



Associazione Laureati in Lingue
Università degli Studi di Udine

Le Simplegadi

Rivista internazionale on-line di lingue e letterature moderne
International refereed online journal of modern languages and literatures

<http://all.uniud.it/simplegadi>
ISSN 1824-5226

The Creative Word: ***Englishes in World Literatures***

Anno XI, Numero 11
Novembre 2013



Le Simplegadi

<http://all.uniud.it/simplegadi>

Rivista accademica on-line dell'Associazione dei Laureati in Lingue Straniere dell'Università di Udine

International refereed online journal of modern languages and literatures

Direttore responsabile / Editor-in-chief: Antonella Riem

Segretaria di redazione / Editor: Stefano Mercanti

Comitato scientifico / Scientific Board:

Satish C. Aikant (H.N.B. Garhwal University, India)
Roberto Albarea (University of Udine, Italy)
Paolo Bartoloni (University of Galway, Ireland)
Paolo Bertinetti (University of Turin, Italy)
Maria Bortoluzzi (University of Udine, Italy)
Veronica Brady (University of Western Australia, Australia)
Alessandra Burelli (University of Udine, Italy)
Maria Luisa Camaiora (University "Cattolica" Milan, Italy)
Silvia Caporale Bizzini (University of Alicante, Spain)
Franca Cavagnoli (University of Milan, Italy)
Saumitra Chakravarty (Bangalore University, India)
Andrea Csillaghy (University of Udine, Italy)
Anna Pia De Luca (University of Udine, Italy)
Maria Renata Dolce (University of Salento, Italy)
Cynthia vanden Driesen (Edith Cowan University, Australia)
Riane Eisler (Center for Partnership Studies, USA)
Alessandra Ferraro (University of Udine, Italy)
Armando Gnisci (University "La Sapienza" Rome, Italy)
Alessandro Grossato (University of Trento, Italy)
Linda Hutcheon (University of Toronto, Canada)
Michael Hutcheon (University of Toronto, Canada)
Renata Londero (University of Udine, Italy)
Richard Nile (Murdoch University, Australia)
Annalisa Oboe (University of Padua, Italy)
Nduka Ofiono (Carleton University, Canada)
Federica Pedriali (University of Edinburgh, UK)
Deborah Saidero (University of Udine, Italy)
Andrew Taylor (Edith Cowan University, Australia)
John Thieme (University of East Anglia, UK)
Itala Vivan (University of Milan, Italy)

Comitato di redazione / Editorial Board:

Direttore responsabile / Editor-in-chief: Antonella Riem antonella.riem@uniud.it
Segretaria di redazione / Editor: Stefano Mercanti stefano.mercanti@uniud.it
Redazione: Antonella Chittaro, Alice Vidussi, Alessandro Romanin
E-mail: simplegadi@uniud.it

Sede amministrativa / Address:

Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere
via Mantica, 3
33100 Udine
Italia
Tel: 0432556778

Autorizzazione del Tribunale di Udine N.2 del 5 marzo 2003
ISSN 1824-5226

Indirizzo Direttore responsabile / Address of Editor-in-Chief:
Prof. Antonella Riem Natale
Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere
via Mantica, 3
33100 Udine
Italia
e-mail: antonella.riem@uniud.it
tel. 0432 556773

E-mail: simplegadi@uniud.it

Rivista Annuale - Pubblicazione del numero in corso: 30 novembre 2013
Issued on 30th November 2013

The Creative Word: Englishes in World Literatures

Le Simplegadi

Anno XI, Numero 11, Novembre 2013

<http://all.uniud.it/simplegadi> - ISSN 1824-5226

POETICHE / POETICS

Paolo Totaro. Poems

Le Simplegadi, 2013, XI, 11: 6-15

Julia Waterford King. Samarkand

Le Simplegadi, 2013, XI, 11: 16-35

Armando Gnisci. Gilania e Transculturalismo

Le Simplegadi, 2013, XI, 11: 36-46

Jan Kemp. Poem

Le Simplegadi, 2013, XI, 11: 47-50

Julie Janson. The Crocodile Hotel

Le Simplegadi, 2013, XI, 11: 51-64

Robert JC Young. Poem

Le Simplegadi, 2013, XI, 11: 65-66

Geraldine Wooller. *Lingua Franca*

Le Simplegadi, 2013, XI, 11: 67-79

ARTICOLI / ARTICLES

Mauro Ceruti. *Unitas multiplex*: dal dominio alla *partnership*

Le Simplegadi, 2013, XI, 11: 80-92

Rosa Branca Figueiredo. Creative Word and Cultural Self-Apprehension: Traditional Verbal Formulae in Wole Soyinka's play *Death and the King's Horseman*

Le Simplegadi, 2013, XI, 11: 93-103

Franca Cavagnoli. Traduzione e ibridismo culturale in *I figli della mezzanotte* di Salman Rushdie

Le Simplegadi, 2013, XI, 11: 104-118

Sabina Sestigiani. Overlapping Words: Peter Robb's *Midnight in Sicily* and Leonardo Sciascia's Detective Stories in Italics

Le Simplegadi, 2013, XI, 11: 119-132

Mariella Lorusso. 'Cree-English': the Creative Word in the Poetry of Louise Halfe
Le Simplegadi, 2013, XI, 11: 133-141

Andrea Martelli. DoppiArte: la parola nel doppiaggio tra creatività e tecnica
Le Simplegadi, 2013, XI, 11: 142-152

Mariagrazia Pelaia. La parola creativa e la dea dell'antica Europa: una lettura
gilanica della Civiltà della Dea di Marija Gimbutas
Le Simplegadi, 2013, XI, 11: 153-164

Eleonora Goi. *A Hatful of Cherries*: presente e passato nella scrittura migrante di
Félix Calvino
Le Simplegadi, 2013, XI, 11: 165-176

Maria Maddalena Lorubbio. The Creative Word in Atwood's *The Robber Bride*:
Towards New Female Identities
Le Simplegadi, 2013, XI, 11: 177-189

RECENSIONI /REVIEWS

Luisa Pèrcopo. Creative Words: Imagining Italy through Contemporary
Australian Travellers
Le Simplegadi, 2013, XI, 11: 190-196

Paolo Totaro

Word and Logos

A ballet (To John Bryson)

Down the river from the University of the Mountains,
turning right to the Meadows of Sorrow
and left to the Turnstyle of Thredbo Creek Parking,
you'll find an old lady.

She agitates and moans with strategic pauses.

'Re-evaluate narratives, stories, songs and forms of dance'.

'Foster dialogue between those who ask and those who tell,
those who ask knowing the reply and those who neigh
like night horses tramping over the graves
sculpted in the river stones
and who cry we don't know'.

There is history written in the river
that doesn't change as the water goes
and renews feed for the trout.

They hate-love the fly-fisher,
their story is ancient like the first sound.

They (not the trout) called him Logos
as there was no Word then.

No sound.

To retrieve it now the clarity is needed
of the spring fed by mountain snow,
of the encounters that enrich layers of meaning.

Up the river. Down the river:
Word chases Logos and Logos stops immobile
as a term of endearment,
while the physics professor explains
a text where Word is chased,
Myth eschewed and Logos stops
here at the end of Thredbo River.
You too stop and listen to the old lady.
If she is still prepared to foster this ancient dance.

Parola e Logos

A John Bryson

Giù per il fiume dall'Università delle Montagne,
girando a destra pei Prati del Dolore
ed a sinistra al Parcheggio di Thredbo,
troverai una antica signora.
Si agita e lamenta con pause pensate:
'Rivalutate narrative, storie, canzoni e forme di danza'.
'Incoraggiate il dialogo fra chi chiede e chi afferma,
cioè quelli che chiedono sapendo la risposta
e quelli che nitriscono
come giumente di notte
al trotto sopra tombe scolpite nella pietra di fiume
e piangono 'non lo sappiamo'.
C'è storia scritta nel fiume
che non cambia come l'acqua passa
e rinnova cibo per le trote.

Lo chiamarono Logos perché non c'era Parola a quel tempo.

Non suono.

Per riprenderlo occorre la clarità della sorgente

nutrita di neve montana,

di incontri che creano nuovi strati di sapere.

Su per il fiume. Giù per il fiume.

Parola rincorre Logos e Logos si ferma

immobile come parola affettuosa,

mentre il professore di fisica spiega

il testo dove Parola è in fuga,

Mito è scacciato e Logos è fermo

qui alla fine del Thredbo River.

Tu ti fermi ed ascolti la vecchia signora

se è ancora disposta a incoraggiare

questa antichissima danza.

As He wanted

*Given infinite time, random forest sound
would almost surely produce Beethoven's 'Pastoral' Symphony.
To Michele Campanella*

While still in the forest of infinite chance
we listened to trees in the days of storm,
no frown of death from skies but harmony
of wind and rain through leaves and fronds.

We found tone-wood with the precise timbre
of violins, cellos, clarinets and oboes
that when trees bent, swayed and swung,
sang in concert with reeds, yielding to wind.

Branches falling on abandoned hollow trunks
provided counterpoint of percussive clarity
as did, by pecking, trinities of woodpeckers,
in concert towards one last event: a singularity.

Only in the forest of infinite chance, given time
for all possible assemblies of truths,
we knew we would eventually hear
as it should be played, as He wanted,

the deaf master's Gewitter, Sturm, Allegro
and, if we waited a few eons longer,
the Hirtengesang, the shepherds' thanksgiving song.
The forest of infinite chance may then close.

Come Lui li volle.

*I suoni a caso d'un vento eterno in una eterna selva,
non potranno non causare la 'Pastorale' di Beethoven.
A Michele Campanella*

Quando entrammo nella selva dell'eterno caso
per ascoltare gli alberi nei giorni di tempesta,
non offriva ghigno di morte, il cielo, ma armonia
di vento e pioggia fra le foglie e le fronde.

Fu allora che scoprimmo che alberi dal timbro
preciso di violini, violoncelli, clarinetti ed oboi,
con l'eterno inclinarsi ed inarcarsi
concertavano armonie di verità surreale.

Rami cadenti sulle cave rovine di tronchi
offrivano chiarezza di contrappunti percussivi
e, assieme a trinità di picchi a caso picchianti,
tendevano alla singolarità d'un ultimo evento.

Solo in questa eterna foresta, dato tempo
per ogni possibile convergere del vero,
intuimmo che avremmo alla fine ascoltato
come vanno eseguiti, come Lui li volle,

il Gewitter, Sturm, Allegro ed attendendo
ancora più eoni ed eternità di tempo,
l'Hirtengesang, la canzone grata dei pastori.
La foresta potrà allora finire e così il tempo.

Il tratturo

C'è mio padre che mi porta per mano,
che si curva e che raccoglie un fossile,
una conchiglia fra le tante, bianche,
rivelate al passare dell'aratro
e che mi spiega questo largo
sentiero: era lì da secoli, cioè
da molto, tanto tempo. *Anche prima
del nonno? Anche prima del nonno.*

E c'erano questi antichi pastori,
uguali a noi, ma vestiti di pelli
che, seguiti dalle donne e i bambini,
transumavano proprio per qui, gravi,
con esigue mandrie di sottomesse
pecore belanti, verso il fresco
dei monti a maggio, e di nuovo al caldo
del Tavoliere al venire dell'inverno.

*Ma se uguali a noi
perché non l'autocarro?
E perché non filavano la lana
senza rubargli la pelle?*

Teneva le sue più sagge, sempre meno
parole per me. È così che ricordo i silenzi
del babbo, ed anche del cane Leone, che poi
era solo cane di mezzadro. Entrambi attenti
al riso altrui, cui offrivano un silenzio allegro,
o alla stanchezza o magari al dolore
inespresso, per i quali la risposta era
silenzio pure, ma sedato, più lungo
di pausa fra una voce inespressa e l'altra.

È vero. A me, babbo e così anche Leone
il cane, sapevano parlare. Lui,
con silenzio ampio di parole. E, senza eco,
il cane con un solo, sagace latrato.

Universal logic

Cosmic Microwave Background Radiation.

Earth's Radio waves.

Further in the background, sovereign, myth.

Oh the sisterly sinisterness of Cinderella's sisters.

Ah the frankly fraught frankincense of the Mass for Deadly Sins.

Sit down my son and listen.

The Universe whistles,

whirrs and in Atacama's

radio-telescope

on Chile's Cerro Toco

it also screeches

menacing myths.

Oh the very faintly comic sound-and-light show that fills the Ether.

Ah the deception that words are selected on Earth for their meaning.

Disturbing calm

is sovereign

as chicness is

when nothingness sheets

softly fall

on Orion Nebula

and their sound

rebounds

off the amphitheatre

of the highest

Earthly crater.

Oh the surprise artfully selected among the range of expressions.
Ah the good humour selected by Selene for her face.
The Moon leers
never stands still,
the Sun goes downhill.
The stars run away
and with them all myths.
Try as you will, son, try till you burst your mind
till you ebb and fade into old age's atrophic grind,
the sinisterness
of sky-inspired myth
is the pith of life
also here, in Udine
it's sinister
so very sinister.

Miti sinistri

*Radiazione cosmica di fondo.
Radio-onde terrestri.
Nello sfondo, sovrano, il mito.*

Oh sismica sinistrit  del sasso Sisifeo che si fracassa a valle!
Ah densa intensit  d'incensi alla Messa in Remissione dei Peccati!
Assettati figlia mia e udiscimi.

Il Cielo sibila,
ronza e il radiotelescopio
cileno d'Atacàma
sul Cerro Toco
ancora risuona
degli antichi miti

Oh radiazione comica di fondo, spettacolo di luci che riempie l'Etere!
Ah l'inganno che parole siano qui in Terra scelte per riflettere!
L'ingannevole calma
governa,
l'eleganza
di vaporosi vuoti
s'adagia soffice
sulla nebulosa d'Orione
e quel remoto nome
rimbalza
cosmica radiazione
nella nostra mente.

Oh l'artificio della sorpresa scelta fra ogni possibile espressione!
Ah la bonomia seletta per se stessa da Selene!
Ma se la Luna ghigna
è una falsa benigna.
Se il Sole va alla morte
questa è la sorte
di ogni costellazione
ogni nome
ogni mito astrale.

Prova quanto ti pare, figlia, pensa finché t'esplosa la mente
finché declini e appassisci tutta, senilmente,
la sinistrità dei miti
che s'ispirano al cielo
è il nocciolo stesso
d'ogni cosa che verte
nella nostra mente
ed ecco qui a Udine
perché tutto
sembra sinistro
così assai sinistro.

Paolo Totaro was born in Naples, in 1933 and migrated to Sydney in 1963, where he joined the Australian Council as the first Director of Community Arts. Among several other public positions, he was appointed Founding Chairman of the New South Wales Ethnic Affairs Commission, Visiting Professor of the University of Western Sydney and Pro-Chancellor at the University of Technology (UTS, Sydney). He has written poetry most of his life. *Conversazioni Mute* was published in the anthology *Two Hundred Years of Australian Poetry* (Oxford University Press, 1991), followed by *Collected Poems 1950-2011* (Padana Press, 2012).

ptotaro@bigpond.net.au

Julia Waterford King**Samarkand**

Nan was a bowerbird; she liked small things, pretty things, and shiny things. Except she didn't steal the way bowerbirds stole for their nests. She just collected things and never threw them out. So the secrets of her living room held endless fascination and power for me.

For example, few houses in the subtropics had fireplaces. Nan's did. My Russian grandfather had had a fireplace included in the architectural plans. Had they still lived in the colder south, it would have been a real one. Because they had moved north, he had put in an electric one. It had finely wrought, surprisingly realistic, red and black logs that flickered. I turned the switch on and off and on and off, especially during winter and the rainy season.

The living room had dark beams that crossed the ceiling making squares of the white plaster. On nights when my parents were going to balls or dinner parties and Nan was babysitting me, I would lie on my back in two of the big armchairs pulled together to make a special little bed and I counted the squares as I was falling asleep. If the fireplace was on, its flickering light flowed across the darkened squares.

The room also had a window seat that was built in beneath stained glass, Art Deco windows. Being on the second storey, the windows opened onto the wide front garden. If I heaved the long cushions off the seat so that they leaned up against the wall and stained glass windows, I could, with effort, lift up the window seat. Inside were magazines and newspapers that dated back donkey's years. There were also scrapbooks of news clippings about my mother from before I was born and Nan's photograph albums. There was some order but not a lot, so I was able to take them out and put them back without bothering my grandmother. Nan was not organized like my mother. The only things Nan kept in order, particularly later in life, were her clothes, her sewing things, her paints, and the black, leather-bound albums with their black pages

holding tiny photographs, each identified in white ink with her careful, pretty, Victorian script.

The room had an excellent piano, which my mother told me she had practiced on daily for hours ever since she was a child and then again when she moved back in with her parents while my father was away at the war. My grandfather's mandolin and balalaika sat on top of the piano.

The room was lightly filled with the handmade, light-boned furniture my grandfather had commissioned from Mehler: the case for the grandfather clock he had ordered from Germany in 1930, the fragile hall stand, a delicate telephone table and chair, and a nest of tiny quarter-circle side tables that slipped under a larger round table with slim legs. All were stained rosewood.

"Does the wood come from roses?" I asked my mother once when we were living with Nan for that year after my grandfather died.

"No, darling, it's the stain, something one uses to colour wood, that Mother and Daddy – Granddad and Nan – liked".

A built-in cabinet had French doors whose fine fretwork allowed glimpses of what was inside. I, being the only grandchild around, was shown how to open the cupboard with a small key. I was permitted to unlock the doors at will as long as I took nothing out. I could look as much as I wanted but an adult had to be with me if I wanted to hold anything. In it were things from places far away, further than we had ever driven, further even than the end of the ocean, where we went a lot. Nan grouped things in the cabinet according to no other order than how they looked. The order made sense to me. They were just where they were supposed to be.

By the time we went to live with Nan for that year she was dealing with the financial strictures of probate, initiating fruitless Red Cross attempts to track Granddad's Russian relatives whom he had listed in his will but were now presumed murdered, and learning how to write checks, I was tall enough to reach the middle shelf where Nan kept a small box covered with faded, red-flowered paper. The box had six miniature drawers. I don't remember what was

in every drawer but I remember some. Shells might have been in the others; Nan liked shells. In the bottom left drawer, lying in silent and transparent state on cotton wool, was the fine-boned skeleton of a tiny curved creature.

“Hold it in your open hand, duckie. It's delicate. It's a sea horse”.

Being very myopic but having no glasses because no-one yet realized I needed them, I could hold the sea horse close to my eye and see each articulated bone. I loved the curve of its head and opposite curve of its tail. It was the tiniest horse I had ever seen. It was a great and wonderful mystery to me, not to be spoken aloud, that such a tiny horse could swim. Not just swim but swim upright. Not just upright but under water without breathing. Nan never said where the skeleton came from and I didn't really believe there were other little horses in the sea that could do these things, so I assumed Nan and the seahorse shared, if not a history, a secret. I never had courage to ask.

In the middle drawer on the right was a piece of dark blue, sequined netting. My mother said it was the P S de re ziss tonts. At least, that's how I saw the name in my six-year-old mind's eye. I could read and write pretty early having my mother as an interested, patient teacher. However, foreign phrases were not in my spelling range yet.

“It's French, darling”, my mother explained. “I'm making a little joke”.

Nan walked by, looked in to see what we were doing, and said that the sequined netting was a Relic.

“What's a Relic?”

“Something old and valuable and still around – like me”. Nan laughed her short, Cornish laugh.

“What's it relicked from?”

“It's not 'relic'ed from' darling. A way to ask that would be: 'Why is it a relic?' my mother said. She corrected my grammar with as much dedication, frequency, and calm as she did her errors when she practiced scales or fuges or things. She couldn't continue until the correction was made.

“It’s a relic because it’s what remains from one of the costumes Nan created for me when I was training in classical ballet”.

“Took two months to get that stuff from France”, Nan added from the double glass doors that separated the living room from the dining room. “Then a month to make it”.

Years ago, before I came along and before my parents got married, Nan had turned her sewing skills, endless patience, and frustrated artistry into designing and sewing costumes for my mother. Nan said my mother was a serious and advanced ballet student. My mother said she couldn’t arch her foot sufficiently so she stopped and taught ballet and played music for the institute instead.

“I think Grandad liked my music better than my dancing”, my mother added as Nan went off to the kitchen. “I was more serious about music. I practised for hours and took all the Trinity College exams. My dance seemed frivolous to him, I think – or probably he could see I wasn’t as good at it as I seemed to be at music. Although he certainly enjoyed ballet. We had the Russian ballet company here for evenings when they toured Australia. Grandad would want me to play something serious for them or they’d ask me to play while they sang. Nan used to play by ear. Grandad taught her Russian melodies and she would accompany him when he played the balalaika or mandolin but when we had visitors, they both wanted me to play”.

Later, Nan would give me the old dance costumes she had made for my dress-up box. One of my favourites was The Flame. Long pieces of red crepe flowed in diagonals from my prepubescent hips and dragged on the ground. I would swirl until I was dizzy and flop to the grass under the overgrown date palms my grandfather was no longer around to tame. Then I would climb the frangipani tree to lie, I thought gracefully, with my sun-blonded hair and flames flowing down from the branch. Nan would take photographs of me, which she would later colour and ‘touch up’ to her aesthetic content.

But long before I grew big enough to drape the costumes on me and lie in the frangipani tree, this blue-sequined costume existed no longer. All that remained was this Relic. I had to imagine the rest. Each blue sequin shone like a moon and then went dark as I moved my hand.

“It was a beautiful costume”, my mother said. “The whole thing was midnight blue”. She gently picked up the bit of sequined netting from my small hand and put it back in the box. I knew my mother loved midnight blue. She wore perfume that came in a midnight blue bottle. I had filled my nose with its fragrance, my imagination with its name – “Evening in Paris” – and my eyes with the intensity of the tiny blue bottle, which was especially wonderful if I held it up to the light. My mother’s engagement ring was the same blue. I thought of the colour as her.

Nan walked back in with one of her many cups of tea and biscuits. She put the teacup down on a side table. I could tell her feet were hurting her. She had to wear shoes she had made by hand for a lot of money down south. She said that in Her Day girls would buy boots one size too small so their feet would look prettier. Now, when her shoes and heavy stockings were off, her toes lay one on top of each other like pegs that had fallen off the clothes line. Nan sat down with relief in one of the mushroom-coloured armchairs between the cabinet and the French doors.

I opened the middle drawer on the right. Something deep blue was in it sitting on white cotton.

“What’s this, Nan?”

“That’s from Samarkand. From the temple”. My grandmother took a bite of her sweet biscuit and stirred the two heaped teaspoons of sugar she always put in her tea. She was using the kitchen china today, blue and brown, and a discoloured silver teaspoon. Picked up the newspapers Nan had pushed with her stockinged leg off the footstool when she put her feet up, my mother lined up the edges of the pages, folded them in half and laid the paper neatly on the edge of the worn Persian rug just by the footstool.

“Granddad brought it with him”.

“What’s a tempull?”

“T-E-M-P-L-E”, my mother said automatically, sensing from how I’d pronounced the new word that my spelling would be inventive. “A temple is a place where people go to worship a god or gods they believe in. Like the church you and Daddy attend”.

“Then what’s ‘summer can’?”

“ ‘Samarkand’, Meg”, my grandmother answered and had a sip of tea. “She’s forgotten the house”, Nan said to my mother who had just re-entered through the French doors with her own cup of tea and a biscuit.

I didn’t understand what Nan meant.

She turned to me. “Samarkand is a city a long way away from here. Granddad worked on repairing a famous temple there when he was young. He did all kinds of things to earn the money to get from Russia to the Black Sea and buy a ticket to Australia. Working on the temple was just one of the things he did. He could do anything with his hands. Luce, the map and the article out of the window seat”.

My mother sighed, set aside her tea, and went over to the window seat. She lifted off the cushions, which had turned multicoloured when the late afternoon light shone through the stained glass, and stacked them neatly in an armchair. She opened up the lid and drew out a faded map and something from a magazine. She brought them over to Nan. I sat on Nan’s lap with my back to her front. My mother laid the map over our legs; my bare legs were dangling on either side of Nan’s silk lap. The map had a red ink line wandering across big bits of it that were different colours. It was clipped to a yellowing newspaper article. Both the map and the newspaper were glued onto thin board.

“There’s the name, darling. See how it’s spelled? You can remember if you break it into three words: ‘Sam’. That’s Dr. Goldstein’s first name. ‘Ark’.

Remember about Noah and all the animals? Then you just have an 'and' at the end".

I didn't like the idea of a black sea so I tried not to think about it other than to decide that my grandfather must have been brave to sail on a black sea. I thought about Samarkand. I looked at the picture of the temple in the yellowing news article. I pictured my grandfather standing beside the temple with a hammer in his hand because he had been banging bits that had fallen off the temple back on.

"You can take it out", Nan said between sips. I slipped off her lap, went over to the cabinet, and carefully pulled out the little drawer, holding it with both hands.

"What is it?"

"Mosaic".

Another word. No matter how many Roman and Greek floors I would later see, whenever I would hear 'mosaic' I would always see this small piece of intense blue porcelain.

"Granddad picked up this piece from the scrap heap. They didn't need it. He brought it all the way across the sea to Australia. Then later, after we moved up here and your mother was growing up, we bought land down at the beach and built the house. He called it 'Samarkand'. You used to go there all the time. Don't you remember it?"

"I think so".

"You remember Granddad, don't you?" Nan adjusted her silk skirt so it wasn't pulling on her stockings any more and looked over at my mother.

I could see my grandfather's smile. I could feel strong legs supporting me as I sat on his lap. I could feel a firm, flat belly laughing. I could see a Band-Aid on his forehead when I was standing on a chair in the dining room opposite him, ready to jump into his lap. I asked him why he had a Band-Aid. He said he had bumped himself cutting fronds off one of the palms. Now that the palms were overgrown and too thick, fronds dropped sometimes. I could remember a big

storm one night when my parents were out and I was staying with Nan and him. Granddad held me up so I could see out the windows in the dining room. We saw lightning and heard thunder. Then he slid me down to the floor, took my hand, and led me past the big dining table to the end of the windows. He held aside the heavy, floorlength gold curtains and showed me a black box on the wall. He told me that the box put the lightning where it couldn't hurt us. I never went near that box. I could remember pulling silk tassels on his camel-hair dressing gown when we went to see him in the hospital. That was before he didn't come home again. I kept undoing the knot and he kept doing it up so I could undo it again. He was supposed to come home but something went wrong.

"Yes".

I put the box on Nan's silk lap and carefully picked up the piece of mosaic with three fingers from each hand. I didn't want to drop it.

"When can we go to the house? 'To Sam-Ark-And'?"

"We can't any more. We can drive by but we can't go in. Granddad sold it shortly before he went into the hospital. He thought it wasn't getting enough use". Nan picked one of my long hairs off the arm of her chair and wound it around her slim forefinger.

I sat on Nan's lap again, holding the piece of mosaic in one hand and putting my other hand over it, peeking at it through my stubby fingers.

My mother took a sip of her tea and added, "Granddad used to say, 'I can't believe I own a bit of Australia'. He owned quite a lot of land – commercial buildings – but this house and 'Samarkand' meant most to him. He built them with the best materials. He always used the best. We used to go there often. Daddy and I even lived there for a while when I was expecting you".

I thought she must have been expecting me the way she expected me home from school. I couldn't think where I would have been. Probably with my Grandadrents.

“Let me up, Meg”, Nan said. I gave her the mosaic, hopped off her lap, and tried to jump exactly on the line of little circles on the Persian carpet. Like hopscotch. Nan put the mosaic back in the little drawer, put it on the side table, and went to the window seat. She rummaged around and eventually pulled out one of the many photograph albums. She sat down and leafed through it carefully until she found a page of photographs. She beckoned me away from the dots on the carpet and bade me sit on the arm of the chair beside her.

“See?” She pointed at the page with her slim hand.

The small, deckled edged, black and white photographs were of a sturdy child with a big smile wearing a straw hat, overalls, and a long, thick tumble of brown hair falling over her overalls. She was playing with a hose in the front yard. A handsome man with laughy eyes and thick curly hair and wearing in a light shirt and long pants was sitting on a wicker chair behind the child. The ocean was just behind a low fence.

“Who’s that?” I asked. Nan took her last sip of tea. The biscuit had long gone.

“You and Grandad. At ‘Samarkand’ ”.

“Nan! That’s not me! I’ve got plaits! And Granddad had a Band-Aid”.

Nan put her empty teacup back on the side table, rose with difficulty, indicated to my mother to put the album, map, and article back in the window seat, and took the mosaic back to the cabinet.

I followed her over to the cabinet, reached up with my nail bitten fingers, and carefully opened the top right drawer. In it was a matchbox with an odd cross on it.

“That’s a swastika. I kept it from a train when Nan and Grandad and I were traveling through Germany in 1938”, my mother explained as she looked over from where she was lining up the window seat cushions. “You can take it out but be careful with it, darling. It’s probably worth something now. The people who made it did bad things. Many people never saw their families again because of them. When we were travelling through Germany, we saw bad

messages in windows. They were written by the people who made the matchbox. I was only eighteen. I was naive. I just thought they all had lovely uniforms, especially the girls and boys singing as they went marching and hiking. I didn't know anything about them. Granddad knew though. He must have been concerned about our travelling right then but he didn't say anything. I don't think he wanted Nan and me to worry".

Nan got up and moved over to the piano. On the top shelf, there were two long, hand-coloured photographs. She reached up and took down both of them. They had always been there. They were the longest pictures I'd ever seen – about the length of my whole arm. She let me hold one end of the first picture with her. It was of a city with mountains in the back. It was hand coloured.

"We bought this when your mother and Granddad and I were in Lucerne". Nan said, running her finger along the top of the frame where some dust had accumulated. She wiped it onto her lace handkerchief. "We went up Mount Pilatus. Nan and I were going to stay at the lake while he went to see his family. He'd been trying to get permission to go to Russia since long before we left Australia. They wouldn't let him in. He never saw his family again. So he stayed on with us in Switzerland. This second one is from the top of Mount Pilatus. It shows the names of mountains".

That night, I had my bath in the olive green bathtub with the gargoyle – another amazing feature of my grandparent's house – and then my mother put me to bed. I was sleeping in her childhood room.

I lay there for a while until I could hear my parents talking in low voices in their bedroom, which was at the other end of the house, down the hall, through the dining room, and past the steps. My mother had told me that when my grandfather was unwell, he would use that bedroom. I could hear that they were upset. Since we came to live here, they often sounded upset when they thought I was asleep. I would sometimes climb down out of my bed, which was high for me and creep down the hall, across the dining room, past the curtain and black box, and past the steps so I could hear what they were saying. But I

could never quite hear. I didn't realize it then but my grandfather had built the house so well that this was why it was harder to hear. That room had no other walls that adjoined the house. The other walls, each with big windows, overlooked the big back garden with the great palms and fern grotto. Their windows and mine both opened onto the back garden so sometimes I could hear them better than they knew just from my bedroom.

Nan was falling asleep over an American magazine in the room opposite mine. I slid down out of bed, tiptoed past her bedroom, through the dining room (being careful not to look in the direction of the curtain hiding the black box), and into the living room. Nan was already a little deaf so I wasn't too worried about her hearing me. The moon was shining through where I knew the stained glass was in the window. It made patterns on the dark rug. Standing on Nan's footstool, I could reach the key to the cabinet on the mantelpiece. I quietly unlocked the cabinet and pulled out the middle drawer on the right.

The mosaic lay there glinting softly in the moonlight.

I thought about Grandad and his forehead with the bump and the Band-Aid. I thought about pulling his tassel in the hospital. I had to look up at him but was tall enough to pull the tassle. He had been smiling down at me and laughing. He had a laugh that made me giggle; it was only for me my mother said. I thought about the photographs Nan had said were Granddad and me.

Then I thought about the matchbox with the swass-ticket on it and the black box that my grandfather had told me meant no-one could get hurt. Now there were two things I could never go near: the big black box and the little red box. If you didn't have a black box, you might die or never see your family again. The red box somehow meant you might die or never see your family again.

Making sure that my fingers and hands didn't even touch the top drawer in which the red box lay, I managed to take out the piece of mosaic from the middle drawer. It was bluer in the moonlight. Midnight blue. I picked it up, put it down on the side table beside my grandmother's chair, closed the drawer,

carefully locked the door, climbed up on the footstool again, replaced the key, picked up the piece in both hands, tiptoed back to bed and put it under my pillow.

The next morning, when I was getting ready for school, dawdling as usual, I wrapped the mosaic in one of my handkerchiefs, then stole a safety pin from Nan's sewing room. I wrapped the handkerchief around the mosaic and pinned it into the pocket of my uniform's ironed blue blouse. The tunic I wore over the blouse hid the pocket. I sat in the back where the clever and obedient students were told to sit. I kept feeling my pocket all through Writing and Sums and the other boring classes. I pretended I was sick at lunchtime so I didn't have to go out, run around in the gravel playground, play hopscotch, or play knuckles with the other children. I liked playing hopscotch and knuckles but I was afraid I would lose the mosaic. Because I was one of the Good students, my teacher believed me. I managed to pretend that I was just unwell enough to stay in the classroom but not so unwell that she considered doing anything more serious.

At the end of the day, I packed my school bag, a heavy brown horror. I put the remains of my lunch and a scruffy exercise book in which I had to do homework into the bag. I had a spot at the end on the bottom shelf for my bag, next to the verandah railing.

I stuck my school hat on and walked to the front gates. I felt my pocket again, happy to be alone with my secret.

There was nothing in my pocket except for the safety pin, which was undone. I felt sick inside all the way to my socks.

I ran back to our classroom. The teacher was sitting at her desk supervising two boys who were kept in for detention and were having to do lines. She looked annoyed when I came back, beckoned me in. I asked her in a whisper if I could please look under my seat because I had lost my hanky.

"Quickly now or I'll keep you in too for carelessness".

I looked under the desk. No matter how hard I stared at the black iron curves of the desk legs, no handkerchief appeared. I opened my desk. It had

some crayons, a pencil with the end broken, a dead fly, some marbles – my favourite ones with the swirls – and my slate board but no handkerchief. I stuck the marbles in my pocket so they wouldn't get confiscated and left. I went out on the verandah and looked all over including my spot where I kept my school bag. Nothing.

Tears insisted on spurting from my eyes and I grabbed a bit of newspaper to wipe them; the toilets were too far to go.

Ned McWatters was sitting below the verandah. I hated Ned. He was three years older, red headed, big for his age, and mean. His father was a steam roller driver and had disappeared last year. Then his mother ran off leaving Ned and Johno with his uncle. Some people said his father fell under a steam roller. Others said his mother ran his father over with the steamroller and then was killed in goal. Someone else said his parents were struck by lightning. Someone else said his father had another family out in the bush and his mother ran away with another steam roller driver. Someone in fifth grade said Ned must have been named after Ned Kelly the bushranger but someone else who was in Ned's class said he was named after a donkey. Ned hit the boy who said he was named after a donkey. Anyway, Ned had been even meaner since his parents disappeared and he and Johno went to live with his uncle and aunt.

"Have you seen a hanky?" I asked him knowing it was a terrible mistake to even talk to him. Once he'd cornered two of us in the girls' toilet and held up a big cockroach in front of us. Its legs were still moving a little but it had whitish stuff oozing out of it. He'd just killed it. Ned was horrible.

"Nup", he said and spat on the ground.

"Please?"

"Say 'Please Sir' the way we do to old Dodd".

"Please – Sir".

"Nup".

"You have, haven't you. You're fibbing. You're pretending you haven't".

"Big words, big words. PreTENDING! Think you're clever don'tcha".

"It's my mother's hanky".

"How much will you give me if I did see it?"

I thought quickly. I had no money. "I have a really nice big marble you could have". He looked more interested.

"Lemme see".

I dug one of the marbles out of my deep uniform pocket and offered it to him. He took it with his filthy fingers and turned it around in the sun in front of my eyes. I could see his fingerprints all over it. He reached into his back pocket, pulled something out and let it drop to the ground just behind where he was sitting. I ran over so I could see what it was. It was the handkerchief. It was lying on a piece white bread from someone's lunch. I went to pick it up but Ned pushed me out of the way and snatched it.

"Please".

"Please SIR".

"Please SIR".

He threw the handkerchief at me.

I reached to grab it because I knew it would fall heavily with the mosaic in it and then the mosaic would break and I might as well be dead. But the handkerchief floated in the slight breeze. I could tell instantly there was no mosaic.

"I didn't want it anyway. I was just going to use it to tie up cockies and let them out in the lav".

"Where's the – thing – that was in it?"

"What thing?"

"The coloured thing. The blue thing".

"Dunno".

"Where'd you find the hanky?"

"Give me another marble".

"I've only got three. Tell me where you got it. I already gave you one".

"Aren't we clever! We can count!"

“Where?”

“If you give me another one, I might tell you. Won’t promise”.

I handed over another marble. He didn’t even look at it. He just put it in the dirty grey pocket of his school pants.

“Where?”

“Didn’t promise”.

“Where?”

“Maybe. Just maybe under the verandah”.

“Where under the verandah?”

He said nothing.

I raced down the stairs nearly slipping on the remains of someone’s jam roll and, making sure to keep my bag with me because Ned had been known to take stuff out of people’s bags or to put horrible stuff in, I started feeling around in the dirt. My fingertips encountered lots of gritty things – half-eaten, boiled eggs with gravel on them, old crayons pitted with gravel, a smelly grey sock with a hole. No mosaic.

“Ned. You’ve got to tell. Did you see a bit of blue stuff where you found the hanky?”

“Don’t answer questions unless I’m paid. Especially questions from cockroaches. You’re a cockroach. A cocky. A wooden peg. Meg the Peg. You’re just a second grader”.

“Here”. I handed over my last marble. It was my favourite: blue and white swirls and the biggest of the three. They were all my father’s when he was growing up and this one was my favourite. He gave them to me when I started school. I loved them.

“Nup”.

“But I gave you my marble!”

“I said I’d answer your question. I answered your question, Cocky Pegleg”.

I sat down in the dust and cried heartily. Now I had not only lost the mosaic but three marbles, one of which was my father’s. Ned continued to sit

there looking out over the playing field and throwing stones at the birds. He was a good shot. He even hit a crow. It flew off squawking angrily. I finally got up, blew my nose on the dusty hanky, brushed myself off with tear-soaked hands, thereby spreading the grime I had accreted, picked up my school bag, and walked slowly towards the gate.

I was a few yards away when I felt a sting on my leg. It really hurt. I looked down. I thought I must have been stung by a bee but I saw a scratch on my muddy leg and a little blood oozing. I would need a Band-Aid when I got home. If I ever went home. I began to imagine how I could run away but couldn't work out how to do it. I knew Ned must have thrown a stone at me and hit his mark. I hated him. I heard him laugh. I was getting ready to go back and swing my school bag at him I was so mad. Then I heard him say, "Pegleg Meg can't even see what's right there!"

I put my bag down to pick up a handful of gravel to throw in his general direction but glimpsed something larger in the gravel. It must have been the stone Johnno used. I picked it up so I could use it instead and saw that, despite the dirt covering it, it was the mosaic. There was a spot of blood on the corner where it had hit me. I started to cry again and forgot to throw any gravel at Ned. He said bad words to me all the way out the school gate.

My mother was shocked when she opened the door. I was a mess. "What happened darling?"

"Ned said bad things to me and I got dirty".

"He's a horrid little boy. I'm so sorry. He's a bully. But I heard his family's been having trouble so perhaps that's why he was a meanie. Let's get you into the bath and wash the school off you right now. I'll run the bath".

While she was making the green gargoyle spurt hot water, I ran to my room. I unwrapped the mosaic from of the handkerchief and slid them under the bedspread and sheets right at the bottom of my bed. I pulled off my grubby uniform and socks, dropped them on the polished floor, threw my hat on the

dressing table that had been my mother's and went in to the bathroom in my white underpants.

"Sweetheart, you have a little cut".

"He threw – something – at me".

"He should be reported".

"NO!"

"Why? He should be reported to Mr. Dodds. Bad words are wrong but throwing things is dangerous". She took a green washcloth off the rail. My towel lived next to Nan's where Granddaddy's used to be, my mother said.

"Please Mummy. Don't tell Mr. Dodds. It was my fault sort of. I shouldn't have talked to Ned. If you tell Mr. Dodds, then Ned'll tell a big fib about me. He always tells fibs. Then Mr. Dodds will feel sorry for Ned because of his father and believe him and I'll get kept in".

We had a bath. I talked too much out of fear and relief. My mother listened endlessly, treating all my stories as important. This usually would have pleased me but in this case I knew that I was not telling her the most important story so I felt lonely and sadder and sadder. Finally, as she was washing my back with the green washcloth, I started to cry in earnest.

"Sweetheart, what's wrong?"

"Nothing".

"Meg, there's something!"

I thought quickly. "Ned really scared me and I got my uniform dirty but then I thought about him never seeing his family again and – ". I got no further.

Dinner was subdued. I wore my Band-Aid with pride and asked my mother if she could put one going the other way as well. Nan was silently angry with Ned. I could do no wrong in her eyes. My father wasn't home from work yet.

I didn't know how I was going to stay awake until everyone was in bed. I pretended to be asleep when my father tiptoed in, kissed my forehead, and touched the littlest short soft hair that grew near my temples. He sighed and left tiptoed out. Finally, everyone was in bed. I fell asleep before I heard my parents

stop talking. A clap of thunder woke me in the dark and soon it started to rain heavily. I was glad Granddaddy had put the black box in. I pulled the hanky and the piece of mosaic up from the bottom of the bed with my toes. I took the mosaic from between my toes. It was so dirty. I spat on the mosaic and kept wiping and wiping with the hanky. I couldn't see much in the dark except when the lightning flashed. After a lot of wiping, I decided it just had to be clean.

Under cover of the sound of the summer storm, I sneaked into the living room. I climbed up again, got the key, opened the cabinet, put the mosaic back, locked the cabinet, climbed up on the footstool, put the key back with the top turned left just the way it had been when I got it the night before, and got down again, heart pounding.

I was terrified about the mosaic. I couldn't remember if the side with the point went on the right or on the left. I hoped I had got the bit of blood off. I felt slightly sick and elated with fear of someone noticing. No-one did, although my father noticed with sadness that I had lost some of the marbles he had managed to keep for thirty years without losing them.

One day, when my mother was down at the clothes line and my grandmother was sewing, I checked to make sure the mosaic was there. It was. There was a tiny pink smudge on the side where it was unglazed. I knew it was my blood.

In later years, when we went for holidays at rentals houses and motels by the beach, we would drive slowly by 'Samarkand' once during our time away.

My grandfather had chosen a piece of land with a wide sweep of powdery white sand in front. Only a long stand of Norfolk pines and a small access road lay between the house and the beach and ocean.

The second owner changed the name of the house to 'Samersand' and put the metal name on the left of the front door instead of the right.

"The name doesn't make sense", my mother commented sadly. "If they had to change it, why didn't they at least make it 'Summersand'?"

“Your mother’s father was quite stern but he was a good man. He was honest and fair. After he did well, he helped a lot of men start their own business”, my father would tell me each time we drove slowly past the house where I had been conceived and had grown inside my mother. “We never knew that until the funeral and they came. It’s a pity you didn’t know him better. He wasn’t easy on me but he loved you. I never saw him laugh the way he did with you. He’d let you do anything”. We would stop at the corner just before the house so we could look at it discreetly.

“He built it with the best materials but wanted it modest. The wood’s jarra. West Australian. Only used for furniture now. He insisted on copper pipes. He knew anything else would erode in the salt air. Do it well the first time and you don’t have to do it twice. I did agree with him on that. Pity he sold it but he thought it wasn’t used often enough”.

We would drive on in silence.

‘Samarkand’ had survived the years well. My grandfather had not left his family of intellectuals, later murdered, and worked his way from Russia to the Black Sea through all the red points on that map in the window seat without knowing what endured and what did not.

Once, after Nan died, we wrote a letter to the owner of ‘Samerkand’ saying we’d like to buy it back if she ever sold. She wrote back and promised to tell us. Last time I drove by, alone, a forty-storey high rise was there. The view my grandfather had chosen, however, was unchangeable: an uninterrupted view of the Pacific, which, on a cloudless day, was midnight blue.

My mother kept the long pictures from above the piano, the mosaic with the smudge on the side, the matchbox, the blue sequins, one ‘Midnight in Paris’ bottle, and the seahorse in a Swiss chocolate box she and my father kept from a later trip. She kept lots of other things too.

They are mine now. I don’t let people touch them.

Julia Waterford King, like many of her ancestors, writes, paints, and travels extensively; she loves quiet spaces, waves, and beauty.

juliawaterfordking@gmail.com

Armando Gnisci

Gilania e transculturazione

Ho scoperto anni fa il pensiero di Marija Gimbutas attraverso l'opera di Riane Eisler, *Il calice e la spada*, riedita nel 2012 da Forum di Udine su impulso e cura di Antonella Riem, in collaborazione con Stefano Mercanti. Mi colpì molto la consistenza potente e profonda del 'pensiero politico femminile', ma non femminista *tout court*, con il quale Eisler riprendeva il pensiero archeologico e simbolico di Gimbutas. L'opera di Eisler, infatti, è costruita come un grande commento del lavoro archeologico e antropologico di Marija e propone un efficace sviluppo del suo pensiero archeologico e antropologico ripercorrendo criticamente la storia dell'Occidente dal Neolitico alla Modernità, per recuperare la dimensione pacifica di *partnership* della concordia dei sessi raggiunta dalla civiltà europea-mediterranea, nell'epoca tra il settimo e il terzo millennio prima dell'Era Volgare. Gimbutas chiamò questa civiltà *Old Europe*. Il pensiero di Eisler riprende quello di Gimbutas per riproporlo, come concezione ancestrale e futuribile al tempo stesso, della nostra storia europea e mondiale, odierna e futura, sempre più oscura, nonostante l'Illuminismo.

Usai la concezione 'gilanica' di Gimbutas-Eisler nei miei scritti, ma soprattutto nella didattica universitaria. Ho tenuto fino ad oggi costantemente nel cuore la cosmovisione gilanica, arrivando a metterla come mèta eutopica del nostro futuro civile.

Un anno fa, rileggendo il libro di Eisler, e i libri in italiano di Gimbutas, ebbi una intuizione composita, una specie di *chiamata-insight*, che spingeva a riorganizzare, e che veniva riorganizzando, la mia cosmovisione esistenziale e generale. Essa prese molti anni fa la forma di una poetica (po-etica, scrive il mio amico Iain Chambers) in progresso esistenziale. Non si tratta di una teoria, quindi, o di una dottrina, o di una filosofia, ma di una forma vitale, di pensiero e

di pratica che porta a 'pensare e ad agire con il mondo', e che dal mondo viene e torna più vasta. Riassumo questa condotta mentale e pratica in una brevissima riformulazione: la 'Transculturazione europea' è il nostro metodo e il nostro fardello, e la loro concezione. Essa mette in opera la via composita della Decolonizzazione-Creolizzazione-Mondializzazione delle nostre menti e delle nostre vite di europei del secolo XXI, per arrivare a creare, nel tempo lungo, una prima 'civiltà umana generale dei diversi, nella concordia con tutti i mondi'. Non si tratta di una 'utopia' aggiornata, che rispolvera oggi un genere letterario antico, a metà strada tra l'immaginario filosofico e quello letterario; e che fa questo proprio ora, nella fase più feroce dell'umano nell'odierno secolo mondiale. Si tratta piuttosto di una 'eutopia', che marca e rafforza la mia poetica, rendendola più coesa e potente, anche se inconclusiva e non dogmatica. Cominciai a mettere in relazione le concezioni per me più attive che avevo incontrato sulla via della conoscenza e trovai una porta del senso. Misi la concezione gilanaica a fianco del Principio Antropico Cosmologico [PAC] (1), formando *in unum*, il quadro poetico rafforzato da un quadro critico esistenziale e trascendente. Trascendente come sono i sogni, o i *passaggi* nel tempo delle nostre vite, come dice Montaigne, o i mondi intermittenti e mischiati della grande relazione con le arti. La nostra vita stessa, è una continua trascendenza. Le neuroscienze del nostro tempo lo vanno mostrando. Il quadro della mia poetica si va riformando nell'alleanza tra il PAC degli scienziati e la Concezione gilanaica delle archeologhe-antropologhe. Quel principio e questa concezione dentro di me ora, si dispongono insieme per tenere unite le azioni della poetica così costruita, manifestandosi come un discorso antropologico e morale. Così, la relazione circolare delle due forze guida diventa la direzione del cammino verso l'ultima linea, quella del passaggio verso il congedo dalla vita, l'orizzonte finale di ogni mortale, che scavalca la collina e non torna più, come immagina Hemingway in uno dei suoi racconti della Guerra civile in Spagna. È

l'ultima linea rerum / l'ultima linea delle cose, come tramanda la precisione immaginifica di Orazio. La Morte, forse? *Mors*, sì.

Il PAC rappresenta la più alta e la più utile definizione per concepire e realizzare la nostra 'coscienza di specie' e la nostra etica laica generale e mondiale. È il suo 'principio' certo e vero, semplice, come il *lumen naturale* di Lucrezio e di Spinoza, inaggrabile, per ora. La *ripresa* della concezione civiltà gilana della *Old Europe* di Gimbutas e di Eisler, è la 'concezione teleologica' e vitale della più ardua mèta nel cammino della nostra coscienza di specie e della sua cura per la salute e della salvezza. In mezzo, andiamo tutti noi. La Gilania neolitica nella dimensione dell'Europa-Mediterraneo è dotata di moltissimi siti e infiniti reperti, dalle statuette della Dea degli scavi in Turchia e nei Balcani, ai templi di Malta ai palazzi più antichi di Creta. Rovine, certo, ma della realtà. Rovine, riscattate dall'ermeneutica di Marija e Riane.

Attraverso questa cosmovisione composita la mia poetica è diventata più aperta e meglio consistente, piena di realtà e rivolta a tutti, insieme, nel mondo. Si tratta di una poetica inconcludente e inconcludibile (come insegna il poeta USA del Novecento, Wallace Stevens) che mi dà la forza di evolvere nella vecchiaia e mi fa apprezzare e assecondare l'immaginario potente e fervido del dettato che guida a 'pensare con il mondo', come dice il poeta martinicano Édouard Glissant; un luogo in comune in cui stiamo 'insieme' tra noi e 'con' il mondo (2). Noi siamo cose e luci nell'immane scenario cosmico, con un sito di senso altrettanto immane, la 'cosmo-visione', propriamente.

Dalle scoperte archeologiche e dal pensiero di Gimbutas e di Eisler, ho sviluppato la capacità di ri-pensare la loro missione teorico-pratica. Questa condivisione coevoluta ha prodotto un imprevedibile contributo di forza e di tenerezza alla mia poetica. Essa mi appaga perché guida e cura la mia ricerca luminosamente. Ve la propongo, attraverso i lumi che siamo loro e noi, riuniti. Marija-Riane-me-noi, dimoriamo nel verso di Lucrezio "[...] *ita res accendent*

lumina rebus / così le cose accenderanno sempre luci alle cose". *Accendent* è il verbo messo al futuro e che viene dal futuro e da lì noi anche ricordiamo.

Il mio aggancio di pensiero alla concezione gilanica parte da due riflessioni ermeneutiche progressive che si compongono in due ragioni che si attraggono senza conoscersi se non ora nella mia relazione immaginaria, e un sentimento piacevole e sorprendente nel presente.

La prima ragione dice che la civiltà gilanica (termine creato da Eisler) nella *Old Europe* (Gimbutas) fu concepita e tenuta insieme dalla 'scoperta-azione della concordia comunitaria'. Essa non è equidistante e neutra nel concepirsi e nel realizzarsi, e non è concepibile secondo il modello del matriarcato vs patriarcato. Essa, piuttosto, ci impone a comprendere la sua potente 'impressione' originaria come una vera e propria 'forma e concezione vitale al femminile naturale, che diventa sociale'. Essa coincide con la figura arcaica della Madre partenogenetica, che concepisce figli da sé sola, così come da sé si è generata – la Terra-Gaia per Esiodo, nella *Teogonia*, nel secolo VI dell'Era Volgare [EV, da ora]. Marija Gimbutas marca sempre la concezione autoctona della partenogenesi quando introduce i discorsi sulla Dea Madre e la sua civiltà.

Che cosa comporta questa mia variante della cosmovisione? Essa mi ha persuaso incidendo dentro di me la parità mutuale e feconda tra i sessi del genere umano, che molti millenni fa creò una 'concordia speciale'. Essa, infatti, fu generata da una concezione 'propriamente femminile' della comunità (per noi) ancestrale, che nella comunità apparve sempre potente, concorde e fattiva. Fu la 'scelta femminile naturale' di vivere insieme nella condizione della grande relazione pacifica, cosmica e terrestre, tra i sessi e le generazioni, tra la Dea e la morte, nostra. Nel tempo, quando la pace tramontò essa si riconobbe come opposta al principio maschile del comando e del guerriero, che si manifestò a cavallo con gli invasori indo-europei – *Kurgan*, li chiama Marija – i devastatori della civiltà gilanica. La gilania fu la grande relazione concorde nel

Neolitico euro-mediterraneo. *Cum-cordia* vuol dire 'con i cuori uniti insieme'. La gilania diventa e mantiene la concordia primaria speciale e naturale perché impone la giustizia della relazione e la giustizia o saggezza delle donne che tengono insieme la relazione e i correlanti.

La seconda ragione, la narro: pensai spesso, leggendo e seguendo i lumi accesi da Marija e Riane, che gli umani maschi nelle comunità gilaniche dovevano vivere soddisfatti di essere partner delle donne e non dittatori del proprio genere, da rivendicare come centrale e massimo. Questo luogo comune immaginato era apparso a tutti come la condizione di essere insieme avvolti insieme in uno 'scialle del calore' – come scrive il poeta Wallace Stevens – femminile, in una comunità del convivere, del con-morire, e del rinascere lungo il cammino a spirale della Grande Dea naturale. Sappiamo, dagli scavi e dai libri di Marija, che le sepolture gilaniche erano comunitarie: tante persone insieme, di tutte le età e generi. Persone che erano insieme nella convivenza e nella sepoltura.

Questa straordinaria 'visione sociale e civile' si formò nel mondo delle cose e delle luci che vissero in concordia in un'epoca lunga più di 3 millenni. Risulta più facile riconoscere comparativamente che noi europei moderni abbiamo portato al mondo intero una civiltà fatta di violenza e guerre propriamente *mondiali* continuate, ovunque, da 500 anni fino ad ora. La civiltà gilanica creò la grande relazione mutuale tra i sessi e tra le generazioni, tra gli umani viventi e gli umani morti e i venturi: *in unum*, dice Orazio. La civiltà gilanica fu una relazione diffusa in una società che non fu mai un regno con una capitale centrale, ma una civiltà unita con la natura e con il suo numinoso femminile della spirale luce-morte della Dea. Fu una 'religione naturale e vitale', delle luci e delle cose, seguendo una ragione che teneva insieme la prima civiltà umana generale della specie. Una grande relazione che fu 'concepita, custodita e mantenuta dalla capacità di creare la propria civiltà da parte delle donne'. Con un panteon religioso curato dalle sacerdotesse e dai sacerdoti,

tenuto 'nelle mani' da una Madre della vita e della morte, due passaggi come se fossero le sequenze tra due stagioni. La relazione mutuale e pacifica, da allora, fu 'mantenuta' dalla forma vitale della concezione-relazione 'propria' del genere femminile della specie umana. Che, proprio allora e in tal modo, fu manifestata, approvata e condivisa, 'anche dai maschi'. Prendersi cura della relazione, oltre che concepirla, è una capacità e un potere della concezione autoctona delle dee e della sapienza delle donne. Una condizione comunitaria 'poetica e giusta'. Possiamo immaginarla leggendo e standocene uniti nel calore dello scialle femminile, "tale che starvi insieme è sufficiente", come insegna il verso finale del poema di Wallace Stevens, *Soliloquio finale dell'amante interiore* (Wallace 1986). Oggi, attraverso la cosmovisione scientifica e gentile di Marija Gimbutas, possiamo cominciare a riconoscere il 'fatto storico' delle comunità gilaniche del Neolitico europeo come il massimo livello di 'concordia' che si può immaginare e ottenere tra gli umani, tutti insieme in una sola civiltà di *partnership* e comunità-mondo generale dei diversi. Questa coscienza di specie si squarcia e ci raggiunge 'ora' nel 2013, se riconosciamo che la specie umana è sempre più 'bisognosa' di una giusta salute, che abbiamo perduta da più di sei millenni, almeno in Europa. Possiamo addirittura arrivare a pensare e immaginare la salute come il vivere bene insieme 'femminilmente'. Il poeta latino Lucrezio pensò quella condizione quando scrive che "la natura è custode e causa della salute" del corpo e dell'anima, insieme (*De rerum natura*, III: 323-324).

Quale può essere stata, allora, la funzione dei maschi umani nella comunità gilanica e matristica? Come si fa a farla emergere 'dialetticamente' (3) nella concordia, e per significare cosa? Immagino che i maschi, nella civiltà paritaria dell'antica Europa, diedero *naturalmente* il loro consenso alla forma comunitaria e religiosa del convivere gilanicamente e crearono con le donne la grande e mutua 'Concordia', mantenuta da tutti nello scialle della salute condivisa. Era questa il 'potere applicato' della Dea e delle donne: la mutualità

e la concordia costante. La civiltà gilanica è stata la transculturazione generale più antica e pacifica. E non fu mai più riproposta in occidente. Con le ondate successive degli indo-europei-kurgan arrivarono le guerre. Con l'invasione dei popoli guerrieri dall'Oriente, vinse il 'principio maschile', androide, della volontà di potenza, al posto della concordia-volontà-sapienza del coevolvere e convivere. Oggi, possiamo riprendere il 'miglioramento gentile' di una speranza fattuale antica e ora eu-topica (4). Se non ora, quando?

Credo che la concezione della civiltà gilanica abbia il potere di far riconoscere, a noi altri europei e nordamericani di oggi, l' 'Antico civile' che ci arriva da lontano – molto tempo prima di Confucio, Lao Tze, Buddha e Cristo – non come una favola utopica né come una ideologia, ma come una cosmovisione eutopica, che, in più, 'si è realizzata nel passato'.

Questo pensiero oggi porta e dona a me un 'sentimento eutopico', facendoci 'sentire' ora, 'discendenti diretti di una civiltà giusta ma rimossa', sconosciuta e meravigliosa, per noi. Giusta tanto da poter pensare di essere 'ripresa' – come diceva Goethe – da uno spirito rinnovato della speranza critica e neo-umanistica del nostro tempo, 'molto diversa' dalla nostra storia di indoeuropoidi conquistatori e mondialicidi. Eutopia vuol dire immaginare il mondo del presente-futuro in una cosmovisione salutare e comunitaria, non solo immaginaria. L'utopia, invece – un genere letterario che è stato osannato dalla civiltà moderna europea, senza speranza e vera trascendenza – è una favola quasi-filosofica e astratta, riconosciuta nel suo stesso nome come idealizzazione del senza-realtà e della disperazione.

Infine, ho ripensato il lavoro di sintesi archeologica e civile di Gimbutas, attraverso la rielaborazione sociologica di Eisler, per trovare la coscienza comunitaria e naturale come una visione che riunisce l'umano, che la modernità europea ha devastato con l'imperialismo coloniale planetario. La concezione della *Old Europe* va legata con la forma di comunità gilanica messa in atto dalla potenza pacifica e giusta del femminile che 'mantiene'

realmente quanto fu concepito dalla Dea, in una 'relazione religiosa naturale'. Finalmente noi europei ultramoderni, possiamo ritrovare e trasformare la 'religione naturale' che sarebbe 'propriamente sufficiente' e giusta, disegnata dai nostri. A fianco della Dea ci fu una civiltà salutare che 'fa comunità' applicando il primo e potente stampo della forma vitale del femminile, divino e umano *in unum*: la concezione della 'relazione' e della sua 'custodia concorde', di tutti insieme. I maschi accettarono con profondo consenso di essere custoditi e valorizzati dalla civiltà al femminile.

La cosmovisione del passato della *Antica Europa gilanica* di Gimbutas e di Eisler è la più grande transculturazione eutopica della storia europea conosciuta, perché 'si realizzò al meglio'. Ripensando oggi la gilania neolitica nell'Europa antica, un maschio europeo, e/o umano in generale, può trovarsi ad abbandonarsi, con fervore e precisione, a un 'sentimento gioioso e sufficiente', perché 'fu nelle mani' della Dea e delle donne. E perché potrebbe riesserlo, in modo nuovo e riconoscente, anche se da millenni la nostra civiltà ci induce a viaggiare contromano, sempre verso il verso universale, quello occidentale.

Sentirci custoditi dal passato riscoperto e dal futuro nascente, sentirci 'ripresi', offre un forte senso di vitalità. E ci porta a ripensare che ciò che avvenne nel passato lontano possiamo farlo ritornare, se vogliamo connetterci e salvarci tra noi l'un l'altro, e con la Terra e il cosmo, come volevano il filosofo epicureo, Filomeno di Gadara e il poeta epicureo, Tito Lucrezio Caro. Credo che dobbiamo innanzitutto imparare a viaggiare verso i porti del futuro. Ora che sappiamo che la concordia ci fu e che potrebbe ancora accendersi. (Emotività dolce della coscienza di specie e di storia!). È ora, in questo mondo devastato dalla discordia e dall'ingiustizia, che si può riprendere l'antico e il futuro.

Lo detta Lucrezio quando ci ricorda che "*ita res accendent lumina rebu*". E noi ricorderemo, ancora una volta, che *accendent* è il tempo verbale al

futuro. Il poeta latino ha duemila anni più di noi. La *Old Europe* ne ha circa ottomila. Da ora i millenni potrebbero smettere di essere un incubo incessante e diventare futuri.

Ecco le mie due riflessioni di lettore a partire dal pensiero di Marija e di Riane: la relazione nella concordia è una forma dell'azione femminile, che diventa generale e condivisa dalle persone maschili fin dal primo istante comunitario, mediante un consenso gioioso, come la risposta giusta alla proposta giusta della *partnership*; e il sentimento nuovo che si è aggiunto in me, nel 2013, con il pensiero della percezione del calore dello scialle ancestrale e della gioia di portare dentro una lucina di appartenenza lontanissima a chi visse bene insieme in quel tempo antico.

NOTE

1. Rimando alla bibbia scientifica di Barrow & Tipler 2002. Come per la Gilania, il PAC dà senso al pensiero cosmologico oggi raggiunto dalla conoscenza umana del cosmo nel posto del suo osservatore – la nostra specie. Noi siamo 'gli osservatori del cosmo dentro il cosmo'. I due scienziati ci mostrano le qualità specifiche del PAC, le sue connessioni con le ricerche più avanzate della cosmologia, della fisica, della matematica e della chimica, ma anche della filosofia e del pensiero teleologico, in particolare, quello di Teilhard de Chardin.
2. Ho messo la mia poetica inconclusa – viviamo nei 'passaggi', dice Montaigne e Wallace Stevens scrive che siamo 'Pensatori senza pensieri conclusivi / In un cosmo sempre incipiente', in "July Mountain" – nel libro *Via della transculturazione e della gentilezza*, presso la giovane casa editrice di Roma, Ensemble, nel settembre del 2013.
3. Non uso mai questa parola-concetto, ma ora si è imposta da sola e non penso di cacciarla via.

4. Il pensiero eutopico immagina e prepara un 'buon luogo in comune' – il prefisso 'eu' significa 'buono' nel greco antico e si trova in parole come 'eugenetica,' 'eutanasia,' nel nome personale 'Eugenio' ecc. Si distingue dall'utopia – che vuol dire non-luogo – che è stata pensata astrattamente da diversi scrittori e filosofi antichi, rinascimentali europei e anche moderni; ma i modernissimi scrivono e filmano soprattutto 'distopie', testi catastrofici, per lo meno da Orwell al *Prometheus* di Ridley Scott. Un esempio inaudito della 'volontà di concordia' oggi lo offrono i migranti di tutto il mondo, che vengono via dalle loro patrie sfinite per arrivare salvi e sbarcare in Europa occidentale, o USA e Canada nelle Americhe, con il loro progetto eutopico da 'condividere proprio con noi', finalmente uniti. Noi occidentali abbiamo solo vuoto nelle anime e ancora potente volontà di potenza negli animi. Non sappiamo che è ora il tempo di ascoltare per bene i dannati della terra. Quel bene che distribuiva a chi glielo chiedeva Momo dai capelli rossi, la protagonista dell'omonimo romanzo di Michael Ende. Momo ascoltava e basta, non persuadeva o consolava nessuno, perché non parlava, ascoltava soltanto. Il suo era assoluto, ma partecipato, ascolto, attivo e attento tanto che chi andava via da lei lo faceva con il cuore gentile e appagato. L'ascolto era, nel caso di Momo, una potente esperienza trascendente.

BIBLIOGRAFIA

Barrow, John D. & Frank J. Tipler. 2002. *Il Principio* [1986]. (Traduzione italiana di F. Nicodemi). Milano: Adelphi.

Stevens, Wallace. 1986. *Il mondo come meditazione*. Massimo Bacigalupo (a cura di). Parma: Guanda.

Armando Gnisci was Associate Professor of Comparative Literature at the Department of Italian Studies, University of Roma “La Sapienza”. He has taught literature at several European universities and around the world, including Japan, U.S.A., Brasil, Cuba and Argentina. He has published and edited over thirty books, mainly within the field of Comparative Literature, which have been translated into many languages. In 2012 Professor Gnisci was elected member of the Academia Europaea (the Academy of Europe, London).

agnisci@yahoo.it

Jan Kemp

Un jardin suspendu: to Music

*"Le jardin suspendu, c'est l'idéal perpétuellement
poursuivi et fugitif de l'artiste, c'est le refuge
inaccessible et inviolable" - Jehan Alain*

With each note
I fall in love another
thousand times,
as Goethe with
his Friederike,
princess of freedom,
Wagner with his Cosima,
the world is in order,
(the cosmos too!)

Love is being
the resting point
for the other;
the hanging garden
is refuge for artists
as well as lovers.
Jehan Alain sought
escape in Semiramis's,
wrote there his
Le jardin suspendu.

You are the green
summer willow leaves,
wafting slowly over me,
again and again,
like an oriental fan,
whose soft feathers
glide & glide, drifting
lazily over me.

Kronberg im Taunus
16.07.2013

Un jardin suspendu: alla Musica

*"Le jardin suspendu, c'est l'idéal perpétuellement
poursuivi et fugitif de l'artiste, c'est le refuge
inaccessible et inviolable" - Jehan Alain*

Con ogni nota
m'innamoro
mille volte ancora,
come Goethe di
Friederike,
signora della pace,
e Wagner di Cosima,
l'ordine del mondo,
(e del cosmo!)

Amare è farsi
fida dimora
per l'altro,
il giardino pensile
è rifugio d'artisti
e d'amanti.
Jehan Alain riparò in
quello di Semiramide,
e vi scrisse
Le Jardin suspendu.

Sei la verde
chioma del salice estivo,
che fluttua lieve su di me,
ancora e ancora
come ventaglio orientale,
le cui tenere piume
oscillano e aleggiano
pigre sopra di me.

(Traduzione di Aldo Magagnino)

Jan Kemp first published and performed with Auckland poets of The Word is FREED group in the late 1960s. She was the only woman among 19 male poets in The Young NZ Poets (ed. Baysting, Heinemann, 1973) anthology. Having obtained her MA (Hons) and a Dip.Tchg., she sailed in the South Pacific, then became a university teacher of TEFL and creative writing while living in Papua New Guinea, Australia, Canada, Malaysia, Hong Kong, Singapore and Germany. She has taken part internationally in poetry readings, tours and

festivals for over forty-five years. Since her first book *Against the Softness of Woman* (Caveman Press, 1976) she has published seven volumes of poetry - her most recent collections being a bilingual English /German edition *Dantes Himmel* (2012 VAT, Mainz) of *Dante's Heaven* (2007) and *Voicetracks* (2012) both latter volumes from Puriri Press, Auckland N.Z. She first met Aldo Magagnino in Lecce in 1990, and again in 2013 when he started translating her poems into Italian.

jan Kemp@internet.co.nz

Julie Janson

The Crocodile Hotel

The Interview

Jane ran along the road to find a safe spot under a light to hitchhike. She had no money, she always hitched. It was freezing and she wrapped a rug around her little child who was half asleep on her hip. Wind blew through her Indian cotton dress. Dark crows cawed overhead.

Grit stung her eyes, it was late, she looked with longing at a smart young woman speeding by in a new pink Volkswagon. You could bet she wasn't working her way through university by picking up plates at Basser College for condescending rich boys. Jane's head was full, a kind of fear descending, an acid flash back, black spiders crawling in blood. No, she needed to think about it all. Not give in.

Jane had put on the red black and yellow tee shirt and was passionate about Black rights, she went to land rights demos. She wanted to teach Aboriginal children, and go to Arnhemland.

Well, for God sake, she had to do something. She had a fleeting image of her room at the Randwick boarding house where her son Aaron, slept beside her on a bare mattress. Jane saw the near empty food box and university papers scattered on the floor- it was a hand to mouth existence and it was downright pathetic.

The advertisement was enticing - 'Teach in remote Northern Territory schools; generous allowances; a free flight to any capital city each year; first year out teachers welcome. Aboriginal and Torres Strait islander people encouraged to apply'. Jane saw that it was time to come out and own her heritage, to stop apologising for the distant Aboriginal ancestor. To say loudly that the Hawkesbury was her country, that her grandmother was born there,

and her mother, and her mother. That she was a descendant of the Booraberongal clan of Freemans Reach Black's camp near Windsor. That she was a member of the Kangaroo Skin People of the Darug nation. Jane was tired of being told that she didn't exist, that it was not her land, no such tribe, by a mob of blacks blown in from Kempsey.

As a child, Jane had been called '*a little white blackfella*' when she ran fast in school sports, she had long legs and dark eyes, and a thatch of blond hair, while her brothers and sister had '*lubra lips*'. Jane had known this dark family secret but then it seemed kind of unimportant, she wasn't a '*real Aborigine*'.

Jane rushed to her job interview as Aaron waved goodbye from the University pre-school, he clung to the metal bars. It was a desperate act, she fought back the anxiety, it was making her feel like vomiting. Pure fear. She chewed at her thumb, there was no money for rent and she dreaded being thrown out of the house and of having *nowhere to go*. Jane had dressed in her most conservative second hand clothes and caught a bus to the Sydney business district.

On the fourteenth floor in a high rise office block on Taylor Square the Department of Education inspector, Mr White, tapped his pen on his desk and coughed as he smoothed Jane's application form. He sipped tea.

"Are you sure you want to go to this remote Northern Territory school?"

"I want the challenge", she replied.

"A challenge is one thing Miss, sorry, Mrs Reynolds, but living on a vast empty plain with few people to relate to is another", he said,

"Aren't there three hundred Aboriginal people?" she replied.

He tapped the pen again, abruptly stood up and walked to the grey venetian blinds, he buttoned his brown cardigan. The sound of Sydney traffic penetrated the room: a siren screeched, a blowfly buzzed.

“Oh, yes, the Lanniwah will provide the students for the demountable school, when they’re not going walkabout”. He grinned and his tongue flickered against the white foam sticking to his lips. He looked obliquely at Jane’s breasts and swallowed.

“You will be five hundred kilometres from civilisation. Did you study Anthropology?” He looked hopeful, then added:

“Are you interested in local history?”

“Massacres?”

“No, I don’t think so. No, it’s not in the notes, no massacres. Peaceful settlement. The explorer Giles opened up the country”.

Jane imagined Mr White with gritted teeth pushing into his wife with her flannelette nightie bunched in her armpits, perhaps her face buried in a pillow. Jane gave a tight repressed smile as he passed the paper towards her, she signed it and stood up, he spoke slowly, as though she was mentally unbalanced,

“You will have to fly to Darwin in two weeks’ time. Take only one suitcase for both you and your son. Good luck”. He watched her walk to the door. Jane felt him admiring her bottom, she saw that he thought she wouldn’t last a month.

Arrival at Harrison Station

The drive from Margaret had been a night-mare, Aaron slept most of the way in searing forty degree heat. Flat plains with spindly grey green, trees, boulders of red and orange stone, thrown like giant’s toys, the moonscape went on and on. Then the monosyllabic driver stopped at the Jeparinka road house for petrol.

“You can get a feed here if you want?” Jane woke her son and walked into the restaurant. The ladies room was filthy, floor covered in toilet paper and shit smeared on the wall, she helped her son wash his hands and they entered the restaurant. At any moment Jane expected an Absurdist actor to *set their*

hair on fire. Someone farted, ghoulish rodeo clowns in red hats laughed, men with blue tattoos of dragons chewed, toothless hippies picked at salads of tinned peas and pineapple. Bushmen, jackaroos, roustabouts and stockmen were hunched over plates of chips and gravy.

A bald fat man stood over the bain marie, sprinkling chicken salt on the yellow disgusting food, Dim Sims, chips, shrivelled, pies shrinking in the heat. Blow flies were trapped behind glass, they buzzed. Aaron begged for a treat of Coca Cola, Jane bought drinks and they sat by a juke box playing Kenny Rogers. Jane was appalled as she flicked through the Northern Territory Times, '*child taken by croc*', she shuddered at the photograph of a gaping crocodile mouth.

Outside, Jane saw the Aboriginal families, they were dusty, two children had pus filled eyes and blinked unseeing in the sunlight, they sat in the shade and ate orange Twisties.

The fat man pushed an old Aboriginal man towards the front door, the man was dressed in a shredded flannel shirt and had dusty torn jeans, no shoes.

"No humbug here, you know the rules, Sandy". The fat man said. The old Aboriginal man shuffled towards the road. It was inhuman, it was 1976.

Jane stood up, with a sinking feeling, a slight shaking in her voice, she had to speak up.

"Why are you throwing him out?" she said.

"He's dirty".

"So are those stockmen".

"He doesn't want to be inside".

Jane bent towards the old man.

"Would you like to sit down in the air-conditioning?" She said.

"Look Lady, you're from down south aren't ya? My place, my rules". Said the fat man.

"It's racist, let him stay".

The room rippled with laughter.

“Why don’t you piss off, go on, you can get out too”. He said.

Jane felt everyone watching, she took Aaron by the hand and walked to the door. The restaurant owner pushed past Jane and put a plastic bag of bottles of Coke outside the door for the old Aboriginal man. The old fella gave up and sat down on the step, breathing heavily. He looked over at Jane, his eyes were blurred and almost sightless, she couldn’t look away, she was impotent and useless. All the people in the restaurant stared, they looked uncomfortable, some smirked, Aaron touched the old man’s shoulder.

“Want me to carry the heavy bag for you?” Aaron said. The man saw the little blond boy, he smiled and saluted him. Jane watched as Aaron picked up the bag and helped him stand so she moved quickly to their side and put her hand under his arm. They walked him to his family under the tree, the Aboriginal women averted their eyes from Jane and Aaron put the drinks near them.

“Youai, good boy”. The old man touched Aaron’s hand and held it for a moment while he focussed on the small face, it was a tender moment.

“You okay now?” Said Aaron. Jane smiled at the old man, it was an apologetic smile, it spoke of sadness and pity and a feeling of impending doom. The children’s eyes were full of infection, did she have some ointment that could help? She asked herself, who was she to think she could help anybody, she was barely able to help herself. Was this somehow her fault too? The guilt and misery etched on white people’s faces, it seemed to go on and on, and no one escaped the sense of powerlessness, it seemed as though no one could move forward. The children under the tree grabbed the Cokes and swigged.

Every broken man on the ground was an incarnation of Jane’s mentally ill brother. He had picked up cigarette butts from the streets around Balmain, he rolled them into smokes with newspaper. He never begged but suffered the indignity of being thrown from pubs for not having enough money for a beer. His blue eyes and heavy forehead spoke of his Aboriginal grannies. Jane lived with the burnt memory of his suffering, it never left her side, each tramp was her

brother in need, each one was given a small hand-out. *There but for the grace of God go I.*

The Department driver put out his cigarette and called to Jane to get back in the car, they had a long way to go, hundreds of kilometres, this was her new life, transfixed on Mars. The air was a furnace, no air conditioning, it smelt like a decaying cow, she stared out the window, the blue horizon cut the world in two. Ghost gum trees, small reptiles flattened on the road, dead kangaroos with bloated bodies. Aaron began to count the dead while an emu walked slowly along the road oblivious to an approaching eight carriage road train. They turned off the bitumen onto a bull dust track with holes so big that you could lose the car, there were no fences and they drove through a hundred kilometres of cattle stations.

On Harrison station, there were soaring wedge tailed eagles, egrets, blue cranes and galahs, a mirage, broken down bulldozers rusting on yellow dirt, water tanks on wooden towers, a meat house, fowl house, dog house and humpies for three hundred people. The Lanniwah houses were made of paper bark and tin, some were canvas, trees covered in hanging pots and billy cans. Mangy dogs lay in heaps on bare earth and the soil glinted with camp pie tins and broken bottles. Pandanus Dilly bags hung like fruit on bare wooden poles and precious suit cases were hidden under iron bed frames. Lanniwah children played on the hills while their parents sat by small fires. One old lady with a stick walked bent over surrounded by blue grey dogs, Jane watched her stop and stare at the government Land Rover.

It was scorched country near Rainer River, south of Arnhemland, the heat hit them like a shovel. Jane lifted her exhausted six year old son from the back seat, he woke up. A haze floated towards her, it was forty three degrees and the road was surrounded by *bleached bones*. Jane staggered with the heat and wondered how anyone could live out there. She watched Aaron as he ran around the yard skipping and hooting, exploring their new home at Harrison

Station: a large demountable home, a caravan really parked on flat red earth. Jane took it all in. There was hardly a tree and the wire mesh fences were falling down – they wouldn't keep out Brahma bulls or dingoes. White painted stones and shrunken geraniums.

“See you later, enjoy yourself, I'll be back after the Wet, maybe five months with some school supplies”. Said the driver.

“Wait, what if I need something?” she yelled.

“Like what?”

“Something?” she said.

“You won't be able to call, no phone out here in hell. Good luck sweet heart”.

He threw their suitcase onto the ground and grunted and headed back to Margaret town, a five hour drive through deep bull dust. Jane watched him go, she couldn't catch her breath, the hot air choked her. She smiled at Aaron, yep everything was just great. Her caravan gleamed with round ugly edges, there was no- where to shelter, she was naked.

The landscape revealed a shattered spirit, gutted by the annual rains, floods that washed away the topsoil leaving billabongs with stranded twenty foot crocodiles hiding under logs. Jane stood battered by dry winds, strange blue grey clouds pulsing with bursts of sunlight. It was deeply unsettling, a moonscape with the silver caravans placed like tin cans covered in dust, waiting to be towed away if the numbers at the school dropped. She had been told that the people could might move on at any moment, looking for seasonal food and ceremony.

God almighty what had she done? She still found it hard to breathe, the isolation was going to kill her, Jane calmed herself by bending down and breathing slowly and repeating, 'I can do this, I can do this'. She squatted on the ground and watched yellow honey ants tramp by in formation, their abdomens ripe and gold. She remembered some documentary that showed

people biting off the ant abdomens with relish, she imagined the bursting honey in her mouth.

Jane picked up the suitcase, this would be a great new beginning, she would be a wonderful teacher and her son would thrive on the outdoor adventure, it was going to be alright, she could do this amazing thing.

However, Jane was single and the lack of married status was a problem, lies never came easy to Jane, blatant truth was always attractive but often lead to miserable condemnation by 1970s Australian society. The school had accepted her two year appointment and regarded her as a woman whose husband might appear at any moment. Funny, still waiting. The gossips might think that perhaps Jane's husband had run off or had *never existed*.

The Boss

In the distance, six Lanniwah children appeared like drawings in an old picture book, dreamlike and skinny against burning white sunlight. She watched through squinting eyes, a man on horseback galloped towards them. He whirled a stock whip and cracked it on the ground in front of the children who scattered and hid behind trees. Jane tried to make sense of this scene, to apply her perception of reality to the cowering black children, it was a frightening rush into her deep association with her Koori ancestors, is this what they had experienced?

One child had a baby clinging to her back as they crouched behind a thorn bush, the Boss flicked the dirt in front of them with the whip. Jane strained to hear his yells mingled with cries of crows. She was stuck to the spot, her bag frozen in her hand and he saw her and wheeled around, the huge horse galloped towards her and jumped the fence, he rode up to the caravan and dismounted. He was a barrel-chested Chips Rafferty in the 'The Overlanders', he rolled with a cattleman's gait and joined Edie, his thin wife as she walked towards Jane.

"Giddy, Mrs Reynolds, welcome to Harrison". Hubert's mood was laconic but direct, Jane felt out of place, out of her mind, her heart was beating as cockatoos screeched all around like a close burst of noise, jarring in the clicking stillness and heat, the terrible inescapable heat. The sun throbbed and her head was full of dust, there was too much blue sky, it cut the world in half. Jane stretched out her tiny damp hand.

"Good to meet you".

Eddie peered from under her wide brim hat, her red haired plaits swung to her shoulders, her Manchester accent out of place.

"Your husband not with you?" Jane felt the first lie rise up like vomit.

"He is working, he might come later".

Eddie shot an alarmed look at her husband, who licked his dry mouth and stuck a cigarette paper to his big lower lip, he sniffed and rolled tobacco between his huge hands.

"You'd better watch out for wild buffalo, if you see one, climb the nearest tree". Jane laughed but the sound stuck in her throat, they were serious. She beckoned Aaron to her side and caressed his hair as Hubert grinned at the child, and drawled on.

"And don't stand in the doorway. A mob of Blacks could come past and you'd be a sitting duck. They'd shoot ya. They're not all bad, but give them a whiff of the booze, they go mad. We prepare for attack".

Jane kept nodding like a toy carnival dog, she looked blankly around for evidence of *dangerous blacks* but all she could see was kilometres of scrappy Mulga trees, dust and vast nothingness. Hubert looked her over like she was on sale, coughed and spat a gob of phlegm at a passing red cattle dog, he leant against the fence smoking, tracing the dirt with his boot.

"I don't want you goin up to the Black's camp, it's their place. Ya got that?"

"Of course, you are the boss". Jane said.

“No alcohol, it's dry out here, you haven't got bottles of whisky in that bag have ya?”

“I wouldn't”. She hoped her bottle of Johnnie Walker hadn't broken.

“I would have to confiscate them, and drink 'em myself”. He laughed.

“Another thing, the dark people use protruded lips to indicate directions, never pointed fingers”. Edie said. Jane nodded as Hubert put his arm around Edie and flicked his stock whip at another dog. Edie gazed at Jane's Tibetan dress and dangly earrings and sniffed.

“Come over later for a cuppa. And you can use the old Toyota, you'll need it”.

“Great, I was wondering how to get around”. Said Jane.

“You know I can't stand women who talk with a plum in their mouth”. Said Edie. Jane was compliant.

“Nyeah, I know what ya mean”. She mentally noted that she would have to speak through her nose for the rest of the year. Hubert ruffled Aaron's hair.

“Ya can come up and see me gun. Ya'd like that I bet”.

Jane was relieved to hear that she could use the blue Toyota, she eyed it's rough appearance but was delighted when the engine started, this car would save her life. She realised that despite first impressions, the Barkley family were solid country people who would take care of her and Aaron.

However, Hubert Barkley was half mad, and he often had loud fights with Edie, he was the big fella Boss.

“Stick to the rules and she'll be right”. He said.

“Yeah sure, perhaps you could write them down”. Said Jane.

“I've staked out the whole one square kilometre for the Aboriginal camp on the directions of the owners from the Hong Kong”. He said.

She thought, 'oh the luxury'.

“The Blacks don't want you. They're like children. We take care of them. Look, they do it tough in the wet, I give the old blokes my best lures, I got time

for 'em. We help 'em out. But if they step out of line, I'll take the bull whip to any of 'em. Whip 'em good!"

Eddie was a nurse and she ran a no nonsense clinic with two Aboriginal health workers in an old house on the station. The Lanniwah women gave birth there and she had midwived some hundred babies. In her racism there was also compassion, Eddie understood where she and Hubert stood in the Northern Territory hierarchy, cattle managers but not owners. Their job was to moan about the government, the weather, drought, the cost of cattle transport and helicopters, but not mention the Blacks whose welfare cheques they lived off.

Eddie had married Hubert and adapted quickly to a distaste for Blacks. She spoke to Jane about her last pregnancy, the adored only boy who was born in Margaret hospital.

"After one day, I saw the baby was in a plastic crib surrounded by 'picks'".

"What are Picks?" said Jane.

"Pickaninies, Aboriginal babies". Said Eddie.

"I took my precious white baby out of that hospital quick smart. High tailed it back to Harrison".

Her 'Black girl', Gertie washed and scrubbed for no pay, just tucker. A house trained domestic was valuable, and knew her place. Jane nodded and kept her eyes down, her teacher existence on a remote cattle station relied on the good relationship with the manager's wife. The boss and Missus *held power* over the generator, two way radio, water supply, mail, fuel and food.

Jane and Aaron sat on a small hill at Harrison and meditated in the sunset, glorious hues of pink and orange over the billabong, it was a sublime moment, a Jabiru all black and white lifting off from bright pink water. A kind of ecstasy, forever imbedded in the memory, a safe place of peace to retire to in times of need. Hubert drove by in his cattle truck with a perplexed look on his face, 'what the hell are they doing out there?'

Later that night, Jane saw Hubert lean over his veranda to check she was alright, she waved to him, he nodded and went inside.

The next day, Jane shooed the curious Brahma cows from her door and led Aaron over to the Boss's house. Edie flicked her cigarette with her pink tongue, and welcomed Jane and Aaron into her big house on stilts.

"Get Missus Reynolds a chair". Gertie stopped washing a huge pile of dishes and dragged a plastic chair to the table. Edie was attractive in tight white moleskin pants, like Annie Oakley. Four girls and a small boy, pretty, pale children, they were curious, and looked longingly at Aaron. They soon had him under their collective wings, and giggled and played on the floor amongst clattering Lego pieces.

"Elisha, get a coffee for the teacher". Edie puffed another cigarette. The eldest girl, held a mug with Pablo instant coffee under the hot water tap at the sink, and mixed in a spoon of sugar and powdered milk. Jane sipped.

"Lovely". She was nervous, smiling widely at the children, she did love children. Jane looked at the house: corrugated iron and fibro on steel stilts, broken flapping fly-screens. There was poverty in the dirty white walls and plastic chairs. A picture of a plane hung on the wall. A Laminex table and bench with the School of the Air radio and piles of battered books sat against one wall, and a Hammond organ, she watched a fly trying to escape from fly paper that dangled near her face.

"It's a relief to have a woman to talk to. Gertie doesn't count, she's Black and thick as two short planks". Edie said. Gertie kept her head down and gave a vicious slam to the wet clothes, Jane grimaced and avoided Edie's eyes.

"So, how long you been teachin'?"

"One year".

"Experienced then?" Edie nodded and smirked.

A pink Galah flew through a window, perched beside Edie and bent his head for a scratch. Jane felt helpless, like a child, possessed by the older

woman. She shook her golden hair. "You'll have to tie that hair up, the kids are crawling with nits", said Edie, as she pushed one of the children off her shoulder. If Edie had suddenly thrown the coffee mug out the window, it wouldn't have surprised Jane.

Jane knew nothing about the Territory, her experience as a student teacher had been dealing with Leichardt Boys High School, boys of Mediterranean appearance, hairy dark with gold chains. 'Hey Miss, you got nice tits'. When they saw their new student teacher, the boys in tight grey shorts had almost taken out their dicks and beaten them on the desk. It had been important to learn how to physically throw boys from the class room. This was different, in the outback, she feared she wouldn't survive a moment without the Boss.

"Will your children enrol with the Lanniwah tomorrow?"

"No, my kids are school of the air". Said Edie. Jane felt the mistrust, and nodded in blank relief. Jane called Aaron but he wouldn't come, he could be a determined little thing when he felt like it. Edie watched as Jane tried to pull Aaron away, it was a struggle of wills but the child won so Jane went back to her caravan and suddenly again felt very alone.

Lanniwah women walked past her caravan and waved to her, they went a long way around the Boss's house avoiding the snarling cattle dogs. The boss had trained these dogs to what? Only attack dark skin? The Aboriginal children ran and cartwheeled with joy, they looked so happy, Jane could imagine running amongst them with Aaron, everyone laughing, just in the moment of being alive. That would be something.

Julie Janson is a member of the Buruburongal clan of the Aboriginal Darug Nation from the Hawkesbury River in New South Wales. Currently a Senior Researcher for the University of Sydney, School of Philosophical and Historical

Inquiry. Julie has written ten plays about Aboriginal Australia and Indonesia. These include: *Black Mary* published by Aboriginal Studies Press, produced by Belvoir St Theatre Company B for the Olympic Festival of the Dreaming in 1997; *Gunjies* produced at Belvoir St Theatre, *Lotus War* and the erotica play *Season to Taste* Belvoir St Theatre Downstairs, ABC Radio National and Adelaide Fringe Festival; *Eyes of Marege*, Sydney Opera House Studio, a collaboration with Theatre Kita Makassar, Indonesia. Julie is a recipient of several awards and writers residencies including her current 2013 Australia Council for the Arts Residency at the BR Whiting Studio in Rome. The extract published in this issue of *Le Simplegadi* is taken from her forthcoming novel *The Crocodile Hotel*.

julie_janson@optusnet.com

Robert JC Young**Università**

A thousand miles away
And once again I find myself
In the comfort of the familiar
The elegant quadrangle
Laced with roman columns and rounded arches
The light playing on the stone
The domed ceilings absorbing the noise that we make
As we pace from side to side,
The only difference being the orange trees
That flaunt their bright fruits beneath
Draped by hanging chains.
The diamond dome of the chapel high above us
Displays its enduring triumph –
Its institutions of knowledge
Stubbornly persist through the centuries
Long after it has been shuffled to the side-lines.
Its spirit lives on holding us all
In its gentle ghostly grip
Making meaning for generations of lives.
I love it and spend my life
Loyally rebelling against it.

II

I walk out into the light air of the quadrangle
Making my escape from intense discussions in the auditorium.
Each length of weathered stones seems like its own journey

With a changing narrative of frescoes above
Until I reach a far corner with a green plastic chair
Beside an ugly metal door with dirty glass panes
That look out flat onto the world outside.
Once upon a time this opening would have had
A thick door of gnarled wood preserving privacy
From outside to in and inside to out.
Now through its naked space I see houses, parked cars
And golden steps leading up to a church façade.
At the top of them, motionless, a man lies sleeping
Stretched out in the full sun. One hand is slipped inside his thick jacket
While his head rests on a water bottle as if suspended in mid-air.
He lies still with eyelids shut, one finger on his lip,
While the sun scorches his dark skin and tussled hair,
Dreaming perhaps of home, his children, his mother's voice
Or the watery journey that exiled him from them.
He lies outside, oblivious, we talk inside, oblivious.

Lecce 15.5.2013

Robert JC Young is Julius Silver Professor of English and Comparative Literature at New York University. His writings range across the fields of cultural history, literature, philosophy, photography, psychoanalysis and translation studies. He is Editor of the quarterly *Interventions: International Journal of Postcolonial Studies*. Among his publications: *White Mythologies: Writing History and the West* (1990), *Colonial Desire: Hybridity in Culture, Theory and Race* (1995), *Postcolonialism: An Historical Introduction* (2001), *Postcolonialism: A Very Short Introduction* (2003) and *The Idea of English Ethnicity* (2008).

robertjcyoung@gmail.com, www.robertjcyoung.com

Geraldine Wooller***Lingua Franca***

They met on the deck of a ship as it departed Naples bound for Australia, on a bleak December day in 1970.

Huddled in her coat she looked beyond the port with complex feelings and no one to wave to. She didn't care that her face reflected this, as she pictured the country in its entirety: the elegant cities and verdant countryside she was leaving. As the ship pulled away and the departing Italians called "Goodbye little Italy" – *Ciao Italietta!* – to their country of birth, the girl, Fiona, looked around and saw beside her someone of about forty who was waving and smiling.

The woman was dressed in stylish clothes with gold antique earrings and a lambs-wool scarf tossed around her shoulders. Thick, copper-coloured hair framed a proud face. There was about her a lingering air of refinement, a legacy from what the girl would later judge as a wealthy family brought down in the world. A European woman *par excellence*, the older woman turned to the younger one and said in Italian:

"You are leaving family behind?"

"No", the girl shook her head. "I am returning home".

It wasn't Italian, the European woman's accent, but she knew the language well, that was evident. As the ship inched away, Ina kissed the palm of her hand, pursed her lips and blew the kiss towards a diminishing port. Fiona laughed and imitated the affectionate gesture. The day was less grey than it had been only minutes ago. An Italian man on the other side of Ina joined in the kiss-blowing. She did another one on her left palm and with her right hand made a fist as though she were winching the kiss to those still standing on the wharf.

"You have friends and relatives here?" It was Fiona's turn to ask.

“No! My country is Romania. I am saying farewell to old Europe”. And there they stood on the top deck, waving goodbye to people they didn't know and, for the girl's part, a country she didn't want to leave. But she knew that a sense of camaraderie held her there beside the woman as well-wishers on the wharf turned into mere ants. A man beside Ina started to court her even at this stage, smiling and suggesting a drink at the bar. It turned out that he was the First Class cinema controller.

“First class!” Fiona said to her the next day, wagging her head, for they were already on joking terms. Ina chuckled and flapped her hand grandly, dismissing him. When you're thrown together on board a ship you do strike up acquaintances easily, Fiona knew this much. It was almost out of necessity. But she and Ina were already meant to be life-long friends; nothing was surer.

They were part of a tight group on board: a Polish woman and her daughter; a middle-aged Italian man, suave and travelling alone; a young chap going to Australia for the first time who was inclined to sadness. In fact soon after they met he started to cry, to Fiona's consternation, while telling her of his family left behind.

Italian was the language their group had in common. Ina had been living in Rome for the past year, waiting to emigrate to Australia.

After leaving the Mediterranean, the ship – small as liners go, but sturdy – made its way into the Atlantic ocean. They soon encountered rough weather and Fiona lay on her bunk in the stuffy cabin she shared with three other girls for several days. Nothing and no one could lure her upstairs, not even a visit from the intrepid Ina who didn't mind the tossing and rolling of the ship. Fiona remembered poems from school: *A wet sheet and a flowing sea / A wind that follows fast / And fills the white and rustling sail / And bends the gallant mast.* Oh, if she could rejoice in it like that. Would she suffer an early death? Let this be a gallant ship so that a watery fate is not sealed. Not yet, please.

Over the next four weeks they fell into seaboard routines: meeting for drinks, playing cards, joining the gym group, trying out the pool; all those things you do with a lengthy voyage ahead. Ina was comfortable in any company, having several languages up her sleeve, including Hebrew, learned as a child and honed later in Israel. This was, she told Fiona as they sipped Campari in the lounge one evening, after the Soviet regime had clamped its claw onto her family's life and comfort. She lost her position as head designer in a fashion house – indeed that was closed down – as well as her fur coats and worldly possessions, which had been considerable. Her good humour remained intact as she told this tale. Fiona was attentive: was her new friend's style in-built or had she developed it along the way?

The younger woman too had her little romances on board, one with the First Class (oh yes) deputy to the captain who would visit the Australian girl in Second Class at every opportunity. Within a fortnight he had proposed marriage as he clasped her in his arms, dancing. She hadn't known this kind of experience; indeed she still had little experience of men at all. He was slender and courteous, a cultivated man who held her in an embrace that was entirely protective, without squeezing or gripping. She did like him. But he had a lazy eye behind his spectacles and therefore, she told Ina, she couldn't accept him.

"But why not, cara?"

"Because I have one too. Less pronounced", she explained as Ina lifted Fiona's chin with one finger and gazed at her friend's eyes, looking for the defect. She shook her head.

"It's barely noticeable, my dear. I wouldn't have known".

"*Lo strabismo di Venere*: the look of Venus, Italians call it: I'm told the goddess squinted a little...what a story! But such a couple would look comical in company, don't you agree?" Ina considered.

"I think you reject him rather because you can't love him, nothing more".

Fiona's other officer wasn't, as far as she could see, romantically preoccupied with her in any serious way. They discovered in each other a common interest in food and the cinema. So it was that she visited him in his cabin every few days where they would savour the gourmet snacks he had prepared, washed down with the best Italian wines, in between dissecting their favourite movies. She had never been so at ease in a man's company.

The ship made its way steadily through the doldrums towards Australia and by now more passengers were trying out their English. Fiona reluctantly dredged up hers; more than a few words had been forgotten over the past three years. Meanwhile Ina seemed to have finished her affair, if that's what it was, with the First-Class cinema man. He must have been a disappointment to her, Fiona decided, as she answered a question about him with a shrug.

"Why should I bother wiz soch dogs!"

It was possible that men thought she was a great flirt; Fiona thought it worth pointing out, as she observed Ina from across the room, her friend with chin lifted, the exceptional blue eyes narrowed towards someone, through half-closed lashes; she appeared to be sending promises! The girl said.

"Really, flirting? But I can hardly see zem, darling. I don't like to wear my glasses!"

At the end of four weeks the port of Fremantle hove into sight and the newcomers were already taking on a wary attitude towards this flat-looking place where they were berthing, despite the *Welcome* sign at the terminal. Alfonso her lazy-eyed suitor sadly bade her farewell and she knew she would miss his graceful, courtly ways. Her mother and two well-intentioned relatives met her off the ship. She sat listening in a hypnotic trance to things she knew nothing about: football; schools the children were attending; the price and location of someone's house. Uncle Barney thought to mention Europe: *Remember we drive on the left here, love!* He was trying to be kind, or funny. Only her mother who was driving, quietly asked about the voyage. Fiona looked

out of the window at the strange, well-ordered and sparsely-populated streets, thinking about her shipboard mates. Ina was bound for the rag trade in Melbourne. The girl wanted to swim after the ship.

But they had said they would write, and they did, for years, with Fiona finding her way through Ina's barely-decipherable writing. Italian gave way to English over time and the younger woman balked at haphazard prepositions. *He was looking after me in the bus*, Ina wrote about an encounter, meaning that someone was looking at her.

Within a year Fiona took a trip to Melbourne and stayed with her friend. The apartment in East St Kilda was a one-bedroom, tiny kitchen set-up, pretty and tasteful, and with several photos of Ina about as a beautiful young woman. For breakfast she had bought Weeties and Rice Bubbles, bacon and eggs and fruit juice and bread for Fiona.

"I'm sorry, Ina. I have the smallest breakfast...toast and coffee. Maybe we can have eggs and bacon for lunch?" But on seeing the girl's face, Ina shrugged and tipped the cereals in the bin and said they were going to town to have lunch.

"You and I will go from David Jones at ze tram".

"I'm not sure whether we're coming or going", laughed Fiona.

"Eh?"

Ina had established herself. She had a job supervising machinists in a factory. On reading her letters from a distance Fiona had felt the disillusion. Not exactly your *haute couture* Ina had written. But now, here, she detected from anecdotes the snubs at work. In addition to her job Ina took on private pupils, teaching them how to cut, emphasising originality and at the same time trying to sell her own designs to an indifferent market.

After two years they met again in Melbourne when Fiona visited. Ina's English was still eccentric. She was now in a two-bedroom apartment, situated just across the way from an enormous cemetery. The Italianate, metres-high

white monuments could be seen from her balcony and Ina said, laughing, she didn't have far to go when her time came.

"Come, darling; we will make ze shoppinks", she said, adding that she was taking Fiona to a jam factory. Or was it a gem factory, to see precious stones?

"A jam factory to buy dresses, Ina?"

"Yes, we will be in stitches".

They went to the House of Stitches, in the newly-converted Jam Factory shopping centre, where the older woman, gracious as royalty, introduced Fiona to people she knew. Fiona bought *three* quite lovely street dresses plus two pairs of shoes and they almost danced away to catch the tram.

It seemed Ina was a little older than Fiona had imagined – which surely made a lone transition to the great southern land, knowing not a soul, even more admirable. Ina's past was more than exotic to Fiona, it was a mixture of privilege and setback. There was her divorced husband who was a lawyer, and after that her dearest love – a man called Max now dead in Israel – and her family, scattered all over the world. Recalling this background Fiona questioned though only to herself whether Ina had made the right choice in coming to Australia. Though why not? An open, immigrant country where new lives were meant to be available. She had done it before in Israel and over time made new friends in Melbourne – some of them Fiona met. Good people and all of them settled you could say, yet adrift somehow, without family.

There was the occasional man in Ina's life, including an Egyptian who, after they had made love, would go and wash himself all over.

"I say to him, listen: I prefer you wash *before* we go to bed, like me", she told Fiona with a laugh. The frank request would have been accompanied by a smile and a graceful movement of the head.

Her bathroom was a cornucopia of fragrances. On one visit the younger woman emerged saying she had used the particularly delicious-smelling deodorant.

“Yes? My white frangipani? Zat is for the downstairs, darling”.

“Downstairs?”

“You used it for the upstairs?” laughing at her friend's disconcerted face.

Ina talked about coming to see Fiona in Perth but never did. Over the years it was the younger woman who visited Melbourne, sometimes on conference business. One year she drove across with Phillip and Ina put them up, making it clear they were quite odd, since the couple chose to sleep separately. Fiona explained they were easing into their affair. Phillip would be happy on the sofa.

Fiona told her friend that she and her young man were “good buddies” and Ina nodded her head in a way that looked to her friend as if she was trying out the concept. But she saw to it that her guests visited the Botanical Gardens, the Art Gallery, took them to a play, to the opera – and she insisted on paying for everything.

The following year on another visit Fiona was breathless on arrival, standing in the living room beside her suitcase, sharing her happiness: “Well it's happened finally, Ina. I'm in love! I've never felt like this in my life”.

Ina rejoiced, bringing out her best glasses and a bottle of wine. Was he the same one she had brought last time?

“Ah, no; in fact it's not a man at all”. And Fiona waited.

A look of understanding slowly settled on Ina's face before she nodded slowly, knowingly.

“You know”, half closing those hyacinth eyes Fiona had admired so often. “I sink I am a little bit ziss way?”

This left Fiona laughing helplessly with relief. “Somehow I doubt it, cara”. They hugged each other then drank to fresh starts.

Two years later Fiona had to attend an important meeting after Boxing Day in Melbourne, near a proposed new site for the arts body she represented. Ina insisted she stay for New Year, since their times together were so few. She had friends she wanted Fiona to meet, who had invited them and a group of

others for an evening meal, to see in the New Year. Fiona made a phone call to Perth to explain her prolonged stay.

“Fine! I’ve got permission”, she announced.

The German couple, Heidi and husband Hans were enormous people, as round as beer barrels and touchingly kind.

The group started with nuts and a drink at 7.00 p.m. Others arrived and they went on to *hors d’oeuvres*. A South American woman with violent blue-black hair claimed to be a singer and accompanied her stories with a little ditty, wobbling all over the notes that Fiona visualised on the keyboard, between the cracks. But who cared? Everyone here had a past and met your eye with a handshake. How civilised, thought the Australian woman – the only one there. They were at table by now and Heidi emerged from the kitchen bearing aloft the entrée – *oeufs à la tapenade*, an egg dish laced with cognac. It was exceptionally good; Fiona had her fill and her eyes met Ina’s across the table. Ina gave her a wink in the candle-light though after three glasses of wine Fiona’s eyes were beginning to water, in the darkened room.

One story came naturally and inevitably after another. Fiona made an effort not to slump. Hans kept the wine glasses replenished until Heidi re-appeared in triumph, holding in front of her copious bosom the *pièce de résistance*, a gigantic turkey stuffed with chestnuts, apricots and God knows what else, followed by a huge platter of mixed vegetables.

No two guests were from the same place. The woman with the mad hair whose laugh was a wild cackle, was from Peru, the man with lugubrious lines on his face that stretched from nose to chin, from Poland. Another was Shanghai-born and his quiet smiling companion was, amazingly, Russian; amazingly because Fiona had never seen Russians as quiet. Further, there was an Irish woman, freckled and funny, who kept telling extravagant yarns.

At midnight they all stood up from the turkey – Fiona barely able to rise to her feet – and toasted each other and to everything good they could think of

for the coming year, with the mournful Pole raising his glass to “this wonderful country” Australia. They sat down again, more wine was brought and the Polish man made the announcement that he had gone to school with the newly elected Pope. Mad Hair woman roared at this:

“He is *such* an attractive man”, eyes rolling. “Wholesome. All my life I look for such a man with so much breeding, such education and sex appeal both. And he has to be celibate!”

“I have a cousin who is a *cardinal* in my country”, ventured the Russian woman. But Irish, not to be outdone, told the history of her grandfather, a former Lord Mayor of London. Fiona was by now nearly undone, rocking with plenitude and smiling with what felt like a fixed look of idiocy. Heidi was laboriously wheeling in a trolley – like the tea lady in a large office – of biscuits, cheese, dessert and liqueur.

“No, no, please Heidi, I can’t, I can’t”, the Australian girl moaned, but the hostess was pressing more food on her. Fiona wanted to cry. However she accepted Black Forest cake, cherries and cream.

Time passed. *Coffee!* The Peruvian woman who as it happened was descended from a Ceylonese prince told a story. Heidi returned with chocolates and tea for the digestion. By now the guests barely noticed her, so deep in talk were they about the Ceylonese royal family, the downfall of Shanghai, the papacy. The Russian lady was belatedly getting into the swing of it, singing a wavering little song that brought tears to her eyes.

Released at last Ina and Fiona stumbled to their taxi, in a last-minute flurry of hand-shaking and cheek-kissing, Fiona staggered a little as she grasped the door of the cab while Ina, regaining her composure – actually she had never really lost it – displayed her usual air of insouciance then climbed in beside her friend. The sun was coming up. They called a parting thank-you to their portly hosts and Fiona detected something, was it a feeling of desperation in the German couple’s demeanour? Hans and Heide stood and waved until the taxis

were out of sight, in this city so far from their own, on what was probably for them still the wrong side of the world.

Years went by and she occasionally thought of that extraordinary feast – the unforeseen excess of it. Neither before nor after did she meet people at a dinner party who had gone to school with the Pope, enjoyed connections with an Asian royal family or were related to the Lord Mayor of London. Some of those claims had to be true? But the real truth of the gathering had been the group's brave optimism and defiance, and if it hadn't been for Ina she wouldn't have been however briefly drawn into their sphere.

Visits to Melbourne stopped for a long time. She tired of her job, moved on to other work, and therefore had no cause to travel for conferences. Her love affair had finished after two years, then she had another, of shorter duration. She and Ina exchanged cards at Christmas and on birthdays, Fiona having to read Ina's handwriting several times over.

Friends and family died for both of them. Ina's adored brother in Israel passed on and she wrote Fiona a long letter about it soon after. Fiona had been delivered what she would see later as a set-back (one of many that life serves up) but which at the time felt like a kick in the stomach. She didn't write to anyone for a long while as she cast around to gather her life together again.

But one day she again took a flight to Melbourne, jump-landing in the worst turbulence imaginable. On arrival at her friend's house, sitting in the kitchen, she was plied with food and drink as usual which she couldn't face. Ina looked hurt, amazed when Fiona asked if she could lie down for an hour.

"You know I'm a poor traveller?" said Fiona. "It was a rough flight". Ina nodded, rather distractedly when her friend reminded her of how sick she had become once on board ship, that time long ago.

A certain elegance remained but Ina was growing deaf, and was choosing to talk rather than listen; after all it's easier to deal with, that way. So Fiona sat quietly, saying as little as possible, since it only afflicted Ina more to ask

for further repetitions. She had developed a technique of saying “Hmm?” after every utterance Fiona made. This too was, as far as the younger woman could see, a more social way of asking for a repeat. Far better certainly than a continual stream of *Sorry? Pardon? Or What?*

“Do you remember that extraordinary banquet we went to one New Year, Ina? That kind couple”.

She finally replied once she understood what Fiona was saying that she hadn't seen those people for a long time.

In the evenings they watched Ina's favourite television channel and were shouted at by ads until Fiona fled to her room. Sometimes when the television was not on they sat and talked but the conversation always centred on Ina's ills (she'd had a mastectomy some years back and now had new fears), or on her dead brother, and she would start to weep. Fiona lapsed into silence, helpless and useless. She tried to show commiseration but felt her face falling into exasperation. A hand on the shoulder, the universal gesture of sympathy, would worsen her friend's distress. You can't shout sympathy, and nor could she tell of her own life's disappointments, though God knows she'd had a few.

She found herself escaping to the city (Ina didn't feel like coming) or taking long walks (her friend's bad knee didn't allow it). Fiona was by now unable and unwilling to try to describe her own recent years. Ina didn't ask anything. Twenty-six years had gone by since they had first met.

Because of numerous infirmities Ina couldn't go out anywhere, preferring her television and Sydney Sheldon novels. The days dragged by and they had long since run short of things to laugh about. And then it was time for Fiona to leave.

“I'm sorry I was not more *amusante*”, Ina said – with what was certainly a degree of irony – on Fiona's departure. She gave her old friend a peck on the cheek and a hurried word as with relief she finally spotted her taxi from the window. She ran downstairs, turned around and waved goodbye.

The day after her return home she went to her computer and typed a letter thanking Ina, her friend with whom she no longer shared a language, and she urged her to be happy. Later she re-read the copy and was surprised at its clumsiness, though she'd tried to make it...what had she tried to make it? ...humorous, bracing.

She never heard back, despite two more attempts to salvage the matter. A long time later in a last-ditch attempt to make contact she searched for Ina's number through the new phone book, but could find nothing. Nor could the telephone people. The woman at Directory Assistance tried hard to help, as if she was personally involved. Funny, and touching, how others can be a small comfort.

The French are right – everything passes. Love as well, yes. Except: the image that remained was of a copper-haired woman on the deck of a ship, laughing and generously blowing kisses to the strangers on the wharf, and to Old Europe, that after all hadn't done well by her and her kind.

Geraldine Wooller was born in Perth and completed her PhD at the University of Western Australia in 2012. She has taught Italian, Linguistics, Creative Writing as well as English Literacy & Oracy, and currently teaches English as a Second Language. She has published four novels (*Snoogs & The Dandy*, *The Seamstress*, *Transgression* and the forthcoming *The Rhythm of Life*), numerous short stories and essays. Her second novel, *The Seamstress*, was short-listed for the inaugural Barbara Jefferis Award as well as for the Western Australian Premier's Award and the Dublin Impac Award in 2008.

gwooller@westnet.com.au

Mauro Ceruti

***Unitas multiplex: dal dominio alla partnership* (1)**

Abstract I: In un futuro sempre più prossimo, l'umanità intera sarà legata all'ecosistema globale e alla Terra. L'essere umano ha il compito di costruire una 'civiltà della Terra, di concepire una evoluzione antropologica e cognitiva verso la convivenza e la pace. Questi obiettivi sono strettamente legati alla cultura della *partnership*, che possiamo definire 'levatrice della Quarta Umanità'.

Abstract II: In a future that is everyday closer to human beings, people will be strongly connected to the global ecosystem of the Earth. Human beings have the task of constructing a 'civilization' of the Earth, of undertaking an anthropological and cognitive evolution towards coexistence and peace. These goals are strongly linked to the *partnership* culture, that we can define 'the Fourth Humanity's midwife'.

Nella storia della scienza moderna si intrecciano due storie distinte, per non dire contrastanti: da un lato, la storia della scoperta e dell'esplorazione dello spazio profondo; dall'altro la storia della scoperta e dell'esplorazione del tempo profondo. L'esplorazione dello spazio profondo prende le mosse, e raggiunge risultati di grandissima portata in un ristrettissimo periodo: quello che va dal 1543 al biennio 1609-10 per indicare la data di pubblicazione delle opere astronomiche fondamentali da un lato di Niccoló Copernico (*De revolutionibus orbium coelestium*), dall'altro di Giovanni Keplero (*Astronomia Nova*) e di Galileo Galilei (*Sidereus Nuncius*). Allora, nel volgere di pochi decenni, non solo si infrangono le cornici materiali e simboliche delle sfere celesti, non solo si scopre che anche il sole e la luna sono corruttibili come la Terra, non solo si

scopre che il sistema solare è popolato da moltissimi corpi non previsti nella visione cosmologica tradizionale: satelliti, comete, asteroidi. Accade molto di più: inizia a delinearsi l'idea che il nostro sia soltanto uno fra tanti, o forse infiniti, sistemi solari; che il sole sia una stella 'media' fra tante altre; che molto probabilmente anche queste stelle abbiano tanti pianeti come compagni di viaggio (e questo lo abbiamo scoperto empiricamente solo alla fine del ventesimo secolo!). Lo spazio si dilata assai rapidamente: agli occhi di molti, appare perfino infinito. E comunque i suoi limiti, se pure vi sono, sono assai lontani dalla scala delle esperienze umane.

Per contro, durante tutto il Seicento, in Occidente quasi nessuno dubita, neanche nella comunità scientifica, che la cronologia biblica dia un resoconto adeguato della storia e del tempo del cosmo. Questo tempo è assai ristretto ed è persino comparabile al volgere delle generazioni umane. La data dell'Origine è collocata attorno al 4000 prima dell'Era Volgare. La Creazione spiega tutto: nell'universo non vi è, letteralmente, tempo per una storia naturale, creativa.

Nel mondo degli inizi della modernità, così sconfinato nello spazio e così ristretto nel tempo, vi era posto solo per l'Origine, non per le origini. L'universo, il Sole, la Terra, la vita, gli animali, gli esseri umani avevano avuto un'unica origine, erano venuti in essere con un unico atto. Proprio questa visione cosmologica viene infranta dalla scoperta del tempo profondo, con un fragore paragonabile a quello del crollo delle sfere celesti. Il tempo del mondo, certo, si dilata: già alla fine del Settecento, Buffon supererà la soglia del milione di anni. Ma, soprattutto, si inizia a concepire che vi è stato un tempo in cui vi era un universo senza Terra; un tempo in cui vi era una Terra senza vita; un tempo in cui vi era una vita senza specie animali; un tempo in cui vi erano specie animali senza la specie umana. E ognuna di queste origini pone in maniera differente il problema del ruolo creatore del tempo. Dall'atto creativo puntiforme si passa alle storie, 'creative', della natura, cioè all'evoluzione. E l'indagine sulle origini

mette in evidenza processi protratti nel tempo, ricchi di svolte, di disarmonie, di tendenze e di controtendenze.

A partire dal Seicento e con grande intensità nel corso di tutto il Settecento si moltiplicarono gli indizi del fatto che la natura aveva davvero avuto una storia: resti fossili di specie scomparse, segni di gigantesche inondazioni, depositi di antichi ghiacciai. Alla fine del Settecento, il filosofo Immanuel Kant e il matematico Pierre-Simon de Laplace concordarono nel proporre un primo modello scientifico della genesi del sistema solare e del nostro stesso pianeta. Nel Novecento, inoltre, l'idea di storia naturale venne estesa persino all'universo nel suo complesso e le questioni delle origini toccarono tempi ancora più remoti. Di tali questioni, il *Big Bang* è una frontiera importante, sebbene non sia la frontiera ultima.

Così, sono diventate correnti datazioni di ordini di grandezza sempre maggiori: l'origine della specie umana è stata collocata nell'ordine di grandezza delle centinaia di migliaia di anni; l'origine dei primati, cioè del ramo evolutivo a cui la nostra stessa specie appartiene, nell'ordine di grandezza dei milioni di anni; l'origine dei mammiferi e degli animali tutti, nell'ordine di grandezza delle centinaia di milioni di anni; l'origine della vita sulla Terra, della Terra e dello stesso sistema solare, nell'ordine di grandezza dei miliardi di anni.

In questa esplorazione del tempo profondo, non è dubbio che l'opera di Charles Darwin costituisca il punto di *climax*. Egli infatti fu il primo a sostenere che tutte le forme viventi, per quanto diverse oggi possano apparire, discendono da un unico antenato comune e – notiamolo – questa sua affermazione di principio è stata empiricamente confermata soltanto alla fine del ventesimo secolo, quando gli sviluppi della genetica ci hanno consentito di tracciare alberi genealogici molecolari. Darwin arrivò alla sua affermazione proprio perché fu il primo a concepire una vera idea di storia naturale, cioè una storia creatrice di nuove forme.

La concezione evoluzionista darwiniana ha posto le basi di una radicale rivoluzione epistemologica nella storia del pensiero occidentale, delineando un capovolgimento nel modo di concepire le relazioni tra forme (essenze) e storia. Per essa il progetto (le forme) dell'universo vivente non è dato in anticipo, ma 'diviene' costantemente, sulla base delle relazioni che connettono e che trasformano gli attori di questo stesso universo (la storia). La storia della vita non avviene nella cornice invalicabile di essenze eterne, atemporalì, che la precedono, ma è essa stessa il grande laboratorio nel quale emergono le forme viventi.

Per questo, nella storia naturale, da inizi molto semplici si è giunti a forme assai complesse. Ciò non è avvenuto perché queste sono state progettate all'inizio, ma perché il mondo vivente è ricco di varietà individuali e di relazioni fra queste varietà. Gli ecosistemi, dunque, non sono contenitori di forme invarianti, ma sono essi stessi, ad un tempo, l'esito e il modo attraverso cui queste forme si producono. Questo vale anche per la creazione di quelle particolari forme viventi che sono le società e le culture umane.

Fino a tempi assai recenti, la visione della storia umana era ancora imprigionata dalla costruzione di inizio Ottocento, che fondava gli sviluppi della nostra specie, l'*Homo sapiens*, su un grande spartiacque fra pre-istoria e storia in senso proprio, fra società 'primitive' e società 'civilizzate'. La storia umana nel suo complesso certamente non era più compressa in 6000 anni, ma in 6000 anni – dai sumeri in poi – continuavano ad essere compresse le esperienze umane sul pianeta, giudicate significative e mature dal punto di vista del presente. Prima vi sarebbero state solo le brume di un lungo periodo di faticoso apprendistato, in cui una mente ancora immatura sarebbe andata a tentoni, in attesa di scoprire se stessa.

Proprio per questo, le scoperte degli ultimi decenni sulla storia umana – in un intreccio di discipline costituito dalla genetica, dalla linguistica, dall'archeologia, dall'antropologia, dalla mitologia comparata - sono state

molto importanti, anche e soprattutto per trasformare la nostra visione della storia e dell'identità dell'*Homo sapiens*. Abbiamo scoperto che, di umanità, non ce n'è una sola, ma l'umanità che si sarebbe via via perfezionata secondo un processo lineare e inevitabile. Almeno quattro forme di umanità si sono succedute e intrecciate nel corso della storia della nostra specie. Più numerose ancora ci apparirebbero le forme di umanità, se considerassimo l'intera storia delle specie umane (ominidi). In ogni caso, nella storia della nostra sola specie, le quattro umanità presentano modalità comportamentali e sociali del tutto originali e distinte e, insieme, modalità di relazioni con l'ambiente altrettanto originali e distinte.

Tutta la storia dell'*Homo sapiens* è la storia di una progressiva inversione del senso delle relazioni fra gli ominidi e gli ecosistemi. Mentre fino all'arrivo del nostro antenato 'sapiente', l'ambiente era sempre stato il grande motore delle specie animali, costrette a trasformarsi per adattarsi ad esso; mentre questa relazione ha continuato a valere anche per i nostri antenati ominidi, alla fine è l'*Homo sapiens* che è diventato il grande motore di trasformazione degli ecosistemi. Oggi è la natura a doversi adattare alla cultura umana. Quella che noi chiamiamo 'globalizzazione' è la fase più acuta di questo processo, nella quale la specie umana ha infranto tutte le barriere degli ecosistemi locali e li ha interconnessi in un unico ecosistema globale, oggi plasmato quasi in ogni dettaglio dalla trasformazione tecnologica.

Già alle origini della nostra specie, peraltro, sono presenti i germi di questa grande inversione che poi segnerà, con un'accelerazione sempre più intensa, le varie età del percorso dell'*Homo sapiens*. L'ominide in questione non solo è in grado di approfittare dei tratti specifici degli ecosistemi, ma ne diventa il grande Demiurgo, trasformando gli ecosistemi a sua immagine. La Prima Umanità è quella dei cacciatori-raccoglitori, che si origina con la nascita biologica della nostra stessa specie, 150.000 anni fa e che prevale per più dei 9/10 della nostra storia. Basata sulla caccia di mammiferi anche di grandi

dimensioni, essa è un prodotto diretto dell'acquisizione, da parte della nostra specie, di un linguaggio ad alta complessità e dall'enorme potere generativo, con tutte le conseguenti ricadute in termini delle capacità comunicative e della coesione sociale. Rispetto ad essa, è ancora l'ambiente a predominare. Ognuna delle piccole popolazioni nomadi in cui allora l'umanità era frammentata è strettamente dipendente dall'ecosistema locale in cui si insedia e deve sviluppare conoscenze adeguate persino dei suoi minimi dettagli, per sfruttare al meglio le risorse che l'ecosistema locale può offrire. Questi 'adattamenti creativi' locali, cioè strettamente legati alle caratteristiche specifiche dei luoghi in cui è insediata una popolazione, sono indispensabili per la sopravvivenza e sono alla base di ciò che oggi chiamiamo 'culture'.

La Seconda Umanità è l'umanità agricola, che ha avuto origine con le prime coltivazioni e i primi centri urbani nel Medio Oriente, all'incirca 10.000 anni fa. Nel volgere di poche generazioni, questa seconda umanità ha effettuato vere e proprie operazioni di 'ingegneria genetica' che hanno saputo moltiplicare le dimensioni delle piante coltivate e hanno fatto assumere altre loro caratteristiche decisive (ad esempio, nella forma e nelle modalità di trasmissione dei semi), per una valida utilizzazione nutrizionale. In questa fase, gli esseri umani sono più numerosi e le loro popolazioni tendono ad espandersi, cooperando o entrando in competizione l'una con l'altra: l'incontro-confronto-scontro con le 'altre' culture e le 'altre' società, in veste pacifica o in veste bellica, inizia a diventare un elemento insito nella stessa vita quotidiana degli individui e delle collettività. Ha luogo allora un'irreversibile transizione che dal locale tende verso dimensioni sempre più globali: la condizione stanziale rende infatti possibile l'espansione demografica delle popolazioni e la loro colonizzazione dell'ambiente su vasta scala.

Spesso gli equilibri precari di una società, in cui una crescita demografica incontrollabile conduce a periodiche situazioni di scarsità di risorse, sono garantiti solo grazie all'espansione territoriale, in cui l' 'altro' diventa una risorsa

da depredare per mantenere il proprio benessere o anche soltanto le relazioni basilari costitutive della propria società e della propria cultura. L' 'altro' a cui ci riferiamo, non sono solo le altre popolazioni umane, ma anche gli ambienti naturali: da conquistare, dissodare, trasformare, perché possano essere inseriti nelle proprie relazioni e nei propri cicli sociali, economici e simbolici.

A questo punto, prende il via l'età del 'dominio', dei 'giochi a somma nulla', che corrispondono al motto: 'vinco io e perdi tu'. Vi è sempre qualcuno che perde, che paga il peso del successo di qualcun altro: sul piano umano all'interno della propria società vi è il 'diverso', il capro espiatorio; all'esterno della propria società c'è invece il nemico, lo sconfitto. Anche l'ambiente incarna sempre di più, in maniera esemplare, le figure appena citate: la sfida e il soggiogamento della natura diventano metafore correnti e, alla fine, hanno quasi condotto l'uomo all'oblio della propria intrinseca dipendenza dal buon funzionamento dei cicli eco-sistemici, locali e meno locali.

Questo paradigma dei 'giochi a somma nulla' continua a governare anche le fasi di sviluppo della Terza Umanità, quella moderna, che prende le mosse dall' 'incontro colombiano' del 1492. Qui l'impatto umano sull'ambiente diventa di gran lunga più elevato, perché alla priorità originaria di conformare gli ecosistemi per le proprie esigenze alimentari fa seguito, alle soglie della rivoluzione industriale, la priorità di estrarre e di bruciare combustibili fossili: dapprima il carbone, poi il petrolio e i gas naturali. Una tale strategia ha funzionato finché il pianeta, almeno allo sguardo a breve termine degli individui e delle popolazioni, poteva apparire un'estensione sconfinata e illimitata. Nel Ventesimo secolo, però, l'orizzonte si è chiuso con una rapidità e un'irreversibilità al di là di ogni possibilità di controllo.

In un certo senso, l'influenza esercitata dalle attività economiche umane sull'evoluzione del clima e degli ecosistemi segna una discontinuità importante nell'intera storia naturale; tale discontinuità potrebbe essere segnalata coniando un nuovo termine: 'antropocene', per indicare l'età nella quale

l'influenza umana sull'ambiente diventa macroscopicamente evidente. L'indice più stringente di questa nuova età consiste nell'alterazione della composizione chimica dell'atmosfera. La sempre maggiore rilevanza assunta dalle tecnologie nel corso dello sviluppo della Terza Umanità ha diffuso l'illusione che la specie umana si sarebbe definitivamente affrancata dalla natura. Ma non è stato così. Le popolazioni, certo, sono sempre più interconnesse e sempre più indipendenti dagli ecosistemi locali. Ma oggi la sopravvivenza dell'intera specie umana è strettamente dipendente dal buon funzionamento di un 'unico immenso ecosistema globale', nel quale le relazioni cooperative e conflittuali fra innumerevoli specie animali, vegetali e batteriche facciano in modo di mantenere condizioni ambientali adatte alla fioritura della vita nel suo complesso, in particolare a quella della vita umana.

Questa è la sfida ineludibile che deve raccogliere la Quarta Umanità. Questa Quarta Umanità è forse sul punto di nascere. Essa è la prima umanità ad essere consapevole del tempo profondo, ad avere una decisiva responsabilità nei confronti della natura, che per la sua stessa sopravvivenza deve pensare insieme l'uno e il molteplice, l'identità e la diversità. Questa storia, nel suo complesso, ci racconta che la crisi, lo squilibrio, l'inadeguatezza fra paesaggi mentali ed eventi storici sono consustanziali nell'esperienza umana. La nostra specie non ha mai posseduto una saggezza preventiva rispetto alle conseguenze delle sue innovazioni: piuttosto ha dovuto imparare a sue spese i nuovi limiti e le nuove possibilità in cui insediarsi.

Ciò che rende più urgenti i problemi affrontati dalla Quarta Umanità risiede nel fatto che in passato le distruzioni arrecate all'ambiente dalle tecnologie e dai modi di vita umani erano confinate a dimensioni precise, più o meno ampie, ma ben localizzabili. Se una popolazione depredava eccessivamente il suo habitat attraverso la caccia, l'agricoltura, lo sviluppo industriale, tanto peggio per questa popolazione, ma, entro certi limiti, solo per

questa popolazione. Anzi, l'imperizia di una popolazione poteva essere persino occasione per il successo di un'altra popolazione.

Ma oggi, dinanzi al riscaldamento globale, alla prospettiva di un esaurimento della risorsa dei combustibili fossili, all'*overfishing* in tutti i mari del pianeta, non possono essere tracciati confini netti e rassicuranti. L'imperizia e la sconfitta di taluni esseri umani contribuiscono all'imperizia e alla sconfitta di tutti quanti. Negli ultimi secoli e sempre di più nel corso degli ultimi decenni, la specie umana ha perturbato oltre il dovuto non solo molteplici aspetti degli ecosistemi locali, ma anche e soprattutto l'ecosistema globale, che è venuto in essere attraverso il crollo delle barriere fra gli ecosistemi locali. L'umanità ha agito in modo da omologare e da ridurre la varietà della vita nel suo complesso. Ogni anno vanno per sempre perduti, perché estinti, i patrimoni genetici di molte specie animali e vegetali e si infrangono i delicati equilibri di molti ecosistemi locali.

La questione cruciale è la seguente: queste perturbazioni, a parti importanti, dell'ecosistema globale finiranno, prima o poi, per colpire irreversibilmente il suo funzionamento complessivo? Probabilmente no. L'ecosistema globale possiede infatti enormi capacità di resilienza, di resistenza e di autoriparazione: è molto difficile che la sua esistenza venga irreparabilmente compromessa dagli atti inavveduti della specie umana. È più probabile, però, che questi stessi atti finiscano col modificare proprio quelle condizioni dell'ecosistema globale che fino ad oggi hanno consentito l'esistenza e la fioritura della nostra specie. Ciò potrebbe aprire la strada a nuovi equilibri, forse propizi per altre forme di vita, ma non favorevoli alla nostra stessa sopravvivenza.

Le quattro umanità che abbiamo descritto non si succedono secondo una progressione lineare e necessitante: ognuna segna una discontinuità rispetto a quella antecedente e nuove sono le tendenze di sviluppo e le potenzialità da ciascuna incarnate. Noi siamo in grado di spiegare *ex post*, sulla

base degli eventi storici, come e perché queste tendenze di sviluppo e queste potenzialità siano venute in essere, ma non sapremmo né potremmo dedurle da alcuna idea di natura umana fissa e invariante. Le quattro umanità sono certamente interconnesse, ma solo in forma debole: ognuna nasce sotto il segno della sorpresa, dell'imprevisto, dell'improbabile. Non la perfezione, ma la singolarità segna la storia e le identità umane. Questo per molteplici aspetti.

La prima singolarità dell'*Homo sapiens* è la sua costitutiva incompiutezza. Il nostro patrimonio mentale e biologico, invece di stabilizzarci in un ambito di possibilità relativamente fisso e delimitato (come avviene in genere per la condizione animale) ha aperto l'accesso a uno spettro di possibilità eterogenee, molteplici, disparate, di cui in ogni caso non si scorge alcun indizio di prossimo esaurimento. La condizione umana non è un destino segnato da una storia già scritta, ma un'invenzione continua, che si fa e si disfà in occasione di tappe, svolte, soglie che possono annullare le tendenze prevalenti in un dato momento e possono far emergere nuove tendenze altrettanto compatibili con la ricchezza e la varietà del nostro patrimonio biologico e mentale.

La seconda singolarità dell'*Homo sapiens*, è la seguente: se l'ominide viene paragonato alle altre specie animali, si evidenzia il suo carattere propriamente globale. *L'Homo Sapiens*, originariamente africano, ha popolato l'intero pianeta attraverso una grande diaspora, frammentandosi in tante piccole popolazioni disperse sulla Terra. Molte di queste popolazioni hanno raggiunto regioni, continenti e isole assai lontane dal suo *habitat* originario, ossia la savana dell'Africa orientale e meridionale e lontane non solo geograficamente, ma anche e soprattutto ecologicamente (deserti, tundre, foreste, ecc.).

Una terza singolarità dell'*Homo sapiens* è, in un certo senso, complementare al suo carattere 'diasporico': si tratta della forte unità della specie umana nel suo complesso. La frammentazione in tante piccole

popolazioni, infatti, non ha condotto a processi irreversibili di speciazione. Questo perché le popolazioni, anche in età in cui gli spostamenti erano molto difficili, hanno sempre mantenuto una comunicazione vicendevole, per le alleanze matrimoniali esogamiche anzitutto, ma anche per i connessi commerci di manufatti e di idee. Le popolazioni umane si sono sempre contaminate e l'unità nella diversità è stata un potente motore di sviluppo delle grandi innovazioni, tecnologiche non meno che culturali, che hanno costellato l'intera storia della nostra specie.

Tuttavia, oggi la specie umana è segnata da una quarta singolarità, altrettanto e forse più importante: essa è in grado di riflettere sulla sua identità globale e sulla sua storia profonda, per accedere ad un futuro vivibile. La storia della specie umana ha un forte impatto sul nostro presente, poiché sembriamo ancora preda di una coazione volta a ripetere le strategie di colonizzazione e di dominio sull'ambiente, tipiche di un passato recente e meno recente. Oggigiorno, la distruzione di molte fonti della varietà culturale e biologica rischia di risultare direttamente antievolutiva sia nei confronti dell'ecosistema, sia soprattutto nei confronti della specie umana. Dinanzi alla drammaticità dei problemi attuali, è urgente interrogarsi sulle possibili origini di questa coazione a ripetere.

Negli stadi più antichi del processo di 'ominizzazione', l'appartenenza a piccoli gruppi potrebbe aver conferito un vantaggio superiore a quello ottenibile con l'affrontare il mondo individualmente. Così l'evoluzione umana (biologica e culturale) avrebbe valorizzato i meccanismi di coerenza interna fra i gruppi, a scapito dei meccanismi di interazione fra gruppi e con l'ambiente in genere. L'umanità dei nostri giorni potrebbe essere dunque vittima dell'effetto secondario di un processo evolutivo innescato da condizioni ambientali non più attuali. Sarebbe vittima di una sorta di retaggio del passato.

La Quarta Umanità della nostra età globale è sulle soglie di un'ulteriore evoluzione e una 'ri-umanizzazione' vera e propria. Ha la necessità di ri-pensarsi

non più attraverso le interminabili contese di piccoli gruppi, ma attraverso la moltiplicazione delle connessioni che dal singolo individuo portano ad un'unica totalità planetaria, attraverso molteplici e disparate collettività di natura e di portata. Ha la necessità di innescare 'giochi a somma positiva': una cultura globale della *partnership*. La rete dei saperi e delle esperienze che sta emergendo può consentire alla nostra specie di apprendere ad essere veramente globale, a legarsi, attraverso nuove relazioni sostenibili, all'insieme degli ecosistemi, a saper valorizzare il potenziale creativo delle diversità culturali.

L'antico Umanesimo ha prodotto un universalismo astratto, ideale e culturale. Il nuovo Umanesimo sarà prodotto da un universalismo reso concreto dalla comunità di un destino irreversibile, che lega ormai tutti gli individui e i popoli del pianeta. L'umanità intera sarà legata all'ecosistema globale e alla Terra. Questo universalismo concreto non oppone la diversità all'unità, il singolare al generale. Si basa sul riconoscimento dell'unità delle diversità umane e delle diversità dell'unità umana. Allo stesso tempo, inoltre, è fondato sul riconoscimento dell'unità dell'ecosistema globale entro la diversità degli ecosistemi locali e della diversità degli ecosistemi locali entro l'unità dell'ecosistema globale. Trasformare il dato di fatto dell'interdipendenza planetaria nel compito di costruire una 'civiltà' della Terra, di concepire una evoluzione antropologica e cognitiva verso la convivenza e la pace è il compito, difficile, addirittura improbabile, ma ineludibile e creativo della cultura della *partnership*, che possiamo definire 'levatrice della Quarta Umanità'.

NOTE

1. L'idea di questo articolo è approfondita in Edgar Morin e Mauro Ceruti 2013.

BIBLIOGRAFIA

Bocchi, Gianluca e Mauro Ceruti. 1993. *Origini di storie*. Milano: Feltrinelli.

Bocchi, Gianluca e Mauro Ceruti. 2004. *Educazione e globalizzazione*. Milano: Cortina.

Bocchi, Gianluca e Mauro Ceruti. 2007. *La sfida della complessità*. Milano: Bruno Mondadori.

Bocchi, Gianluca e Mauro Ceruti. 2009. *Una e molteplice. Ripensare l'Europa*. Milano: Tropea.

Ceruti, Mauro. 1989. *La danza che crea*. Milano: Feltrinelli.

Ceruti, Mauro. 1996. *Evoluzione senza fondamenti*. Roma: Laterza.

Ceruti, Mauro. 2009. *Il vincolo e la possibilità*. Milano: Raffaello Cortina.

Morin, Edgar e Mauro Ceruti. 2013. *La nostra Europa*. Milano: Raffaello Cortina.

Mauro Ceruti, filosofo e teorico del costruttivismo e del pensiero complesso, è professore ordinario di Filosofia della Scienza all'Università di Bergamo, dove è stato Preside della Facoltà di Lettere e Filosofia e Direttore della Scuola di dottorato in Antropologia ed Epistemologia della Complessità. Allievo di Ludovico Geymonat, ha svolto poi attività di ricerca a Ginevra nel gruppo coordinato da Alberto Munari presso la *Faculté de Psychologie et Sciences de l'Éducation* fondata da Jean Piaget e a Parigi presso il *Centre d'études transdisciplinaires, sociologie, anthropologie, politique* del CNRS diretto da Edgar Morin. È stato Preside della Facoltà di Scienze della Formazione dell'Università di Milano Bicocca e ha insegnato anche al Politecnico di Milano, all'Università di Palermo e all'Università IULM di Milano. È stato membro del Comitato Nazionale per la Bioetica della Presidenza del Consiglio dei Ministri e Presidente della commissione del Ministero della Pubblica Istruzione per l'elaborazione delle Indicazioni per il curricolo per la scuola dell'infanzia e per il primo ciclo di istruzione. Nella XVI Legislatura (2008-2013) è stato Senatore della Repubblica, eletto nelle liste del Partito Democratico.

Mauro Ceruti. *Unitas multiplex: dal dominio alla partnership*.

Le Simplegadi, 2013, XI, 11: 80-92. - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>

Rosa Branca Figueiredo

Creative Word and Cultural Self-Apprehension: Traditional Verbal Formulae in Wole Soyinka's play *Death and the King's Horseman* (1)

Abstract I: The Yoruba have a saying that "proverbs are the horses of speech".

The real master of proverbs must also be an expert wrangler with words. Wole Soyinka, Nigeria's most talented playwright, is one of these. No other African writer has displayed so much agility in manipulating traditional verbal formulae. *Death and the King's Horseman*, Soyinka's major play, best embodies the multiplex dimensions of the playwright's construct of an African poetics simultaneously polarizing the conflict between a traditional African, organic vision of life and an alien system of discrete laws and social policy, with tragic results for the indigenous system.

The Yoruba have a saying that "proverbs are the horses of speech; if communication is lost, we use proverbs to find it" (2). In actual practice, of course, the Yoruba, like any other people, command a whole stable of gnomic horses and groom them to serve a variety of rhetorical purposes. They can be employed not only to retrieve communication gone astray but also to speed it up, slow it down, convey weighty messages, deliver lighthearted jests, sharpen arguments, blunt criticism, clarify difficult ideas, and disguise simple ones beyond easy recognition. The same proverb, in fact, can be an ordinary beast of burden or a rare racing thoroughbred, depending on its use and user. The real master of proverbs is one who is able to summon the entire cavalry at will and make them spontaneously perform precisely those tricks he has in mind. To do this, he must be in complete control of their movements at all times,

harnessing their versatile energies with such skill that they cannot bolt off in directions he did not intend. He must be an expert wrangler with words.

Wole Soyinka, Nigeria's most talented playwright, is one of these. No other African writer – except possibly the late Chinua Achebe – has displayed so much agility in manipulating traditional verbal formulae. *Death and the King's Horseman*, Soyinka's major play, best embodies the multiplex dimensions of the playwright's construct of an African poetics. This is so not only in its character as a ritual tragedy – Soyinka's privileged form – but also in its concern with the historic issue of the African encounter with Europe. Described by the dramatist as an attempt to “‘epochalise’ History for its mythopoeic resourcefulness” (Soyinka 1988: 128), the play is based on events which occurred in 1946 in the venerable Yoruba city of Oyo, Nigeria. Part of the final funeral ceremonies for the late king demands the ritual suicide of the commander of his stables, Elesin. This is the tradition, but the Oyo of 1946 is not the Oyo of old. Ultimate political authority has changed residence. Simon Pilkings, the white colonial district officer, motivated by an unreflective, egoistic quest to stamp out ‘barbaric customs’, intervenes and arrests Elesin before the sacrificial act. When Olunde, Elesin's eldest son, returns from his studies in Britain to bury his father, as the rites command, he is faced with an abomination: his father has not performed the one important duty he has all along been living for. To keep familial honor indoors and affirm the continuity of his people's way of life, Olunde calmly assumes the father's duty and kills himself. Stung by this tragic reversal, Elesin swiftly strangles himself in the cell where he was imprisoned by the white man, while the people lament the passing of a world, the tumbling of their world “in the void of strangers” (Soyinka 1975: 75).

That a tragedy and a tragic hero can express, symbolically, the basic myths and the psychic experience of a culture, has been amply demonstrated by great examples in Western literature. One thinks particularly of *Oedipus Rex*, in an extensive field which includes, apart from the great Greek classics, others

such as Shakespeare's *Hamlet* and *Macbeth* and Brecht's *Galileo*. How can the personal disaster or tragic destiny of one character come to express the collective destiny of a people or a race? The question has never been wholly resolved. But, to refer back to our theoretical model, it seems that we are here at a point between Aristotle and Hegel. The actions and fate of a protagonist hero assume an 'essentiality' and representativeness both by virtue of 'his' nature and the potentiality of symbolic reverberations carried by his goals and aspirations – which of course are defeated in the course of the tragic action. In other words, both in his person and in the enterprise which he comes to assert and defend, a tragic hero of the kind we are discussing must embody the basic emotions and the collective will of a people.

In *Death and the King's Horseman* both Elesin Oba and other African characters of the play, excepting the native functionaries of the colonial machine, are made to express, consciously and with considerable lyrical force, the redemptive nature of Elesin Oba's intended ritual suicide. The lyrical and rhetorical aspect must be emphasized. The play never really dramatizes either the force of Elesin Oba's personality or the inevitability of his actions. We are simply presented these matters as given realities and the playwright compels our acceptance of them by the lyrical brilliance of his dramatic language, perhaps unsurpassed by any of his plays. In the following dialogue, consider, for instance, the metaphorical language which expresses the relationship between Elesin Oba and the Praise Singer (one of the major characters of the play), a relationship that is much like that between Elesin and the other characters in the play:

PRAISE SINGER: Elesin O! Elesin Oba! Howu! What tryst is this cockerel gos to keep with such haste that he must leave his tail behind?

ELESIN (slows down a bit, laughing): A tryst where the cockerel needs no adornment.

Rosa Branca Figueiredo. Creative Word and Cultural Self-Apprehension.

Le Simplegadi, 2013, XI, 11: 93-103. - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>

PRAISE SINGER: O – oh, you hear that my companions? That's the way the world goes. Because the man approaches a brand-new bride he forgets the long faithful mother of his children.

ELESIN: When the horse sniffs the stable does he not strain at the bridle? The market is the long-suffering home of my spirit and the women are packing up to go. That Esuharrassed day slipped into the stewpot while we feasted. We ate it up with the rest of the meat. I have neglected my women.

PRAISE SINGER: We know all that. Still it's no reason for shedding your tail on this day of all days. I know the women will cover you in damask and *alari* but when the wind blows cold from behind, that's when the fowl knows his true friends (Soyinka 1975: 9).

Eleisin Oba is the flamboyant, zestful cockerel and his retinue and praise-singers are his adorning and protective tail: an ingenuous, disarming image but it nevertheless expresses a relationship crucial for the action of the play. However, we are not left without a more telling, more passionate expression of the stature of our tragic hero or the essentiality of his action. The following altercation between Amusa, the police sergeant, and the market women who block his attempts to arrest Elesin and who mercilessly satirise Amusa's servitude to the white colonial administrator, illustrates this point well:

AMUSA (shouting above the laughter): For the last time I warn you women to clear this road.

WOMAN: To where?

AMUSA: To that hut. I know he dey dere.

WOMAN: Who?

AMUSA: That chief who calls himself Elesin Oba.

WOMAN: You ignorant man. It is not he who calls himself Elesin Oba, it is his blood that says it. As it called out to his father before him and will to his son

Rosa Branca Figueiredo. Creative Word and Cultural Self-Apprehension.

Le Simplegadi, 2013, XI, 11: 93-103. - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>

after him. And that is in spite of everything your white man can do.

WOMAN: Is it not the same ocean that washes this land and the white man's land? Tell your white man that he can hide our son away as long as he likes. When the time comes for him, the same ocean will bring him back.

AMUSA: The government say dat kin' ting must stop.

WOMAN: Who will stop it? Tonight our husband and father will prove himself greater than the laws of strangers (Soyinka 1975: 35-36).

In *Death and the King's Horseman* Soyinka polarizes the conflict between a traditional African, organic vision of life and an alien system of discrete laws and social policy, with tragic results for the indigenous system. In other words, it is a confrontation at the level of categorical super-structures wrested from their economic and social foundations. Thus, Soyinka can totalize the conflict such that a man like Amusa, otherwise a zealous servant of the colonial regime, is, in his mental universe, as resolutely opposed to the foreign cultural penetration (or aggression) as either Olunde or Elesin himself. This is perhaps why Soyinka is anxious, in his prefatory notes, to tell us that "The Colonial Factor is an incident, a catalytic incident merely. The confrontation in the play is largely metaphysical [...]".

Elesin Oba's 'honour' – and the honour of the 'race' – in the play hangs on his performance of the ritual suicide. However, as the sections of the altercation between Amusa and the women quoted above indicate, the notion of honour (and integrity and dignity) for which Soyinka in the play provides a metaphysical rationalization rests on the patriarchal, feudalist code of the ancient Oyo Kingdom, a code built on class entrenchment and class consolidation. The superstructures can never totally free themselves of their material foundations. Elesin Oba is lauded, feted and celebrated by his retinue and the women, and all this is presented by Soyinka as 'naturally' due to a man on whose personal destiny rests the integrity and maintenance of a vision of life

which holds society together. But that vision is not a natural outgrowth, like trees and leaves, not an effusion of metaphysics, but an elaborated system of human social relationships in a precise form of society. It is useful to recall here Hegel's description of the use, in tragic writing, of the notion of honour deployed by Soyinka in *Death and the King's Horseman*, a notion of honour based on rank, or 'blood' or nature:

The difference of rank is, from the nature of the case, something necessary and predetermined. If now, secular life has not yet been regenerated, through the infinite comprehension of true freedom, in virtue of which the individual can himself choose his condition and determine his vocation, it is, on the one hand, and in greater or lesser degree, nature, birth, which assigns man to his permanent position; on the other hand, the dimensions which thus appear are also, through honour [...] held fast as absolute and infinite (Dukore 1974: 530).

In the process of polarizing the conflict of *Death and the King's Horseman* between an alien, and an indigenous African world view, Soyinka has suppressed the real, objective differences between conflicting groups and classes within the indigenous system. It is illustrative of the gaps and dents in Soyinka's present ideological armour that he selected this particular metaphysical and philosophical order to symbolize pre-colonial African civilization and NOT other more egalitarian African cosmogonic and metaphysical systems, the erosion of which ideological and political progressives can, with greater reason, regret. A metaphysics which idealizes and effaces the conflicts and contradictions in African societies, which rationalizes the rule of the dazzling FEW (such as Elesin) over the deceived MANY (the women, the retinue, Amusa, etc.) is an extension, in the ideological sphere and in the realm of thought, of class rule in the economic and political spheres. Marx has demonstrated clearly the manner in which this extension takes place:

The ideas of the ruling class are in every epoch the ruling ideas, i.e., the class which is the ruling material force of society, is at the same time its ruling intellectual force [...]. The ruling ideas are nothing more than the ideal expression of the dominant material relationships, the dominant relationships grasped as ideas [...] (Marx 1979: 64).

To end this study on the creative word and cultural self-apprehension we must invoke the Praise-Singer's words in Soyinka's *Death and the King's Horseman* again:

PRAISE-SINGER: In their time the great wars came and went, the little wars came and went; the white slavers came and went, they took away the heart of our race, they bore away the mind and muscle of our race. The city fell and was rebuilt; the city fell and our people trudged through mountain and forest to found a new home but [...] our world was never wrenched from its true course.

There is only one home to the life of a river mussel; there is only one home to the life of a tortoise; there is only one shell to the soul of man: there is only one world to the spirit of our race. If that world leaves its course and smashes on boulders of the great void, whose world will give us shelter? (Soyinka 1975: 10-11).

I have not invoked the Praise-Singer in Soyinka's *Death and the King's Horseman* only for his arresting lyricism and characteristic rhetorical élan. Noteworthy in it as well is what appears to be a distinctive feature of Soyinka's articulatory practice in fashioning the specificity of a collective, cultural self: a complex subtlety. The Praise-Singer evokes in stirring, even nostalgic terms a solid, self-assured auto-dynamic organic community, a community that holds tightly to the essence of itself and whose authentic values survive the ravages of temporality. This is navel-gazing, the aesthetics of the pristine and the naive – the aesthetics of 'expressive identity'. Only, of course, this reading is inaccurate. Not even the rhapsody of the Praise-Singer could hide the dispersed

complications located at the heart of his formulations. His 'organic' community is baked in the kiln of disorders and disruptions, the great and little wars; the 'authentic' values have the unbleachable smear of experience, or reconstruction and relocation and refashioning; and the community's essence is shot through with rays from the torch of history. This 'complex subtlety' suffuses Soyinka's cultural theory and practice, marked by a combative refusal of subjection to imposed or debilitating norms, local or alien, and the simultaneous exploration of an indigenous African dramatic subjectivity.

'Race retrieval' is Soyinka's term for the composite project, a project designed to apprehend and register the presence of a culture "whose reference points are taken from within the culture itself" (Soyinka 1976: viii). Although this has been the focal point of Soyinka's career since he started in the late 1950s, his now famous formal (re-)statement of position came decades later, in the preface to an important collection of essays, *Myth, Literature and the African World*, published in 1976. "There has [...] developed in recent years" Soyinka writes, "a political reason for this [in the essays] increased obsession with the particular theme". An aspect of the politics involves the presentation of the essays that form the book. They were delivered when Soyinka held an appointment as Fellow of Churchill College, Cambridge. He no doubt believed himself to be discussing literature, but Cambridge thought otherwise. So rather than in the Department of English, the presentation took place entirely in the Department of Social Anthropology - that is, the department responsible for collecting, documenting and theorizing the deviant, exotic cultures that populate the periphery of the Universal = Western Norm. "Casual probing after it was all over", Soyinka says, "indicated that the Department of English (or perhaps some key individual) did not believe in any such mythical beast as 'African Literature'" (Soyinka 1976: vii).

At a related but larger, global level is what Soyinka identifies as the then recent birth and widespread circulation of an insidious colonialist discourse

which hides its denial of the existence of an African world under the guise of sophistication. Add to this the discourse's appropriation of Soyinka's well known stance against Negritude's narcissistic cult of the African world as part of its own project of repudiating the actuality of that world, and the dramatist's "increasing sense of alarm and even betrayal" can be understood: "[W]e black Africans have been blandly invited to submit ourselves to a second epoch of colonization – this time by a universal-humanoid abstraction defined and conducted by individuals whose theories and prescriptions are derived from the apprehension of *their* world and *their* history, *their* social neuroses and *their* value systems" (Soyinka 1976: x). This sounds forbidding but the paradox we are faced with in Soyinka is that the difference being defended is rarely absolutist. Here then lies the political rationale for the task of 'insubjection' (refusal of subjection) and racial self-retrieval,

the simultaneous act of eliciting from history, mythology and literature, for the benefit of both genuine aliens and alienated Africans, a continuing process of self-apprehension whose temporary dislocation appears to have persuaded many of its non-existence or irrelevance (= retrogression, reactionarism, racism, etc.) in contemporary world reality (Soyinka 1976: xi).

The rehabilitation of a ruptured continuum of self-apprehension does not mean a call for some mystical, unsoiled pristinitism but a "reinstatement of values authentic to society, modified only by the demands of a contemporary world" (Soyinka 1976: x). The 'nodal point' that Soyinka passionately elaborates and aggressively defends is the "African world", though the quest is not for a closed, unnegotiable particularity – difference, after all, is relational and problematic. Soyinka's warnings needs no gloss in its intimations of performative identity:

Nothing in these essays suggests a detailed uniqueness of the African world. Man exists, however, in a comprehensive world of myth, history and mores; in such a total context, the African world, like any other "world" is unique. It

Rosa Branca Figueiredo. Creative Word and Cultural Self-Apprehension.

Le Simplegadi, 2013, XI, 11: 93-103. - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>

possesses, however, in common with other cultures, the virtues of complementarity. To ignore this simple route to a common humanity and pursue the alternative route of negation is, for whatever motives, an attempt to perpetuate the external subjugation of the black continent (Soyinka 1976: xii).

NOTES

1. This article was financially supported by the FCT - funded project Pest OE/EGE/UI4056/2011 of the “Unidade de Investigação para o Desenvolvimento do Interior of the Polytechnic Institute of Guarda”, for which we are most grateful.
2. This proverb was collected in 1968 from Oyekan Owomoyela, a Yoruba doctoral candidate in Theater Arts at UCLA. Printed versions can be found in Delano 1966, 109.

BIBLIOGRAPHY

- Delano, Isaac O. 1966. *Owe L'Esin Oro: Yoruba Proverbs, their Meaning and Usage*. Ibadan: Oxford University Press.
- Dukore, Bernard F. 1974. *Dramatic Theory and Criticism: Greeks to Grotowski*. New York: Holt Rinehart & Winston.
- Marx, Karl. 1979. *The German Ideology*. New York: International Publishers.
- Soyinka, Wole. 1975. *Death and the King's Horseman*. London: Methuen.
- Soyinka, Wole. 1976. *Myth, Literature and the African World*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Soyinka, Wole. 1988. *Art, Dialogue and Outrage: Essays on Literature and Culture*. Ibadan: New Horn Press.

Rosa Branca Figueiredo is Associate Professor and Erasmus Coordinator at the Polytechnic Institute of Guarda, Portugal. She holds a Ph.D. in Theatre Studies, University of Lisbon, with a thesis on the Nigerian playwright Wole Soyinka. Her recent publications include essays on cultural identities and African drama.

rrfigueiredo@sapo.pt

Franca Cavagnoli

Traduzione e ibridismo culturale in *I figli della mezzanotte* di Salman Rushdie

Abstract I: In Italia i *Translation Studies* hanno solo in parte esplorato lo spazio liminale e le sue potenzialità creative, e ancor meno lo ha fatto l'editoria. In realtà esso è un terreno fecondo per la traduzione postcoloniale, poiché "it is the *inter* – the cutting edge of translation and renegotiation – that carries the burden of the meaning of culture" (Bhabha 1994: 38-39). In questo articolo ci si propone di indagare la 'parola' di Rushdie e la sua espressività creativa, in particolare nello 'strange middle ground' di *Midnight's Children* (1981), per vedere come lo spazio liminale e l'ibridismo culturale del romanzo sono stati percepiti nell'edizione italiana.

Abstract II: Liminal space and its creative potentialities have been scarcely explored by Translation Studies in Italy and even less by the Italian publishing industry. The in-between space is a culturally fertile ground for post-colonial translation, since "it is the *inter* – the cutting edge of translation and renegotiation – that carries the burden of the meaning of culture" (Bhabha 1994: 38-39). In this paper, Rushdie's 'word' will be investigated as an expression of creativity; in particular, 'the strange middle ground' of Rushdie's "*Midnight's Children*" (1981) will be explored to see how liminal space and hybridity have been conveyed in the Italian translation of the novel.

Lo spazio liminale è un territorio poco esplorato dall'editoria italiana: una buona parte del mondo editoriale sembra poco sensibile agli appelli provenienti dai

Franca Cavagnoli. Traduzione e ibridismo culturale in *I figli della mezzanotte* di Salman Rushdie.

Le Simplegadi, 2013, XI, 11: 104-118. - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>

Translation Studies, che sollecitano “a new politics of in-betweenness, for a reassessment of the creative potentialities of liminal space” (Bassnett & Trivedi 1999: 6). In realtà l'atto traduttivo va oltre la lingua e le traduzioni sono da sempre incastonate nella storia, nella cultura di un popolo e nell'ideologia. Nel nostro Paese le traduzioni sono valutate per lo più in base alla loro valenza estetica: la traduzione come luogo in cui preservare la differenza culturale e storica è un concetto che l'editoria italiana ha sempre trovato – e spesso ancora trova – difficile da accettare. È quindi arduo invitare a un atteggiamento più aperto nei confronti della traduzione, che prenda in considerazione tutte le implicazioni linguistiche, letterarie, culturali, storiche, semiotiche, filosofiche, ideologiche e politiche dell'atto traduttivo.

Il concetto stesso di 'valenza estetica' è visto in modo riduttivo nel senso prevalente di ordine, decoro morfosintattico e lessicale: le proprietà dell'Altro non vengono rispettate grazie a una traduzione appropriata, e dunque rispettosa dell'alterità, bensì sono spesso distorte da una riscrittura appropriante. Se una traduzione appropriata rispetta le proprietà dell'Altro, e cioè le sue qualità specifiche, ponendosi come obiettivo quello di accogliere gli elementi di estraneità della cultura altrui, le sottigliezze che marcano il testo, le peculiarità stilistiche dell'autore, una traduzione appropriante manipola il testo, reprime l'innovazione (Lefevere 1992: 7) e rende l'Altro uguale al Sé.

Se da una parte l'aggettivo 'appropriato' rimanda al concetto di 'proprietà' nel senso delle qualità proprie di un ente o di una sostanza, dall'altra rimanda pure alla precisione nell'uso dei vocaboli in rapporto ai loro significati e, nel caso di un testo tradotto, in rapporto agli aspetti culturali di quel testo. Evoca, cioè, la salvaguardia delle qualità altrui. L'aggettivo 'appropriante', invece, rimanda al concetto di proprietà in un altro senso, quello del diritto di godere di un bene in modo pieno ed esclusivo, e implica la sottrazione di una cosa appartenente ad altri con l'animo di farla propria. In questo tipo di traduzione l'altrui viene sacrificato e ricondotto al proprio, diventa 'di sua

Franca Cavagnoli. Traduzione e ibridismo culturale in *I figli della mezzanotte* di Salman Rushdie.

Le Simplegadi, 2013, XI, 11: 104-118. - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>

proprietà'. La traduzione appropriante, inoltre, spesso distorce anche un'altra accezione della parola 'proprietà', quella che rinvia alla precisione nell'uso dei vocaboli in rapporto ai loro significati. Questo tipo di traduzione fatica a confrontarsi con i concetti di contaminazione e di ibridismo, con la ricchezza polisemica della parola rispetto al rigore monosemico del termine, che sono la linfa vitale dei testi postcoloniali, poiché questi concetti sono quanto di più radicale si possa contrapporre ai concetti di ordine e decoro sintattico e lessicale. L'esplorazione dello spazio liminale, dunque, deve per prima cosa fare i conti con i concetti di 'appropriatezza' e di 'appropriazione' (Cavagnoli 2012: 39-40).

L'*in-betweenness* è un terreno assai fertile per la traduzione, in particolare postcoloniale. Non bisogna dimenticare che "it is the 'inter' – the cutting edge of translation and renegotiation, the *in-between* space – that carries the burden of the meaning of culture" (Bhabha 1994: 38-39). La cultura di molti autori postcoloniali è un tessuto cangiante, il risultato dell'accostamento di elementi eterogenei spesso antitetici tra loro, che rivelano contraddizioni e ambiguità. Nella situazione più comune questi autori si limitano a sorprendere chi legge, mentre il più delle volte generano un vero e proprio spaesamento. I fenomeni di ibridismo e di creolizzazione della lingua sono largamente diffusi nei linguaggi narrativi degli scrittori postcoloniali, che mirano a raggiungere nell'uso della lingua uno "stato di variazione continua" (Deleuze & Guattari 1987: 151). Anche l'aggettivo che meglio esprime questo tipo di cultura – ibrido – è guardato con sospetto da buona parte dell'editoria italiana e, di fatto, è considerato ambiguo. Basta consultare qualsiasi dizionario della lingua italiana per rendersi conto della connotazione negativa che ne accompagna la definizione. I sostantivi 'giustapposizione' e 'accostamento', con cui lo si descrive, sono per lo più accompagnati dagli aggettivi 'arbitrario' e 'incongruo', e si evidenzia la presenza di elementi eterogenei che non legano bene fra loro, quasi fossero male assortiti, quando sarebbe sufficiente evidenziare in modo neutro la

Franca Cavagnoli. Traduzione e ibridismo culturale in *I figli della mezzanotte* di Salman Rushdie.

Le Simplegadi, 2013, XI, 11: 104-118. - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>

diversità e la pluralità della composizione di ciò che è ibrido, e dunque la sua ricchezza. È proprio l'ibrido a far paura a molte redazioni: il quieto rifugio dell'omologazione, del decoro e della purezza, è assai più rassicurante.

In *The Location of Culture* Bhabha introduce il concetto di 'Third Space', che non si basa "on the exoticism of multiculturalism or the *diversity* of cultures, but on the inscription and articulation of culture's *hybridity*" (Bhabha 1994: 38). È in questo spazio, cioè nello spazio dell'incontro coloniale in cui genti separate dal punto di vista geografico e storico entrano in contatto in situazioni di conflitto (Pratt 1992: 6), che si può imboccare sentieri poco battuti nel campo della traduzione interculturale. L'aspetto interessante di questa zona è dato dal "foreign element that reveals the interstitial" (Bhabha 1994: 38) e dunque dalla sua capacità di creare il nuovo. Sono questi due elementi – l'estraneo e il nuovo – a consentire a chi traduce di esplorare il potenziale creativo dello spazio liminale e allo stesso tempo di sfidare i valori culturali dell'establishment editoriale. Ma sono questi stessi elementi – l'accoglienza dell'estraneo in tutte le sue manifestazioni e la scelta consapevole di strategie di traduzione innovative – a spaventare gli editori più pavid.

Lo spazio liminale è presente in *Midnight's Children*, il capolavoro di Salman Rushdie pubblicato nel 1981, fin dal titolo: quel *mid* è variamente declinato nell'arco di tutto il romanzo – "hanging in mid-air" (Rushdie 1981: 24), "middle of my mother" (Rushdie 1981: 100), "in the middle of Mr Methwold sahib's long past" (Rushdie 1981: 102), "in the midst of the teeming multitudes" (Rushdie 1981: 109), "in the midst of the age of darkness" (Rushdie 1981: 200) – fino all'evocazione di quei "middles" (Rushdie 1981: 223) che dovrebbero essere il tema del capitolo centrale, ma che per uno sberleffo dell'autore si trovano invece relegati in secondo piano già nel titolo, *Alpha and Omega*. Ma è soprattutto presente nelle due locuzioni "in a strange middle ground" e "into that middle place" all'inizio del romanzo (Rushdie 1981: 12). Il concetto di *in-betweenness* compare senza esitazione, due volte e a distanza ravvicinata.

Franca Cavagnoli. Traduzione e ibridismo culturale in *I figli della mezzanotte* di Salman Rushdie.

Le Simplegadi, 2013, XI, 11: 104-118. - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>

Come non tenere conto dunque, nella traduzione, di questo onnipresente *inter*, che ci porta immediatamente, è il caso di dirlo, *in medias res*? Come fare per non cancellarlo, non banalizzarlo, non usurparne la centralità? Come tutelare questo rapporto spaziale e temporale e fare in modo che nessuno se ne appropri? Una volontà appropriante alligna invece prontamente nell'edizione italiana, dove le due locuzioni "middle ground" e "middle place" sono rese con un unico traduce, "terra di nessuno" (Rushdie 2008: 13), un traduce che di fatto ribalta la posizione di quella "terra di mezzo" e di quel "luogo di mezzo". La grammatica mentale del traduttore, o del revisore, tende infatti corvamente a vedere quel "middle ground" come una terra che non appartiene a nessuno e non come il 'framezzo' in cui "source and target cultures melt and generate a culture under way which resembles, yet is also markedly different from them" (Bartoloni 2003: 468). Da questo equivoco di fondo nasce la percezione alterata che del romanzo si ha se lo si legge in italiano: la terra dei *Figli della mezzanotte* viene presentata come una "strana terra di nessuno", e non come la terra dell'uno e dell'altro o, visto il tessuto culturale composito del romanzo di Rushdie, come una singolare terra di molti, la terra di tutti. È quindi da questa 'singolare terra di mezzo' che vorrei partire per fare alcune considerazioni sull'edizione italiana di *Midnight's Children*, uscita per Garzanti nel 1984 e ripubblicata da Mondadori negli Oscar nel 2003. È preferibile, infatti, parlare di 'edizione italiana' e non di 'traduzione italiana' perché non si può stabilire con certezza quanto le scelte fatte dipendano da Ettore Capriolo, il traduttore, e quanto da chi ha partecipato alle fasi successive della lavorazione del libro.

Se prendiamo in esame alcuni brani significativi del romanzo, quelli in cui la sperimentazione sulla prosa dell'autore è più ardita e la 'terra di mezzo' più feconda perché riflesso diretto di un profondo disagio psichico del protagonista, è possibile fare alcune osservazioni sul modo in cui è stata condotta la traduzione. Nel lungo monologo di *All-India radio*, per esempio,

Franca Cavagnoli. Traduzione e ibridismo culturale in *I figli della mezzanotte* di Salman Rushdie.

Le Simplegadi, 2013, XI, 11: 104-118. - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>

quando Saleem è in preda a una grande confusione mentale dopo la prodigiosa sberla ricevuta dal padre in seguito alla sua confessione – “I heard voices yesterday” (Rushdie 1981: 170-171) – mi pare che ci sia una sostanziale adeguatezza al ritmo sincopato del testo originario, dato dall'uso parsimonioso della punteggiatura e dall'assenza di punti fermi. Anche le scelte grafiche sono rispettate, sicché nell'edizione italiana vengono conservate le parole in maiuscoletto del testo originario e non vengono introdotte virgolette o didascalici per segnalare il discorso diretto.

Nel monologo di *All-India radio* l'unico intervento appropriante è dato dalla lettera maiuscola nell'espressione “Diosaquali” (Rushdie 2008: 243), là dove Rushdie scrive ‘godknowswhat’ con la lettera minuscola, forse un tabù insormontabile per il traduttore o per il correttore di bozze. Anche quando Saleem è in preda al delirio e il conflitto sano/insano divampa dentro di lui – e Rushdie tocca uno dei suoi vertici poetici con l'evocazione della Vedova in *At the Pioneer Café* (Rushdie 1981: 207-208) – l'edizione italiana ben asseconda i ritmi febbricitanti della narrazione. Lo stesso accade quando Rushdie fa lunghi elenchi non interrotti da virgole – “fathers mothers money food land possessions fame power God” (Rushdie 1981: 229) – mostrando di attingere alle risorse dell'oralità e di usare quindi la lingua in un'altra maniera (Albertazzi 2000: 16). In questi passi l'edizione italiana è rispettosa dello scarto sintattico (Rushdie 2008: 324), come lo è quando Rushdie fa sbottare Mary Pereira nella celebre invettiva che comincia con “Arré God what a thing it's a wonder they didn't smash you to pieces completely [...]” (Rushdie 1981: 214). Anche in questo caso l'edizione italiana segue senza opporre resistenza l'accelerazione nel ritmo della prosa data dall'assenza di qualsivoglia segno di punteggiatura (Rushdie 2008: 304).

In *Imaginary Homelands* Rushdie precisa che cosa significa usare la lingua in un'altra maniera e qual è la lingua dei romanzi postcoloniali: “[...] we can't simply use the language in the way the British did; it needs remaking for our own purposes” (Rushdie 1991: 17). Fin dall'inizio l'“inglese multivalente” (Ghosh 1999:

Franca Cavagnoli. Traduzione e ibridismo culturale in *I figli della mezzanotte* di Salman Rushdie.

Le Simplegadi, 2013, XI, 11: 104-118. - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>

147) di Rushdie ha fatto da apripista al nuovo romanzo indiano in lingua inglese e attinge ai vernacoli e alle varietà di inglese, i *local englishes*, che sono il sangue e la carne della narrativa postcoloniale. Il suo uso dell'inglese è stato sempre postmoderno, "a situated hybrid English that escapes all 'purity' or universality" (Ghosh 1999: 147). Là dove l'assertività di Rushdie si unisce all'estro, spuntano gustosi frutti ibridi come "to need all this writing-shiting" (Rushdie 1981: 24), "beauteous!" (Rushdie 1981: 32), "with her down-to-earthery" (Rushdie 1981: 38), "at the age of nearly nine" (Rushdie 1981: 152), "on these Padmaless nights" (Rushdie 1981: 152), "Amina Sinai was reduced to glass-kissery" (Rushdie 1981: 218), "Ganesh-nosed as I am" (Rushdie 1981: 195). Qui purtroppo l'edizione italiana opta per scelte razionalizzanti e omogeneizzanti, quali "perché ci sia bisogno di tutto quello scrivere" (Rushdie 2008: 31), "mirabile!" (Rushdie 2008: 43), "con i suoi piedi per terra" (Rushdie 2008: 53), "a quasi nove anni" (Rushdie 2008: 218), "in queste notti senza Padma" (Rushdie 2008: 218), "Amina Sinai era ormai ridotta ai baci sul vetro" (Rushdie 2008: 309), "con questo mio naso da Ganesh" (Rushdie 2008: 278).

Nel primo degli esempi l'evocatività di Rushdie si esprime nel *broken English* di Padma, che nell'edizione italiana subisce una marcata razionalizzazione e chiarificazione di significato grazie all'impiego di una lingua standard molto corretta, come risulta evidente dall'uso del congiuntivo nella frase "perché ci sia bisogno di tutto quello scrivere?" per rendere il neologismo "writery", sostantivazione creativa del verbo *to write* con cui Padma definisce l'attività di scrittore di Saleem, e dall'omissione dell'invenzione creativa *shiting* dopo *writing*. Nel secondo esempio l'effetto sorprendente dell'aggettivo 'beauteous' invece del più ovvio *beautiful* viene annullato con la scelta di innalzare il registro ('mirabile'). Nel terzo esempio si opta di nuovo per una razionalizzazione privilegiando il contenuto semantico dell'espressione *down-to-earthness* ("con i suoi piedi per terra") a scapito della frizzante e marcata scelta formale compiuta da Rushdie ("with her down-to-earthery"). Nel quarto

Franca Cavagnoli. Traduzione e ibridismo culturale in *I figli della mezzanotte* di Salman Rushdie.

Le Simplegadi, 2013, XI, 11: 104-118. - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>

esempio è di nuovo una scelta di tipo razionalizzante a suggerire un ovvio ed esplicito “a quasi nove anni d'età”, là dove Rushdie nuovamente privilegia il piano formale a quello semantico con la parola creativa “nearlynine”. Nella traduzione del quinto esempio si opta ancora una volta per il piano semantico, scegliendo di spiegare con “in queste notti senza Padma” la fulminea sintesi creativa di “Padmaless nights”. Nel sesto esempio l'espressività dello stupefacente composto “glass-kissery” viene omogeneizzata in un più scontato “baci sul vetro”, che se da una parte mortifica la vitalità del composto di Rushdie, dall'altra mostra di non riconoscere che *glass* in questo contesto sta per “bicchiere” e non per “vetro” poiché, non potendo riversare la sua passione sull'oggetto/soggetto del suo desiderio, Amina Sinai si accontenta di ricoprire di baci focosi il bicchiere che stringe tra le dita. L'ultimo esempio, infine, vede di nuovo una scelta razionalizzante ed esplicitante (“con questo mio naso da Ganesh”) che neutralizza il composto creativo coniato da Rushdie, “Ganesh-nosed”.

Ma nel cardinale episodio centrale del romanzo, *Alpha and Omega*, un'affermazione di Saleem Sinai avrebbe dovuto imprimersi a fuoco nella mente di chi ha lavorato all'edizione italiana del romanzo: “There is no escape from form” (Rushdie 1981: 226). Una dichiarazione poetica di tale forza invita ad avanzare una congettura e a ritenere che la dominante del testo, e cioè la componente attorno alla quale si focalizza il testo da tradurre, sia da ricercare per espressa volontà dell'autore (e per bocca del suo narratore) sul piano espressivo e non soltanto sul piano semantico e informativo. Ciò invece non accade e l'edizione italiana piega le impennate creative di Rushdie in parole scontate, ovvie. L'osservazione che si può fare, a questo punto, è che là dove la creazione linguistica di Rushdie è ben delimitata dal capoverso o dalla pagina, l'edizione italiana l'accetta in tutta la sua deviante opulenza, mentre là dove la creatività autoriale fa impertinentemente capolino in una frase nella lingua standard, sbeffeggiando l'ordine, destabilizzando il decoro sintattico e

Franca Cavagnoli. Traduzione e ibridismo culturale in *I figli della mezzanotte* di Salman Rushdie.

Le Simplegadi, 2013, XI, 11: 104-118. - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>

facendo trionfare il disordine e la contaminazione, ecco che l'edizione italiana subito si affanna a curare l'infezione perché non si diffonda, non consenta il trionfo del disordine, non permetta all'insania di proliferare nel corpo del testo.

Per rispettare l'intensità comunicativa della parola di Rushdie, e far risaltare anche in italiano la grande forza espressiva delle locuzioni sopra riportate, si potrebbe proporre una traduzione creativa: "tutta quella scrittura-merdura", "bellosio!", "con la sua terra-territà", "a quasinove anni d'età" (il correttore automatico ha separato automaticamente "quasinove" in "quasi nove" e fino alla stampa ne ha segnalato l'anomalia con la sua irritante bisciola sottostante), "notti apadmiche/aPadmiche", con l'a privativo, "era ormai ridotta a limonare col bicchiere/si era ormai ridotta al baciume su vetro", e "Ghaneshnasuto". In tutti questi casi la lingua di *Midnight's Children* si colloca, credo, nell'*inter* descritto da Bhabha. Anziché normalizzare la ricchezza semantica e formale con una traduzione razionalizzante e appropriante, per conservare la forza creativa della parola di Rushdie si potrebbe fare leva proprio sugli elementi che più spaventano – l'estraneo e il nuovo. Solo questo permette di vincere la paura di perdersi, in traduzione, e di verificare l'affermazione dello stesso Rushdie quando ci ricorda che in traduzione qualcosa si può anche trovare (Rushdie 1991: 17) – per esempio, gustare i saporosi frutti ibridi generati da una "singolare terra di mezzo".

Una delle difficoltà maggiori poste dalla traduzione di *Midnight's Children* è rappresentata dalla compresenza di più varietà di inglese, a volte caratterizzate da accenti ben precisi. Così abbiamo, per citarne alcuni:

- il British English di Methwold, con i caratteristici modi di dire britannici: "Nonsense, old chap. The tradition of the fool, you know" (Rushdie 1981: 102); "No! Really? You're pulling my leg" (Rushdie 1981: 110); "Sciocchezze, vecchio mio. È la tradizione del buffone, capisce?" (Rushdie 2008: 146). "Ma no? Veramente? Lei mi sta prendendo in giro" (Rushdie 2008: 157);

Franca Cavagnoli. Traduzione e ibridismo culturale in *I figli della mezzanotte* di Salman Rushdie.

Le Simplegadi, 2013, XI, 11: 104-118. - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>

- l'American English di Evie, teso e contratto: "Gotcha balance yet? No? Geez, nobody's got all year!" (Rushdie 1981: 187); "Ci riesci a tenerti in equilibrio? No? Gesù, nessuno ci mette tutto un anno!" (Rushdie 2008: 266);
- lo Hinglish dei ragazzini di Bombay: "Gib the car poliss, Begum? Number one A-class poliss, Begum? I watch car until you come, Begum? I very fine watchman, ask anyone!" (Rushdie 1981: 215); "Vuole che dia una pulita alla macchina, begum? Una pulita numero uno di prima classe, begum? Sono un bravissimo custode, lo domandi a chi vuole!" (Rushdie 2008: 305);
- il code *mixing* di Mary Pereira, che passa senza soluzione di continuità da una lingua all'altra: "Begum Sahiba! Begum Sahiba, forgive me [...] O God my hour has come, my darling Madam, only let me go peacefully, do not put me in the jailkhana! [...] I shall burn in hell! Funtoosh! [...] It's finished; funtoosh!" (Rushdie 1981: 279); "Begum sahiba! Begum sahiba, mi perdoni! [...] Oh Dio la mia ora è venuta, mia cara signora, mi lasci solo andar via in pace, non mi mandi in prigione! [...] brucerò all'inferno! *Funtoosh!* [...] è tutto finito, *funtoosh!*" (Rushdie 2008: 395);
- l'inglese di Zagallo con il suo "Latin accent": "You see heem, you savages? Thees man eez civilization! You show heem respect." (Rushdie 1981: 230); "Lo vedete, selvaggi? Quest'uomo è la civiltà! Trattatelo con rispetto" (Rushdie 2008: 325).

In tutti questi casi l'atto traduttivo può danneggiare la sovrapposizione delle varietà linguistiche e compromettere l'integrità del testo (Berman 2004: 287). La differenza tra le varietà diatopiche della stessa lingua tende a scomparire, con il risultato che il testo tradotto è spesso omogeneo, senza traccia alcuna del cangiante tessuto linguistico e culturale originario e senza traccia della sua forte impronta orale.

Se nel caso del *British English* l'edizione italiana rende bene l'uso standard, colloquiale e idiomatico, della varietà di inglese usata nella madrepatria, con la

Franca Cavagnoli. Traduzione e ibridismo culturale in *I figli della mezzanotte* di Salman Rushdie.

Le Simplegadi, 2013, XI, 11: 104-118. - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>

scelta dell'espressione "vecchio mio" per "old chap" e "prendere in giro" per "pulling my leg", lo stesso non si può sempre dire per le altre varietà linguistiche presenti nel romanzo. Nel caso dell'*American English*, infatti, Rushdie unisce alla variazione diatopica le variazioni diamesiche e diafasiche della lingua. Dato che a pronunciare la battuta di dialogo è una ragazzina americana, Evie Burns, anziché scelte razionalizzanti che si limitano a spiegare il significato di ciò che dice Evie, si potrebbero tentare rapide incursioni nel linguaggio dei giovani a cui la lingua quotidiana attinge per i registri informali e colloquiali. Se per esempio si traducesse: "Ci sei o no? Cribbio, c'abbiamo mica un anno di tempo, sai?", si conserverebbe anche in italiano l'allusione eufemistica a Cristo come Evie fa con l'uso di "Geez". Inoltre il clitico ridondante *ci*, troncato in *c'*, davanti all'ausiliare *avere* e l'uso dell'avverbio "mica" per rafforzare la negazione consentirebbero di dare alla lingua la marcata impronta orale che ha nel testo originario.

Lo *Hinglish* parlato dai ragazzini di Bombay è una lingua composta in cui le parole inglesi subiscono i processi morfologici dell'hindi, dell'indostano o dell'urdu, e viceversa. Pur esprimendosi in inglese, i parlanti importano le strutture sintattiche della loro lingua madre. Nell'edizione italiana, la battuta pronunciata dal ragazzino che offre i suoi servizi ad Amina Sinai ha subito purtroppo un livellamento normalizzante, sicché chi legge coglie solo il contenuto semantico e non la forma della lingua. La razionalizzazione più evidente è data dall'uso del congiuntivo per rendere l'inglese zoppicante del ragazzino ("dia", "domandi"). Per aderire di più alla forma scelta da Rushdie si potrebbe tradurre in questo modo: "Vuole che do alla macchina una bella pulita, Begum? Una pulita numero uno classe A, Begum? Gli guardo la macchina finché torna, Begum? Sono bravissimo a guardare le macchine, basta che chiede in giro!". La violazione del congiuntivo da una parte ("vuole che do", "basta che chiede"), l'uso del "gli" polivalente al posto del pronome "le" e i calchi lessicali "pulita numero uno classe A" e "guardo la macchina"

Franca Cavagnoli. Traduzione e ibridismo culturale in *I figli della mezzanotte* di Salman Rushdie.

Le Simplegadi, 2013, XI, 11: 104-118. - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>

mirano a contaminare la politezza della lingua standard e a conservare anche in italiano la freschezza del testo originario.

Il *code mixing* dell'esempio successivo è invece reso assai bene nell'edizione italiana, e così pure, in genere, i salti da una lingua all'altra che Mary Pereira dissemina nel suo discorso, in particolare quando la situazione descritta irrompe nella sfera emotiva del personaggio e la altera. Proprio per questa ragione, per sottolineare l'ansia di Mary Pereira, nell'edizione italiana si sarebbe potuto conservare anche l'ibrido "jailkhana", proponendo un altro ibrido ("galerkhana"), anziché limitarsi a tradurre con "prigione". Diverso è il discorso nell'ultimo esempio proposto.

Emile Zagallo, il professore di educazione fisica e geografia di Saleem, dice di avere origini peruviane e si esprime in un inglese caratterizzato da un marcato accento sudamericano. Nella battuta di dialogo riportata compaiono parole come "heem", "thees", "eez", rispettivamente la trascrizione fonetica di come Zagallo pronuncia *him*, *this*, *is*, con la *i* lunga tipica delle lingue neoromanze in sostituzione della *i* breve anglosassone. Nell'edizione italiana il personaggio parla in un italiano standard che nulla dice sulle sue origini. Per intervenire sul corpo sonoro al fine di mantenere l'accento straniero del professore, in italiano non sempre si potrà giocare con le vocali come fa Rushdie, poiché non è qui che lo spagnolo e l'italiano si differenziano. Per dimostrare l'incapacità di Zagallo di pronunciare correttamente certi suoni bisognerà lavorare per lo più sui suoni consonantici. Si potrebbe quindi giocare sull'assenza di consonanti doppie in spagnolo, sulla pronuncia di una *s* sempre sorda, che si potrebbe raddoppiare, e sulla modificazione di alcune vocali e consonanti al fine di simulare l'accento spagnolo: "Lo vedete, sselvagi? Quesst'uomo è la siviltà! Tratatelo con respeto".

Come possiamo vedere dagli esempi sopra riportati, Rushdie dapprima nega la supremazia dell'*English* della madrepatria e poi se ne appropria per piegare la lingua inglese a raccontare la sua storia/Storia, attraverso un

Franca Cavagnoli. Traduzione e ibridismo culturale in *I figli della mezzanotte* di Salman Rushdie.

Le Simplegadi, 2013, XI, 11: 104-118. - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>

“process of capturing and remoulding the language to new usages, [in order to mark] a separation from the site of colonial privilege” (Ashcroft 1989: 38). In tutti questi casi è importante tradurre senza cancellare la differenza, ma anche senza incorrere nella decima tendenza deformante di Berman, e cioè la ridicolizzazione dello Straniero. Esplorare l'*inter* in traduzione non significa creare una lingua artificiale, perché questa scelta coprirebbe ancor più di ridicolo lo Straniero. Bisogna opporre resistenza alla frettolosa accozzaglia di ipercorrettismi, quali i congiuntivi, e scelte normalizzanti. Esplorare l'*inter* significa indagare in modo attivo tutte le possibilità di accogliere lo Straniero – l'elemento estraneo – in quanto tale (Berman 2004: 277), perché in questo sta il fine etico dell'atto traduttivo.

Nell'edizione italiana di *Midnight's Children* si tende a optare per scelte di traduzione approprianti, che sovente hanno la meglio sull'appropriatezza di una traduzione rispettosa dell'alterità e dell'*in-betweenness*. Si preferisce mettere ordine là dove volutamente regna il disordine creativo di un luogo in cui lingue e linguaggi si sovrappongono, un disordine ben riassunto nell'affermazione di Saleem Sinai “I preferred the messier type” (Rushdie 1981: 214), un'altra manifesta dichiarazione di poetica dell'autore per bocca del suo narratore. Oppure si tende a privilegiare l'apparente purezza di un italiano nobilitante, anziché preservare la marcata predilezione di Rushdie per la parola creativa e ibrida. Spesso sono la pulizia e il decoro sintattici a prevalere, in luogo di ciò che evidentemente viene percepito come uno sconveniente abbandono a locuzioni sregolate e creazioni linguistiche radicalmente altre. In realtà, in *Midnight's Children* la vera sfida è data dall'*inter*, la “singolare terra di mezzo” abitata dall'autore postcoloniale nella sua condizione di “uomo tradotto” (Rushdie 1991: 17), ed è qui che la traduzione lancia il guanto.

BIBLIOGRAFIA

- Albertazzi, Silvia. 2000. *Lo sguardo dell'altro*. Roma: Carocci.
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths & Helen Tiffin. 1989. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literature*. London-New York: Routledge.
- Bartoloni, Paolo. 2003. Translating from the Interstices. Susan Petrilli ed. *Translation Translation*. Amsterdam & New York: Rodopi, 465-474.
- Bassnett, Susan & Harish Trivedi ed. 1999. *Post-Colonial Translation*. London-New York: Routledge.
- Berman, Antoine. 2004. Translation and the trials of the foreign. Lawrence Venuti ed. *The Translation Studies Reader*. London-New York: Routledge, 276-289.
- Bhabha, Homi. 1994. *The Location of Culture*. London-New York: Routledge.
- Cavagnoli, Franca. 2010. *Il proprio e l'estraneo nella traduzione letteraria di lingua inglese*. Monza: Polimetrica.
- Cavagnoli, Franca. 2012. Riscritture appropriate e approprianti. Traduzione e revisione del testo letterario. *Altre modernità*, 9: 39-47.
- Deleuze, Gilles & Félix Guattari. 1987. *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*. Roma: Istituto Enciclopedia Italiana.
- Gasparini, Giovanni. 1998. *Sociologia degli intestizi*. Milano: Mondadori.
- Gosh, Bishnupriya. 1999. An Invitation to Indian Postmodernity: Rushdie's English Vernacular as Situated Cultural Hybridity. Keith M. Booker ed. *Critical Essays on Salman Rushdie*. New York: G.K. Hall & Co, 129-153.
- Lefevere, André. 1992. *Translating, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. London-New York: Routledge.
- Pratt, Marie Louise. 1992. *Imperial Eyes: Studies in Travel Writing and Transculturation*. London-New York: Routledge.
- Rushdie, Salman. 1981. *Midnight's Children*. London: Picador.
- Rushdie, Salman. 2008. *I figli della mezzanotte*. Milano: Mondadori.
- Rushdie, Salman. 1991. *Imaginary Homelands. Essays and Criticism 1981-1991*. London: Granta Books.

Franca Cavagnoli. Traduzione e ibridismo culturale in *I figli della mezzanotte* di Salman Rushdie.

Le Simplegadi, 2013, XI, 11: 104-118. - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>

Tymoczko, Maria. 1999. Post-Colonial Writing and Literary Translation. Susan Bassnett & Harish Trivedi ed. *Post-Colonial Translation. Theory and Practice*. London-New York: Routledge, 19-40.

Franca Cavagnoli insegna Teoria e tecnica della traduzione inglese presso l'ISIT e l'Università degli Studi di Milano. Ha pubblicato i saggi *Il proprio e l'estraneo nella traduzione letteraria di lingua inglese* (Polimetrica 2010) e *La voce del testo* (Feltrinelli 2012). Ha tradotto opere di Gordimer, Cotzee, Naipaul, Kincaid, Rhys e Malouf. Ha curato due antologie di narratori australiani: *Il cielo a rovescio* (1998) e *Cieli australi. Cent'anni di racconti dall'Australia* (2000) e l'edizione completa di *Tutti i racconti* di Katherine Mansfield (Mondadori 2013). È autrice di due romanzi, *Una pioggia bruciante* (Frassinelli 2000) e *Non si è seri a 17 anni* (Frassinelli 2007).

franca.cavagnoli@unimi.it

Sabina Sestigiani

Overlapping Words: Peter Robb's *Midnight in Sicily* and Leonardo Sciascia's Detective Stories in Italics

Abstract I: In *Midnight in Sicily* (1996), Australian author Peter Robb presents clues and facts concerning over a decade of the intricate plots of the Sicilian mafia from 1978 to 1992, drawing on literature to support his analysis of their impact on Italian politics and society. This paper discusses the influence of Leonardo Sciascia's detective stories on Robb's *Midnight in Sicily*. Sciascia's *The Day of the Owl* (1961), *The Context* (1971) and *Todo Modo* (1974) are often quoted by Robb to comment the facts narrated in his book.

Abstract II: In *Midnight in Sicily* (1996), l'autore australiano Peter Robb ha raccolto e ordinato fatti e indizi relativi a due decenni di intricate vicissitudini della mafia siciliana dal 1978 al 1992. Robb prende spunto dalla letteratura per sostenere la sua analisi dell'impatto della mafia siciliana sulla società e la politica italiana. Questo articolo analizza l'influenza dei romanzi polizieschi di Leonardo Sciascia su *Midnight in Sicily* di Robb. I romanzi di Sciascia *Il giorno della civetta* (1961), *Il contesto* (1971) e *Todo Modo* (1974) sono spesso citati da Robb per commentare i fatti narrati nel suo *Midnight in Sicily*.

This paper discusses Peter Robb's non-fictional *Midnight in Sicily* (1) and the manner in which the author uses his chosen source materials, in particular, Leonardo Sciascia's detective novels. I argue that Robb is reliant on Sciascia's reflections on the impossibility of justice to eventuate. In fact, the Sicilian author breaks with the convention of detective story telling and escapes the

Sabina Sestigiani. Overlapping Words: Peter Robb's *Midnight in Sicily* and Leonardo Sciascia's Detective Stories in Italics.

Le Simplegadi, 2013, XI, 11: 119-132. - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>

comforting and restoring ending where justice is done (Ambroise 2004a; Sciascia 2004d). Sciascia's detective novels are a fictional political critique which at times foreshadows history (2), thus providing an eloquent and assertive background to Robb's political commentary of *Midnight in Sicily*. The difference in the style of the two authors is evident: Robb is a baroque writer, a sort of *bricoleur* drawing on many and heterogeneous sources. He poses as a reliable and well informed, although extravagant, guide. On the other hand, Sciascia is terse and concise. He embodies the eternal polemicist who uses the art of controversy in both his literary work and his engagement with current affairs. In his fierce critiques, he literally wages a verbal war, as the Greek etymology of the word 'polemica' (*polemikos*: warlike, belligerent) suggests (Ambroise 2004b). The diverging styles of the two authors do not hinder Robb from engaging in a dialogue with Sciascia's work. This paper argues that Sciascia's polemical tone in his literary inquiries, and his involvement in the political discourse through the media, provide *Midnight in Sicily* with an authoritative milieu which adds depth to Robb's observations on the Italian political scene from 1978 to the early 1990s.

***Midnight in Sicily* and its Sources**

Peter Robb wrote *Midnight in Sicily* in 1995. It was commissioned by his publisher, Michael Duffy, to give an account of Robb's 14 years in Italy as a journalist, investigating events of mafia from 1978 to 1992 (3). As the author reports, the book was researched and written in seven months, searching through his memories of fourteen years: "I was amazed by how much I remembered. It all came back. I was drawing on resources I didn't know I had. I hadn't written anything in all those years, but I hadn't forgotten" (Sheehan 1997: 3).

The book is an account of the mafia's chokehold on Sicily and the corruption of the political class in Rome. Robb's harsh depiction of one of Italy's most prominent post-war statesmen, Giulio Andreotti, culminates with the reconstruction of the events that allegedly reveal him as the bridge between

the Italian state and the mafia. The book won the Victorian Premier's Literary Award for Non-fiction in Australia in October 1997 and has been reviewed by many newspapers and translated into many languages. But not in Italy, because according to Robb: "The Italians are so cynical they think they know it all [...] there is a very great reluctance to face the Andreotti saga in Italy because it implicates the entire political class, a whole generation of Italians, all these people who quite happily worked with him" (Sheehan 2003: 355).

To trace *Midnight in Sicily's* sources is not an easy task, as Robb does not make them obvious through an academic notation (Behan 1999: 116). The reader is however able to quickly form an idea of the sources Robb will be using for his engaging account: starting with the epigraph, Robb presents himself as a very eclectic writer and quotes *Satura* by the Italian poet Eugenio Montale and the song lyrics of a pop music band, the Everly Brothers. Their lyrics give the title to the book: "when it's night time in Italy it's Wednesday over here. When it's *midnight in Sicily* [...]". The passage from *Satura* (Montale 1971) hints at the difficulties of reconstructing history (4). It suggests that a submerged and mysterious truth lurks beneath a surface of written and official history. This sunken truth that has escaped the dragnet of a scraping history urges to be told. Robb quotes one of the most famous Italian poets preparing the reader for the pronounced literary background to *Midnight in Sicily*. Robb draws on many and heterogeneous literary sources, mainly Sicilian, interweaving rich and most exquisite tales of the country's food and history with the most sordid revelations about corrupt political leaders. The book is tightly woven; the story unravels like a spiral and the reader is continuously left to wonder "How did I get here?" The reader is stunned by the amount of information and can only feel unsure whether a reading thread can be grasped at all, whether the reader will be given any unequivocal clue as to who has truly spoken.

Robb uses italics to suggest quotations. The true source is revealed but always in a slanted fashion and tinged with a shade of doubt. As Robert Nowak

argues: “Italics [...] seem to indicate quotations. The problem is that Robb never makes this explicit. As a result, though you feel he has it right [...] the provenance of his information is usually mysterious. It is left vague whether these are surmised conversations or verbatim. This vagueness is a disservice to the reader. (Nowak 2004: 194). Robb’s writing can be seen as designing spirals around a subject, an event, a place: he presents a subject, leaves it to digress on something, only to return, take up the threads and expand the story. His writing style is interspersed with italics, asides, digressions full of literary and culinary anecdotes. In his interview with Claire Sutherland, Robb explains that his style is an “obvious way to hold readers’ attention” and is dictated by “an effort to reconcile different sides of a story, different elements of a reality” (Sutherland 2003). We can delineate four main sources for *Midnight in Sicily*: food, art, literature and politics. Elizabeth David’s *Italian Food* and Ada Boni’s *Talismano della felicità* are some of the main sources of Robb’s digression on culinary art. The Sicilian painter Renato Guttuso is often quoted to represent Sicilianness in art. Tomasi di Lampedusa and Leonardo Sciascia are Robb’s favourite literary sources. *La vera storia d’Italia (The True History of Italy)* (Caselli 1995), the reconstruction of 20 years of Italian history (1975-95) based on the investigation, witnesses and analysis conducted by Magistrate Giancarlo Caselli when he was *Procuratore della Repubblica* (Public Prosecutor) in Palermo is the source of his political account of the last thirty years of the Sicilian mafia. All of these sources continuously intermingle with each other through the perspective of the writer.

In Sutherland’s interview, while commenting on his sometimes condemning blend of subjects, to the question of whether he indulges in sumptuously detailed descriptions of culinary art in order to avoid inflicting tedium on his readers, Robb responds: “Well, an unrelenting diet of political corruption and violent death is nauseating after a while” (Sutherland 2003). The Vuccirria Market in Palermo is the icon of the city and Robb mediates it by Guttuso’s famous painting *The Vuccirria*, a recurring image in Robb’s book, a

sort of circular vision that haunts his writing. It is the triggering image of a trail of associations and the imaginary site of an opulent blend of food, art, literature and politics. Food festively and abundantly on display alludes to what it negates: hunger, poverty, lack. Leonardo Sciascia commenting on Guttuso's painting will highlight the absence oozing from its opulence, "*a hungry man's dream*" (Robb 2003: 3) and Robb echoes Sciascia's comment juxtaposing the Vuccirria to other markets:

That seems to realize a *hungry man's dream*, so the most abundant and overflowing markets, the richest and most festive and the most baroque, are those of the poor countries where the spectre of hunger is always hovering [...] Baghdad, Valencia or Palermo, a market is more than a market [...] it's a vision, a dream, a mirage (Robb 2003: 3).

Proceeding from the juxtaposition of opulence and dearth typical of the iconic image of the Vuccirria, speaking through Guttuso's voice, Robb points to want of truth as the counterpart to the incredible diversity of Sicilian richness. In the land of *omertà* (the conspiracy of silence), words are scarce, but they are the only salvation. Sciascia's highly politicised detective novels and Caselli's *La vera storia d'Italia* are summoned to gather at the Market of Vuccirria to witness their truth:

Guttuso remarked himself about Sicily, *you can find dramas, pastorals, idylls, politics, gastronomy, geography, history, literature [...] in the end you can find anything and everything, but you can't find truth [...] truth in Sicily has always being seized on and twisted into something else by interested parties*. It was less a problem for a painter dealing in images than a writer who dealt in words. Truth was a function of language. Sciascia's stripped down stories found their own truth in the absence of certainty, the impossibility of knowing, and I wondered what Sicily that came from, and what it had to do with *The True History of Italy's* hope of shedding light (Robb 2003: 303).

Midnight in Sicily's Debt to Sciascia's Detective Stories

Robb constantly pays homage to Sciascia by quoting passages from his novels and by using the Sicilian author's writing to uphold his political commentary on Italian history. In one instance, Robb assumes a critical stance vis-à-vis Sciascia: his sceptical opinions in regard to the group of magistrates investigating mafia crimes, the so-called anti-mafia pool in the late 1980s (5). Sciascia's famous article 'Professionisti dell'antimafia', published in *Il Corriere della Sera* on 10 January 1987, was the starting point of a political debate where he argued that anti-mafia initiatives and rhetoric could be used as tools to manipulate political factions and public opinion. Sciascia also famously criticised Magistrate Paolo Borsellino's nomination as *procuratore della Repubblica* (public prosecutor) for the city of Marsala. Sciascia criticised the rationale behind the *Consiglio superiore della magistratura* (CSM) for its decision, not Borsellino's suitability for his new role. Sciascia argued that the CSM, in its *notiziario straordinario* (no. 17, 10 September 1986) adopted a new criterion to nominate its *procuratore*, departing from the letter of the law which would require nominating the most senior candidate, and not the most experienced prosecutor in mafia processes, as in Borsellino's case. In spite of Sciascia's attempt to clarify and explain the true nature of his critique, he has been attacked and heavily criticised by journalists and the anti-mafia coordinating pool who expressed their distance from him in an official press communiqué (6). Robb positions himself in the same line of fierce criticism, which was also shared by journalists Giampaolo Pansa and Eugenio Scalfari (7). This is Robb lamenting Sciascia's accusations against the leaders of the anti-mafia maxi-trial in 1987:

Sciascia never retracted his words. He became increasingly intolerant of *imbeciles, cretins* and anyone, always *in bad faith*, who disagreed with him. He showed a certain odd self-identification with Voltaire and some reluctance to admit in those confused and violent years that he might not know the answers

to questions about mafia and politics [...] Sciascia's deepening gloom was sometimes lit by flashes of arrogance, meanness or perversity. He didn't seem to realise how much people had come to value his thought or what damage he did. He didn't seem to realize how dangerous a gift a nonconformist reputation was (Robb 2003: 319-20).

Despite Robb's disappointment with Sciascia's point of view, Sciascia's polemical comments on the role of the anti-mafia pool offer Robb the opportunity to discuss and contextualise an important issue of 1980s Italian politics. Also, the main idea that springs from the maze of Robb's writing is profoundly indebted to Sciascia and it represents the dominant chord of *Midnight in Sicily*. It is the connivance of the state and the anti-state. It is the desolate belief that history does not carry out all its vendettas as the *Satura* epigraph Robb chose for his *Midnight in Sicily* says. Power manipulates and conceals truth in order to guarantee its existence. Robb hints at the idea of 'the state within the state' when describing the evil power of the mafia:

Cosa Nostra was a state within the state [...] Cosa Nostra was a state that maintained relations with professional, political and judicial representatives of that other state, the Italian republic [...] when Totò Riina had entered the Salvo drawing room that summer afternoon, he'd entered as a head of that other state, and it was as such that the past and future leader of the Italian government had greeted him. It was a summit. They were Kennedy and Krushchev, Nixon and Mao, and thus the two leaders greeted each other (Robb 2003: 56-57).

Robb here alludes to the kiss between Giulio Andreotti and the mafia boss Totò Riina. This implied that in recognising the other state – the illegal – the Italian state was somehow negating its own independent existence, entrusting itself as prisoner of the other state. Sciascia famously points to the state held prisoner in *Il contesto*, where detective Rogas painfully ponders over the paradoxical

necessity to defend the state against the crimes committed by its own representatives, raising the pressing question of the 'legitimacy of Power' (Onofri 1997: 155). Rogas eventually chooses to become *un giustiziere*, an executioner who takes justice into his own hands, outside of the law, thus giving up his role of representing the legality of the state (Farrell 1997: 26):

Dentro il problema di una serie di crimini che per ufficio, per professione, si sentiva tenuto a risolvere, ad assicurarne l'autore alla legge se non alla giustizia, un altro ne era insorto, sommamente criminale nella specie, come crimine contemplato nei principi fondamentali dello Stato, ma da risolvere al di fuori del suo ufficio, contro il suo ufficio. In pratica si trattava di difendere lo Stato contro coloro che lo rappresentavano, che lo detenevano. Lo *Stato detenuto*. E bisognava liberarlo. Ma era in detenzione anche lui: non poteva che tentare di aprire una crepa nel muro (Sciascia 2004b: 66, my italics).

Robb testifies to Sciascia's great ability to prefigure history in his literature: "to reread *The Context* after an immersion in *The True History of Italy* is to be struck by how early and how acutely Sciascia sensed what was going on in Italy" (Robb: 130). Sciascia himself reflects on this same ability in an interview for *La Repubblica* of 23 March 1978: "rivedo nella realtà come una specie di proiezione delle cose immaginate" (Ambroise 2004c: XLIV). Like the crack in the wall, which alludes to the captivity of the Italian state in *Il contesto*, webs, nets and embroideries are other images representing confinement. They hint at some mysterious and evil force that weaves its pattern of secrecy and violence strangling the state. Only a break in the net could guarantee truth and perhaps salvation:

In 1981 and 1982 there were two hundred bodies on the streets of Palermo. There were at least three hundred other disappearances [...] *Una mattanza* [...] the Sicilian word for the annual tuna killing, when the school of great fish migrating past the island are corralled into *traps of nets* and harpooned en

masse [...] the sea turns red. It was a killing of the losers and the losers' families and the losers' friends, a hunting down of real and potential and imaginary enemies (Robb 2003: 92).

Robb himself talks about truth coming out of a rip in the net: "preparing to dive into the past, to explore things once half glimpsed and half imagined, desiring knowledge but afraid of entrapment [...] I wanted to know how [...] what was holding up Sicily. Ready to dive and hoping to surface again, or at least find a rip in the net (Robb 2003: xix). Sciascia often hints at nets revealing an illegal and parallel world: "un discorso che dice e non dice-allusivo, indecifrabile come il rovescio di un ricamo: un groviglio di fili e di nodi, e dall'altra parte si vedono le figure" (Sciascia 2004a: 400). The same thread can be found in another passage: "Per la prima volta, da che faceva il *confidente*, aveva dato in mano ai carabinieri un filo da tirare che, a saper fare, avrebbe potuto smagliare tutto un tessuto di amicizie e di interessi in cui la sua stessa esistenza era intramata" (Sciascia 2004a: 427).

Detective stories versus non-fictional crime stories

At the core of every detective story there is a mystery to be solved and the broken order is re-established by the final sentence. As Sciascia states in his *Breve storia del romanzo poliziesco* (Sciascia 2004d: 1183), detective stories presuppose the belief in metaphysics: the existence of a just spiritual world. The detective is the guardian of this justice on earth. As many critics have observed, Sciascia's detective novels do not follow this golden rule. The novels quoted by Robb in *Midnight in Sicily – Il giorno della civetta, Il contesto* and *Todo Modo* – are examples of this. Bellodi in *Il giorno della civetta* and Rogas in *Il contesto* fail to restore order not because they lack the ability to do so, but because the environment within which they act – 'the context' – is flawed. The mystery is solved but cannot be voiced. The detective's investigation results in an anticlimax: the guilty ones are not punished. An untrue interpretation of the case

is applauded. In *Todo Modo* the atypical improvised detective – the painter – improvises himself as the executioner as well. The mystery is left unsolved due to the ostracism enacted by Don Gaetano. And Don Gaetano, ironically resembling the devil, incarnates the power. Eventually Don Gaetano – the power – is killed, we infer, by the improvised detective in a free and liberating act mimicking *l'acte gratuit* of André Gide, whose *Les caves du Vatican* is quoted as a coda to *Todo Modo*. The official detective does not take into account the painter's ambiguous confession whereas the reader is left to speculate. The solution is thus merely hinted at in the text, in a communicative space concerning the writer and the reader only, but out of the *diegesis*, the narrating time (Traina 1999).

Conclusion

Sciascia's atypical detective novels are absorbed by Robb's non-fictional narration. His detective stories – in tampering with the genre and subverting the cathartic re-establishment of order – are a vigilant critique of the idea of justice and power: metaphysics is in doubt. He is an enlightened and parsimonious writer who subtracts words so as to illuminate their meaning. Robb, on the other hand, is a baroque, flamboyant writer who has gathered all his information and is laying it out for the reader. His book is a sort of pastiche, and it is not always clear what piece of mosaic comes from where. The facts, the information, the author's impressions and memoirs all mingle together: the author-ventriloquist speaks through the voice of some unidentified other, using italics. Robb has somehow absorbed all the complexity and hybridism typical of a land that has known many colonisations – land where tracing the sources of the contemporary phenomena has become a difficult task.

NOTES

1. In this article, I will be quoting excerpts of *Midnight in Sicily* from the 2003 Duffy & Snellgrove edition.
2. See Paccagnini's observations on Sciascia's *Il contesto*: "con gli occhi del poi è fin troppo facile vedere come nel racconto di Sciascia fosse anticipato *in nuce* quel che di lì a poco sarebbe stato chiamato 'compromesso storico', che Sciascia non avrebbe mai approvato, non considerandolo una soluzione per il degrado del sistema politico in atto" (Paccagnini 2006: 43). See also Robb 2003: 130.
3. For an analysis of *Midnight in Sicily* within the tradition of Australian travel to Italy, see Trapè 2012: 308-313.
4. See Robb: "History isn't the devastating bulldozer they say it is. It leaves underpasses, crypts, holes and hiding places. There are survivors. History's also benevolent: destroys as much as it can: overdoing it, sure, would be better, but history's short of news, doesn't carry out all its vendettas. History scrapes the bottom like a drag net with a few rips and more than one fish escapes. Sometimes you meet the ectoplasm of an escape and he doesn't seem particularly happy. He doesn't know he's outside, nobody told him. The others, in the bag, think they're freer than him", Robb 2003: xvii.
5. Sciascia's article 'Professionisti dell'antimafia', published in *Il Corriere della Sera* on 10 January 1987 was later included in "A futura memoria", *Opere 1984-1989* (Sciascia 2004e: 862-869). Sciascia has been accused of 'spirito di fazione [...] pseudo-garantista' (Lupo 2007: 29), and often misread in his polemic against the anti-mafia pool. In fact, his main criticism in this famous article was against the decision to bypass the Italian Constitution and the law in general to facilitate the anti-mafia pool: 'nel mio articolo di sabato 10 gennaio, c'era in effetti soltanto un richiamo alle regole, alle leggi dello stato, alla Costituzione della repubblica' (2004e: 870).

6. Sciascia, *Corriere della Sera* 26 January 1987 in "A futura memoria", *Opere 1984-1989*: "Coordinamento antimafia di Palermo [...] decretava di collocarmi ai margini della 'società civile'" (Sciascia 2004: 878).
7. See Pansa's article "Quando Sciascia è contro Sciascia", *La Repubblica* 15 January 1987 in Macaluso 2010: 140-143; Scalfari's article "Falcone, Gava, Sofri: tre casi esemplari", *La Repubblica* 2 agosto 1988 in Macaluso 2010: 150-154.

BIBLIOGRAPHY

- Ambroise, Claude. 2004a. *Verità e scrittura. Leonardo Sciascia. Opere 1956-1971*. Milano: Bompiani, XVII-XXXIX.
- Ambroise, Claude. 2004b. *Polemos. Leonardo Sciascia. Opere 1971-1983*. Milano: Bompiani, VII-XXVIII.
- Ambroise, Claude. 2004c. *Cronologia. Leonardo Sciascia. Opere 1971-1983*. Milano: Bompiani, XXIX-IL.
- Behan, Tom. 1999. Review of *Midnight in Sicily*. *Modern Italy* 4, 1: 115-116.
- Caselli, Giancarlo. 1995. *La vera storia d'Italia: interrogatori, testimonianze, riscontri, analisi*. Napoli: Tullio Pironti Editore.
- Farrell, Joseph. 1997. La giustizia e il giustiziere di fronte alla pena di morte. La morte come pena in Leonardo Sciascia. Atti del seminario internazionale di studi tenutosi a Firenze l'8 febbraio 1997. *Quaderni Leonardo Sciascia*. Milano: Edizioni La Vita Felice, 19-28.
- Lupo, Salvatore. 2007. *Che cos'è la mafia: Sciascia e Andreotti, l'antimafia e la politica*. Roma: Donzelli.
- Macaluso, Emanuele. 2010. *Leonardo Sciascia e i comunisti*. Milano: Feltrinelli.
- Montale, Eugenio. 1971. *Satura*. Milano: Mondadori.
- Nowak, Robert. 2004. Punk Patrician. *Meanjin* 63, 1: 192-196.
- Onofri, Massimo. 1994. *Storia di Sciascia*. Bari: Laterza.

Paccagnini, Ermanno. 2006. Il contesto, investigazioni sul palazzo. Nero su giallo: Leonardo Sciascia eretico del genere poliziesco. *Quaderni Leonardo Sciascia*. Milano: Edizioni La Vita Felice, 39-54.

Robb, Peter. 2003. *Midnight in Sicily*. Sydney: Duffy & Snellgrove.

Sciascia, Leonardo. 2004a. Il giorno della civetta. *Opere 1956-1971*. Milano: Bompiani, 387-483.

Sciascia, Leonardo. 2004b. Il contesto. Una parodia. *Opere 1971-1983*. Milan: Bompiani, 1-96.

Sciascia, Leonardo. 2004c. Todo Modo. *Opere 1971-1983*. Milano: Bompiani, 97-203.

Sciascia, Leonardo. 2004d. Breve storia del romanzo poliziesco. Il cruciverba. *Opere 1971-1983*, 1181-1196.

Sciascia, Leonardo. 2004e. A futura memoria. *Opere 1984-1989*. Milan: Bompiani, 763-898.

Sheehan, Paul. 1997. The Man from Nowhere. *Sydney Morning Herald* (13 December).

Sheehan, Paul. 2003. It Seemed Time to Move on. Peter Craven ed. *The Best Australian Essays 2003*. Melbourne: Black Inc.

Sutherland, Claire. 2003. The Dark Side. *Herald Sun* (18 October).

Traina, Giuseppe. 1999. *In un destino di verità*. Milano: Edizioni la vita felice.

Trapè, Roberta. 2012. Images of Italy in Peter Robb's *Midnight in Sicily*. Fiorenzo Fantaccini & Ornella De Zordo ed. *Studi di Anglistica e Americanistica. Percorsi di ricerca*. Firenze: Florence University Press, 307-354.

Sabina Sestigiani is an Early Career Development Fellow at Swinburne University of Technology, Melbourne. She graduated in English language and literature at the University of Florence (Italy) with a dissertation on Janet Frame's autobiographical work. She completed her Ph.D. in Comparative Literature at Monash University in 2008 with a thesis titled *Writing Colonisation: Violence,*

Landscape and the Act of Naming in Italian and Australian Modern Literature. She has published in *Il lettore di provincia*, *The Italianist*, *Orbis Litterarum*, *Studi buzzatiani* and *Colloquy Text Theory Critique*. Her research and teaching interests include Italian and Australian literature, postcolonial literature, comparative literature and continental philosophy.

ssestigiani@swin.edu.au

Mariella Lorusso

'Cree-English': the Creative Word in the Poetry of Louise Halfe

Abstract I: Per le popolazioni aborigene, la lingua non è solamente un veicolo di comunicazione, ma anche espressione della vera essenza della natura umana, simbolo di identità e mezzo per trasmettere gli insegnamenti del passato. Essa possiede una qualità spirituale che emana direttamente dalla Madre Terra e la stretta interdipendenza fra gli esseri umani, la terra e la lingua è al centro della filosofia culturale nativa. Con questo contributo si intende concentrare l'attenzione sulla creatività della parola indigena nell'opera di Louise Halfe, "Skydancer" e sull'uso del 'Cree-English', ibridazione linguistica che riflette il popolo e la cultura Cree.

Abstract II: For Aboriginal people, language is not only a means of communication, but is also an expression of the real essence of human nature, a symbol of identity and a way of passing on the traditional knowledge of the past. The language has a spiritual quality that emanates directly from Mother Earth and the essential interdependence between human beings, the earth and language is at the centre of indigenous cultural philosophy. This article focuses on the creative use of indigenous linguistic expressions in the poetry of Louise Halfe, "Skydancer" and on the use and meaning of 'Cree-English', a distinctive linguistic form which reflects the hybrid condition of the Cree people and culture.

The Eurocentric vision of the New World as terra nullius, as an uninhabited, wild and unspoiled environment and consequently a land to conquer, dominate and exploit may be contrasted with the very different sacred vision of the indigenous world. On the one hand, the first Europeans were seduced by the grand opportunity presented by a land without boundaries, free of any type of social restriction, in which the only requirement to be confronted was that of Nature in the wild, that is wilderness, whose occupation and appropriation was considered not just an obligation but also a duty. The occupation of the land was justified by the argument that otherwise the land would have been left, abandoned and unproductive. On the other hand, in the indigenous view Nature coincides with the very life of the people (Meli 2007: 8; Cfr. Chamberlin 2004). The concept of Mother Earth for the indigenous people includes not only the land, but also the animals, rocks, plants and their mutual and binding relationship with human beings. In the indigenous tradition one can refer to the other categories of living beings as 'people' in the real sense of the word: the 'Snake People' for the Hopi, the 'Buffalo People' for the Plains Indians, the 'Salmon People' for the North-East coast Indians and so on. The ability to form relationships among all living beings underlies the concept that human beings can become animals and vice versa (Lorusso 2010: 250). Human beings do not occupy a position of supremacy over Nature but are a part of the sacred circle. As Simon Ortiz explains, there is an "inextricable relationship and interconnection" between humans and the land, "land and people are interdependent" (Ortiz 1998: xii). The concept of interdependence between all of creation and humans is the foundation of the cultural philosophy of all the North American Native people. It is a connection that binds and keeps alive the awareness of one's origins and essential heritage and the deep significance of existence. The process of learning takes place through the lived experience of observation and the internalizing of natural phenomena. The Native people refer to themselves as keepers of the Land, who respect and honour the Land as

part of themselves and as a manifestation of the Creator that entrusted them with it (Lorusso 2010: 211). The products of Mother Earth are not only used as consumer goods, but are regarded as relatives, as very dear persons to be treated with the greatest of respect. As Franco Meli points out “the relationship of the Native world with the Land [...] that Land referred to as wilderness from the beginning of colonization - is usually expressed as mystical, but it would be more appropriate to speak of a moral bond, of responsibility and respect. In effect we are speaking of an ethical tie” (Meli 2007: 158).

The Land inspires and communicates such concepts through the Native language, which is intertwined to all of Creation by a relationship of interdependence. The voice of the Land comes from the deep, is universal, precious; the word is rare, venerated and assumes a sacred and powerful value. The stories told in the Native languages transmit ideals and beliefs important for the Native peoples and also preserve those languages. Jeannette Armstrong states: “Language was given to us by the land we live within [...] it is land that holds all knowledge of life and death and is a constant teacher. It is said in Okanagan that the land constantly speaks. It is constantly communicating. Not to learn its language is to die” (Armstrong 1998: 175-176). The writer underlines the significance of the Native languages and the ties with the Land in reinventing the language of the enemy: “to speak is to create more than words [...] it is to realize the potential for transformation of the world [...] words can change the future” (Armstrong 1998: 183).

The frequent use of Native language in Canadian Aboriginal literature means that one’s identity has been affirmed and confirms that the Land always belongs and always will belong to the indigenous populations able to interpret its essence. In indigenous aesthetics, according to Armstrong’s insight, there is a ‘double translation’ (she calls it auto-translation): from the indigenous language into English and from the oral form to the written form (Armstrong 2006: 20-30). One can also add a third step, as indicated by Susan Gingell: the varieties of

'indigenized' English used by Canadian poets which reflect the intention to privilege a mainly indigenous audience and achieve a type of counter-colonization and linguistic self-government (Gingell 2010: 3; Cfr. Lorusso 2012). For instance, in the poetry of Louise Halfe, "Skydancer", the images and terms of the natural world are conveyed by 'Cree-English', a linguistic hybrid between Cree and English, which becomes a creative expression and at the same time a political statement that contributes to the process of decolonization. In "Bone Lodge", the opening poem in *Bear Bones and Feathers* (1994) – her first collection of poetry – Halfe repeatedly refers to the 'bone lodge', a sort of rib cage protecting heart, mind and spirit, where she sleeps with the weasel ("sleep with sikhos"), chants with the robin, weaves the spirit of the journey with the spider ("I weave with spider /the journey's ahcāhk"). She also refers to the squirrel, buffalo, caterpillar, hummingbird and crow. She is part of all of these and, protected by the bones of the lodge, knows their deepest significance "Of these I know / in the bones of the lodge" (Halfe 1994: 3). Once again we can see the inextricable and indissoluble unity among all creatures and the fusion of woman and animals seems completely natural and harmonious.

In the two poems *Nokōm ātayokān 1* e *Nokōm ātayokān 2*, the grandmothers, the ancestors of the legends cannot but be impressed in the child poet's memory with images that derive directly from nature. In the first poem: "brome hair / Ravines cut through the soft leather / of your face", [...] "the movement of your long / strong neck / a graceful tree". The grandmother's wrinkles and those of the Land are the same thing, just as the elegance of her grandmother's long neck coincides with the graceful swaying of a tree. In *Nokōm ātayokān 2*, as Jean Perrault observes (Perrault 1999: 262), from the luxuriant opening "Your flaming flowers / spread on my breast" one proceeds to decay: "I've watched life / blossom and fade from / your eyes". Images of death "you've folded flies /between your lips" – alternate with vital new images "welcomed the swirl of drinking hummingbirds". In the same way, in the poem

that portrays the poet's own grandmother, Nokōm, Medicine Bear, the present tense is used to reinforce the very striking image of the blending of the bear: "A shuffling brown bear / snorting and puffing" with Nokōm, the grandmother, a medicine woman "alone in her attic den / smoking slim cigarettes / wears the perfume of sage, sweetgrass / and earth medicine ties" (Halfe 1994: 13-14). The bear-grandmother perfumed with sage and sweetgrass moves slowly but surely to treat people with her "medicine", namely the wisdom which emanates from the earth, the "troubled spirits".

Louise Halfe takes for granted that the woman and the bear are a single entity and also emphasizes the power of knowledge of beneficial plants to cure human beings. This aspect of her poetry is implicit throughout the poem *Bear Bones and Feathers*. Moreover, in poems which are dealing with the imposition of Christian religion such as *Der Poop* (poem number 102), the ironical tone of the poem is already expressed in the title, which contains an assonance between 'pope' and 'poop'. The rejection of the imposed dogma is expressed through images of native prayer linked to Nature: "if me wants to dalk to trees / and build nests in house /dats hup to me"; "me is happy with da sky, da bird lyiniwak, / four-legged lyiniwak, i is happy / sorry mean dat i don't need yous church / and yous priest telling me what to do /sorry mean dat i free to dalk to Manitou /the spirits and plant lyiniwak".

Sometimes the presence of the Cree language is dominant, as in the case of the poem *Sister*, where more than half of the content consists of a transcription of a Cree morning song (Gingell 2010: 18-19) and the reader who does not understand the indigenous language is in the position of cultural outsider. However, taking the poet's poetry as a whole, the readers are not excluded from understanding the text, since in every collection there is always a glossary which contains the meaning of the *nêhiyawêwin* language, that is Cree. The Cree language, as happens in oral cultures, brings to the written form the lightness, movement and intangibility of the voice. Louise Halfe uses

techniques taken from the aboriginal rituals, such as repetition and emphasis, which fix in the memory the word which is often represented as a form of expression both stable and rewritable (Cfr. Lorusso 2010).

The poet's strategy of code-switching, that is the way in which bilingual speakers move between one language and the other, emphasises the cultural dialectic between Canadian culture and that of the First Nations. This strategy is not only a form of resistance, but also expresses the speakers' intention to communicate in two languages and consequently to conduct a dialogue between two completely different worlds. 'Cree-English' is the hybrid linguistic form which reflects the cross-cultural condition of the Cree people. In *Blue Marrow* (2004), we see clearly the hybrid state of Louise Halfe's identity and her current culture by means of her identification with a chameleon (line 65), a creature capable of disguising itself and adapting to new situations. This skill is revealed almost explicitly in the succession of names given to children and grandchildren and the alternating between words referring to food, clothing, means of transport, music and literature, according to the indigenous-western binary code (Gingell 2010: 21).

Another interesting creature is the snake. The snake carries a high symbolic load and is present in a large part of Halfe's work, especially in the last collection: *The Crooked Good* (2007). It includes the poetic transposition of the sacred story of "The Rolling Head", a part of the Cree Creation Legend. The interpretation of the story remains open and complex; the snake does not represent evil or trickery, but is the woman's lover. It is a creature even more human than human beings. The snake and the baby snakes obtained from the union with the woman are able to reciprocate her love and show empathy towards her, unlike the husband and the human children who do not understand the woman's alienation and solitude and demonize her, by being terrified and fleeing from her. As well as leading us to think about the different ways of perceiving emotions between men and women and their different

approaches and reactions to certain events, this story makes us reflect on the role which the natural world plays in the life of human beings; it also makes us think about the jealousy of the husband who sees the snake as his equal and wants to kill it. The husband, who in turn is acting in good faith, seeing the woman's love for her children as a destructive threat, is rewarded by ascent into heaven where he becomes the Milky Way. In contrast, only the woman's body manages to ascend into the sky, as her head, after rolling around on earth and experiencing many difficulties, dies and is reborn as a creature belonging to the underworld where it becomes a muse for artists and visionaries.

The coexistence of human beings and animals as equals and the transformations of humans into stars or creatures of the underworld serve to renew the inextricable connection between all the elements of creation, both in the representation of myths and in everyday life, in this world and in the underworld, thereby ensuring the cyclic nature of existence: "The End and the Beginning". With the same grace and naturalness, the poet's grandmother, Nokōm, wears silk with pearls and gems as a fine English wife, but with the coming of the Indian Summer, she takes off her gloves and calls for the spirits of the night, feeds the dead and invites her ancestors to the feast: "nokōm wore beads, gems, silk, an Englishman's bride" [...] "In Indian summer she [...] stripped off her gloves, conjured the nightly spirits, /fed the dead. Called all her relatives to feast" (Halfe 2007: 60). Our ancestors become spirits which dance in the sky ("Sky Dancers"); life and death coincide ("The End and The Beginning") and the cycle of existence is perpetuated in Nature.

As suggested by Renate Eigenbrod, these stories and this form of creative representation of Canadian aboriginal writing invite scholars "to rid ourselves of preconceived notions of linear and dualistic thinking and be open to complexities and indeterminacies" and accept the disorienting and destabilizing quality of this literature (Eigenbrod 2005: 206). As a final consideration, even if the main audience to which this poetry is addressed is

native and the Cree language serves as a form of resistance to the language of the colonizer and a reaffirmation of its own survival, the cultural outsider trying to undertake a process of 'self-decolonization' can perceive the continuing and 'creative' code-switching or alternating from one language to the other, as a form of inclusion, welcoming and acceptance, attempted sharing and even coexistence. Such considerations are perhaps somewhat daring, but at least they serve as a wish for the interaction and mutual understanding to come.

BIBLIOGRAPHY

Armstrong, Jeannette. 1998. Land Speaking. Simon Ortiz ed. *Speaking for the Generations-Native Writers on Writing*. Tucson: University of Arizona Press, 175-194.

Armstrong, Jeanette. 2006. The Aesthetic Qualities of Aboriginal Writing, keynote address at the international conference *For The Love of Words* (Sept 30-Oct 2, 2004, Winnipeg, University of Manitoba). *SCL/ELC Studies in Canadian Literature/Études en littérature canadienne*, 31, 1: 1-163.

Chamberlin, Edward J. 2004. *If This is your Land, where are your Stories?* Toronto: Vintage Canada.

Eigenbrod, Renate. 2005. *Travelling Knowledges*. Winnipeg: University of Manitoba Press.

Gingell, Susan. 2010. Lips' Inking: Cree and Cree-Metis Authors' Writings of the Oral and What They Might Tell Educators. *Canadian Journal of Native Education*, 32 (Supplement): 35-61.

Halfe, Louise. 1994. *Bear Bones and Feathers*. Regina: Coteau Books.

Halfe, Louise. 2004. *Blue Marrow*. Regina: Coteau Books.

Halfe, Louise. 2007. *The Crooked Good*. Regina: Coteau Books.

Lorusso, Mariella. 2010. *Contro il terrorismo dal 1492: donne resistenza e spiritualità nella letteratura aborigena canadese*. Milano: Arcipelago Edizioni.

Lorusso, Mariella. 2012. Inglese Alter-Nativo: l'inglese e le lingue indigene dell'America settentrionale. Carla Comellini (a cura di), *I tanti inglesi: studio sulle varianti della lingua inglese*, Bologna: Clueb, 81-89.

Meli, Francesco. 2007. *La letteratura del luogo*. Milano: Arcipelago Edizioni.

Ortiz, Simon ed. 1998. *Speaking for the Generations. Native Writers on Writing*. Tucson: The University of Arizona Press.

Perrault, Jean. 1999. Memory Alive: An Inquiry into the Uses of Memory in Marilyn Dumont, Jeannette Armstrong, Louise Halfe & Joy Harjo. René Hulan ed. *Native North America- Critical and Cultural Perspectives*. Toronto: ECW Press, 251-270.

WEBLIOGRAPHY

Armstrong, Jeannette. 2006. The Aesthetic Qualities of Aboriginal Writing (keynote address). For the Love of Words, Aboriginal Writers of Canada. *SCL/ELC Studies in Canadian Literature*, 31, 1: 20-30, <http://www.erudit.org/revue/scl/2006/v31/n1/> (consulted on 01/08/2013).

Mariella Lorusso teaches English at the Scuola di Lettere e Beni Culturali, University of Bologna, where she completed her Ph.D. in Literatures and Cultures of the English Speaking Countries. For over 20 years she has been pursuing research on the North American and Canadian culture and literature of the Indigenous Peoples. Her publications include *Contro il terrorismo dal 1492 – donne, resistenza e spiritualità nella scrittura aborigena canadese* (2008) and numerous critical essays and translations on Indigenous American and Canadian poetry.

mariella.lorusso@unibo.it

Andrea Martelli

DoppiArte: la parola nel doppiaggio tra creatività e tecnica

Abstract I: Il doppiaggio permette alla *parola creativa* di tradursi in *parola creativa doppiata*. Attraverso una descrizione dei mezzi tecnici e artistici che consentono al doppiatore di reinterpretare le interpretazioni degli attori originali, dando così nuova vita all'opera audiovisiva, si analizza il ruolo del doppiaggio come contesto creativo nel quale le parole prendono forma e superano barriere linguistiche e culturali per diventare intellegibili dal pubblico fruitore nella lingua di destinazione. I contributi originali delle interviste rivolte ai doppiatori rivelano nel doppiaggio una *doppiArte*: alla metafora del doppio si aggiunge, infatti, una componente artistica creativa, radicata nel potere generativo intrinseco della parola.

Abstract II: Dubbing allows the Creative Word to become a Dubbed Creative Word. Through a description of the technical and creative tools that help the dubber perform again the actors' original performances, thus giving new life to the movie, the role of dubbing is analyzed as a creative context, in which words are shaped and language/cultural barriers are overcome in order to translate the original screenplay into the target language. The interviews to the dubbers provide original contributions which reveal a *doppiArte*: the metaphor of the double is merged with an artistic creative part, deep-seated into the creative power of the word.

Fernaldo Di Giammateo definisce il doppiaggio come la "sostituzione delle voci degli attori originali con voci di altri attori. È un procedimento che può essere

applicato sia ai film stranieri (per rendere comprensibile il dialogo senza che gli spettatori debbano seguire i sottotitoli), sia ai film nazionali” (Di Giammatteo 2006: 107). In questa definizione, il doppiaggio appare nella sua accezione principale, uno strumento ideato per abbattere le barriere linguistiche e permettere la distribuzione nei vari mercati di destinazione. In realtà il doppiaggio non è riducibile solo a questo e la presente analisi si prefigura l'intento di mostrare gli altri suoi aspetti. L'attenzione verrà dunque focalizzata in primis sulla 'macchina del doppiaggio' e sugli strumenti che permettono al doppiatore di 'reinterpretare' i personaggi delle pellicole doppiate, con particolare riferimento all'importanza dell'uso della cuffia, per poi porre l'accento sulla valenza del doppiaggio nel dare voce e vita alla parola creativa.

Negli anni '30, con l'avvento del sonoro nell'industria cinematografica internazionale, ci si pone il problema della trasposizione linguistica delle numerose pellicole in arrivo in Europa dal mercato americano, con una soluzione che lentamente prenderà la forma del doppiaggio nell'accezione oggi comunemente nota. Il doppiaggio, inteso come l'insieme di operazioni volte alla trasposizione linguistica dell'audiovisivo originale nella lingua di destinazione, è uno strumento popolare, poiché permette al grande pubblico di fruire facilmente di qualunque pellicola appena giunta dal mercato straniero. Il doppiaggio è una macchina complessa che ha il compito di abbattere le barriere linguistiche e favorire la diffusione su larga scala di opere che, diversamente, non troverebbero mercato. Si tratta, però, di una pratica i cui aspetti tecnici risultano pressoché ignoti al grande pubblico: gli spettatori in sala guardano soltanto il risultato finale del processo di trasformazione dell'originale nell'edizione doppiata, ignorando l'esistenza di una macchina efficiente come l'industria del doppiaggio. I commenti del pubblico che ha appena assistito alla proiezione di un film doppiato sono rivolti all'opera nel suo complesso, difficilmente ci si sofferma sulla qualità del doppiaggio (salvo casi negativi

Andrea Martelli. *DoppiArte: la parola nel doppiaggio tra creatività e tecnica.*

Le Simplegadi, 2013, XI, 11: 142-152. - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>

lampanti) o ci si pone interrogativi su qualcosa che è dato così per scontato, come guardare un audiovisivo nella propria lingua madre. Il doppiaggio è un'operazione effettuata nel buio delle sale di registrazione, negli appartamenti dei dialoghetti, con copione alla mano e lettore dvd per guardare il film originale, dunque sempre lontano dalle luci della ribalta. Si tratta di un mondo apparentemente avvolto in un alone di mistero, sebbene in realtà esista un patto (silenzioso) che coinvolge direttamente lo spettatore: questi è cosciente di fruire qualcosa di diverso dall'originale, di vivere un'illusione, ma trasmette qualunque dubbio derivante dalla natura del doppio, riponendo la propria fiducia nella bontà dell'operazione di trasposizione. Il doppiaggio si muove, dunque, tra le tele dell'illusione, dell'artificio, dell'ambiguità del doppio, ed esiste in virtù dell'esistenza di un'opera artistica originale, frutto della creatività di un autore.

Quest'opera è caratterizzata da un alto livello di complessità: l'audiovisivo, infatti, è un sistema semiotico strutturato su più livelli, un livello visivo, uno sonoro e uno verbale che si intrecciano in modalità complesse dando l'impressione di un prodotto unitario. Maria Pavesi sostiene che la traduzione filmica debba fare i conti con un "testo audiovisivo" (Pavesi 2005: 9), una costruzione in cui più canali e più codici agiscono simultaneamente e, interagendo, producono un significato che lo spettatore percepisce e comprende globalmente. Il film è un tessuto, un intreccio, è la risultante della compenetrazione dei tre livelli semiotici citati e, sebbene la componente visiva sia preponderante, il livello verbale è imprescindibile: disegna la storia, crea i personaggi, li caratterizza e li segue nella loro evoluzione. La componente verbale è il testo che diventa suono, emissione vocale: è la sceneggiatura. Come i tasselli di un mosaico, le parole modellano la creta dell'opera cinematografica, *parole creative* portatrici dell'estro dell'autore/artista che, grazie ad un procedimento produttivo di natura tecnica e artistica, vedrà i propri sogni prender forma.

Andrea Martelli. DoppiArte: la parola nel doppiaggio tra creatività e tecnica.

Le Simplegadi, 2013, XI, 11: 142-152. - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>

Come nel cinema, anche nel doppiaggio la componente tecnica e quella artistica si fondono per dare vita ad un unico risultato; traduttori, supervisori, tecnici e attori lavorano insieme per dare nuova voce ai prodotti audiovisivi che giungono nelle nostre sale e nelle nostre case. La *parola creativa*, dotata di questo potere generativo intrinseco, diventa *parola creativa doppiata*, strumento ad uso dell'artista/doppiatore che si troverà a dover reinterpretare le interpretazioni degli attori della pellicola originale, superando dunque la concezione interpretativa stanislavskiana (Stanislavskij 2008) e creando dei nuovi personaggi, intellegibili dal pubblico fruitore dell'opera nella lingua di destinazione. Il doppiaggio diventa *doppiArte*: alla metafora del doppio si aggiunge, infatti, una componente artistica creativa.

Da queste premesse, passiamo ad osservare nello specifico i mezzi che permettono al doppiatore di dare nuova voce ai personaggi dell'opera filmica, con una descrizione del particolare processo che caratterizza l'opera del doppiatore. L'analisi che segue è frutto di un approfondimento originale, basato su interviste a doppiatori professionisti, realizzate durante un'esperienza in sala di doppiaggio della durata di dieci giorni (1). Durante questo periodo formativo è stato possibile assistere alla lavorazione di un documentario in *oversound* (2) e un film destinato all'*home video* e parallelamente all'esperienza in sala, vissuta al fianco della direttrice del doppiaggio e di alcuni fonici, non solo è stato possibile intervistare dieci doppiatori, ma si è anche potuto sperimentare, in prima persona, il mestiere del doppiatore, prendendo parte ad un turno dedicato ai brusianti (3).

Il doppiatore, oltre ad essere ovviamente un attore, un interprete, è prima di tutto un mediatore. Questi è una figura che si trova a dover partire dal significato e dalle sonorità di una lingua diversa dalla sua, per poi interiorizzarle e infine trasporle mantenendo inalterato il tono sotteso all'originale. L'essere umano, durante la fonazione, ode la propria voce dall'interno in un modo diverso da come può essere percepito dall'esterno e da come può ascoltare sé

stesso in una registrazione o in cuffia; è un'esperienza quasi extracorporea (come il guardarsi allo specchio) e il doppiatore supera i suoi limiti, ponendosi tra la colonna originale e la risultante sonora della propria interpretazione. Strumento emblematico di quest'opera di mediazione è rappresentato senza dubbio dalla cuffia.

Il doppiatore, insieme a quei pochi elementi indispensabili che non possono mancare nella sala di registrazione, come il microfono, il leggio e il copione dell'opera, è supportato nella sua performance dall'utilizzo di una cuffia (tradizionalmente monoauricolare) nella quale viene trasmesso dalla regia l'audio originale con la colonna audio completa (voce, effetti, musiche) del film, uno strumento che risponde ad un'esigenza, come si è anticipato, di tipo tecnico ed artistico. Il doppiatore, all'inizio di ogni nuovo *anello* (termine tecnico, ereditato dall'epoca dell'analogico, che fa riferimento ad una determinata sequenza della sceneggiatura da doppiare), ascolta prima tutta la sequenza senza provare le battute; egli ha bisogno, infatti, di questa fase per capire la scena e appuntare annotazioni che lo aiuteranno nell'interpretazione. Superata la prova muta (4), i doppiatori sono pronti a registrare, "a incidere", come dicono i fonici dell'era dell'analogico. Alcuni attori considerano la cuffia come uno strumento essenziale a livello artistico, insostituibile perché utile ad inserire il doppiatore nelle suggestioni, nel *mood*, nell'ambiente, sonoro e musicale, della scena in riproduzione; altri, invece, la utilizzano come mero strumento tecnico finalizzato semplicemente a cogliere l'attacco delle battute. Esiste anche una scuola di doppiaggio famosa per la caratteristica di mettere da parte la cuffia dopo aver ascoltato l'anello e doppiare senza l'ausilio dell'audio e degli attacchi (come evidenziato dalla conversazione con il doppiatore Giorgio Lopez che verrà citata in seguito).

Il doppiatore, come già detto, è primariamente un attore ed una componente essenziale di questo mestiere è senza dubbio la memoria. Secondo il doppiatore Angelo Maggi, voce italiana di attori cinematografici

come Tom Hanks, Hugh Grant e Robert Downey Jr, esistono tre tipi di memorizzazione, legati ai diversi settori dello spettacolo:

Ho tre modi diversi di parlare della memoria dell'attore. La 'memoria corta' è la memoria del doppiatore, cioè tu memorizzi un paio di righe; se non hai questa memoria non puoi fare questo mestiere. La 'memoria media' è quella del cinema: tu impari un copione il pomeriggio prima della scena che dovrai girare, ma il giorno dopo le riprese già non ti ricordi più niente! [...] La 'memoria lunga' è quella del teatro: a teatro si fanno tante prove, è quel tipo di memoria che ci rimane per anni. Quella che ci riguarda [nel doppiaggio] è la memoria corta (Maggi 2013).

La memoria corta, tipica del doppiatore, è associata alla valenza tecnica dell'audio in cuffia. Il doppiatore ascolta l'audio per la gestione del sincrono, per gestire gli attacchi. Avendo memoria della singola riga della battuta, il doppiatore può osservare la scena sullo schermo, concentrandosi esclusivamente sugli occhi, sulle espressioni del personaggio da doppiare. Solo in questo modo il doppiatore può acquistare quella libertà di interpretazione resa possibile dal superamento del vincolo della lettura della battuta, che porterebbe inevitabilmente alla perdita delle sfumature del personaggio. Il doppiatore David Chevalier, voce ufficiale degli attori Ashton Kutcher e Jason Biggs, ribadisce la dicotomia del valore tecnico o artistico dell'audio in cuffia, sottolineando anche l'importanza della musicalità della lingua originale e delle intonazioni degli attori, come supporto al mestiere del doppiatore:

Molti colleghi usano la cuffia soltanto per avere gli attacchi della battuta, a livello tecnico, quindi. Io, personalmente, la uso molto di più, a un livello molto più profondo, per diversi motivi. Innanzitutto per l'elaborazione della lingua inglese, perché comunque capisco anche l'inglese, mi aiuta sentirla come la dice lui [l'attore originale]. Poi è ovvio che non posso riprodurlo pedissequamente, perché è un'altra lingua, la struttura della frase è diversa, le intonazioni sono diverse, però mi aiuta comunque sentire sempre il tono

della sua voce per sapere come io mi devo relazionare rispetto agli altri personaggi della scena. Averlo in cuffia dall'inizio alla fine della battuta, per tutta la scena, mi aiuta, è un sostegno, mi aiuta ad elaborare il modo in cui emetto la voce oltre che a carpirne le sfumature (Chevalier, 2013).

Il doppiatore deve confrontarsi con *parole creative* frutto di una rielaborazione interpretativa, di una trasposizione nella propria lingua madre, ma in cuffia è sempre subordinato all'ascolto di un "flusso sonoro", una colonna audio originale che probabilmente perde la propria connotazione semantica per diventare una guida sonora all'interpretazione. La cuffia risulta dunque un valido strumento per accompagnare il doppiatore nella sua performance. Giorgio Lopez, doppiatore storico di Danny DeVito, John Cleese e Dustin Hoffman, crede molto nella valenza artistica di questo strumento e nell'intervista accenna anche a quella famosa scuola del doppiaggio senza cuffia, metodo a lui non congeniale e ormai riservato a pochissimi, considerando i tempi brevi che caratterizzano il doppiaggio:

La cuffia è importante perché ti ricrea e ti ricostruisce un ambiente dentro il quale puoi muoverti in maniera più consona, più agevole, perché riproduci quello che è stato fatto quindi ti senti un po' più a tuo agio. Però alcuni attori, diciamo anche un po' vecchio stampo ma assolutamente straordinari, come poteva essere Enrico Maria Salerno, come può essere un Pino Colizzi, spesso imparano a memoria le cose, non hanno bisogno dell'uso della cuffia. Quei doppiatori vedono una situazione, poi la memorizzano, dopodiché spengono le luci e le battute già le sanno, guardano le facce, entrano nella faccia, nelle espressioni. Sinceramente, io non sono mai riuscito ad acclimatarmi con questo tipo di meccanismo, [...] a me interessa sentire l'ambiente, sentire la musica, perché in fondo si tratta di magia, si tratta di una finzione, di un sogno, che alla fine devi riprodurre in qualche modo, che sia una cosa comica, che sia drammatica, che sia un cartone animato, qualunque cosa! (Lopez, 2013).

La colonna audio originale sostiene il doppiatore, lo aiuta ad entrare immediatamente nell'azione. Sotto questo aspetto il doppiatore risulta essere anche più avvantaggiato dell'attore originale, egli, infatti, ha la fortuna di avere in cuffia un prodotto già mixato, con effetti sonori e musiche, tutte componenti importantissime nella composizione dell'audiovisivo e nella sua resa artistica finale. Il doppiatore dunque ha la possibilità di *entrare* nel film, carpirlo intimamente, per poi intrecciarsi con l'interpretazione dell'attore originale.

L'approccio alla cuffia della doppiatrice Chiara Salerno, voce di Connie Nielsen ne *Il gladiatore* (2000) e Sally Field in *Lincoln* (2012), risulta essere sottilmente diverso. L'attrice parla della possibilità che i doppiatori hanno di migliorare le performance di certi attori e poi ribadisce la valenza tecnica dell'audio originale come mero appoggio. Non sono, infatti, tanto i suoni quanto quello che vede ad avere rilevanza e darle ispirazione per la sua performance:

I bravi attori li doppi più facilmente, paradossalmente è più facile doppiare una grande protagonista, un bravo attore, piuttosto che uno che invece devi migliorare. Noi doppiatori abbiamo anche questa dote, certe volte andiamo a migliorare le interpretazioni. Quando devi migliorarla, io per esempio uso la cuffia solo se mi serve un attacco, ma non mi accompagna nell'interpretazione, è solo una cosa tecnica. Se invece ha fatto molto bene l'attore in originale, è di aiuto, pur essendo i suoni diversi, perché comunque in inglese l'intonazione è diversa. In linea di massima, è solo un appoggio tecnico la cuffia, anche se ti trovi davanti a un grande attore, anche perché non si doppia tanto per suoni, quanto per stati d'animo, quindi sguardi, movimenti (Salerno, 2013).

Dalle parole di Chiara Salerno si intuisce facilmente il suo approccio alla professione in qualità di attrice più che di doppiatrice, volendo così sottolineare la vicinanza di queste due figure professionali, divise da un confine così labile da non poter essere, forse, tracciato. Ad ogni modo, anche nell'intervento di

questa doppiatrice viene riconosciuta, in qualche modo, l'inevitabile importanza della cuffia, seppur in minima parte, come mezzo utile a cogliere gli attacchi delle battute.

In conclusione, l'audio in cuffia si mostra come un elemento imprescindibile ai fini della performance del doppiatore, sia a livello tecnico che artistico. D'altronde, con le poche informazioni che il doppiatore ha a disposizione sulla trama e sul personaggio ad inizio lavorazione (il doppiatore, infatti, a volte arriva in sala senza neanche sapere il titolo della pellicola), avere il supporto della colonna audio risulta essere il modo più veloce per entrare nell'atmosfera del film. Un discorso leggermente diverso va fatto per l'interazione tra due personaggi in un dialogo. Ormai è praticamente una prassi far recitare i doppiatori in 'colonne separate', ovvero registrare le parti in sessioni diverse. I doppiatori che devono doppiare due attori in un dialogo, lo fanno in turni di lavoro differenti, non si incontrano in sala. A livello di interpretazione attoriale, risulta essere più complicato per i doppiatori recitare senza avere un riscontro 'umano' con l'altro attore che doppiierà l'interlocutore. La cuffia in questo non aiuta, perché il doppiatore si ritrova a dover interpretare un dialogo con le battute dell'interlocutore in lingua originale, o peggio già doppiate ma non sincronizzate (il lavoro di sincronizzazione è l'ultima fase della lavorazione, il fonico può limitarsi ad una bozza del sincrono). Il supporto della cuffia, dunque, con la sua duplice valenza artistica e tecnica, risulta essere l'unico vero tramite tra il potere intrinseco della *parola creativa* stampata, proiettata nella re-interpretazione del doppiatore, e l'impianto originale dell'opera. È una guida, una base di partenza che sicuramente non può essere ignorata. Il doppiaggio si inserisce silenziosamente tra un'opera finita e la sua riedizione con l'obiettivo di restituirla più fedelmente possibile (sebbene non esista traduzione che non contempli interpretazione); una sceneggiatura è composta da parole, un film da emozioni visive e sonore, ed entrambe queste componenti vengono sottoposte ad un nuovo processo che le rimescola,

Andrea Martelli. DoppiArte: la parola nel doppiaggio tra creatività e tecnica.

Le Simplegadi, 2013, XI, 11: 142-152. - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>

producendo inevitabilmente un risultato nuovo, artisticamente firmato anche dal doppiatore.

NOTE

1. Le interviste citate in questo articolo sono solo una parte di quelle condotte durante l'esperienza in sala di doppiaggio. Questi approfondimenti originali fanno parte di un lavoro di analisi più ampio, svolto nell'ambito dello sviluppo della mia tesi di laurea triennale in Scienze e Tecnologie Multimediali (Martelli 2013) e basato sulle conversazioni con nove doppiatori professionisti ed una direttrice del doppiaggio.
2. L'*oversound* è una particolare tecnica nella quale la nuova colonna registrata viene sovrapposta all'originale, ma non sostituita. Si ricorre all'*oversound*, in genere, per non togliere il valore documentario al filmato, valore che col doppiaggio andrebbe perso.
3. I brusianti sono doppiatori professionisti impegnati in ruoli minori o impiegati per doppiare voci di sfondo di ambienti e luoghi pubblici.
4. La prova muta fa parte delle fasi iniziali di ascolto della sequenza da doppiare: l'audio in sala di registrazione viene escluso e concentrato solo in cuffia.

BIBLIOGRAFIA

Baccolini, Raffaella, Rosa Maria Bollettieri Bosinelli e Laura Gavioli (a cura di). 1994. *Il doppiaggio. Trasposizioni linguistiche e culturali*. Bologna: Editrice CLUEB.

Di Fortunato, Eleonora e Mario Paolinelli. 2005. *Tradurre per il doppiaggio - La trasposizione linguistica dell'audiovisivo: teoria e pratica di un'arte imperfetta*. Roma: Hoepli.

Di Giammatteo, Fernaldo. 2006. *Che cos'è il cinema*. Milano: Bruno Mondadori Editore.

Martelli, Andrea. 2013. *La macchina del doppiaggio. Interpretazione, voci e arte nel buio della sala* (Tesi di laurea in Scienze e Tecnologie Multimediali, Università degli Studi di Udine).

Pavesi, Maria. 2005. *La traduzione filmica - Aspetti del parlato doppiato dall'inglese all'italiano*. Roma: Carocci editore.

Stanislavskij, Konstantin ed. 2008. *Il lavoro dell'attore sul personaggio*. Traduzione di Anna Morpurgo e Maria Rosa Fasanelli, Fausto Malcovati (a cura di). Bari: Editori Laterza.

FILMOGRAFIA

Scott, Ridley. *The gladiator (Il gladiatore)*. 2000

Spielberg, Steven. *Lincoln*. 2012

Andrea Martelli, laureato in Scienze e Tecnologie Multimediali presso l'Università degli Studi di Udine, è un regista e attore barese. Appassionato da sempre della settima arte, dopo anni di palcoscenico decide di mettersi dietro alla macchina da presa nel 2009, con la realizzazione del suo primo cortometraggio, *UnoeUnoTre*. Nel 2010 è regista del corto *Oliver*; nel 2011 firma la co-regia della web-series *Arrivederci, Mr. Coat*; nello stesso anno dirige il documentario *Sorrisi e percorsi storici delle evidenze cliniche*. Nel 2012 scrive e dirige il cortometraggio *DE VISU* e firma inoltre la regia del backstage del Festival *Le Voci dell'inchiesta*.
andrea@andreamartelli.net, www.andreamartelli.net

Mariagrazia Pelaia

La parola creativa e la Dea dell'antica Europa di Marija Gimbutas (1)

Abstract I: l'opera di Marija Gimbutas, che ne *La civiltà della Dea* (1991) trova sistemazione definitiva poco prima della morte della grande archeologa e studiosa lituana, è essenziale per la nascita degli studi della *partnership*. In questo testo la parola creativa è quella dell'archeologa che cerca di descrivere con le parole a sua disposizione una realtà sorprendente, un mondo così diverso dal nostro che a lungo è stato invisibile ai colleghi che l'hanno preceduta.

Abstract II: the work of Marija Gimbutas, summarized in *Civilization of the Goddess* (1991), shortly before the death of the great Lithuanian archaeologist and scholar, is a fundamental contribution to the birth of Partnership Studies. It is interesting to analyze the book by highlighting the new perspective it generates, in which the imaginative style of her creative word supports the archaeologist's discovery.

Ne *La civiltà della Dea* di Marija Gimbutas, di cui propongo una lettura nella chiave degli studi della *partnership* fondati da Riane Eisler, la parola creativa è quella dell'archeologa che cerca di descrivere con i termini a sua disposizione una realtà sorprendente, un mondo così anomalo rispetto al nostro, rimasto a lungo invisibile agli archeologi e agli studiosi che l'hanno preceduta: quello dell'Europa neolitica, ovvero la prima società della *partnership* a noi nota. La Gimbutas non è scrittrice nel senso tradizionale, ma in qualche modo lo è

Mariagrazia Pelaia. La parola creativa e la Dea dell'antica Europa di Marija Gimbutas.

Le Simplegadi, 2013, XI, 11: 153-164. - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>

diventata per comunicare le sue scoperte. Ha cercato di raccontare il mondo dell'antica Europa inizialmente a se stessa e poi a noi. E ne viene fuori un nuovo universo simbolico che ci potrà aiutare a tornare al mondo della partnership. Ricordiamo che la Gimbutas ha cominciato la sua carriera universitaria a Harvard negli anni Cinquanta come traduttrice, e in tibetano la parola per chi esercita questo mestiere è *tertön*, che vuol dire 'scopritore di tesori' (Marinangeli 1987: 195). La Gimbutas da 'scopritrice di tesori' simbolici è diventata scopritrice di tesori anche reali e forse la sua esperienza di traduttrice le ha suggerito il giusto atteggiamento dialogico per trattare lo strano materiale estratto dai suoi scavi.

Marija Gimbutas e la genesi degli studi della partnership di Riane Eisler

L'opera di Marija Gimbutas, che ne *La Civiltà della Dea* trova sistemazione definitiva, è essenziale per la nascita degli studi della partnership: senza la scoperta della civiltà dell'antica Europa, pacifica e mutuale, Riane Eisler avrebbe avuto argomenti più deboli per il suo modello interpretativo della storia umana come movimento dialettico dominanza-partnership. Usciamo da una civiltà della partnership e viviamo in una società della dominanza che ci ha fatto credere finora di non avere alternative. A partire dagli studi pionieristici della Gimbutas si è cominciata a intravedere questa possibilità, e Riane Eisler ne ha tratto in modo coraggioso e appassionato le debite conseguenze.

Nel Capitolo 2 de *Il calice e la spada*, intitolato *Messaggi dal passato: il mondo della Dea*, la Eisler fa cospicuo riferimento alla Gimbutas. Non a caso una delle parole creative che più avanti citeremo, tratta dalla sua opera, la leggiamo nel seguente passo: "Ci sono anche quelle che la studiosa [cioè la Gimbutas, nda] definisce uova cosmiche" (Eisler 1987: 61). Ho messo la parola in corsivo perché evidenzia esplicitamente il lavoro di nominazione, evocazione e quindi creazione di parole che la Gimbutas ha compiuto. Un'ottima metafora della sua opera: lo schiudersi di uova di un antico mondo scomparso da cui

Mariagrazia Pelaia. La parola creativa e la Dea dell'antica Europa di Marija Gimbutas.

Le Simplegadi, 2013, XI, 11: 153-164. - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>

escono creature da battezzare con nuove parole-realtà. Possiamo parlare di vera e propria mitopoiesi, lavoro poetico oltre che scientifico sempre presente nella sua ricerca. È proprio questo il lato più debole agli occhi dell'attuale comunità scientifica: la capacità intuitiva, visionaria e artistica con cui la studiosa ha tentato una ricostruzione olistica dei materiali analizzati. Proprio questo è l'aspetto più creativo che ha ispirato pensatrici come Riane Eisler. Ne *Il calice e la spada* la Eisler cita *Goddesses and Gods*, perché la *Civiltà della Dea* non era ancora stata pubblicata, e menziona la Gimbutas nei Ringraziamenti per il lavoro svolto nei passi di interesse archeologico, cioè i capitoli 1 e 2 dell'opera in cui descrive il mondo neolitico europeo da cui prende le mosse la sua ardita ipotesi. Ad ogni modo, *La civiltà della Dea* riassume tutte le opere precedentemente pubblicate dalla Gimbutas.

Struttura e parola creativa fondante: Antica Europa

La civiltà della Dea di Marija Gimbutas descrive una società della partnership storicamente attestata. È una pietra miliare nel percorso della studiosa lituana: la sintesi delle ricerche di una vita. Presenta il quadro complessivo dei dati archeologici sparsi in tutta l'Europa, a partire da un primo nucleo sudorientale, risalenti ad epoca neolitica (6500-3500 p.E.C. ca.) (2), molti dei quali portati personalmente alla luce con scavi negli anni Settanta in Grecia, Jugoslavia e Italia meridionale. Questo costituisce la prima parte del libro, comprendente i capitoli da uno a sei, per esplicita dichiarazione dell'autrice (Gimbutas 2012: 7). Fin qui abbiamo un testo abbastanza classico, un ricco database di natura archeologica.

Nella seconda parte del libro assistiamo alla trasformazione dell'archeologa in archeomitologa. La parola tecnica e scientifica che ha caratterizzato fino a questo punto la trattazione diventa 'parola creativa'. Si tratta sostanzialmente di un cambiamento di punto di vista consentito da un approccio interdisciplinare. Lo stesso metodo necessario secondo la Marler e

Mariagrazia Pelaia. La parola creativa e la Dea dell'antica Europa di Marija Gimbutas.

Le Simplegadi, 2013, XI, 11: 153-164. - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>

Haarmann per arrivare a una convalida in ambito scientifico delle ipotesi della Gimbutas sulla nascita della scrittura nell'antica Europa (3). La seconda parte, nella versione italiana pubblicata in volume separato, unifica queste popolazioni e culture in una sola civiltà, definita *Old Europe*, cioè 'Antica Europa', e i vari capitoli sostanziano l'ipotesi. Prende qui corpo la più importante parola creativa coniata dalla studiosa lituana (che, ricordiamo, è esperta di mitologia e folklore, in particolare del suo paese): il nome appena citato identifica il complesso culturale dell'Europa neolitica fra 6500 e 3000 p.E.C. Quindi l'Unione europea è l'attuale erede di un antico passato riscoperto, non inedita fase evolutiva del presente, ma realtà a noi rimasta a lungo sconosciuta in qualche modo riemersa. La sua crisi rappresentativa potrebbe trovare nell'antica Europa un nuovo riferimento, non soltanto di identificazione geografica, ma, come vedremo più avanti, valoriale. È paradossale che l'antica Europa sia stata riscoperta da un'europea esule negli Stati Uniti; nel Nuovo Mondo è riapparso un antico capitolo dimenticato della storia del Vecchio Mondo!

Il neologismo ha avuto anche una certa fortuna, dando nome a una recente mostra di reperti del bacino danubiano di epoca neolitica che si è tenuta a New York e a Oxford: *The Lost World of Old Europe*. Anche se gli archeologi di oggi hanno preso in prestito solo la denominazione, scartando (per ora) il contenuto assegnato dalla studiosa (Antony & Chi 2010). Passiamo ora in rassegna le altre parole creative coniate dalla Gimbutas nei vari capitoli della Seconda parte de *La Civiltà della Dea*.

La parola creativa nel capitolo settimo: i nomi della Dea

In questo capitolo, dedicato alla religione della Dea, la parola creativa assume l'aspetto di vera e propria cosmogonia. Gimbutas non si limita a classificare i reperti, trova linee di continuità e forma repertori che associa a una Dea dalle tante sfaccettature e trasformazioni, signora della ciclicità, in terra e in cielo. Un

Mariagrazia Pelaia. La parola creativa e la Dea dell'antica Europa di Marija Gimbutas.

Le Simplegadi, 2013, XI, 11: 153-164. - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>

modello sacro al centro del quale vi è una Dea onnicomprensiva con un'identità poliedrica: "Il parto e il nutrimento della prole – vegetale, animale e umana – era il modello fondamentale per lo sviluppo dell'immagine della Dea come divinità onnigenerante" (Gimbutas 2013: 12). Secondo la studiosa questa Dea è una vera e propria metafora della natura, che si ricrea incessantemente a partire da se stessa, partenogenetica. La parola creativa in questo caso ridona vita a un mondo scomparso di spiritualità legata ai cicli naturali impersonati dal corpo femminile e propone una stretta connessione tra il femminile sacro e il mondo animale e vegetale, coniando parole creative molto potenti: Dea Uccello, Dea Avvoltoio, Dea Civetta, Dea Serpente, Dea Scrofa. E altre categorie designa in modo felice come Dea Occhio, Dea della Morte e della Rigenerazione, Signora delle piante e degli animali, Dea gravida. Marija Gimbutas ritrova qui la parola creativa al femminile e torniamo alle 'uova cosmiche' sopra menzionate, tappe cicliche nel percorso di rigenerazione, appositamente situate nei luoghi di sepoltura, spesso evocate nella stessa architettura funeraria come nell'ipogeo di Malta. Perché il tema di queste società è il continuum vita-morte-rinascita.

La parola creativa nel capitolo ottavo: Old European Script

Questo è forse il punto dell'opera in cui più ci avviciniamo alla dimensione di parola creativa in senso stretto. Il capitolo infatti è intitolato *Scrittura sacra*. Anche questa è una scelta di nominazione molto coraggiosa e ardita. Non solo secondo la studiosa le antiche popolazioni dell'antica Europa possedevano una scrittura duemila anni prima dei sumeri, ma l'avevano elaborata con motivazioni completamente diverse. Infatti i presunti iniziatori di quest'arte secondo le nostre accademie erano spinti da una necessità economica, legale e amministrativa (da cui noiosissime tavolette con inventari di beni, anche se a dire il vero esistono migliaia di tavolette di contenuto astrologico scartate a priori dai deciflatori). La scrittura dell'antica Europa, se veramente tale, è nata

Mariagrazia Pelaia. La parola creativa e la Dea dell'antica Europa di Marija Gimbutas.

Le Simplegadi, 2013, XI, 11: 153-164. - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>

invece per necessità legate a un complesso culto della Dea. Le probabili scritte si trovano esclusivamente su oggetti religiosi. Ma è impossibile leggere le parole creative di questo alfabeto non ancora decifrato. Possiamo solo intuire e immaginare il significato di segni e simboli creativi, detti logogrammi: un segno per un concetto. Un cospicuo inventario, che in futuro potrà essere raffrontato ai repertori che attualmente un'altra studiosa, Genevieve von Petzinger (2009), sta compiendo di quelli paleolitici. Si tratta di forme geometriche e simboliche in uso in tutto il mondo; l'antica Europa potrebbe non essere un episodio di partnership isolato nel Neolitico. Troviamo segni familiari come la V, la M, la X: la prima considerata stilizzazione del pube ed emblema di fertilità del femminile e della natura, la seconda legata all'acqua e al movimento ondoso che riproduce, la terza un potenziamento della V. In questi cartigli di segni incisi sulle statuette si potrebbe addirittura celare il nome della Dea, probabilmente multiforme, come tante sono le tipologie di Dea ricostruite dalla Gimbutas e come testimoniato dai culti della Grande Madre di epoca ormai storica.

Sono molteplici gli spunti creativi suscitati da queste elaborazioni verbali con cui la Gimbutas ha cercato di dare un'identità al materiale che stava esaminando. La V per esempio compare in associazione con la Dea Uccello. E altre lettere come la X e la M appaiono strettamente connesse ad epifanie della Dea. In conclusione, possiamo supporre che la parola creativa del Neolitico riformulata in via ipotetica dalla Gimbutas, un giorno potrebbe essere realmente letta. Al lavoro ci sono vari studiosi, gli aspiranti deciflatori del Lineare A e dei geroglifici cretesi con cui la scrittura dell'antica Europa presenta delle possibili similitudini (insieme al ciprominoico) e altri che proseguono il lavoro pionieristico di Shan M. Winn, come Harald Haarmann che ha ampliato il suo primo catalogo di segni, proponendo nuovi percorsi di decifrazione (2009). In sintesi, la parola creativa qui assume i connotati di riscoperta di un codice simbolico, che pian piano si svela e non sappiamo nemmeno fino a che punto. Una scrittura nucleare, in cui ogni segno esprime un concetto e si caratterizza

Mariagrazia Pelaia. La parola creativa e la Dea dell'antica Europa di Marija Gimbutas.

Le Simplegadi, 2013, XI, 11: 153-164. - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>

per brevità (spesso da uno a tre segni). Parole creative molto potenti, da dosare con moderazione: questo sembra il messaggio dei nostri antenati e antenate neolitici.

La parola creativa nel capitolo nono: matrismo

La studiosa non rinuncia a mettere insieme i tasselli del puzzle per capire come quella società fosse organizzata anche nella vita quotidiana, con i suoi modelli politici, economici e spirituali. Il capitolo nono infatti esamina la struttura sociale dell'antica Europa: un matriclan caratterizzato da egualitarismo economico tra i generi. Qui la Gimbutas conia una nuova parola, 'matrismo', per evitare l'uso del termine 'matriarcato'. Scrive nell'introduzione al capitolo: "La difficoltà della cultura antropologica del Ventesimo secolo con il termine *matriarcato* consiste nel volerlo rappresentare come una immagine-specchio in tutto e per tutto del patriarcato o androcrazia: ovvero, una struttura gerarchica di donne che governano con la forza al posto degli uomini" (Gimbutas 2013: 118). Più avanti la Gimbutas afferma esplicitamente di utilizzare il termine 'matrismo' solo per evitare questa confusione. E purtroppo l'uso di tale terminologia non è bastato a dissipare gli equivoci se il team di ricerche che prosegue gli scavi a Çatal Hüyük qualche tempo fa ha annunciato come propria la scoperta che in quell'epoca uomini e donne godevano di un trattamento paritario, implicitamente assumendo che la Gimbutas associasse la matrilinearità a un predominio delle donne sugli uomini (Rigoglioso 2007). La Gimbutas segnala che questa società matristica corrisponde alla *gilania*, termine proposto da Riane Eisler per superare il medesimo scoglio unendo le radici greche di femminile (*gyne-*) e maschile (*an-*) con una *elle* (che in inglese evoca *link*, 'legare'). Pur citando questa possibilità la Gimbutas non la usa mai nella trattazione, dove l'uso dell'espressione 'matristico' si alterna a matrilineare.

È innegabile che in entrambi i casi (*gilania* e *matrismo*) abbiamo esempi di 'parola creativa', parole con cui si cerca di qualificare nuove visioni ispirate

Mariagrazia Pelaia. La parola creativa e la Dea dell'antica Europa di Marija Gimbutas.

Le Simplegadi, 2013, XI, 11: 153-164. - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>

da un lontano passato. I posteri ci diranno quale dei due neologismi avrà maggiore fortuna. Nel frattempo altre studioso, altrettanto versate nell'arte della creazione della parola, come Heide G. Abendroth (vedi la sua definizione di *Modern Matriarchal Studies* come nuovo indirizzo di ricerca), hanno invece preferito continuare l'uso del termine *matriarcale*, approfondendone l'aspetto etimologico (*arché* non come 'dominio', ma come 'inizio', 'origini', come nei termini 'archetipo', 'archeologia' eccetera). La questione è di recente approfondita da Anna Schgraffer che ricorda anche altre accezioni di significato per *arché*, e cioè 'porta stretta' e 'vagina', e la associa a una parola che secondo Haarmann discende dal substrato preindoeuropeo del greco antico: *urche*, 'vaso di terra (cotta) per conservare i pesci sotto sale' (Schgraffer 2013: 37-39).

La parola creativa nel capitolo decimo: Kurgan

Anche nel decimo e ultimo capitolo ricorre una nuova parola creativa, che ha avuto, questa sì, una grande fortuna nel mondo della cultura, in particolare nell'ambito degli studi indoeuropei. Come dice espressamente la stessa Gimbutas nel preambolo al capitolo: "i protoindoeuropei o antichi indoeuropei, da me ribattezzati Kurgan, sono arrivati da oriente, dalla Russia meridionale, a dorso di cavallo" (Gimbutas 2013: 150). La parola russa *kurgan* (di per sé un prestito dal turco) significa letteralmente 'tumulo' o 'altura', 'collina' e l'espressione *tradizione Kurgan* è stata introdotta dall'autrice nel 1956 per designare la cultura dei pastori seminomadi che costruivano tumuli sepolcrali a forma di collinetta arrotondata e hanno compiuto un ciclo di invasioni nel territorio dell'antica Europa, suddiviso in tre ondate in un arco di tempo che va dal 4400 al 3000 p.E.C.

Questa popolazione proto-indoeuropea che ha alterato il corso della storia del nostro continente si è ritrovata così un nome-omen, dato che è quella che ha sepolto (se non fisicamente, certo culturalmente e simbolicamente) i

Mariagrazia Pelaia. La parola creativa e la Dea dell'antica Europa di Marija Gimbutas.

Le Simplegadi, 2013, XI, 11: 153-164. - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>

nostri più antichi antenati neolitici, riportando indietro le lancette dell'evoluzione culturale e artistica europea. Con questa scoperta la Gimbutas rompe contemporaneamente diversi tabù: non solo la nostra cultura discenderebbe da una popolazione che ha rovesciato il paradigma gilanico della precedente civiltà dell'antica Europa, ma questo nuovo modello lungi dal rappresentare un progresso appare un'involuzione e un impoverimento culturale in tutto il continente. I Kurgan introducono il modello della dominanza che oggi noi identifichiamo con il paradigma della civiltà: un dio maschile accentratore, lontano dalla dimensione quotidiana e corporea dell'esperienza umana, identificato con il cielo e in parte con la mitologia solare, probabilmente mutuata da precedenti divinità femminili, come testimonia Dexter (2008), associato a un modello gerarchico ed elitario, basato sulla guerra e sull'accumulo delle ricchezze, quindi espressione di disparità sociale.

La rottura di questi tabù (cioè che la nostra sia la prima civiltà del pianeta, che civiltà e guerra siano un pendant irrinunciabile e che civiltà non possa darsi senza dominio maschile gerarchico) ha fatto sì che l'opera rivoluzionaria della Gimbutas sia ancora in attesa di una seria disamina degli studiosi (in particolare dell'area archeologica, si veda il bilancio complessivo della ricezione dell'opera di Marija Gimbutas dopo la sua morte nell'articolo di Elster 2013: 44-57). Davvero un grande coraggio nel suo discorso, che non sarebbe mai nato senza una parola ispirata e quindi creativa, il coraggio di chi è sopravvissuto a una delle peggiori guerre che ha punteggiato la storia della nostra 'civiltà', e cioè la seconda guerra mondiale, guarda caso destino condiviso anche dalla Eisler.

L'interdisciplinarietà degli studi della Gimbutas ha fatto sì che il suo lavoro non andasse del tutto disperso per il tiepido interesse del mondo dell'archeologia suo contemporaneo. Tutto un movimento popolare che potremmo definire della Dea ha accolto e fatto proprie le sue scoperte, in modi a volte un po' ingenui e tali da scoraggiare gli studiosi seri ad avvicinarsi alla

Mariagrazia Pelaia. La parola creativa e la Dea dell'antica Europa di Marija Gimbutas.

Le Simplegadi, 2013, XI, 11: 153-164. - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>

questione. Speriamo che in futuro si arrivi a un maggiore equilibrio e a una gilantica revisione dell'opera della Gimbutas nel suo complesso, della sua innovativa metodologia e dei suoi rivoluzionari risultati (4). Senza dubbio la *Civiltà della Dea* è un caso di riscrittura dell'antica storia umana (Panzarasa 2007), finora considerata 'preistoria', qualcosa che la precede, ma resta avvolto in una specie di nebbia, che può trasformare l'identità attuale e quindi ridare a tutti la speranza di un 'antico' futuro.

NOTE

1. Presentato in occasione del convegno internazionale *The Creative Word: Partnership Studies in World Literatures in English*, Lecce 17 maggio 2013, http://all.uniud.it/?page_id=534.
2. "Nel rispetto delle diverse religioni del mondo, è preferibile utilizzare i termini neutrali E.C. (Era Comune) e p.E.C. (prima dell'Era Comune) rispetto a quelli giudaico-cristiani a.C. (avanti Cristo) e d.C. (dopo Cristo) che pongono l'evento della nascita di Gesù Cristo come unico spartiacque della storia", Mercanti 2012: 660-661.
3. Si veda la mia *Nota all'edizione italiana* in Gimbutas 2012: 277.
4. Da parte mia posso notare che fra i capitoli della seconda parte ne manca uno, quello sull'astronomia. La vicinanza al cielo, alle stelle e ai cicli cosmici delle popolazioni neolitiche convive con il loro radicamento alla Terra, espresso da una Dea al tempo stesso del cielo e della Terra. Si veda ad esempio il mio articolo *Il linguaggio astrologico della Dea* (Pelaia 2005; Gimbutas 2012: 279).

BIBLIOGRAFIA

Antony, David W. & Jennifer Y. Chi ed. 2010. *The Lost World of Old Europe. The Danube Valley, 5000-3500 B.C.* Princeton: Princeton University Press.

Mariagrazia Pelaia. La parola creativa e la Dea dell'antica Europa di Marija Gimbutas.

Le Simplegadi, 2013, XI, 11: 153-164. - ISSN 1824-5226
<http://all.uniud.it/simplegadi>

Eisler, Riane. 1987. *Il calice e la spada. La nascita del predominio maschile* (presentazione di M. Ceruti e traduzione di V. Mingiardi). Parma: Pratiche. Nuova edizione a cura di Antonella Riem. 2011. *Il calice e la spada. La civiltà della Grande Dea dal Neolitico ad oggi* (Glossario mutuale a cura di Stefano Mercanti). Udine: Forum.

Eisler, Riane. 1996. *Il piacere è sacro. Il mito del sesso come purificazione* (traduzione di M. Pizzorno). Milano: Frassinelli. Nuova edizione: 2012. *Il piacere è sacro. Il potere e la sacralità del corpo e della terra dalla preistoria a oggi* (prefazione di A. Riem Natale, prologo alla nuova edizione di Riane Eisler e Glossario Mutuale di Stefano Mercanti) Udine: Forum.

Elster, Ernestine. 2013. Le nuove scoperte dell'archeologia neolitica (traduzione di M. Pelaia). *Prometeo*, 121, 31: 44-57.

Gimbutas, Marija. 2012 (I vol.), 2013 (II vol.). *La civiltà della Dea. Il mondo dell'antica Europa* [1991] (traduzione e cura di M. Pelaia). Viterbo: Stampa Alternativa.

Haarmann, Harald. 2009. Il Danube script come tecnologia ed ecologia culturale (traduzione di M. Pelaia). *Prometeo*, 106, 27: 84-93.

Marinangeli, Luciana. 1987. *Astrologia tibetana*. Roma: Edizioni Mediterranee.

Mercanti, Stefano. 2012. Glossario mutuale. Riane Eisler, *Il Piacere è sacro. Il potere e la sacralità del corpo e della terra dalla preistoria a oggi*. Udine: Forum, 655-684.

Panzarasa, Stefano. 2007. Un antico futuro. AA.VV, *Per la Terra* (a cura di Giuseppe Moretti). Murazzano (CN): Ellin Setae, 121-132.

Pelaia, Mariagrazia. 2005. Macrozodiaco e matriarcato. *Vivere con cura*, 4 (numero monografico).

Rigoglioso, Marguerite. 2007. The Disappearing of the Goddess and Gimbutas. A Critical Review of The Goddess and the Bull. *The Journal of Archaeomythology*, 3, 1: 21-29.

Mariagrazia Pelaia. La parola creativa e la Dea dell'antica Europa di Marija Gimbutas.

Le Simplegadi, 2013, XI, 11: 153-164. - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>

Robbins Dexter, Miriam. 2008. L'alba e il sole nel mito indoeuropeo (traduzione di M. Pelaia). *Prometeo*, 104, 26: 26-33.

Schgraffer, Anna. 2013. Un filo di Arianna ingarbugliato: come districarlo? *Leggere Donna*, 159.

WEBLIOGRAFIA

Gimbutas, Marija. 2012. *La civiltà della Dea. Il mondo dell'antica Europa*. <http://www.stampalternativa.it/libri/978-88-6222-168-9/marija-gimbutas/la-civiltà-della-dea.html> (pagina consultata il 29 maggio 2013).

von Petzinger, Genevieve. *Geometric Signs, A New Understanding*, http://www.bradshawfoundation.com/geometric_signs/ (pagina consultata il 29 maggio 2013).

Mariagrazia Pelaia è autrice, traduttrice e ricercatrice impegnata nella divulgazione di temi ecopacifisti e matristico-gilanici. È membro del comitato editoriale della rivista di scienze e storia *Prometeo* e del comitato scientifico di *Traduttologia*. Ha curato e tradotto *La civiltà della Dea* di Marija Gimbutas (2 volumi) pubblicati nel 2012 e 2013 da Stampa Alternativa.

mgpelaia@gmail.com

Mariagrazia Pelaia. La parola creativa e la Dea dell'antica Europa di Marija Gimbutas.

Le Simplegadi, 2013, XI, 11: 153-164. - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>

Eleonora Goi

A Hatful of Cherries: presente e passato nella scrittura migrante di Félix Calvino

Abstract I: This essay aims to analyze *A Hatful of Cherries*, a collection of short stories by the Spanish- Australian author Félix Calvino. By taking into consideration both his biographical experience and the main themes highlighted in his stories, travel, memory and migration above all, I will investigate how Calvino creatively tries to make two different world communicate, intersect and connect, thus establishing a dialogue between the Spain of his childhood and modern day Australia.

Abstract II: Questo articolo intende analizzare *A Hatful of Cherries*, raccolta di racconti brevi ad opera dello scrittore ispano-australiano Félix Calvino. Nel prendere in considerazione sia la sua esperienza biografica che le principali tematiche contenute nelle sue storie, in particolare memoria e migrazione, cercherò di stabilire come Calvino tenti creativamente di creare connessioni, intersezioni e comunicazione tra due mondi diversi: la Spagna della sua giovinezza e l'Australia contemporanea.

Una delle voci più personali ed interessanti del panorama contemporaneo australiano, Félix Calvino nasce in Galizia, nell'area nord occidentale della Spagna, ove trascorre la propria infanzia in un ambiente rurale ancora legato ai ritmi della terra ed alle voci della tradizione. Giunto in Australia sul finire degli anni '60 dopo un lungo periodo trascorso in Inghilterra al fine di sfuggire al servizio militare obbligatorio ed al regime franchista, Félix si stabilisce a Sydney, lavorando nel settore turistico. Nel 1996, dopo essersi trasferito a Melbourne, ottiene l'ammissione presso l'università omonima, conseguendo una prima

Eleonora Goi. *Hatful of Cherries: presente e passato nella scrittura migrante di Félix Calvino.*

Le Simplegadi, 2013, XI, 11: 165-176. - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>

laurea in inglese e spagnolo, seguita nel 2012 da un Master of Philosophy in Scrittura Creativa presso l'Università del Queensland, alla quale è ancora oggi affiliato. Già giunta alla seconda ristampa, la sua prima raccolta di racconti, *A Hatful of Cherries*, ha attratto le opinioni favorevoli di diversi critici oltre a guadagnarsi l'indubbio onore di un'introduzione ad opera dello scrittore australiano David Malouf.

I racconti di Calvino, scritti in uno stile austero e sorprendentemente privo delle verbosità barocche a volte associate alla lingua spagnola, sfruttano il rapido succedersi di periodi minimali ed incisivi al fine di catturare l'attenzione del lettore. L'economia linguistica e la precisione formale che caratterizzano lo stile di Félix Calvino si ispirano, per ammissione dell'autore stesso, alla prosa di grandi autori come Hemingway, Carver e Chekhov.

L'amore per i dettagli, la placida ironia e la descrizione minuziosa delle piccole gioie del quotidiano vivacizzano ulteriormente le sedici storie contenute nella raccolta. Spesso assai brevi, i racconti si dividono tra due mondi, alternando sapientemente la realtà presente dell'Australia ai ricordi di una Spagna ormai lontana sia nello spazio che nel tempo. Tra le tematiche più rilevanti figura certamente quella dell'immigrazione, sebbene sia impossibile condurre un'analisi esaustiva senza prendere in considerazione altri temi quali l'esilio, la memoria (in special modo la memoria della madrepatria), la perdita, la ricerca del sé, il viaggio, l'amore come forza universale capace di superare il pregiudizio e la tradizionale concezione eterosessuale.

Riprendendo la definizione di Cortazar relativamente all'esilio nella letteratura ispano-americana come al tempo stesso "hecho real y tema literario" (Cortázar 1980: 59) ed estendendolo alla scrittura di Félix Calvino possiamo effettivamente notare come la componente biografica abbia fortemente influenzato la tematica centrale della raccolta. Superato tuttavia il senso di frammentazione, frustrazione e marginalizzazione culturale che spinge in alcuni casi il migrante a cercare una nuova voce, Calvino scrive per

Eleonora Goi. *Hatful of Cherries*: presente e passato nella scrittura migrante di Félix Calvino.

Le Simplegadi, 2013, XI, 11: 165-176. - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>

raccontare il proprio percorso di integrazione e progresso interiore, ricordando vividamente la patria abbandonata in un esilio autoimposto. Come afferma Kohut in merito alla letteratura migrante, "yo creo que la condición del escritor es el exilio, y que nadie trabaja más que rompiendo con la lengua, el país, con lo conocido, la costumbre, lo asimilado" (1) (Kohut 1993: 3); è attraverso la rottura con il passato che lo scrittore riesce ad arricchire la propria esperienza, riscrivendo e sublimando le atmosfere, i pregi ed i difetti del paese d'arrivo attraverso occhi avvezzi ad altri paesaggi, altre luci ed altri ritmi. Il viaggio dell'autore si compie anche nell'utilizzo di una scrittura che oscilla tra quotidianità e valori più universali, introducendo il concetto di vita come transito e momento di passaggio.

Come riferisce Calvino stesso, il suo interesse si focalizza sugli 'universi paralleli' e dicotomici che si aprono nelle menti dei migranti, composti da un mondo antico, quello del paese natio, e dal mondo nuovo, presente, della patria appena scoperta:

When I start writing fiction it is to the village of my youth that I return for content, characters and scene. Later I explore the lives and experiences of migrants individually and collectively, and the consequences of being an immigrant, which, although it brings material riches, also brings socio-spiritual impoverishment. In addition, I am attracted to the parallel universes in the migrant's mind, that is, the reality left behind and the reality of the present. The subject appeals to me because of its dichotomy: as an immigrant myself, I arrived in Australia already furnished with a language, culture, history and ways of thinking, yet having lived here for a long time, I have put down Australian roots too (2).

Particolarmente interessante appare la descrizione dei tentativi di integrazione di uomini e donne di mezz'età privi di legami familiari, i quali si ritrovano a fare esperienza di una solitudine sociale e culturale quasi totalizzante. I personaggi di

Eleonora Goi. *Hatful of Cherries*: presente e passato nella scrittura migrante di Félix Calvino.

Le Simplegadi, 2013, XI, 11: 165-176. - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>

spesso con emarginati sociali o altri migranti, non necessariamente provenienti dalla stessa area, o nel ritrovare in terra straniera qualcuno in grado di comprendere la propria lingua madre.

“Two Men at the Border” è forse il racconto che meglio riesce ad unire la tematica della memoria e quella della migrazione, trattando della fuga di due spagnoli dal regime franchista nel corso dell'anno 1965. Il confine menzionato nel titolo è quello ispano-francese ed i due giovani uomini in attesa di attraversarlo trovano in un barista ed una prostituta, personaggi che vivono la notte e gravitano ai margini della società, un inaspettato aiuto per sfuggire ai controlli alla frontiera. È l'accento galiziano che Claudia, la prostituta, riconosce nella parlata dei due fuggiaschi a convincerla a prestare loro soccorso, nascondendoli nel proprio appartamento senza agire da delatrice; la lingua natia agisce da collante, spingendo i personaggi a superare le barriere sociali e di genere. Anche i fantasmi che abitano il mondo surreale di “Ghosts on the Beach” percepiscono lo straniamento causato dalla perdita della propria identità, aggrappandosi alla routine nel loro vagare surreale sulla spiaggia Australiana di Dee Why. Il ricordo della vita passata è per George, il protagonista, ancora vivido e irrinunciabile, sebbene James, suo maestro nelle arti degli spiriti, continui a ricordargli come passato e presente non abbiano per i morti alcun significato. Così come i migranti, i fantasmi di Calvino soffrono di solitudine e melanconia, lottando per affermare la propria identità individuale in un ambiente a volte ostile, a volte semplicemente indifferente.

Nel loro distaccarsi dal proprio passato e dalle passioni di una vita ormai conclusa i fantasmi divengono capaci di interiorizzare la storia e lo spazio in modi sempre nuovi, viaggiando tra le epoche e le civiltà, ritrovando la capacità di interagire con l'Altro. Non dissimilmente lo scrittore migrante, seppur costretto a immani sforzi al fine di forgiarsi una nuova identità, è infine in grado, nell'osservare il proprio nuovo paese e la patria ormai distante, di riconoscere con sensibilità maggiore le esigenze del prossimo. I fantasmi richiamano in

Eleonora Goi. *Hatful of Cherries*: presente e passato nella scrittura migrante di Félix Calvino.

Le Simplegadi, 2013, XI, 11: 165-176. - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>

Calvino l'archetipo dello straniero, intruso per cultura e per lingua, errante a volte ingenuo e fin troppo desideroso di trovare uno spazio proprio, un legame umano solido e duraturo come quello familiare.

La necessità di integrarsi (*fit in*), emerge chiarissima da uno dei dialoghi più interessanti presenti nella raccolta, in cui un giovane praghese racconta della fine del proprio matrimonio con una donna di Melbourne, la quale sperava di continuare tramite lui a fare esperienza di un'Europa colma di meraviglie culturali, architettoniche e storiche:

She loved Prague. She loved the architecture, the culture... the history. She thought that I would reproduce it all in Melbourne, or at least some of it [...]
On our third wedding anniversary she said she wanted a divorce.
'Why?' I said, after a long sip of wine.
'Because I no longer *fitted in*' (Calvino 2007: 39-40).

L'Europa di Calvino non è tuttavia quella delle grandi città d'arte, delle architetture imponenti o della storia dei grandi. Si tratta invece della Galizia della sua infanzia, regolata da superstiziose leggi contadine, dal complesso concetto di onore (specialmente nell'accezione spagnola di *honra*, ovvero reputazione sociale) e dal ciclo naturale delle stagioni: "in our world the seasons marked the passage of life. Winters were cold and long. The sun was timid. The days were short. The nights went on forever. Spring brought excitement, the smell of flowers and the songs of birds" (Calvino 2007: 28).

Il primo racconto della raccolta, "Don't Touch Anything", introduce immediatamente la tematica della memoria, aprendo uno scorcio su una Spagna rurale e poverissima, in cui la morte e la superstizione non sono meno reali delle bestie da cortile con cui gli uomini promiscuamente condividono cibo e spazi. Il narratore, sebbene certamente adulto al punto da confessare di aver dimenticato nomi e particolari, ci offre la fresca prospettiva di un bambino nel raccontare della morte dei nonni del suo amico d'infanzia, Daniel. Il tema

Eleonora Goi. *Hatful of Cherries*: presente e passato nella scrittura migrante di Félix Calvino.

Le Simplegadi, 2013, XI, 11: 165-176. - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>

della morte è predominante nella sezione centrale del racconto benché le cause della dipartita dei due anziani non siano affatto indagate; il lettore subito comprende di trovarsi posto sul medesimo piano di una mente bambina che si trova ad accettare verità universali senza interrogarsi criticamente, sperimentando attraverso la narrazione incalzante ed i periodi brevi la predisposizione delle giovani menti alla distrazione ed al rapido pensiero.

La sepoltura del nonno, che al pari della consorte rimane senza nome, così da divenire simbolo e paradigma della vecchiaia stessa, introduce il protagonista ad un nuovo mistero, quello della terra sepolcrale nuda ed inospitale, che accoglie i morti come un grembo materno. È al profondo della terra, "very deep" (Calvino 2007: 4) che la nonna viene consegnata nel tentativo di proteggere gli abitanti del paese dagli oscuri poteri a lei attribuiti. Alla solida presenza della terra, che si insinua, con "dreams of earth and bones" (Calvino 2007: 3), anche nei sogni del giovane narratore, si oppongono idealmente il vento e la tempesta che caratterizzano la notte in cui l'anziana muore, in un chiaro richiamo allo sconvolgimento dell'ordine naturale descritto da Shakespeare nel *Macbeth*:

Furious thunder shook the village and rattled our hearts. Bright flashes criss-crossed the sky, piercing the clouds, splitting ancient oak trees, and lighting up shuttered rooms where women and children prayed by a flickering candle, on their knees in their nightshirts. Winds howled, the likes of which no one remembered. "The devil itself came to fetch her", a neighbor said afterwards (Calvino 2007: 3).

Nell'universo rurale in cui la storia si dipana ciò che viene sepolto, nascosto e taciuto sembra perdere ogni potere sulla realtà, come nel caso di Fantasma, il gatto nero a cui vengono attribuite qualità di iettatore e la cui esistenza la madre del narratore sceglie di ignorare: "Mother never acknowledged the cat. Mother believed that things not said did not exist" (Calvino 2007: 2). È sempre la

Eleonora Goi. *Hatful of Cherries*: presente e passato nella scrittura migrante di Félix Calvino.

Le Simplegadi, 2013, XI, 11: 165-176. - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>

figura materna, a conclusione del racconto, ad invocare la protezione dei santi in funzione apotropaica per allontanare il pericolo di forze ignote.

La descrizione di una società retrograda e pregiudiziosa caratterizza anche il racconto "Detour", sempre ad ambientazione spagnola. La vicenda di Serafín, impossibilitato a recarsi alla propria festa di fidanzamento dopo essere rimasto bloccato su di una strada secondaria a causa di un guasto al motore dell'auto, è per Calvino l'occasione per riflettere sulla solitudine dell'uomo nel momento in cui si ritrova confinato nell'oscurità. La breve, asettica frase con cui il narratore ci comunica la morte del protagonista, in parte preconizzata da Serafín nel corso delle proprie riflessioni, fa da contrappunto all'ultimo paragrafo, in cui gli invitati alla festa, rappresentanti di una società superficiale e disattenta alle esigenze del singolo, criticano causticamente l'inspiegabile assenza del promesso sposo. I loro pareri, tanto più ininfluenti ora che il giovane uomo è morto, nella loro grettezza contrastano fortemente con l'animo sensibile di Serafín ed il suo amore per la natura selvaggia delle coste galiziane.

Allo stesso modo in "A Hatful of Cherries" il concetto di onore viene ripreso per trattare la condizione femminile nelle aree rurali più arretrate, in cui voci e malignità non mancano di condannare la donna disonorata e perduta che, rimasta incinta pur senza essere maritata, rifiuta di rivelare l'identità del proprio amante. Il cappello pieno di ciliegie che per estensione dà il nome al racconto ed alla raccolta è il simbolo del peccato e del piacere terreno, ma anche del sospetto che costringe infine la giovane alla fuga nonostante il tentativo della maestra di paese, donna fiera ed indipendente, di proteggerne gli interessi e la sensibilità.

Un altro magistrale scorcio sulla condizione della donna viene proposto in "The Bride", racconto che getta luce su uno dei temi meno esplorati della letteratura migrante, quello del matrimonio per procura o della possibilità per donne nel fiore degli anni di fuggire dalla monotonia e dalla miseria del proprio piccolo paese maritando un uomo conosciuto soltanto per via epistolare.

Eleonora Goi. *Hatful of Cherries*: presente e passato nella scrittura migrante di Félix Calvino.

Le Simplegadi, 2013, XI, 11: 165-176. - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>

Protagonista della vicenda è Aurora Blanco, che già nel nome porta un'allusione alla bellezza e purezza che la caratterizzano ed all'innocente ingenuità con la quale decide di fidarsi di Alfredo, suo fidanzato per corrispondenza. Nel giungere all'aeroporto di Brisbane Aurora incontra uno spagnolo assunto da Alfredo al fine di essere per lei guida e compagno in attesa del volo previsto il giorno successivo. Aurora non conosce una parola d'inglese e la barriera linguistica che isola la coppia dal mondo esterno permette a Calvino di concentrarsi sul rapporto che subito si costruisce tra i due personaggi. Scopertisi entrambi Galiziani i due cominciano a narrare la propria esperienza, fornendoci alcune considerazioni in merito alla situazione australiana, alla sua cultura ed ai suoi migranti:

"At home you hear a little about Australia. I was told it was like an English province", she said [...].

"Yes, but it is changing".

"How?"

"Australians travel overseas, gather new experiences. Migrants from non-English backgrounds bring their own culture".

"I read there is little history. No Roman bridges. No ancient ruins. No wars"
(Calvino 2007: 85).

Il sogno di Aurora, "chased halfway across the world" (Calvino 2007: 86), si scontra presto con le menzogne di Alfredo, il quale aveva mentito sulla propria condizione economica, sul proprio aspetto e persino sulle proprie motivazioni. Tradita dalle parole, Aurora si trova a compiere la difficile scelta tra un futuro costruito sulla menzogna insieme ad Alfredo ed il disonore di tornare a casa senza un marito, a cui si seguirebbe la certa condanna ad anni di solitudine in qualità di *soltera*. È solo la calda, amichevole accoglienza di alcune donne spagnole come lei, immigrate come lei, a renderla nuovamente capace di osservare il mondo con lo sguardo limpido di un tempo, non diversamente da

Eleonora Goi. *Hatful of Cherries*: presente e passato nella scrittura migrante di Félix Calvino.

Le Simplegadi, 2013, XI, 11: 165-176. - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>

quanto accade nel racconto "The Swallows", in cui una rondine ferita viene curata e resa nuovamente capace di volare e viaggiare verso nuove terre, abbandonando la gabbia che l'aveva inizialmente protetta, ma che era in ultimo divenuta troppo stretta per contenerne il gioioso desiderio di vita.

Grande importanza è riservata da Calvino ad oggetti di uso quotidiano, portafogli, panni o coltelli, i quali diventano simboli dell'esperienza dell'esule e del lontano passato custodito nella memoria. Questi oggetti comuni, smarriti, sottratti o ritrovati che siano, rimarcano il senso di perdita da parte del migrante, evidenziandone lo straniamento rispetto alla società che lo ospita e, a volte, anche la misera condizione economica. In "Winners and Losers", terzo racconto presente nel volume, lo smarrimento di un portafoglio consente a Calvino di proporci alcune interessanti riflessioni sull'animo umano e sulla sua naturale predisposizione all'avidità: secondo la visione pessimistica di uno dei personaggi solo la presenza di testimoni potrebbe infatti indurre un ipotetico passante a rendere un portafoglio gonfio di denaro senza appropriarsi del contenuto. Il portafoglio, che contiene quasi tutti i risparmi del protagonista, è anche il luogo in cui vengono custodite l'identità economica, sociale e culturale facenti capo al nuovo mondo Australiano: carte di credito, una patente di guida ed una tessera universitaria. Il passaporto, legato alla memoria del paese natio, non viene invece smarrito, ma è utile al protagonista per identificarsi presso la stazione di polizia al momento del ritrovamento.

Anche "The Laundry Incident" rimarca come il senso di perdita possa portare ad un tentativo simpatetico di avvicinamento e condivisione con gli altri esseri umani, a volte anch'essi imprigionati negli stereotipi, schivi o incapaci di comunicare come descritto nel seguente passaggio:

A middle-aged gentleman wants me to join him at his well-stocked mini bar, and together consider the universal laws regarding the disappearance of socks. On the second-floor, a Chinese couple do not speak English and become agitated by my use of body language to describe the nature of my

Eleonora Goi. *Hatful of Cherries*: presente e passato nella scrittura migrante di Félix Calvino.

Le Simplegadi, 2013, XI, 11: 165-176. - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>

affliction. There are furtive steps behind closed doors. There are condolences... (Calvino 2007: 81).

L'assurdo furto della biancheria stesa asciugare, pur rimanendo irrisolto, rende fertile la mente del protagonista, conducendolo ad aprirsi al prossimo ed a nuove idee. Nel reame di sogno immaginato dal protagonista, non dissimile dal Mondo della Luna dell'*Orlando Furioso* di Ariosto, "fertile imaginations feast on discoloured underwear" (Calvino 2007: 82); la metaforica perdita di parte della propria identità precedente, composta di memorie sbiadite, nutre l'immaginazione attraverso l'inevitabile contatto con l'altro da sé e conduce alla creazione di nuove realtà ed identità. Anche la decisione di smettere di fumare, narrata in "Restless Hands", fornisce all'autore nuovi spunti di riflessione in merito ai meccanismi della mente e del corpo. L'assenza delle sigarette, feticcio ed ossessione del protagonista, marca un punto di svolta nella sua esistenza, così che per la prima volta comincia a percepire i meccanismi del proprio essere con impressionante lucidità, personificandolo e conducendolo attraverso un percorso tattile e immaginario nei meandri della memoria: "I lay there, eyes shut, while hands and recollections caressed each other. It was like the fantastic dreams sometimes one is blessed with [...]" (Calvino 2007: 107). Nella mente del protagonista, resa più acuta dalla mancanza, anche i morti tornano alla vita attraverso la memoria, così come avviene per l'amato zio, la cui dipartita è annunciata da una lettera che giunge "from the old country" (Calvino 2007: 17); la morte, come spesso accade nei racconti di Calvino, è parte integrante della vita dei personaggi, al punto che è durante un funerale che la possibilità di rinunciare alle sigarette viene per la prima volta presa in considerazione. Peter, l'amico australiano che inizialmente vanta d'aver sconfitto il vizio, a differenza del protagonista sembra tuttavia trarre ben poco dalla sua risoluzione: appare chiaro sul finire del racconto che solo una mente già predisposta all'osservazione duale della realtà ed aperta al cambiamento può trarne nuovi spunti e riflessioni.

Eleonora Goi. *Hatful of Cherries*: presente e passato nella scrittura migrante di Félix Calvino.

Le Simplegadi, 2013, XI, 11: 165-176. - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>

Nei racconti di Calvino, di norma, il conflitto culturale non si percepisce in modo diretto, sebbene siano sempre descritte con chiarezza le notevoli differenze tra la Spagna rurale e l'Australia moderna. L'uso dell'ironia riflette la molteplicità e la presenza di identità ambigue, così da esporre differenze e contraddizioni. La narrazione di eventi quotidiani a cui viene attribuito un valore aggiunto si configura come un fattore destabilizzante, che non consente di attribuire significati univoci al testo o agli eventi narrati, lasciandoli aperti all'interpretazione del lettore. L'utilizzo da parte di Calvino di oggetti comuni e resoconti di vita vissuta gli consente di sottolineare la situazione precaria, duale e nostalgica del migrante: come afferma Francesco Loriggio, "wittingly or unwittingly, the ethnic author transfers on to the literature he writes the asymmetrical dualism, the bifocalities that typify his everyday life" (Loriggio 1996: 89).

Nell'inserirsi tra diversi universi dualisticamente opposti (morte/vita, immaginazione/realtà, memoria/tempo presente, Spagna/Australia) l'autore è in grado di osservarli da una posizione quasi esterna, in qualche modo privilegiata, confrontandone le identità. In quanto scrittore transculturale Calvino ci mostra come l'esperienza di un senso di appartenenza non esclusivo ma molteplice, ove i confini di una singola nazione vengono trascesi, consenta di abbracciare un più ampio concetto di umanità. Ricreare una nuova identità significa rifuggire da valori dominanti, interiorizzando la separazione rispetto al passato, che tuttavia non viene mai completamente dimenticato. Félix Calvino non rifiuta la patria in modo netto, poiché di essa rimane un ricordo dolceamaro e la consapevolezza che quella Galizia vive ormai solo nella sua mente. L'acquisizione di un'identità flessibile e plurale, non distaccata dal passato ma capace di analizzarlo da una nuova e più ricca prospettiva, conduce a sperimentare livelli di significato molteplici e creativi volti allo sviluppo di un paradigma di mutua comprensione e di *partnership* (3).

Eleonora Goi. *Hatful of Cherries*: presente e passato nella scrittura migrante di Félix Calvino.

Le Simplegadi, 2013, XI, 11: 165-176. - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>

NOTE

1. "io credo che la condizione naturale dello scrittore sia l'esilio e che nessuno possa lavorare più che attraverso la rottura con la propria lingua, il proprio paese e costumi, ciò che gli è familiare ed ha assimilato" [mia traduzione].
2. Estratto dalla mia corrispondenza privata con l'autore (email 29/05/2013).
3. Si veda in proposito: Riem *et al.* 2010; Vasta *et al.* 2011.

BIBLIOGRAFIA

Calvino, Félix. 2007. *A Hatful of Cherries*. Melbourne: Arcadia.

Cortázar, Julio. 1980. América Latina: exilio y literatura. *Eco*, 205: 59-66.

Kohut, Karl. 1983. *Escribir en París*. Barcelona: Hogar del Libro.

Loriggio, Francesco. 1996. *Going South in Social Pluralism and Literary History: The Literature of the Italian Emigration*. Toronto: Guernica.

Riem Natale, Antonella, Luisa Conti Camaiora, Maria Renata Dolce & Stefano Mercanti ed. 2010. *Partership Id-Entities. Cultural and Literary Re-Inscription/s of the Feminine*. Udine: Forum.

Vasta, Nicoletta, Antonella Riem Natale, Maria Bortoluzzi & Deborah Saidero ed. 2011. *Identities in Transition in the English Speaking World*. Udine: Forum

Eleonora Goi is completing a Ph.D. on the use of myth in David Malouf's fiction at the Department of Foreign Languages and Literature, University of Udine. Her research focuses on Australian postcolonial literature and 19th - 20th century English literature. She is a member of the James Joyce Italian Foundation and of the European Association for Australian Studies and recently was a visiting fellow at the University of Queensland, Brisbane.

goi.eleonora@gmail.com

Eleonora Goi. *Hatful of Cherries*: presente e passato nella scrittura migrante di Félix Calvino.

Le Simplegadi, 2013, XI, 11: 165-176. - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>

Maddalena Lorubbio

The Creative Word in Atwood's *The Robber Bride*: Towards New Female Identities

Abstract I: Margaret Atwood's *The Robber Bride* is a very complex novel, questioning the stereotypes concerning female identity and the patriarchal definition of the feminine Self. Through the diverse acts of re-naming themselves, the three female characters of the novel challenge the 'scientific terms', as Panikkar puts it, of the male worldview. The stable categories of the patriarchal language are not adequate to represent the multiplicity of the identity and spiritual world of women. Atwood's creative word is able to open the intimate world of these women in order to envisage fluid boundaries between the genders and delineate new possibilities for male/female relationships for future generations.

Abstract II: *The Robber Bride* di Margaret Atwood è un'accurata analisi delle frammentarie identità delle tre protagoniste femminili e del loro profondo desiderio di libertà e completezza. Il romanzo mette in discussione i comuni stereotipi maschilisti e la definizione patriarcale dell'identità femminile. L'esigenza delle protagoniste di trovare nuovi nomi per se stesse, nei quali identificare una parte del loro io, fa emergere con chiarezza la molteplicità della natura femminile e l'esigenza di distruggere l'inflessibile categorizzazione patriarcale del mondo, fondata, come sostiene Raimon Panikkar, sul termine scienziato. La parola creatrice di Margaret Atwood delinea confini più fluidi tra i generi e nuove possibilità per le generazioni future.

Maria Maddalena Lorubbio. The Creative Word in Atwood's *The Robber Bride*:
Towards New Female Identities.

Le Simplegadi, 2013, XI, 11: 177-189. - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>

In the 1993 novel *The Robber Bride*, Margaret Atwood shows how powerfully the creative word can challenge the stable categories of the male worldview and shape new female identities. The multiplicity of the feminine self, as opposed to its patriarchal definition, is represented by the numerous names every character has. By challenging the univocal scientific terms of the male language, Atwood's creative word claims a more complete social and personal identity for women and shows the female need to create an enlivening dialogue with the inner part of their being and to acknowledge their split souls.

The Robber Bride is the story of three middle-aged women, Tony, Charis and Roz, who have very little in common, but share some negative experiences with Zenia, a mysterious woman whom each of them met at different stages of her life and in a different decade. By telling each of them different stories of her life and by destabilizing the three women's love relationships, Zenia is able to open their intimate world and to make them face their split subjectivities. In this article, I will show how, through the diverse acts of naming and re-naming themselves and through the meeting of the dark double Zenia, the three female characters begin an enriching conversation with their inner microcosm and question the male definition of the female identity in the everyday life. As Atwood suggests, the stable female identity that the patriarchal terms have shaped over the time is completely inadequate to represent the multiplicity of the spiritual world of women and their hybrid nature. By opposing sexual clichés and restrictive gender roles, the novel also envisages fluid boundaries between the genders and foresees new possibilities for male/female relationships for future generations.

Tony, Charis and Roz meet once a month for a gossipy lunch in a stylish restaurant, the Toxique. During one of their monthly luncheons, the three friends re-encounter Zenia, whom they believed had died five years before. The present story is interrupted by a series of flashbacks about the three women's past and their relationships with Zenia. The novel ends with Zenia's death,

Maria Maddalena Lorubbio. The Creative Word in Atwood's *The Robber Bride*:
Towards New Female Identities.

Le Simplegadi, 2013, XI, 11: 177-189. - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>

probably a suicide, following her encounter with the three women: everything is mysterious, Zenia's stories in particular. As a matter of fact, Zenia's origins and stories are not clear at all, as she had told a different version of her childhood and life experiences to each of the characters. Even after her death, no one is able to discover her surname and her place of birth, neither the police nor Roz's private detective.

The third-person narration consists of seven chapters, which present a palindromic structure: the first one ("Onset") and the last one ("Outcome") are guided by Tony's voice, the second and the sixth have the same title ("The Toxique") and present the point of view of all the three, each of the central ones ("Black Enamel", "Weasel Nights" and "The Robber Bride") is dedicated to one of the three protagonists, respectively Tony, Charis and Roz. The novel has a schematic structure, moving from the protagonists' crisis after Zenia's reappearance from the dead at the Toxique, through the narration of the lives of the three, to the final crisis, a week later, after having encountered their enemy, in the same place as the beginning. The last pages are dedicated to the memorial service for Zenia, during which the three throw her ashes into Lake Ontario and continue narrating the woman's stories.

Tony, Charis and Roz all show a fragmented subjectivity and a lack of something inside them. Many of their psychological difficulties, even as middle-aged women, depend on their experiences as children. All their families were characterized by disintegration or discord between the two parents (Charis did not even know her father) and by one of them coping with solitude and full parental responsibility. Their mothers, in particular, are responsible for their lack of confidence and their sense of frustration, especially in their relationships with men. Their split subjectivity is signaled by the double or triple identity they built for themselves when they were young.

Tony Fremont is a university professor of history whose point of view is fundamental in the novel, as her guiding voice opens and ends the whole story:

Maria Maddalena Lorubbio. *The Creative Word in Atwood's The Robber Bride: Towards New Female Identities.*

Le Simplegadi, 2013, XI, 11: 177-189. - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>

she represents the power of history to explain the past and the present, the need to create a narrative in order to understand the world around us and the importance of being able to change perspective to reach a full comprehension, which can never be definitive, of life. Her double/triple identity is signaled by her names: Antonia Fremont (the one given her by her parents when she was born), Tony (as she has chosen to be called in real life) and Tnomerf Ynot (her name spelled backwards).

Since her childhood, Tony was able to spell and write backwards, as a way to separate herself from reality. Though she wrote her real name with her right hand, her left-handed writing and her attempts at writing words backwards show a gap between her inner world and her family and social life and represents the distance between what she has to say and what she really feels. Ynot is a twin sister for Tony, but "taller, stronger, more daring" (Atwood 2009: 162). The double identity she created as Tnomerf Ynot, dominated by images of violence and war, represents the power that Tony lacks for Ynot is a sort of female barbarian warrior and rebel, cruel and uncivilized, the opposite of the docile and calm girl Tony was, always respectful of the rules and of her mother's feelings.

Charis is a New-Age follower and Yoga teacher when she met Zenia in the 70s. Her mother, Gloria, was single when she gave birth to her and so Charis did not even know who her father was. Gloria suffered from hysteria and was unable to be a figure of reference for the young Karen, Charis's first name. She used to beat her daughter and transferred her own feelings of self-hatred and helplessness onto Karen, who, being a very sensitive child, suffered in silence and learned to ignore her physical sensations and needs.

After Gloria's death, two of Charis's relatives, Aunt Vi and Uncle Vern, adopted her but soon after her arrival in the new house, Uncle Vern began to abuse his young niece. As when she was younger, Karen ignored her physical sensations and converted her body into a spirit, called Charis. As an adult, she

Maria Maddalena Lorubbio. The Creative Word in Atwood's *The Robber Bride*:
Towards New Female Identities.

Le Simplegadi, 2013, XI, 11: 177-189. - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>

completely eliminated the figure of Karen, as the sexually abused child, by sinking a bag, representing her old identity, in Lake Ontario and adopting the name Charis in her everyday life. By doing so, as Jean Wyatt points out, "Charis grows up without the qualities connected to her previous experiences, such as sexuality, the body, rage" (Wyatt 1998: 47). This is the reason why she is completely unable to have a satisfactory sexual life and she is often tormented by nightmares and hallucinations. When Charis met Zenia, she was living with an American draft-dodger, Billy, who stayed in her home without giving her any gratitude or help. When Zenia stole Billy, Charis was pregnant and soon after she gave birth to a baby girl, August.

Roz, on the other hand, is a rich and married businesswoman with three children, Larry and two twins, Paula and Erin. Roz, too, has a triple identity, shown by her three names: Roz Grunwald, Rosalind Greenwood and Roz Andrews. The first name change aimed at hiding her Jewish origins, the second one was the acquisition of her husband's surname. Roz's life was split in two when her Jewish father came back home after many years of absence. Until that moment, Roz lived with her Catholic mother, who was very severe with her, making her feel unappreciated.

Roz liked her father's freedom and disrespectfulness, but she felt guilty as regards her mother's strict morality. The more she loved her father, the more she felt to be a rebel towards her mother, whose recognition was necessary for her. Yet her father's bad reputation and his strange friends made Roz have some doubts about her father's rich income, which may have come from his illegal activities in Europe during the war. Therefore, she felt positioned between two opposite and irreconcilable poles, as she had to choose between them. In addition, as the daughter of a very oppressive mother, Roz always seeks acceptance from the others and can't be autonomous from the others' judgments. With her husband Mitch, Roz has the same attitude as with her mother: his acceptance corresponds to that of the whole world, without

Maria Maddalena Lorubbio. The Creative Word in Atwood's *The Robber Bride*:
Towards New Female Identities.

Le Simplegadi, 2013, XI, 11: 177-189. - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>

understanding that he is profoundly immature and insecure. In fact, he needs to prove his self-worth and independence by betraying Roz with other women: she accepts his unfaithfulness, until she discovers that his lover is Zenia.

Since their very young age, the three protagonists' split subjectivities make them easy victims for Zenia, through whom they acquire a fuller understanding of their moral and psychological selves and of their past. In the novel, Atwood presents three women unable to cope with their femaleness and wholeness, who try to define themselves from the male perspective, in particular that of their lovers. Atwood also demonstrates that any attempt to attribute a unified or coherent self to women is completely inappropriate as everyone's self, women's selves in particular, are fragmented and split. Women's subjectivities are not only double or triple, but multiple.

One of the causes of the three women's fragmentation depends on the split between what they naturally are and what they are expected to be by the society where they live: because of their historical subordination to men, women have become unable to see and self-define themselves, as they tend to adopt the male point of view. Since the time they were young girls, they learnt and respected strict rules of education and behavior in order to be accepted and recognized by their mothers and, as a consequence, by the whole society. This aspect represents a huge limit, as women cannot fully express themselves and be completely free from social restrictions.

The traditional dichotomization between what women are and what they should be is a product of our Western philosophical tradition, which can accept only divisions between two elements and privileges unity and coherence. Atwood seems to tell the readers that everyone of us should recognize his/her own hybrid nature. In addition, as Luce Irigaray points out, it is our patriarchal society which attributes to women's multiplicity the quality of being fragmented and defective, while it should be considered simply as such, without any negative evaluation (Irigaray 1985: 30).

Maria Maddalena Lorubbio. The Creative Word in Atwood's *The Robber Bride*:
Towards New Female Identities.

Le Simplegadi, 2013, XI, 11: 177-189. - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>

The creation of new names and identities allows the three women to break the silence of their soul and to externalize a part of the self in order to face their own subjectivities, as opposed to the objectivity of the male world, and build a more complete self-narrative. Labels, relegated to the world of science, are unable to show the complexity of reality and human life and need to be overcome by recognizing the multiplicity of the self and its inner contradictions (Panikkar 2007: 106).

Zenia encounters Tony, Charis and Roz at crucial moments of their lives, making them change and discover themselves, through the recovery of their past and the recognition of their multiplicity. Each of the three, though criticizing and despising her, in some ways identifies with Zenia and hopes to become just like her. She recalls all the double identities the three forged when they were young, so allowing them to regain all the past experiences and all those qualities they have chosen to repress in growing up. At a superficial level, Zenia is very different from Tony, Charis and Roz and still she is part of them, a sort of dark side, which is not something negative, but everything the three have put in the shade, being embarrassed by having some feelings and qualities the society around them considers unacceptable for a woman. She is the 'Other' compared to what the three are in their everyday life and to the mask they have chosen to wear.

It is difficult to attribute to Zenia labels coming from traditional literary genres, but, for sure, she embodies the figure of the female adventurer. Zenia has all the characteristics of a female adventurer: her eccentricity, her jobs, her sexual behavior, her solitary life, her wildness, being in opposition to culture as fixed rules regulating people's lives. Not by chance, she is often represented as a wild animal or gothic figure, like a serpent, a wolf, or a vampire. Being associated to animal aggressiveness and wildness and to fearful images, it is clear that she is not only a figure from reality, but, above all, a product of the three women's imagination. As a man-eater and a thief of her friends' lovers,

Maria Maddalena Lorubbio. The Creative Word in Atwood's *The Robber Bride*:
Towards New Female Identities.

Le Simplegadi, 2013, XI, 11: 177-189. - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>

Zenia's powers are those of sexuality and total freedom, so that she is boundless as regards her desires and aims.

Another confirmation of the incarnation of the three women's fears in Zenia, is the title: it recalls the fairy tale *The Robber Bridegroom* by the Grimm brothers, which is the story of a group of men who dismember and eat the bodies of their wives, exactly like Bluebeard: both the tales are about women's fears of the male predator (Pinkola Estés 1995). If the robber bridegroom is a woman, as evidenced in Atwood's novel, she obviously embodies female inner instincts of survival in a society which still oppresses them.

As every double, at the end, has to die, so does Zenia, after each of the protagonists has recognized a personal identification with her. The fascination Zenia provokes in her friends is so powerful that it exceeds the love for their men: once having understood that she represents the wholeness they are looking for, men are of secondary importance, or, better, they have a less important function in their lives, as the priority is given to the construction of their own identity. The powerfulness they all admire in Zenia depends on her total freedom to live according to her desires and feelings, without being stopped by the society where she lives. This is what each one of them needs to recover in order to develop her own individuation process. In fact, Zenia dies only when all three have included the 'Other' within the 'Self'.

Zenia wholly embodies the double Tony has built for herself, Tnomerf Ynot, the adult outsider woman. At the beginning, she was afraid of sex, but, through her friendship with Zenia and after her betrayal, she is more confident and sensual towards West, until she becomes his girlfriend and then his wife. For Tony, Zenia represents a sort of initiation to real relationships and to sex. The fact that Tony acknowledges her double self and does not castrate it, as Charis and Roz do, is probably the reason why she is the only one who is able to maintain a lasting relationship with her husband.

Maria Maddalena Lorubbio. The Creative Word in Atwood's *The Robber Bride*:
Towards New Female Identities.

Le Simplegadi, 2013, XI, 11: 177-189. - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>

Charis, too, meets Zenia when she is at a stalemated point of her relationship with the draft-dodger Billy. Charis cares for Zenia as if she were her daughter and in so doing she discovers her power to mother. In this way she starts feeling her own bodily presence, beginning her path towards wholeness. After Zenia brutally tells her that she had been the target of Billy's sexual advances, Charis makes love with him, and, by identifying with Zenia, for the first time she experiences an orgasm. Then, after Zenia and Billy's betrayal, Charis is pregnant: her capacity to give birth to another life means she has reached the wholeness she needed and has put all the pieces together. For both Tony and Charis, Zenia represents the achievement of self-assertiveness, self-knowledge and female sexuality.

In a similar manner, through Zenia, Roz has the opportunity to feel legitimated for having her father in high esteem. Thanks to Zenia's story of having been rescued, when she was a young Jewish child, and taken to Canada by Roz's father, she can see him as a hero and she can integrate her split self. Through her, Roz also understands how immature her husband is and how much she deserves more than him. Her desire to be Zenia is linked to her unacceptability of the social clichés about women, their need to be always nice and controlled: what her enemy really represents for her is the power of an unlimited pleasure, disrespectful of any moral or social law. It is a sort of rebellion against the strict education she received from her mother and against stereotyped assumptions.

The society where Tony, Charis and Roz live, as they demonstrate, is still used to judging them according to traditional clichés and those qualities a woman must have in order to show her femininity. The rules of social behavior their mothers taught them are still available. Over time, women have become complicit of this kind of stereotypes as they accept to build their social image on them. Zenia, on the contrary, does not conform to these schemes but is the opposite of what a woman is expected to be: a man-eater, aggressive, solitary,

Maria Maddalena Lorubbio. The Creative Word in Atwood's *The Robber Bride*:
Towards New Female Identities.

Le Simplegadi, 2013, XI, 11: 177-189. - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>

uncontrolled. The necessity to recognize new female roles in the current society does not mean that women have to abandon their spirit of care and nurturing. On the contrary, Atwood shows three friends who offer motherly care for each other. What the author wants women to do is to recognize their multiple identity, which challenges the fixed one attributed to them by a patriarchal definition.

The reference to the Grimm brothers' tale *The Robber Bridegroom* is motivated by Atwood's desire to demonstrate that women can play all the roles, both the traditional ones and those which have been only male prerogatives, such as the adventurer, the torturer, the murderer. Like Roz's twin daughters, who "opt for women, in every single role" (Atwood 2009: 352) and want to have their favorite tales re-read with all female characters, Atwood as well chooses an all-female story. The adaptation of the old tale challenges restrictive gender roles and creates a world where the boundaries between men and women, self and other are shifting and unclear. In the original tale, the figure of the Wise Woman is very interesting: in Atwood's re-adaptation, she can be personified by Zenia. In fact, she is the person who guides the three friends, even if in a very cruel way, to the discovery of the self and of their multiplicity, until the moment when, her mission accomplished, she dies. Exemplary is the fact that Roz's magazine review, of which Zenia becomes the director, is entitled "Wise Woman World", until she changes it into "Woman Today": as the wise woman of the story, Zenia knows that women need to recognize the dark aspects of their soul. This recognition is a wise and sincere act of self-assertiveness, since the old female wisdom, created by men, can no longer be available in a modern society, where women, even for the positions they hold today, have the possibility to affirm their needs and desires.

The recovery of the female psychological world which challenges the depersonalization of the patriarchal horizon and the creation of new female identities, as opposed to the traditional ones, gives rise to different gender relations. The protagonists' next generation show to be made by good heirs of

Maria Maddalena Lorubbio. The Creative Word in Atwood's *The Robber Bride*:
Towards New Female Identities.

Le Simplegadi, 2013, XI, 11: 177-189. - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>

the evolution in progress: apart from Roz's twins, who want women in all the roles, Augusta and Larry, too, are quite emblematic. Augusta is a very strong woman, who, since she was young changed her name August into a more resounding one, which seems to affirm a powerful personality in society, a soul who can leave a mark in the world. Larry is gay, that is, he does not belong to any of the fixed categories of men and women: Roz is unable to understand his homosexuality because she has not learned yet that the boundaries between the genders are not so stable and that this sharp division is too restrictive and does not correspond to the fluidity of reality.

Through these characters, Atwood shows that if women reinforce their strength and personality, they will grow up a better equipped generation. She also states that the stable categories built by the scientific terms are not adequate to represent the complexity of reality and human beings. The depersonalization provoked by the objective categorization cannot but kill the world of spirituality and, therefore, the 'I'. Through the act of renaming themselves, Atwood's characters become able to recover the 'Self' in its totality and to reach a new female identity and a better space in the world.

BIBLIOGRAPHY

Atwood, Margaret. 2009. *The Robber Bride*. London: Virago Press.

Anshaw, Carol. 1994. Typhoid Zenia. *The Women's Review of Books*, 11: 4-15.

Bontatibus, Donna. 1998. Reconnecting with the Past: Personal Hauntings in Margaret Atwood's *The Robber Bride*. *Papers on Language and Literature*, 34, IV: 358-372.

Deery, June. 1997. Science for Feminists: Margaret Atwood's Body of Knowledge. *Twentieth Century Literature*, 43, IV: 470-486.

Grace, Sherrill & Lorraine Weir. 1983. *Margaret Atwood. Language, Text, and System*. Vancouver: University of British Columbia Press.

Maria Maddalena Lorubbio. The Creative Word in Atwood's *The Robber Bride*: Towards New Female Identities.

Le Simplegadi, 2013, XI, 11: 177-189. - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>

Eisler, Riane. 1987. *The Chalice and the Blade: Our History, Our Future*. San Francisco: Harper & Row.

Eisler, Riane. 1995. *Sacred Pleasure, Sex, Myth, and the Politics of the Body: New Paths to Power and Love*. San Francisco: Harper & Row.

Hempfen, Daniela. 1997. Bluebeard's Female Helper: The Ambiguous Rôle of the Strange Old Woman in the Grimms' "Castle of Murder" and "The Robber Bridegroom". *Folklore*, 108: 45-48.

Howells, Coral Ann. 1996. *Margaret Atwood*. London: MacMillan Press.

Howells, Coral Ann. 2010. Margaret Atwood's Canadian Signature: How Far is the Writer's Reach. Anna Pia De Luca ed. *Investigating Canadian Identities: 10th Anniversary Contributions*. Udine: Forum, 47-59.

Hutcheon, Linda. 1988. *The Canadian Postmodern. A Study of Contemporary English-Canadian Fiction*. Toronto: Oxford University Press.

Irigaray, Luce. 1985. *This Sex which is not One*. New York: Cornell University.

Panikkar, Raimon. 2007. *Lo spirito della parola*. Torino: Bollati Boringhieri.

Pinkola Estés, Clarissa. 1995. *Women Who Run With the Wolves. Myths and Stories of the Wild Woman Archetype*. New York: Ballantine Books.

Potts, Donna L. 1999. 'The Old Maps Are Dissolving': Intertextuality and Identity in Atwood's *The Robber Bride*. *Tulsa Studies in Women's Literature*, 18, II: 281-298.

Rosenberg, Jerome H. 1984. *Margaret Atwood*. Boston: Twayne Publishers.

Perrakis, Phyllis Sternberg. 1997. Atwood's *The Robber Bride*: The Vampire as Intersubjective Catalyst. *Mosaic: a Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, 30, III: 151-169.

Tolan, Fiona. 2005. Situating Canada: The Shifting Perspective of the Postcolonial Other in Margaret Atwood's *The Robber Bride*. *The American Review of Canadian Studies*, 35, III: 453- 473.

Wyatt, Jean. 1998. I Want to Be You: Envy, the Lacanian Double, and Feminist Community in Margaret Atwood's *The Robber Bride*. *Tulsa Studies in Women's Literature*, 17, I: 37-64.

Maria Maddalena Lorubbio. The Creative Word in Atwood's *The Robber Bride*: Towards New Female Identities.

Le Simplegadi, 2013, XI, 11: 177-189. - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>

Maria Maddalena Lorubbio holds a MA in European and Extra-European Languages and Literatures at the University of Udine where she also attended the School of Advanced Studies. In 2007, she was appointed “Alfiere del Lavoro” by the President of the Italian Republic Napolitano. As a recipient of the Telecom Italia scholarship, she took part in the “Leader of the Future” programme. She has also been awarded the Panicali Prize and the CittàImpresa Prize in 2013. Her research focuses on postcolonial literatures, women’s studies and sustainable development.

8marilena8@libero.it

Luisa Pèrcopo

Creative Words: Imagining Italy through Contemporary Australian Travellers

Roberta Trapè. 2011. *Imagining Italy: Through the Eyes of Contemporary Australian Travellers (1990-2010)*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, pp. 118. £34.99, ISBN 978-1-4438-3197-0

Australia has had a consistent and intense relationship with Italy since the beginning of the twentieth century. Travelling to Italy in particular used to be an important component of the middle-class-Australian-coming-of-age-Grand Tour-experience, and an essential one for artists in search of broadening their aesthetic and creative horizons. Presently, it is the experience of 'variety' that is the chief motivation behind most Australians' travelling to Italy, as Roberta Trapè suggests in this latest, informative addition to Australia's relationship with Italy. If 'Italy tugs at the corners of the Australian imagination through film, art and literature', as Bruce Bennett famously put it, today's 'cappuccino culture' has exponentially increased the depth of the field of reference to include fashion, style, design, food and 'the art of posh living'.

Trapè's *Imagining Italy* examines the reasons behind this 'perennial attraction' in the lives and works of four contemporary Australian artists: painter Jeffrey Smart (b.1921), and writers Shirley Hazzard (b.1931), Robert Dessaix (b. 1944) and Peter Robb (b.1946). Trapè takes into consideration both the artists' experiences in and travels to Italy together with the works in their corpus in which Italy plays an important role, juxtaposing and comparing the perspective from both positions: the expatriate/traveller and the artist. One of the strengths of the book is Trapè's access to unpublished private material by both Dessaix and Robb, such as personal letters, notebooks and interviews, this way adding a new dimension to her critical reading of the texts. Artists, according to Trapè,

Luisa Pèrcopo. *Creative Words: Imagining Italy through Contemporary Australian Travellers*.

Le Simplegadi, 2013, XI, 11: 190-196. - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>

“are the ones who usually leave the most articulate and eloquent records of their travel experiences” (1) and Trapè meticulously reveals these records along with their engrossing images by providing extensive passages from the original works.

Artists no longer represent the majority of Australians visiting Italy today – the sheer numbers of backpackers and the average middle-class, middle-aged Australians having surpassed them by far - but their endless interest in and fascination with Italy resonates in their works in such a way that it still ensures that “travel in Italy remains a phenomenon of great significance” in Australian literature (16). Trapè's point of departure is Roslyn Pesman's extensive study of Australians' travels abroad from the 1850s up to the 1990s. Trapè's work focuses on the last two decades, from 1990 to 2010. The scope of such a close and narrow span of time is the identification of possible new trends in the relationship Australian writers have with Italy.

If Italy and Italians have always represented a beacon for Australian writers and artists, the ‘irresistible’ and, for many, ‘perennial’ attraction to il Bel Paese has materialised in many different forms and shapes in their works. This complex and heterogeneous layer of images is also tangible in Trapè's analysis and her choice of the texts from the many published in these two decades provide interesting contrasts between them. She approaches each author methodically by giving an account of their travels to Italy, their impressions of the country as they appear on private unpublished accounts such as letters and diaries, the influence that the culture has had on their work and finally how it transpires in their works.

The book is divided into three sections, diachronically separating painter and artist Jeffrey Smart's autobiography *Not Quite Straight* (1996) and Shirley Hazzard's novels *Greene on Capri* (2000) and *The Ancient Shore: Dispatches from Naples* (2008) from the two younger writers. Robert Dessaix's *Night Letters* (1996) and Peter Robb's *Midnight in Sicily* (1996) constitute the second and third

sections of the book respectively. Trapè considers these four to be the most interesting examples of contemporary Australian artists' continuing fascination with Italy. Interestingly, Hazzard and Robb chose the South of Italy rather than Tuscany, the Italian region selected by the majority of Australians, as their home, attracted by the sensuality and the full-on emotional exposure they felt this region provided in abundance. Her analysis could have been further enhanced by a brief comparison of these artists with other Australian writers who lived in Italy and published during this decade – among which Paul Carter, David Malouf, Robert Hughes, Gough Whitlam stand out – as it would have provided a broader and richer sense of the present relationship between the two countries.

The first part, consisting of the first three chapters, is devoted to Jeffrey Smart's and Shirley Hazzard's relationship with, and vision of, Italy. The renowned painter and the novelist of international fame belong to the epoch of Australian expatriate travels and artist-communities abroad. Lacking new critical material, this is the least innovative section in the book though the inclusions of the beautiful reproductions of Jeffrey Smart's paintings engross us. Travelling between the 1950s and 1960s, Smart and Hazzard fit in with what Pesman (and Trapè after her) identifies as the third phase of Australian travels to Italy. Like many other intellectuals and artists who felt dissatisfied with the provincialism and bigotry of their home country, they eventually settled in Italy. Hazzard's love affair with Il Bel Paese began with the improbable finding of a slim volume of Leopardi's translated poems in New Zealand, and her UN assignment in Naples in 1956 during the Suez Canal crisis was to become the threshold to her new life as a writer. Conversely, Smart's encounter with Italy was carefully planned as a result of wanting to experience art in a real environment rather than within the pages of a book. For both, Italy became their home and the inspiration for their work. Smart, in particular, who still lives near Arezzo, confesses in his autobiography to having felt a 'warm feeling of familiarity' on his very first trip to Italy and visiting the Archaeological museum in Naples to see Pompei's frescoes

Luisa Pèrcopo. Creative Words: Imagining Italy through Contemporary Australian Travellers.

Le Simplegadi, 2013, XI, 11: 190-196. - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>

confirmed his vocation as an “anti-abstractionist painter” (26). In a very parochial way one could say both Smart’s and Hazzard’s artistic vocations were ‘made in Italy’, shaped by an Italian sense of aesthetics and way of life. Both fell in love with the authenticity and picturesque atmosphere of a post-war Italy, but are very aware of the major irreversible changes undergone by the Mediterranean country in less than a century and are still enchanted and enthusiastic about it. If the influence of Italian culture is self-evident in Smart’s work – who writes of an imaginative post-modern Italy, sketched in a realistic style infused with the technical and compositional techniques of the Renaissance Italian painters – it is less so in Hazzard’s, though Italy is a “continuous interest” for her and “her published work offers plenty of images of the Italy she has known best, Naples, Capri and Tuscany” (43). Italy not only becomes the setting of her short stories collected in *Cliffs of Fall and Other Stories* (1963) and of her two short novels *The Evening of the Holiday* (1966) and *The Bay of Noon* (1970), but also a catalyst and a revelatory space in which self-discovery and self-acceptance is an easier process to carry through often against the solidity and security of the eternal landscape of Italy. The idyllic Tuscan countryside, the “centuried city of Naples” all “tend to take on a symbolic power to reveal the character’s emotions” (49). The powerful and overwhelming beauty of Nature is one of the attractions Italian landscape has on her work and Leopardi’s strong poetic affinity with nature is translated into one of Hazzard’s main thematic subjects. Italy, and Capri in particular, is rich in “that powerful beauty-engendering factor which derives from the blending of natural and artificial elements” (66).

The other two parts of the book deal with the next generation of Australian writers: Robert Dessaix and Peter Robb, whose relationship with Italy is, for generational reasons, very different from that of Hazzard and Smart, as well as from each other’s. These two sections are the most significant ones in the book as Trapè’s close reading includes Dessaix’s unpublished ‘Italian notebooks’

Luisa Pèrcopo. Creative Words: Imagining Italy through Contemporary
Australian Travellers.

Le Simplegadi, 2013, XI, 11: 190-196. - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>

and interviews she conducted with both writers. Interestingly the notebooks Dessaix kept while travelling through Italy in 1991 and 1995 present a very denigratory and disenchanted image of the country. The landscape is experienced from the train and the reception of it is a cerebral rather than a sensual one: Dessaix constantly reiterates how his Protestant frame of mind could not accommodate the Catholic one. However, his experiences on the train to Italy and his visits to Venice, Padua and Vicenza, become the raw material for his best-selling epistolary novel *Night Letters* (1996). Written six months after being diagnosed with HIV, *Night Letters* is a book about the “awareness of death” in which the engagement with Italy is a “retrospective” and a “long-distance” one (87). Nevertheless, it reveals itself to be a significant one. Through a close analysis of the text, supported by Genette’s critical theory, Trapè shows how Dessaix’s sketchy, hasty, and very volatile comments from the notebooks are transformed into the text itself. Through steady references to the *Divina Commedia* Dessaix’s journey into Italy parallels Dante’s own journey into Hell, and if Italy is described as a “place of encounter and movement: railway stations, train carriages and ferry terminals” (110), all linked to negative connotations, anguish and metaphors of death for Dessaix, eventually it is also perceived as a return to a nourishing source (82), a reconciliation with the sensuous side of his personality, a place in which “he also experiences some, if rare, sudden rapturous moments, feeling ‘almost tumultuously alive’” (110). Italy in Dessaix’s poetics stands as a warning to live one’s life in full but also “awakens an awareness of the inescapable condition of mortality” (107).

The last section of the book on Peter Robb is probably the most intriguing as Trapè seems to respond with great liveliness to his work and personality. Robb lived in Italy during the 80s and is the author of many books set there, two of which have been best-sellers in all English-speaking countries: *Midnight in Sicily* (1996) and *M* (1998). The latter is the biography of the Italian Renaissance painter Caravaggio, the former a work of “first-rate investigative journalism” on

the Sicilian Mafia disguised as travel narrative (133). *Midnight in Sicily* in particular deals with cityscapes rather than landscapes and Robb underlines the force of 'popular urban life' on his imagination in the powerfully evocative descriptions he makes of the working class districts and markets in both Palermo and Naples. Notwithstanding the corruption and the tangible presence of the criminal organizations, Robb is 'enchanted' by these two towns, Naples in particular, where he lived for most of his time in Italy. Contrary to the other artists selected by Trapè, who are attracted by the Italian landscape and all it evokes culturally and historically, Robb is deeply fascinated by the Italian people and, in particular, the ones belonging to the working class. Here Trapè does not analyse in-depth Robb's patronizing attitude towards "poor and happy" Italians, preferring to underline the importance of his willingness to "understand and make the reader understand one of the thorny entanglements of recent Italian history", a feat, according to Trapè, he undertakes out of "sincere respect for the country and its people" (160). Robb's level of passionate admiration for Italy and Italians, while also being extremely critical of its present neglected conditions, sets his work apart from the other three Australian artists.

A source of aesthetic experience, a home, a place in which to experience sensuality, spontaneity and humanity, and a space for rebirth, Italy continues to fascinate Australian artists who still want to travel to its shores. Trapè's analysis of Robb's and Dessaix's work indicates also how changes in post-war Australian cultural life have affected the way Australian artists perceive Italy today, and sets new parameters of observations that Trapè considers to be forerunners to the fourth phase in the history of Australian artists travelling to Italy.

Luisa Pèrcopo is currently pursuing research at the University of Cagliari, Italy, and is affiliated with King's College London where she completed her second Ph.D. She has taught Australian and Post-Colonial Studies at the University of

Luisa Pèrcopo. *Creative Words: Imagining Italy through Contemporary Australian Travellers.*

Le Simplegadi, 2013, XI, 11: 190-196. - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>

Cagliari for eight years and has now relocated to the UK. Her research interests include autobiographies by ethnic minority Australians, the Italian 'diasporas', the literatures of islands, and the Mediterranean as a postcolonial space. She has published articles and essays on these topics in both edited collections of essays and refereed journals.

lpercopo@hotmail.com

Luisa Pèrcopo. Creative Words: Imagining Italy through Contemporary Australian Travellers.

Le Simplegadi, 2013, XI, 11: 190-196. - ISSN 1824-5226

<http://all.uniud.it/simplegadi>