won some awards there with the natives, from the North American Native Film Institute.

PGM: Was it only for the natives in the USA too?

AML: Well, once in San Francisco - it was a wonderful trip - I won the Best Documentary Award.

PGM: Was the showing for a general audience?

AML: Yes, in San Francisco, in 1994.

PGM: And you won a prize?

AML: Yes, I won a prize, a big heavy thing... I had to speak and say thank you! I was totally surprised because I'm not a native, but they don't seem to have those problems. I was accused on numerous occasions about "appropriating", you know: "You aren't a native, so how can you make a film on natives", and so on. So, we're living in an age of "political correctness" but I can't live with this nonsense, right? It's ridiculous.

PGM: Your tour in Italy has been rewarding too, I think. You had an enthusiastic acceptance from all kinds of audiences, students in the universities of Viterbo and Venice, at Teatro "La Comunità" in Rome, and tonight here in the Cineclub. Actually, your tour has been linked to that by playwright David Fennario, with whom you have made three films [*Fennario: His World on Stage* (NFB 1996), *Banana Boots* (NFB 1998), *The City Below the Hill* (GLP 1998), n.d.r.]. The movie which we're going to see tonight is *Fennario: His World On Stage*. Can you retrace briefly your meeting with David?

AML: It was just a wonderful thing that happened. I didn't know David before I did the Mohawk film *Acts of Defiance*, but I had a friend who worked for the CBC radio covering the crisis. We ran into each other every day almost through the summer and she said: "David Fennario is really involved in the Mohawk crisis, he's very concerned about it all", so I said, "Invite him to a rough cut". And so he came to the rough cut and what I do when I screen anything, I don't watch the screen, I watch the people react and I watched David and he started crying and I thought: "This is the guy that wrote *Balconville* and *On the job, Nothing to lose*, this is the tough guy from Verdun and he's crying", and I said, "Oh, boy!" Anyway, after the screening he came and shook my hand and said "That's a really great work", and I said, "Thank you for coming Mr.

Fennario". Then we had to have someone write the liner notes for the videojacket and I thought of him immediately and he did a wonderful liner note¹. The journalist that had suggested him, Anne Dowson, said: "Why don't you make a film about David"? And I said, of course, so we started to shoot the *Fennario: His World on Stage*. It was Valentine's Day, at McGill University, in 1992; yes, it took that long! The way I make the films is I go to my producers because I'm a free filmmaker, I'm not paid regularly, it's a contract. So I went to my producer and said: "If I don't shoot this, it will be too late". And so what happened was that they spent the money, and the more they spend the more likely you're going to make the film. So, with David, it was a lecture on *Balconville* that had just played, a terrible production in David's mind, but it was *Balconville* anyway. I had him come to McGill and give a talk, we filmed that lecture session. Although none of that ended up in the film, it helped to have another bunch of money spent, and we finally filmed it in the space of three-four weeks.

PGM: In the film, you have shown David Fennario during this long interview with Maurice Podbrey, the founder and director of Centaur Theatre, and David is being very provocative about his outlook on things. And I'm also thinking of the fact that David has often been attacked by some people. Did you find pressures being put on you because of David's politically controversial positions?

AML: I don't have any politics, I mean, I just listen to the people..... and you can think what you want, but in David's case, he's a little extreme but that's fine, you know. If anyone is going to attack him or his art for political reasons, I think they're missing the point completely; it's called democracy, the Greek started with it and they started for a very good reason, it was for public discussion, we can discuss things, say what you want we'll discuss it, if someone is going to censure you and you can't say something, then we're not living in democracy, and bravo David for shoving his ideas to the forefront. I like his stance in Quebec, it's wonderful. I wish the rest of Canada could understand what he is saying instead of just blocking their ears. Our biggest problem now is the partitionists, the anglophones that say if Quebec separates, then we're going to separate. So we have a Balcanization. Not in the west, in Quebec, if Quebec separates parts of Quebec that are anglophone will separate. So how much can we separate? It's like a puzzle, it's stupid, if they listened to David and understand his message we wouldn't have this kind of hysteria. We're living in hysterical times! Well, the UN said that our nation is the best country in the world, so how can we go on with this? It really makes you wonder.

PGM: And this goes back to my initial question of yourself as a Canadian, a film maker within the National Film Board, itself under budget restrictions. Now we are in 1998: how do you think you will go on from here, do you have any new projects to work on?

AML: I've been working on a project with the Film Board on the Irish Famine immigrants of 1847. After 150 years, this famine - we're again into politics! - is starting to be considered almost a genocide in terms of the British government's reaction to the crisis. They just weren't there for this people, a million people died, a million people emigrated, and of those that

Alec MacLeod, *Acts of Defiance*, documentario, 1992

emigrated almost 90% came to Quebec and the others went to the States, 20% died for ship fevers. I think it's important to tell this story because it's not in the history books, even in Ireland. The film has spent over a hundred thousand bucks, I've filmed in Quebec City and in Grosse Ile. Anyway, now I'm going to work on it with Tom Hayden, one of the original Chicago Seven! Do you remember this guy? He married Jane Fonda and then divorced Jane Fonda and now he's a California Senator. He published a book, a compilation with Irish-American writers, called *Reflections on the Famine*, and we'll start from there.

PGM: I think this is an incredibly interesting project. So I thank you for coming to Italy. I hope we will see you again and certainly you have found many enthusiasts. We're looking forward to see some more great work from you.

AML: Very good, thank you.

[con la collaborazione di Rosita Martino]

Roma, Cineclub Kaos, 28 marzo 1998, dove sono in programma *Acts of Defiance* (1992) e *Fennario: His World On Stage* (1996), alla presenza del regista e di David Fennario.

¹ Riporto qui di seguito la copertina scritta da David Fennario per la videocassetta di *Acts of Defiance*: "Like millions of other Canadians I found myself glued to the T.V. set throughout the summer months, watching the Mohawk crisis unfold in front of my eyes. It was at times like watching some kind of weird, surrealistic soap opera rather than the real news, even though, as a Montrealer, I could see and hear Army helicopters flying over the city on a regular basis. All this because the mayor of Oka couldn't cut a deal with the Mohawks over the extension of a nine-hole golf course? No, of course not. It was much more than that.

The Mohawk crisis in Oka (Kanesatake) and Kahnawake was a consequence of a long history of conflict between the Iroquois, who once inhabited the vast geographical area between the Hudson river valley and the southwestern edge of the Great Lakes, and the Europeans who gradually settled the area. Although the Iroquois resigned themselves, for many generations, to living on the reserves set aside for them by the Canadian government, the sense of injury and resentment remained. In recent years, however, the Iroquois (especially the Mohawk nation) have shown a growing determination to defend, to the death if necessary, their rights as a sovereign people.

This was clearly demonstrated during the stand-off. At first, both the Mohawks and the government officials were guardedly optimistic that a settlement could be reached through negotiations. But neither side could agree on the question of immunity from prosecution. The Mohawks had taken up arms in defence, as they saw it, of their sovereign land. In fact, the whole issue was one of sovereignty, and the Mohawks felt that now was the time to address it. The Quebec and Canadian governments found such reasoning bizarre and refused to go back to the bargaining table. Some of the residents of the south shore suburbs, such as Chateaugay, began to riot, calling first on the provincial police and then the army to force the Mohawks to take down the barricades, which were preventing easy access to Montreal. Government intransigence would lead to a summer of frustration and outrage.

Alec MacLeod captures, in detail, all the contradictions, confusion, and humour of an otherwise grim and deadly situation. *Acts of Defiance* has all the colour and flavour usually left out in more neutral studies of historic conflicts. Not because MacLeod takes an open stand on the issues involved but because he was there filming the crisis while it was happening. He lets the facts and faces speak for themselves."

Acts of Defiance, Atti di sfida è un documentario realizzato dal regista canadese Alec MacLeod nel 1992 come testimonianza e denuncia degli, a dir poco, vergognosi fatti che coinvolsero il governo canadese contro la popolazione di indiani Mohawks che vivono da sempre in una ristretta zona del Quebec sud-orientale. Era infatti il luglio del 1990 quando il governo canadese decise di costruire dei campi da golf nelle zone abitate dai Mohawks, costringendo questi ultimi ad abbandonare i loro territori. Gli indiani però non avevano nessuna intenzione di "eseguire gli ordini" e decisero di opporre resistenza.

A parte l'idea dei campi da golf, tutta questa storia potrebbe sembrare essere accaduta un secolo fa ed invece è attualità, incredibile, grottesca, ma pura attualità. Cosa è cambiato dai tempi delle sanguinose guerre contro gli indiani dell'America coloniale? Nulla, praticamente. O meglio, nulla per gli americani, tutto per le tribù indiane, ridotte drasticamente nel numero e che si sono viste strappare i loro territori, fino ad essere completamente "americanizzati" e, nel migliore dei casi, rinchiusi in riserve, come animali a rischio di estinzione. Ma lasciando da parte i poveri animali, che pure hanno avuto il loro bel da farsi contro gli impavidi coloni americani, si pensi per esempio ai bisonti, le immagini del documentario sono chiare e non lasciano dubbi. Quell'estate del '90 dev'essere stata terribile per quella gente, che mobilitatasi per difendere i propri diritti con manifestazioni, meetings e sit-in contro le decisioni del governo, si sono viste affrontare dall'esercito. Strade bloccate, minacce di attentati dinamitardi, episodi di vera e propria guerriglia tra esercito e civili. Incredibile a dirsi e a vedersi, le parole di una donna commentano: "Cerco di evitare che i miei figli ascoltino il notiziario e si rendano conto di quello che sta accadendo, ma non è facile e non so come spiegarlielo". Certo che è difficile, come è possibile spiegare ad un bambino che il governo fa la guerra alla gente perché questa non vuole lasciare la propria casa? E' inverosimile, eppure è accaduto, è consolante il fatto che alla fine, dopo lunghe trattative, i Mohawks sono rimasti nelle loro case, ma la vittoria è stata solo temporanea, come ha spiegato il regista MacLeod alla fine del documentario, la situazione in cui vivono queste persone è sempre precaria, non hanno nessuna garanzia, nessuna tutela.

A questo punto ci si potrebbe chiedere perché ogni giorno siamo sommersi e letteralmente investiti da notizie e immagini da oltre oceano a proposito delle abitudini sessuali di Bill Clinton, o del solito tornado che ha raso al suolo un villaggio o dell'ennesimo disgraziato teenager che ha sparato ai compagni di classe e siamo costretti a sopportare interi servizi speciali sulle cattive abitudini alimentari degli americani che stanno diventando obesi, mentre s'ignora che a pochi chilometri dal confine col Maine è stato mobilitato l'esercito contro gente comune che ha osato sfidare ed opporsi a chi da sempre sta tentando di annientarla e annullarla, di "americanizzarla" come si diceva in passato.

Acts of Defiance testimonia che il guerriero indiano non è scomparso, certo si è trasformato in un contestatore moderno, che forse avrà perso la sua antica identità, ma ha conservato quella ancestrale di uomo, che prima ancora di sentirsi appartenente ad una nazione o ad un'altra, prima ancora di voler combattere per un improbabile amor di patria, vuole combattere per se stesso e per la propria libertà.

Fennario: His World On Stage, Acts of Defiance, documentario, 1996

Il paesaggio nell'anima e l'anima nel paesaggio: da John Ford a Jim Sheridan

È strano vedere un film sulle esperienze di vita e di lavoro di un drammaturgo che è seduto a poca distanza da te, nello stesso cinema. Le immagini proiettate mostrano i suoi primi passi nel mondo del teatro, negli anni settanta, quando i capelli lunghi e i pantaloni a zampa erano ben altro che moda. Nel '68 Fennario aveva ventun anni, oggi, 1998, ne ha cinquantuno. Quante cose sono cambiate, ma sono davvero cambiate? Per chi come me appartiene alla generazione dei figli dei sessantottini questa è storia, non storia che s'impara a scuola, ma che si scopre pian piano, solo perché gli strani corsi e ricorsi delle mode ci costringono a vestire, a "pensare" e a comportarci come i nostri genitori quando avevano la nostra età. Fennario ragazzo degli anni settanta, oggi padre di due figli, era ben diverso però da noi giovani degli anni novanta, non solo perché aveva sulle spalle il pesante e ingombrante fardello di contraddizioni che l'essere nato in Quebec gli ha dato in eredità. David sì che è stato un vero ribelle, non un eroe, leader e trascinatore di masse, ma semplice, comune ex ragazzo di strada come ce ne sono stati tanti, con una marcia in più però, quella del coraggio e della genialità, della convinzione e della fede nelle proprie idee e nella forza delle idee perché queste possano divenire fatti, smuovere le situazioni e dar vita a cambiamenti.

Le immagini si susseguono: le prove, le interviste, i piccoli spettacoli organizzati in una casa di cura e grandi preparativi per la tournée in Europa, e in tutto questo sempre grande impegno, dedizione e convinzione perché lo *stage* è la vita per David, il folle scrittore quebecchese che crede di poter cambiare lo stato delle cose usando il suo teatro come un'arma e urla "*Fuck the Queen!*" consapevole che un grande coro vorrebbe unirsi a lui.

Rosita Martino

Nell'estate del 1951, un certo Sean Aloysius O'Fearnna ritornava nella terra dei suoi avi, il Connemara. Forse questo nome anagrafico non dirà granché, ma lo pseudonimo, John Ford, è quasi sinonimo e definizione del cinema classico americano. Il motivo di quel ritorno era la produzione del film *Un uomo tranquillo* (*The Quiet Man*, 1952), che racconta a sua volta la storia di un irlandese-americano che fa ritorno nel suo luogo d'origine: un villaggio immaginario - in un altrettanto immaginario Connemara - chiamato Innisfree.

Quel nome Ford lo aveva preso da una poesia di William Butler Yeats, *The Lake Isle Of Innisfree* (1890), nella quale la nostalgia si stempera nel ritorno mentale e sentimentale del poeta nel luogo evocato. Innisfree, nella realtà, è infatti un'isoletta sul Lough Gill, nella contea di Sligo, dove Yeats, fin da ragazzo, avrebbe desiderato abitare. Si tratta comunque sempre del ritorno in un luogo significativo, in cui il paesaggio naturale assume valenze che vanno al di là della funzione descrittiva nella poesia e al di là di quella scenografica nel film.

La critica cinematografica, parlando di *The Quiet Man*, ha utilizzato espressioni come "Paradiso riconquistato" o "Ritorno all'idillio"; comunque sia, il film rivela la pulsione inconsapevole di un autore al ritrovare un senso di appartenenza attraverso la riscoperta delle proprie radici. Il paesaggio è il tramite della ricerca ed è in esso che, come viene già notato nel saggio *Cinema And Ireland*, risiede il nucleo fondamentale per una comparazione tra il film e Yeats:

This desire to discover (or renew) a sense of communal identity through an affinity with nature was one of the primary considerations which drew Yeats to the west of Ireland in search of suitable themes for his early poetry¹.

Come nella poesia yeatsiana, il paesaggio di Ford, in quanto prodotto artistico - intellettuale ed emozionale allo stesso tempo - diviene rappresentazione affettiva della natura. E tale rappresentazione avviene nella modalità di un'evocazione interiore: tutto il paesaggio è *dentro* di sé. E' una tendenza artistica che proviene da un'urgenza primitiva - gli antropologi la chiamano *cosmomorfismo* - cioè il bisogno atavico di identificarsi con la natura, per cui l'uomo assorbe il mondo in se stesso sentendosi microcosmo². L'Innisfree dello schermo, come già l'isola lacustre di Yeats, rappresenta dunque un mondo interiore; tuttavia, il paesaggio evocato dai versi del poeta nasconde altri segreti. Per svelarli utilizziamo ancora la chiave del cinema.

Se *The Quiet Man* "mette in scena" il paesaggio interiore, proiettando così la natura dentro l'anima dell'autore, vi sono dei film che si comportano in maniera diametralmente opposta: in questi è l'anima ad essere proiettata nella natura, secondo una tendenza animistica che attribuisce alla natura caratteristiche umane. Ecco che si delinea così una seconda concezione paesaggistica, sia del cinema irlandese sia dell'opera poetica yeatsiana, indicata con il termine di *antropomorfismo*³. Gli esempi cinematografici di questa concezione antropomorfa della natura sarebbero numerosi, ma credo che un film ambientato e girato nel Connemara - come lo era *The Quiet Man* - possa rendere più interessante la comparazione. Parlo de *Il campo* (*The Field*, 1990) di Jim Sheridan, che tratta il tema di una fame di terra cieca e

incontrollabile, tale da portare il caparbio protagonista al delitto e all'autodistruzione.

Nel film di Sheridan il paesaggio ha un carattere primevo: esso è sì, come in Ford, un luogo di ritorno, ma non interiore e tantomeno idilliaco. Le radici che si propone di raggiungere non sono personali o familiari, bensì universali, affondando nel terreno della natura umana. In questa prospettiva, il paesaggio assume un carattere simbolico strutturale: la natura è viva, ha un'anima e rimanda ad altro. Si pensi all'alba - quasi biblica per il suo riferimento alla Creazione - su cui si apre il film: nel momento in cui il sole sorge sullo schermo non possiamo sapere né in quale luogo né in quale tempo si svolgerà la vicenda; anzi, la melodia tradizionale eseguita dalla *uilleann pipe* - la cornamusa irlandese con alimentazione a soffiato - conferisce alla scena un carattere quanto mai originario, quasi elementale. E, guardando il film, ci accorgiamo di come la natura assuma veramente vita propria, acquisendo un'anima - si ricordi che Bull McCabe, il protagonista del film, dice a suo figlio che la terra del campo contiene la loro anima⁴

Il carattere antropomorfo del paesaggio di *The Field* non è tuttavia presente nell'omonimo dramma teatrale di John B. Keane, da cui è stata tratta la sceneggiatura del film. La vicenda raccontata da Keane peraltro è ambientata negli anni Cinquanta; il fatto che Sheridan decida di svolgere la trama del proprio film in un periodo anteriore, descrivendo un'Irlanda preindustriale anni Trenta, non fa che confermare la sua intenzione di dare alla natura e agli eventi rappresentati un sapore ancestrale. In particolare, la terra assume valore di archetipo, divenendo la vera protagonista del film, anzi di più: colei che determina il corso degli eventi. D'altra parte, lo stesso manifesto del film presentava il campo del titolo come un'entità viva e agente: "It owns him. It possesses him. It could even destroy him"⁵.

Il modo di concepire il paesaggio naturale nel cinema di argomento irlandese dà luogo quindi a tendenze contrapposte. Yeats, forte di una poetica delle *antinomie* ereditata da Blake, le condensava già entrambe nella sua poesia. Infatti, se Innisfree era il luogo situato "in the deep heart's core", le sue parole e la modalità con cui le impiega nella descrizione del paesaggio paiono sempre voler *dire altro*, voler attribuire a quei luoghi descritti un potere evocativo, non tanto del proprio mondo interiore, ma di una dimensione fantastica, mitica, la quale riordina e al contempo protegge gelosamente i sentimenti più intimi. E questo aspetto magico della natura è quello che interessa Sheridan, nei cui film il realismo della rappresentazione si articola sempre su di un palinsesto mitico. L'utilizzo del mito in Sheridan ha lo scopo di rendere universale una vicenda particolare, in cui i personaggi, gli ambienti e gli eventi si pongono come tanti archetipi; qui, in *The Field*, l'archetipo dominante è un campo di terra - e quindi il paesaggio - che sembra possedere volontà propria, in quanto l'uomo (Bull McCabe) proietta la sua anima in esso.

Due accezioni del paesaggio, quindi, due modi cinematografici di intendere la natura, entrambi desunti, direttamente o no, da Yeats. Un'ulteriore specificazione potrebbe essere quella che definisce le due tendenze nei termini di un'inclinazione lirica e una epica, anch'esse forze coesistenti e cooperanti nel mondo delle antinomie yeatsiano. I cineasti di cui abbiamo parlato possono, con i loro film, essere un'interessante figurazione delle due inclinazioni.

Il cinema irlandese, che conosce in questi anni un periodo di notevole sviluppo, sembra voler confermare il proprio sodalizio con la letteratura, ricercando affinità, punti in comune e di contatto. Il paesaggio è uno di questi punti e, per questo, offre molteplici possibilità di interpretazione. La recente trasposizione cinematografica di un testo di Brian Friel - parlo del film *Dancing At Lughnasa* (1998), di Pat O'Connor - conferma l'esistenza di una concezione animistica del paesaggio nel cinema irlandese; e in questo caso, contrariamente a quello di *The Field*, tale concezione appartiene già al testo letterario di partenza.

Ogni personaggio, ogni azione, ogni affermazione, ogni particolare può rivelare l'appartenenza di un film all'una o all'altra tendenza: un'immagine lirica, che nulla aggiunga al procedimento narrativo, o al contrario un riferimento al mito, che di quel mito conservi e rinnovi le forze che lo caratterizzano, suggeriscono immediatamente l'inclinazione al *cosmomorfismo* o all'*antropomorfismo*. Così, se il film di Ford pare comporsi delle immagini colorate nascoste nell'intimo del regista, in *The Field* tutte le manifestazioni della natura hanno un'anima. Così, se la sequenza del corteggiamento in *The Quiet Man* scopre in Thor Ballylee uno dei tanti omaggi personali di John Ford a Yeats, il protagonista di *The Field* si scaglia contro la marea - un nuovo Cuchulainn su una nuova spiaggia, che combatte contro una natura indomabile come già aveva fatto l'eroe del teatro di Yeats.

Stefano Mantello

¹ K. Rockett/L. Gibbons/J. Hill, *Cinema And Ireland*, London, Routledge, 1988, pag. 209.

² Cfr. E. Morin, *Il cinema o l'uomo immaginario*, Milano, Feltrinelli, 1982, pag. 97.

³ Ibidem.

⁴ Cfr. S. Mantello, *I tre volti di Erin: suggestioni del mito nel cinema di Jim Sheridan*, Tesi di laurea, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Torino, a.a. 1998-99, pagg. 67-68 / 96-97 / 110.

⁵ Cfr. *ivi*, pag. 60.

SUBSCRIPTIONS / BULLETIN D'ABONNEMENT

For one year/ Pour une année: 30.000 Lire/ 20US\$
Students/ Etudiants: 20.000 Lire/ 12 US\$
Postage/Frais postaux: 5.000 Lire/ 5US\$

Previous issues / Achat de numéros précédents:

volume 1, Anno 1995: 30.000 Lire/ 20US\$
volume 2, Anno 1996: 30.000 Lire/ 20US\$
volume 3, Anno 1997: 30.000 Lire/ 20US\$
Postage/Frais postaux: 5.000 Lire/ 5US\$

Total amount/Total:.....

Payment should be made to/ Paiement auprès:

Libreria TURCATO, Dorsoduro 3282, 30123 Venezia (Italy)

tel/fax: 39-041-5231864.

We also accept Visa, Bankcard, Mastercard / Nous acceptons
le paiement par Visa, Bankcard, Mastercard.

Order form / Ordre de commande

Name / Nom et prénom:.....

Institution:.....

Address/Adresse:.....

City / Ville :.....

Postal code / Code postal:.....

Country / Pays:.....

