



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

## ***Soggetti in movimento***

**Anno 2, Numero 2**  
**Ott 2004**



## **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

### **Comitato scientifico / Scientific Board:**

Italy:

Andrea Csillaghy, Renata Londero, Alessandra Ferraro, Anna Pia De Luca  
(University of Udine)

Armando Gnisci (University "La Sapienza", Rome)  
Maria Luisa Camaiora (University Cattolica, Milan)  
Maria Renata Dolce (Università del Salento)  
Alessandro Grossato (Università di Padova)

Australia:

Veronica Brady (University of Western Australia)

Canada:

Linda Hutcheon (University of Toronto)  
Michael Hutcheon (University of Toronto)  
Nduka Otiono (University of Alberta)

India:

Satish Aikant (H.N.B. Garhwal University, Uttarakhand)  
Saumitra Chakravarty (University of Bangalore)

Ireland:

Paolo Bartoloni (University of Galway)

United Kingdom:

Federica Pedriali (University of Edinburgh)

U.S.A.:

Riane Eisler (Center for Partnership Studies, California)

### **Comitato di redazione / Editorial Board:**

Direttore responsabile / Editor-in-chief: Antonella Riem [antonella.riem@uniud.it](mailto:antonella.riem@uniud.it)

Segretaria di redazione / Editor: Maria Bortoluzzi [maria.bortoluzzi@uniud.it](mailto:maria.bortoluzzi@uniud.it)

Redazione: Laura Pecoraro, Stefano Mercanti, Piergiorgio Trevisan

E-mail: [simplegadi@uniud.it](mailto:simplegadi@uniud.it)

**Sede amministrativa / Address:**

Dipartimento di Lingue e Letterature Germaniche e Romanze  
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 Germaniche e Romanze  
via Mantica, 3  
33100 Udine  
Italia  
e-mail: [antonella.riem@uniud.it](mailto:antonella.riem@uniud.it)  
tel. 0432 556773

E-mail: [simplegadi@uniud.it](mailto:simplegadi@uniud.it)

Rivista Annuale - Pubblicazione del numero in corso: ottobre 2004  
Issued on October 2004

## ***Soggetti in movimento***

### **Le Simplegadi**

**Anno II, Numero 2, Ottobre 2004**

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

#### **POETICHE / POETICS**

Armando Gnisci. Multinterculturale 2004.  
*Le Simplegadi*, 2004, 2, 2: 6-8.

Andrea Csillaghy. Ballate e vi sarà aperto.  
*Le Simplegadi*, 2004, 2, 2: 9-13.

#### **ARTICOLI / ARTICLES**

Lorenzo Autero. Interview with David Malouf.  
*Le Simplegadi*, 2004, 2, 2: 14-21.

Riane Eisler. Revisioning the economic rules: empowering women and changing the world.  
*Le Simplegadi*, 2004, 2, 2: 22-31.

Sandra Huisman. "Het land van aankomst", scrivere tra due culture in Olanda oggi. Spijkerschrift di Kader Abdolah.  
*Le Simplegadi*, 2004, 2, 2: 32-39.

Sabrina Brancato. Transculturalità e transculturalismo: i nuovi orizzonti dell'identità culturale.  
*Le Simplegadi*, 2004 2 2: 40-46.

John Thieme. "So few rainbows anymore"? Cinema, nostalgia and the concept of "home" in Salman Rushdie's fiction.  
*Le Simplegadi*, 2004 2 2: 47-54.

Mariano Simonato. La generazione rubata: teorie eugenetiche e razziali in Australia (1905-1970).  
*Le Simplegadi*, 2004, 2, 2: 55-58.

Armando Pajalich. Monsoon wedding e Bollywood: omaggio e parodia.  
*Le Simplegadi*, 2004, 2, 2: 59-68.

Piergiorgio Trevisan. Intersezioni culturali nelle Terre mobili di Yousef Wakkas.  
*Le Simplegadi*, 2004, 2, 2: 69-75.

Roberta Altin. Flussi e riflussi: l'immagine e la rappresentazione dell'Africa tra globalizzazione e tradizione.  
*Le Simplegadi*, 2004, 2, 2: 76-79.

Paolo Bartoloni. Translation theory for the new millennium.  
*Le Simplegadi*, 2004, 2, 2: 80-86.

Raphael D'Abdon. Presentazione di Bread and Roses di Ken Loach: less eligibility, manodopera immigrata e ristrutturazione del mercato del lavoro.  
*Le Simplegadi*, 2004, 2, 2: 87-91.

Marta Dorigo Salamon. Anthony Hecht e il canto della morte.  
*Le Simplegadi*, 2004, 2, 2: 92-96.

### **RECENSIONI /REVIEWS**

"The Passage of the Frog and the Wild Strawberries of 1942" Eds: Beniamino Petrosino. A cura di Antonella Riem Natale.  
*Le Simplegadi*, 2004, 2, 2: 97-98.

**Armando Gnisci**

***Multinterculturale 2004***

Finalmente la "questione multinterculturale" ha trovato spazio e importanza nella prima pagina dei giornali italiani, a metà luglio 2004. Anche se il tempo del dibattito è stato quello di qualche mattino. Riprendiamo a discuterne, perché la questione è molto importante, anche se legata, per ora, alla volubilità dei massmedia. A innescare il colloquio sono stati due eventi concomitanti: la proposta della Regione Campania di festeggiare con vacanze scolastiche il capodanno cinese e il ramadan islamico e la decisione del liceo "Agnesi" di Milano di formare una classe chiusa, islamica. Dietro richiesta di un gruppo di genitori di origine egiziana. Sulle regole ad una via italiana ed europea alla "società multietnica" (così Eco) si sono incontrate e confrontate le idee di grandi intellettuali, di giornalisti, di "esperti" (pedagogisti e antropologi), di politici e di cittadini che hanno scritto ai giornali, da Eco e Magris, Favaro e Aime, a Furio Colombo e Rina Gagliardi ecc. Gagliardi, in particolare, domenica 18 luglio su "Liberazione" ha fatto un ragionamento ampio ed equilibrato alla ricerca di una "terza via" tra annessionismo delle diversità (tipico della civiltà europea, ma aggiungo, anche di altre civiltà) e relativismo culturale (tipico anch'esso della nostra civiltà, aggiungerei però, unico della nostra, in quanto creato a tavolino, o meglio dal nostro pensiero e da non scambiare con la tolleranza, l'ospitalità e, soprattutto, la giustizia, quanto piuttosto con l'arbitrio e il caos, opposti della giustizia). Non sono completamente d'accordo con lei, però, sul ragionare "ancorato alle cose". Va bene; ma ragioniamo anche "prendendo distanza dalle cose". Va bene? Vicini e lontani, oscillando liberamente, per poter meglio arrivare a inquadrare il nostro bersaglio. Innanzitutto, ho chiamato la questione che ci impegna finalmente: "multinterculturale". Perché? Perché l'indecisione-ambiguità sul nome (multi- / inter- culturale) regna tuttora ovunque, anche nel discorso dei filosofi e addirittura degli "esperti" (quali?). Penso, invece, che questa confusione apparentemente innocua, vada considerata come lo stato del sapere che per ora abbiamo noi altri in Europa occidentale (e specialmente in Italia) su queste cose. Quali cose? diciamo: le relazioni personali, sociali e istituzionali con i gruppi di persone che negli ultimi 30-25 anni sono giunte tra noi, presentandosi come aspiranti conviventi e concittadini, dopo aver migrato da tutto il sudest del pianeta. Un sudest che ci circonda. Sembra che tra qualche anno ci sarà un miliardo di disoccupati nel mondo povero del sudest. Quel miliardo si candida a venire da noi altri.

L'odierna questione sullo stato di queste cose e sulle strade da intraprendere per capirla meglio al fine di individuare la "giusta via" della presente e futura convivenza (che ho cominciato da qualche anno a chiamare "creolizzazione europea") arriva oggi a un punto favorevole di incontro dei colloqui. E giunge proprio nella regione sociale e istituzionale dove il problema è potuto crescere

e maturare meglio: la scuola pubblica italiana. Il luogo vero della civiltà di una cultura: dalla accoglienza infantile alla ricerca universitaria. È per questo che siamo stati chiamati a ragionare, già da diversi anni, solo dalla pedagogia e dalla didattica, sia sulle cose che sui principi e i metodi. Alcune altre riflessioni si propongono subito al nostro consiglio: la pedagogia si è definita giustamente interculturale, perché non ha alcun senso che possa riconoscersi come una disciplina "multiculturale". Essa, infatti, studia e insegna a studiare una relazione, una prassi e addirittura se stessa come una "scienza nuova pedagogica". E non i contenuti giustapposti delle molte culture del mondo presenti nel suo nuovo dominio, anche se questa possibilità fa parte dei suoi "programmi". Per la prima volta, come nei secoli della modernità è accaduto in parte per la geografia e per la storiografia, la pedagogia è stata costretta ad aggiornarsi da parte di una causa esterna: la grande migrazione verso di noi. Credo, inoltre, che la pedagogia interculturale non sia affatto assimilabile ad una specie di negoziato interminabile, come propone Eco quando sostiene un mercato universale delle ragioni. Credo proprio, invece, che si tratti di una questione inaudita che va affrontata da una ricerca-azione complessa e multidisciplinare, che solo la pedagogia, tra tutti i saperi di marca europea, ha preso il coraggio e la responsabilità di adottare e di sperimentare, dentro le cose stesse. Aggiungo, per conto mio, che sono un letterato interculturale, che la civiltà europea ha svelato, proprio in questo caso, però, [questo "però" è cruciale] di non possedere alcuna scienza e una sapienza interculturale. Che non conosce più alcuna prassi generale dell'ospitalità e della giustizia, dell'integrazione dei "diversi mondi" dentro di sé. Questo svelamento sta avvenendo proprio ora. Sotto i nostri occhi e in mezzo a noi, ma senza che nessuno se ne accorga. Dopo la fine del nostro colonialismo conquistatore e civilizzatore del pianeta, fatto di sopraffazione, violenza e sfruttamento e dopo l'irrisolta e guastata (da noi sempre) "epoca delle indipendenze" dei popoli ex-colonizzati. In questa epoca in cui la nostra indefessa ricolonizzazione immateriale del mondo avviene attraverso gli strumenti di ferro del WTO, della Banca Mondiale, della cupola insopportabile del G8 e della guerra preventiva dei ricchi contro i poveri, mentre i poveri cercano di spostarsi verso le nostre terre. Non fanno civiltà interculturale né i prestiti a strozzo con gli aggiustamenti strutturali, né la cooperazione internazionale, né la carità dei missionari cristiani; né le leggi poliziesche che la "fortezza Europa" ha messo a punto, malamente (più malamente che altrove, in Italia) contro i migranti. Infine, suggerisco di pensare che la pedagogia è stata lasciata troppo sola in questi anni nel cercare e sperimentare, nel convocare e riassumere i saperi (antropologia, storia, sociologia, geografia, storia delle religioni, filosofia, pochissimo le arti) per poterne ricavare una "soluzione pedagogica". Almeno pedagogica. A volte inebriandosi di se stessa, a volte proponendosi come "scienza madre" (di chi?). È necessario, piuttosto, che ne discutiamo insieme tutti, ogni giorno, da ora in poi, come della questione all'ordine del giorno. Visto che le filosofie, le ideologie e la religione monoteista che ci appartengono sono più degli ostacoli che delle promesse.

Non crediate, infatti, che sia un caso che il problema interculturale istituzionale più scottante sia proprio quello religioso. E proprio e solo quello intermonoteistico, tra cristianesimo e islam. Dentro una società che si vuole laica. E che poi quando si trova di fronte alla conflittualità della relazione interculturale interreligiosa è costretta a incanaglirsi sul dissidio con il fondamentalismo musulmano. Non ci avete pensato? Non è ora, allora, di affrontare il nodo violento del senso dei monoteismi che provengono dalla stessa origine dell'oriente mediterraneo? Quanti "animisti", buddisti, confuciani, induisti, taoisti ecc. pongono in Europa la questione dell'autoapartheid scolastica e di culto?

La ministra aziendalista Moratti ha mostrato di possedere una visione molto "liberale" della cosa. Ha chiuso la classe islamica e poi ha proposto di riconoscere ai fondamentalisti maomettani scuole private, come ce l'hanno i cristiani e gli ebrei. È questa la civiltà pluralista e multi-etnica europea che risolve con giustizia e saggezza la questione? W il Casino delle libertà e W la Fiera del dio unico e trino.

Sostengo che il monoteismo del "dio unico", nelle sue tre versioni, anche se quello cristiano sembra essere l'unico secolarizzato e "superato", ci impedisce di pensare e di vivere una relazione interculturale sana. E sostengo che il riconoscimento della mancanza di una cultura della relazione umanistica di specie da parte nostra (della "coscienza di specie", come la chiamava Sartre), necessita di una vera e propria decolonizzazione europea, ancora immatura.

Spesso mi sento solo a pensare e agire in tal modo. Ma non mi deprimò. Provo a pensare ciò che mi ha insegnato l'amico somalo Ali Mumin Ahad: che una società multiculturale degna e sana è una via e una meta; quella di una società che ha saputo creare una generale educazione interculturale per poter diventare veramente multiculturale [www.dips.let.uniroma1.it/kuma.kuma.html](http://www.dips.let.uniroma1.it/kuma.kuma.html) numero 8, luglio 2004.

**Armando Gnisci** insegna Letteratura comparata e Letterature africane postcoloniali a Roma La Sapienza, Interculturalità e Letterature extra-europee a Venezia Ca' Foscari. Ha pubblicato 36 volumi; i suoi scritti sono tradotti in 12 lingue. Di notte dorme.



**Andrea Csillaghy**

***Ballate e vi sarà aperto***

La paura come risposta emotiva alla captazione di un segnale minaccioso o di un pericolo che si presenta o di un più generico male o disagio, è un'universale esperienza di tutte le specie animali viventi. Una reazione normale nei mammiferi all'esperienza della paura - già a livello del suo presentimento - è la messa in opera di strategie che riescano a deviare qualunque minaccia, su altre linee comportamentali, attenuando il carico emotivo connesso alla minaccia medesima.

Una minaccia a livello comunicativo si concreta in espressioni verbali negli umani. Vi sono minacce oggettive, soggettive, dirette o indirette, verbali, telefoniche, scritte, elettroniche ecc. La minaccia è autotonica: produce adrenalina e sostanze con effetti simili.

La minaccia oltre alla paura stimola nel destinatario produzioni reattive che possono avere conseguenze eccitativo e toniche (paura mista a reazioni di coraggio) o strategiche (pensiamo come possiamo cavarcela) o depressive (paura pura e semplice e impulso alla fuga, all'occultamento). Comunque la minaccia induce una modifica di atteggiamento, quindi una flessione e deviazione. Il comportamento che consiste nel far scomparire o dissimulare o negare o superare tutto ciò che può aver aggravato atteggiamenti, suscitato per esempio ira e provocato le minacce stesse, è tipico delle strategie comportamentali dei mammiferi.

Umiltà, umiliazione, farsi piccolo piccolo, voglia di scomparire, vorrei andare sotto terra, vorrei sprofondare, mi vergogno, sono formule lautamente metapsichiche che hanno in comune l'idea di ridursi ad una minima entità o scomparire. A questo impulso possono essere ricondotti anche la vergogna e il senso di colpa. I due atteggiamenti contrapposti sono dunque la morbilità I due atteggiamenti contrastanti sono dunque la mobilità retta dalla forza e la paura-vergogna.

Nel sesso dei mammiferi, il gonfiamento del pene è espressione di afflusso di sangue e affermazione della virilità, ma ha anche la funzione simbolica del mostrare i muscoli, affermare la propria potenza ridondante, minacciando, cioè prospettando la penetrazione come risposta ed esercizio di forza. L'asserzione e ciò che ne segue è una vittoria sulla paura. Lo stupro umano è la versione aggressiva di un'erezione causata da un partner o da una situazione "finita male" con la non accettazione e la non cooperazione. Fra i protagonisti in natura e nel mondo animale il coito tuttavia è molto frequentemente stupro e non viene cooperato dal partner prescelto. Alla base dello stupro vi è la non flessibilità di entrambi i protagonisti: l'uno trionfante e determinato alla violenza, l'altro alla negazione di sé. Questo rivela l'incapacità di entrambi di controllare la propria reazione fisiologica. La maggior parte degli stupri incestuosi sembra nelle rilevazioni del protagonista attivo, essere fondata su questo essere

posseduto o sull'incapacità di deflettere l'attenzione su altri obiettivi. È noto che negli umani ma anche nelle altre specie di mammiferi, a livello della corteccia cerebrale esistono molte strategie di autocontrollo o semplice auto-depressione dei meccanismi dell'eccitamento sessuale. Con l'età nell'uomo appunto la dinamica dissuasoria è molto più frequente ed efficace della meccanica di eccitamento. Secondo molti autori della latinità imperiale la flessibilità e flessuosità virile, è uno dei simboli del massimo della civiltà e della decadenza: l'impero e la pax augustea, con la pietas virgiliana e il fatto catastrofico del languor (cfr Massimiano e la "crisi della mentula" come fine del dominio ordinatore maschile del mondo), sono simboli universalmente noti del presentimento del crollo della romanitas stessa. Non solo nella civiltà latina, ma in molte altre civiltà anche semitiche, la virilità è simbolicamente fatta coincidere con l'inflessibilità, il non piegarsi e l'ordine. Nel racconto biblico delle figlie di Lot, non è il padre il protagonista del ristabilimento dell'ordine naturale, ma la sua virilità mentula e la sua funzione fecondante.

### **Piacere e dispiacere dall'alimentazione al sesso**

Certamente la pratica della penetrazione reciproca orale nota come il bacio, con la partecipazione della lingua, ha la sua origine in o è connesso al gioco-non gioco della madre che imbocca il figlio. Prima che si facesse con le farine latte e gli omogeneizzati, nella fase di svezzamento dall'allattamento al seno, anche la madre umana masticava e quasi predigeriva il cibo e lo rigurgitava nella bocca del figlio. Questo genere di alimentazione era noto ancora nella mia infanzia e in tempo di guerra. È notissimo in molte specie di uccelli ed è praticato da molti mammiferi. È connesso direttamente con l'atto dei cuccioli di leccare la bocca della madre per sollecitarne il cibo. La penetrazione orale nutritiva, che ha il suo continuatore filogenetico nei baci umani, è dunque un rituale erotico che sopravvive fin quando l'età non lo rende proibitivo. L'erotismo orale e l'auto penetrazione a fini masticatori e pseudoalimentari (sigari, pipa, sigarette, gomme da masticare ecc; come sostituti del capezzolo, succhiotti, biberon) sono universalmente riconosciuti in uomini e donne adulti. Sono egualmente noti nella masticazione non alimentare di rettili e mammiferi. La assenza di tale atto (la madre che caccia i cuccioli per fastidio, stanchezza, esaurimento o inanità) potrebbe forse essere messo in relazione con l'impotenza maschile a compiere la penetrazione sessuale. Vi è cioè una flessibilità-flessuosità, un flettersi del membro virile come espressione della propria impotenza e un rinsecchimento del capezzolo materno che produce in talune fasi della civiltà, la sua trascrizione simbolica nel principio di un voto di castità come una forma volontaria ma inflessibile di negazione di sé. Nella castità come scelta di vita vi è però anche una fuga preventiva dalle frustrazioni sessuali e dalle delusioni d'amore. Nell'impotenza della senilità pare vi sia alla base un atteggiamento mentale non molto dissimile. L'amore negato più o meno inflessibilmente è dunque negazione di una penetrazione nutritiva, imposizione di un vuoto e di una frustrazione all'altro che viene privato di un apporto. Sentirsi la pancia vuota, lo stomaco vuoto, o un certo languorino (si

noti la connessione tra il languor sessuale della mentula latino e il languorino della signora di una pubblicità di cioccolatini) è uno dei dolori dell'assenza, della solitudine e principio di vuoto, tenebre, pianto e stridor di denti come nella parabola evangelica del ricco epulone.

Un impulso fondamentale e incontenibile nei mammiferi, è l'impulso epimeletico, cioè la naturale inclinazione a prendersi cura, dei cuccioli per proteggerli e favorirne la crescita. È una delle forme di proiezione di sé nell'altro più arcaiche che si conoscano fra i mammiferi. Gli etologi studiano addirittura le strategie di adattamento evolutivo di alcune specie per stimolare l'epimeleia degli adulti. Gli adattamenti fisiologici sono: testa grande, occhi grandi, arti ridotti, frequenti contatti boccali, labbra carnose ecc. Si noti di passata come le labbra tumide e carnose corrispondono prima che a possibili disegni erotici, ad una richiesta di alimentazione per bocca alla madre. Di qui il curioso contrasto in certe bellone televisive fra labbra tumide e siliconate in una eterna invocazione di cibo e cure affettuose di tipo epimeletico e atteggiamenti per contro vivaci e aggressivi di sfida e affronto seduttivo o addirittura mentale, politico o ideologico. La condanna universale odierna della pedofilia nasce dall'utilizzare una ingenua disposizione infantile e innata dei piccoli e una loro richiesta di protezione e accudimento, pervertita a fini di un loro sfruttamento erotico. Dove più che di pedofilia bisognerebbe parlare di pederastia dato che filia è amicizia, inclinazione positiva mentre l'erastia è piuttosto il desiderio, la brama. I due stati sono molto vicini, li contrappone una opposta ricerca di piacere. Il piacere nutritivo legittimo del cucciolo, che diventa nell'atto del pedofilo furto di quel piacere sottratto al piccolo e violenza per un piacere proprio. Tutti gli atteggiamenti elaborati nel corso della filogenesi o dell'evoluzione delle specie dei mammiferi, suscitano sentimenti e comportamenti epimeletici, sono dunque strategie che si ritrovano nell'ontogenesi di ciascun individuo e rimangono iscritti nel suo assetto comportamentale, praticamente dall'infanzia per tutta la vita. Sono noti anche nell'uomo adulto e addirittura vecchio (come insegna l'apologo romano del vecchio carcerato che tetta dalla giovane attraverso le inferriate della prigione). Nella vita erotica è un tratto etepimeletico sopravvissuto il desiderio e l'atto del partner di succhiare la mammella della partner (giovane o meno giovane che sia). In genere ogni forma di suzione - on oppure off limits - è un residuo etepimeletico, derivato spesso dai soggetti su oggetti più o meno feticizzati, dall'infanzia fin nella vecchiaia.

### **Tensione e flessibilità**

Molto di quanto abbiamo detto viene normalmente rifiutato dalla coscienza adulta inflessibile. Una prima forma di flessibilità mentale sta nel riconoscere che le cose possono anche "star così".

La flessibilità si manifesta nei mammiferi e nell'uomo spesso però anche come una capacità (o necessità) regressiva a stati anteriori della vita, per "vuoti" interiori, o a farsi antecedenti non superate dal proprio corredo di bisogni psico-fisici. È noto che gatti adulti compiono su umani l'atto di premere

alternativamente le zampe, tipico del gattino, nella suzione delle mammelle della madre. Flessibilità è anche la capacità di riconoscere, in una situazione di tensione con persone che esercitano un controllo più o meno sovraordinato e istituzionale, di contro a una tensione di affrontamento o in una situazione pericolosamente irrigidita, la necessità di cambiare tattica e di darsi una strategia di evitamento più complessa. Tali sono la *captatio benevolentiae* nella retorica, o alcune pratiche di seduzione molto note e usate. È tipica nel rapporto di coppia uomo-donna, la tattica di uno dei partner di farsi piccino/a, invocare la protezione, il rifugio, chiedere coccole e doni. Tradizionalmente in letteratura era una strategia femminile. Nella stessa morfologia fisica umana adulta - tra le molte ragioni funzionali - la morfologia tipicamente femminile, che secondo le tavole di Marañón trattiene nella donna caratteri prevalentemente infantili, ricicla in termini etepimeletici inviti alla cura parentale, da parte del partner all'accudimento o protezione, spesso come sedativi di impulsi all'aggressione o emozioni quali l'ira, il disgusto. È noto che le aree sub-limbiche dell'encefalo stabiliscono collegamenti spontanei fra emozioni di tipo diverso, per cui opportune manovre distrattive possono commutare emozioni negative: odio o ira, in tenerezza epimeletica. L'amante che, sentito un proemio duro, non vi risponde con eguale durezza, ma con la richiesta di rifugiarsi fra le braccia, di essere accarezzato/a ecc, in realtà tende a sostituire nel partner sentimenti o impulsi aggressivi (di fame, odio e sopraffazione) con sentimenti di tenerezza, accudimento, protezione. E spesso ci riesce, dato che ci sono processi in entrambi i casi di chimica delle sinapsi abbastanza vicini. Poiché al termine dei due itinerari vi è una promessa di piacere (l'epimeleia procura piacere eroticamente più complessi dell'erotismo sessuale) e poiché il simbolo presente in molte culture primitive e moderne è la reciproca compenetrazione tra le due polarità amanti, le manovre volte a questo fine hanno generalmente più successo delle strategie di affrontamento almeno fra partners "alla pari" che possono liberamente scegliere fra una strategia di affrontamento non-flessibile e una strategia flessibile.

### **Flessibilità e flessuosità: la danza e il ballo**

I termini si richiamano data la comunanza della radice latina *flect-flex*. La danza praticata nelle modalità moderne e contemporanee è un sostituto in modo molto scoperto e anche esplicito e più o meno simbolizzato di queste pratiche di trasformazione di impulsi negativi in impulsi positivi e si esercita particolarmente con una esibizione fisica della flessibilità che diventa flessuosità del corpo. Quasi a dire con gli atti stessi pubblicamente partecipati, la propria disponibilità ad assumere un comportamento opposto all'atteggiamento rigido del combattente, del guerriero. L'offerta del ventre nella danza del ventre, l'esibizione (sia pur vestita) dell'ano e dei genitali in un andirivieni reiterato di flessioni giocose, è la ludizzazione di profferte sessuali che mina e sostituisce atti aggressivi stemperandoli nel ritmo, nei rumori, nella ritualità collettiva della festa. Lo psallere et saltare delle danze romane è per gli autori antichi, come l'ironico moralista Sallustio, un'esibizione inaccettabile di flessuosità e flessibilità non

matronale che contrasta con la civilitas e la castitas domestica dove tutto ciò (si badi, fra le mura domestiche) è assicurato nella domus e la flessibilità e flessuosità rimane un fatto strettamente privato dell'eros mentre di fuori trionfa la civitas e una civiltas che non conosce flessioni.

**Lorenzo Autero**

***Interview with David Malouf.***

**Abstract I:** This interview is part of the work I collected and brought to an end, during the long period I spent in Australia, in the year 2002, when I completed the research for my dissertation thesis in Foreign Languages and Literatures, studying the theme of the double in David Malouf's novels. In the months of August and September I was given the chance to meet the writer more than once, in his house in Sydney. During the writing of my thesis, *Itinerari del Doppio nella Narrativa di David Malouf*, I kept in contact with the Australian writer. I wish to thank him once again for his great helpfulness and collaboration.

**Abstract II:** L'intervista che segue è parte del mio lavoro di tesi, dal titolo *Itinerari Del Doppio Nella Narrativa Di David Malouf*, frutto delle ricerche e degli studi a me compiuti in Australia tra i mesi di agosto e novembre del 2002. Colgo questa occasione per ringraziare nuovamente lo scrittore David Malouf. I giorni trascorsi insieme a Sydney resteranno un ricordo indelebile nella mia vita di studente e ricercatore.

Interviewer: According to your long and rich experience, what is the meaning of being a writer nowadays here in Australia? Can you tell us something about the genesis of your works and your own process of writing?

Malouf: I think writing, in my case anyway, attempts to talk about an inner world as well as the world's events. You write for yourself. And you write for the readers who need whatever it is you have to say. When I say you write for yourself, you write to make things clear to yourself, to ask yourself certain kinds of questions, to follow up things that puzzle you, disturb you, hunt you. Then you think that there are other people out there who share the same kind of puzzlement and the same kind of doubts, anxieties, the same questions. You simply assume that if you write for yourself, you are also writing for some other people, and they will discover the book themselves. Of course society is changing all the time, so whatever has been written in the past about Europe may no longer be true of what Europe now is. In a place like Europe writers tend to feel that almost

everything about the aspirations of that society or the dreams of that society has already been said. But in a place like Australia not much has been said, and so here a writer is really at the beginning of asking all of those questions, and you are at the beginning of trying to turn that real experience into the kind of mythological experience that will allow people to understand it, but also at the beginning of the exploration of it.

Interviewer: What do you mean for mythological experience?

Malouf: I think that we can never really deal with the world experience. We always turn that into a shape that we can deal with. And that shape must have to do with the shape of our minds, the shape of our culture. We are always turning it into stories or into myths that deal with the way we read life: some of those are specific to the culture, and in our case it is Western culture, or they may have to do with some kind of form of thinking that all humans do. That allows me to make sense of experience, especially the experience of the relationship to the natural world and the world of animals, but also to that shape of life, which means that people get born and die. There are ways in which local experience has to be interpreted in terms of a sort of deep performance of things. And I think that is part of the business, always, of writing.

Interviewer: How did you discover this talent for writing?

Malouf: I started mostly writing poetry. I wrote poetry for a long time, and really, when I came to write fiction, I think I just did in a different kind of way that I discovered, what I have been doing in poetry. I do not know how other fiction writers begin, but if they begin with plots, then I do not begin with plot. I begin with something interesting, which I have been dealing with in my poems, by looking for what is associated with, or what the metaphor suggests it could be explored. So the writing process comes much more from an interior process, it is more natural.

Interviewer: You write very different things: poems, librettos, and novels. How can you feel so comfortable with each one of these genres?

Malouf: They each have their different demands to me. I mean poetry is very different from writing fiction. When you are writing a libretto, you always have to think that it is going to have its real and final form in music, and so you have to keep all that in your mind.

Interviewer: Can you tell us something about your opera librettos? How do you manage the combination of words and music?

Malouf: I have been lucky because I have always worked with composers who gave me absolutely free hand, and so they wanted to receive from me a libretto, which was already finished, rather than one that was negotiated. That

means that I made a lot of decisions in each of those works about the musical texture of the finished work, because I was the person who was deciding when two people would sing, when three people would sing, when there would be an ensemble and so on. Those are decisions that in some cases the composer might want to make, but the composer always trusted me to do that. But then I do also know a lot about music and about opera to know how necessary it is to have that kind of variety, and so I felt really free hand in doing that. I was imagining of course what the music would be like, but of course music can be very different, so I was always thinking of what the composer would be doing in terms of possible music. And I have always been concerned that creating a libretto must demand music for its phonals, not simply tolerate music, you know that. There must be something in that libretto which is not expressed by words, and which is actually music to express, connections that music can make. Then of course when you are dealing with the words, you try to make them clear and simple enough to be heard, and leave what is going to be complex in the work to the music. I mean if you have any sense, you know that automatically the place, the drama, the emotion of the work is all about to be in music. What you are doing is simply making it possible for that music to exist.

Interviewer: This sounds beautiful. As you know, I come from Italy; can you tell me briefly about your relationship with the country I come from? I know you came to Italy many times and you also lived there. Why did you choose Italy?

Malouf: I chose Italy because I had been there a lot in the Sixties and of course I am very interested in how people are, in painting and in sculpture, architecture stuff, and I was interested also in the Italian landscape, but that was not what made me go and live there. I have a house there . It was really that I knew enough about the place to be able to handle it. I have friends there who had helped me in getting through the business to buy that house. Basically what I wanted to do after I had written two novels, was to get away from a place where people already were beginning to tell me too much about my own writing. I wanted to escape from the literary scene, and I wanted to go to a place where I would not have to listen to people telling me those things or to imagine them over my shoulder. I have been in a place where I could just be alone with whatever I had to say. And, you know, I love myself having a house there! I think I have read only four or five books in the last four-five years. That was very good because I was completely isolated from the literary scene in Australia. I could have gone to England, but I deliberately chose not to go to a place where I would fall into another literary scene.

Interviewer: In a globalizing world how important is the importance of the cultural identity? Can you mention some characteristics of Australian culture, which distinguish it from other cultures? I think that finding our own identity nowadays is very important. Is there a way through which you can show me some aspects of Australian culture that make it peculiar?



Malouf: I think the land itself makes it very peculiar. I mean if you live in Europe, you are living in a landscape, which has been made by two thousand years of farming, and people might think that the landscape is nature, but it is not. It is made! It is entirely made. And wherever you look at the landscape in Europe, what it tells you in a very comfortable way, is that man belongs in nature. Australia really is not like that. When you look at nature in Australia, what it tells you is that man can be there, but basically nature has no need of man, and that any mark you leave on it is a very impermanent one. And so the kind of existential questions are the questions that come up in any sort of discussion between man and nature in Australia, and the ones that Europe has not had to ask itself for very long time, it seems to me; whereas we do have to ask us all them as I said, almost all the time. When people say that they find nature in Australia hostile, I do not think that is quite true. I think what people might find is that nature is indifferent, and so the vital question is man's place in relation to nature itself, but also other things like the phenomena of nature, like weather, are very basic and ancient questions in Australia.

Now of course Aborigines answered that questions in one way; we answered the question in a different way. There is another thing to say: if you live in Europe you could assume that the way people have always done things in Europe, that is Western culture, is the only natural human way of doing it. If you live in a country where people have found a very, very different way of thinking about these things, you may not accept their way of doing those things or thinking about those things, or reading the world, or interpreting nature, but at least you can see that your way of doing it is not the only human way. There are very basic ways in which looking at the world in Australia is different from looking at the world in Europe, and I think we have a particular kind of history. I mean this is a settler society, and we have always had to ask us also what we are doing here; it is not a colonial society, not at all. I think that is a mistake that a lot of the post-colonial sort of writing makes, because we were never a colony, in the sense that African colonies were colonies, or India was a colony. What we are is colony in that old Greek-Latin sense: that is a transplanted piece of the mother land, and what was meant to happen was that the mother land would be reproduced here completely, but this would be a reproduction of the mother land society which would be better because it is fresh at heart; and that has also been a problem for us, because that is our culture, that is the society we made; we have to be proud of ourselves in a very different part of the world. You know the whole questions are whether we belong to Europe or we belong to Asia itself. I mean it is a question of really what is most important: culture and history, or geography.

Interviewer: How would you define the relationship between Australia and Aboriginal culture on the one side, and Europe and Australia on the other side?

Malouf: Australian culture is derived from European culture, and one that has changed in all sorts of ways, and those changes have been affected by our geographical place in the world that would define us also, and that is quite

natural here, and also by our contact with Aboriginal people. On the whole, until quite recently, we ignored Aboriginal culture. Over the last twenty, thirty years we have opened our souls to its influence, I think, and that will change how we see things. It has already had an effect because we have learned that they know things about this place that we do not know. Especially, they know things about the nature of a place, the weather patterns of the place which we do not know. We have just begun to listen. As you know, if you know anything about Aboriginal culture, it has also recently opened itself to be enchained to the modern ways by us. Aboriginal painting, for example, is at the moment a kind of strange hybrid of Aboriginal vision and western technology: it is on canvas, on mouse-pads, and again Aboriginal painting very very much influences painting by Australians. So I think there are a lot of ways in which there is now a cross-fertilization.

Interviewer: This is true and it is what I perceived visiting Sydney's Aboriginal Galleries. Now, thinking about some of your novels like *Johnno* and *An Imaginary Life*, or *The Conversations At Curlow Creek*, I noticed that the opposition between two main characters is the key to finding ourselves. Would you explain the value of diversity as a way to find our identity? Do you think the contrast between two different cultures, two different languages and two different people can be a way of accepting others? Isn't this the idea of the double?

Malouf: I think it is always very interesting if there are two poles in any thing, because that allows for conflict, for drama, or movement of the mind. You have to keep moving to the other pole to look back, and not only do you see that pole differently, but also you see all the space between it in that way. I discovered quite early really, in writing the first book *Johnno*, how useful it was to divide into two what you know or what you are interested in, or what you are moved by. The argument goes between the two. I do not say it anymore, but frequently, when I used to go to visit school kids, said to you: "Is *Johnno* autobiographical?" I used to say: "Oh, if you mean the mind of *Johnno*'s character: yes." Because they would expect you to say that you were the other character, and in fact it's not true that you are either, in fact you are both. That is how the dialectical thing works. And I have done it over and over again, it seems to me, also in other books.

Interviewer: Can it also be a way to find out inside us things that we do not pay attention to, in general? I mean that is what happens when you speak with someone.

Malouf: Sure. They draw out of you something that is part of your sympathy with them; you are understanding them because it is a side of your soul that has been drawn out.

Interviewer: The theme of the journey. For many of your characters like Digger and Vic in *The Great World* or Johnno and Dante in *Johnno*, the journey means not only physical movement, but also an intimate discovery. Is that true?

Malouf: You do not need to read my writings to know that. That is how lot of stories get told. You can go right back to the first journey story of that kind, probably it is not the first, the *Odyssey*. I think the idea of the journey, and the journey as a process of discovery, is part of every sort of folk myth.

Interviewer: What would you say to the new generations of writers?

Malouf: The main thing to say is that you see a lot of people who has a talent for writing and I think I knew in my time when I was a student, people who might have had more talent than I had for writing. What they did not have talent for was solitude and discipline. And you need both of those if you are going to be a writer. You need a talent for solitude and a talent for discipline. What I see mostly is first of all people expect to discover themselves as writers too quickly. Much people come at twenty-six, and if they have not done something they give up. If you do that, you will never discover what you had to say at forty-six, and it may take that long. So I think people just give up too early. They expect their talent to declare itself, because they want to be famous or whatever it is they want. If it does not happen when they are twenty-six, they become clerks or bankers. You don't have to give up until you discover what it is you have to say. As I said it might be at forty-five or even later. If you do not wait that long you are never going to find out.

Interviewer: How do you manage with your popularity? I mean, you are famous almost all over the world, but at the same time you told me you need solitude. How can you reconcile these two things?

Malouf: What I always said, it is difficult to say it these days because the world of publishing is different, that is: there is a very big problem around here. People write one book and they get taken up and read. Then they find very difficult to write the second book because so much pressure is put on them, and even more difficult to write the third. I used to say that you are very very lucky as a writer if you can get three or four books under your belt before anyone knows you are there. Because once they do know you are there, there are all kinds of other pressures on your time and people's demands on you, which makes it increasingly difficult for you to keep writing. These days I spent a huge amount of my time saying no to people, which means writing a letter, or finding that I do things that in the end got nothing to do with writing, but which as a writer I couldn't avoid doing.

Interviewer: Do you feel free or under pressure now?

Malouf: I feel pressured. I feel pressured and I think all writers will tell you that. It is very bad and I think we are all guilty. We all feel guilty, and we all feel a kind of duty to do things. I think one of the writer's end up thing is a kind of slavery to duty, because one of the things they always wanted to achieve was attention.

Interviewer: I think that popularity could also be seen as a natural consequence of your profession. What about the life of a writer? What do you do in general during a normal day except writing?

Malouf: I see friends, and I go out for dinner or I have people to dinner, but I also go to concerts, to the operas. You are lucky if there is one night when you do not have to go out. This week for example I am very busy. It is like that. So if I go away to Italy, is also to get rest and see nobody. And that is quite good.

Interviewer: Are you working on something now?

Malouf: Really at the moment I am working on some short stories; when I had the last book put together, there were still a lot of stories that I had not got together or finished, and I am working on that. So there will be another book of stories. I have just written a couple of poems, and I have also started a couple of short librettos.

Interviewer: Why did you decide to come to Sydney? Is this city the place you have always wanted to live in?

Malouf: I went to England from Brisbane when I was twenty-four, and spent nearly ten years there, and then I got a job at University in Sydney, so I worked at Sydney University for ten years. Then I went away to Italy, and then again after five, six years I came back to Australia. I think it is over sixteen years or something. Sydney is the city where I have always wanted to live. I mean Brisbane is great, is very good, but I would never live there. It is absolutely different from the Brisbane I lived in. It is a very interesting town because it is more like an American city than anywhere else in Australia. It is a good place, beautiful. But Sydney is the city where I want to live now.

Interviewer: Lorenzo Autero. Sydney, 17 and 27 August 2002.

**Lorenzo Autero** si diploma presso il liceo scientifico Copernico di Udine, nel 1996, e si laurea in Lingue e Letterature presso l'Ateneo di Udine con Lode. La sua tesi di laurea dal titolo *Itinerari del doppio nella narrativa di David Malouf* analizza, dopo un rapido excursus storico-critico, la presenza del doppio all'interno di sei romanzi dell'autore australiano, in ambiti e situazioni differenti: l'amicizia, l'antagonismo e la guerra. Recentemente il dott. Autero ha lavorato presso il dipartimento culturale del Consolato Generale d'Italia a Sydney, l'Italian Institute of Culture, collaborando alla realizzazione dei principali eventi a sostegno della

cultura italiana all'estero. Tra i suoi progetti futuri, il desiderio di approfondire il filone della cosiddetta *Environmental Imagination*, analizzando e confrontando il modo in cui l'ambiente, la natura, il "sense of place" permeano alcune tra le più significative opere di narrativa di alcuni scrittori contemporanei di Africa, Australia e Nord America.

**Riane Eisler**

***Revisoning the economic rules: empowering women and changing the world.***

**Abstract I:** To build a sustainable, equitable, and peaceful future, “women’s issues” must be at the front of the social agenda. A statistical study of data from 89 nations shows that raising women’s status is key to a better quality of life for all. In addition, as women’s status rises, so does fiscal support for the stereotypical “women’s work” of caring for children, the elderly, and people’s health - whether done by women or men - work essential for the “high quality capital” needed for the postindustrial/knowledge economy. Creative leadership can change economic models, measures, and practices to take into full account the value of this most essential work.

**Abstract II:** Per costruire un futuro sostenibile, equo e di pace, “la condizione femminile” deve essere preminente nei programmi di cambiamento sociale. Uno studio statistico di dati provenienti da 89 nazioni mostra che migliorare la situazione sociale della donna è la chiave per una migliore qualità di vita per tutti. Inoltre, il miglioramento della situazione sociale della donna va di pari passo con il miglioramento economico per occupazioni considerate stereotipicamente femminili (siano esse portate avanti da una donna o da un uomo) come quello di occuparsi dei bambini, degli anziani, della salute delle persone: lavori essenziali per “il capitale di alta qualità” necessario per l’economia post-industriale basata sulla conoscenza. La leadership creativa può cambiare modelli, misure e pratiche economiche per rendere piena giustizia al valore di queste fondamentali occupazioni.

Buenos Días - voy a hablar en Inglés porque me faltan las palabras en español para una conferencia, pero primero quiero decirles en este bello idioma que es maravilloso estar aquí con ustedes en esta bella ciudad.

It is a pleasure and an honor being here with you today - with so many women and men dedicated to creating a better future by empowering women worldwide - a cause I have been passionately committed to for over three decades, as a scholar, author, and activist.

We are all aware that women must become economically empowered. We need equal access to education, well-paying jobs, credit; we need to change laws and customs that discriminate against us simply because we were born female. But - and this is what I want to focus on in the short time we have together today - we need more than that. If we are to change the shameful fact that worldwide the mass of the poor and the poorest of the poor are women and their children, we not only need a bigger share of the present economic pie. To use a women's metaphor, we have to bake a new economic pie.

So I want to invite you to join me, to join me in something we hear a great deal about: in thinking outside the box, outside the box of conventional economic systems, whether capitalist or socialist, and begin to envision and help create a new economic system - economic measurements, models, and rules that no longer are conceived without taking into account the female half of humanity; indeed, without taking into account the humanity of either men or women; an economic system that takes into full account the real value of the most basic and important human work: the work of caregiving - of caring for children, the sick, the elderly - work without which there would be no workforce, work without which none of us would be alive - work that has traditionally been relegated to women, and is still considered inappropriate for so-called "real men," work that must be taken into full account if we are to stop being on the periphery, if we are to become truly economically empowered.

And I am going to propose to you that this is doable: economic systems are human creations, the move into the postindustrial economy offers a window of opportunity for us to re-examine and re-define what is and what is not productive work; and we women must take leadership in this redefinition, not only for ourselves as women, but for the sake of us all - women, men, and children.

### **About Me**

I am going to start by telling you a little about myself and my work, because as we used to say in the 1960s when I first became involved in the women's movement, the personal is political. Change begins with changes in personal consciousness, which then become the basis for group action. I can attest to

Riane Eisler. Revisioning the economic rules:  
empowering women and changing the world.  
*Le Simplegadi*, 2004, 2, 2: 22-31. - ISSN 1824-5226  
<http://all.uniud.it/simplegadi>

this from my own life. For much of my early life, and even after I was trained in both social science and law, I had no consciousness of something many of us are today acutely aware of: that we have all been brought up to devalue women and the stereotypically feminine. It was not until the late 1960s when, along with thousands of other women in the United States, I awoke as if from a long drugged sleep, that I became aware that problems that I had thought were just my personal problems were actually social problems - problems stemming from the systematic subordination and devaluation of women.

When I became conscious of this, I jumped into the women's movement. I started the first center in the U.S. on women and the law, testified at hearings to change property laws, drafted new laws, worked to change want ads that were then segregated by sex, with all the good jobs under help wanted men and all the dead-end helper jobs under women. I taught the first classes at UCLA in what was later to become Women's Studies: classes on the legal and social status of women. And of course I worked for the Equal Rights Amendment to the U.S. constitution, wrote a mass market book on it - and then was appalled when it was defeated, this simple amendment that just said that equality under the law shall not be denied or abridged by the federal or state governments on the basis of sex.

Now, that defeat, which mobilized for the first time the rightist-fundamentalist alliance that is so powerful today in the United States - a regressive alliance that came together over an issue that most progressives to this day still categorize as "just a women's issue" - marked the beginning of a major regression. It marked a retreat from progressive political and social policies and the beginning of a strong backlash against women's rights - a backlash that continues to this day, with many of the gains we made during the 1970s reversed or in danger of being reversed, for example reproductive freedom, without which we cannot realistically speak of freedom for women.

So it became evident to me that to achieve real and lasting progress, we have to go deeper than changing laws - laws are important, but they can be repealed with the stroke of a pen. We have to change the culture. We have to change the larger system of beliefs and the key social institutions - from the family, education, and religion to politics and economics. So I returned to my original training as a social scientist, particularly as a systems scientist, and embarked on the multidisciplinary, cross-cultural, historical research for which I am known today - research reported in books such as *The Chalice and The Blade*, 1987 (which is I am happy to say now in 20 languages, including Spanish, under the title *El Caliz y la Espada*, 1990), research that shows that empowering women - personally, socially, and economically - is not only essential for women, but for us all - for women, men, and children, for creating a more equitable, prosperous, peaceful, and sustainable way of life. It shows that the way a society structures the roles and relations of the female and male halves of



humanity is not, as we are often told “just a women’s issue” - that is, a secondary issue to get to after the so-called “more important” issues have been addressed; it directly affects every social institution - it affects the family (whether it is democratic or authoritarian), education, religion; it affects politics and economics - and it directly affects the governing system of guiding values.

### **Empowering Women and Building A More Just and Caring World**

Specifically, cultures where women have higher status and more political and economic power are also cultures where social and economic policies give more support to traits and activities such as caregiving, nonviolence, empathy - traits that are stereotypically considered feminine. And I want to emphasize that when I say stereotypically, I mean just that. This is not something inherent in women or men. Some men are caring and nonviolent. Some women are cruel and violent. We are talking about gender stereotypes we inherited from earlier times when society was based on more rigid rankings of domination - beginning with the ranking of the male half of humanity over the female half - a domination system that has caused, and continues to cause, enormous suffering.

Making leaders and the public at large aware of this fact - that what is good for women is good for the world - is one of the most important and useful strategies for moving forward for us - for moving so-called women’s issues to where they belong: from the back to the front of the social and political agenda.

And we have empirical evidence that this is so. A statistical study using data from 89 nations my colleagues and I did for the Center for Partnership Studies, the organization I direct, compared measures of the status of women with quality of life measures, such as infant mortality, human rights ratings, and percentage of the population with access to health care. We found that the status of women can actually be a better predictor of quality of life than Gross Domestic Product (GDP), the conventional measure of a nation’s economic development.<sup>1</sup> For example, Kuwait and France, had identical GDPs, but infant mortality, one of the most basic measures of quality of life, was twice as high in Kuwait, even though GDP was the same. Similarly, the GDP of Finland and Singapore were almost identical. But maternal mortality rate in Singapore, in which the status of women was much lower than in Finland, was more than double that of Finland, a society where, as in other Nordic nations, women have made strong gains.

### **Raising the Status of Women - and Changing the World**

Nordic nations such as Finland, Sweden, and Norway are particularly interesting in connection with what happens as women make strong gains. In a very short time during the 20th century these nations changed from poor, famine-ridden

Riane Eisler. Revisioning the economic rules:  
empowering women and changing the world.  
*Le Simplegadi*, 2004, 2, 2: 22-31. - ISSN 1824-5226  
<http://all.uniud.it/simplegadi>

countries to prosperous, creative economies.(Pietila, 2001) Why? Because their policies give value and fiscal support to the stereotypically feminine work of caregiving. Consider that measures such as universal healthcare, childcare allowances, elder care, and paid parental leave helped produce the higher quality human capital that transformed them into highly prosperous nations. These nations also always rank on the top of the U.N Human Development Reports. Even beyond that, Finland was second only to the much wealthier United States in the 2003 World Competitiveness ratings. And of course women in the Nordic nations occupy a far higher percentage of political leadership positions than anywhere else in the world: they are between 30 and 40 percent of the legislatures.

And as I said, as the status of women rises, the value system changes. These nations also pioneered the first peace studies courses, they pioneered laws against physical punishment of children in families, in other words, nonviolence, empathy; they pioneered a strong men's movement to disentangle male identity from violence, and they also pioneered what we today call industrial democracy; team work in factories rather than turning human beings into mere cogs in the industrial machine.

None of this is random or coincidental. It is part of a cultural configuration characteristic of what I call the partnership rather than domination model: a configuration in which the higher status of women is central. Because what happens is that as the status of women rises, so also does the status of traits and activities stereotypically associated with the feminine: soft rather than hard values, empathy, caring, nonviolence - and men then find it more possible to embrace these values without feeling threatened in their status.

### **What We Can Do**

#### **So what can we do to use this information?**

First, we need to raise consciousness of leaders and the public at large that the traditional male-superior, female-inferior model of relations is an obstacle to a more generally prosperous, equitable, and peaceful world. It is a mental map children learn early on for equating difference, beginning with the basic difference between woman and man, with inferiority and superiority, with dominating or being dominated- a mental map that can then be applied on the basis of race, religion, ethnicity, or any other difference.

Ironically, this is something that those trying to push us back recognize. Be it Hitler in Germany, Khomeini in Iran, the Taliban, or the Rightist-fundamentalist alliance in the United States, recognize, these people give top priority to "getting women back into their traditional place - which is of course a code word for a subordinate place. We must persuade more progressive leaders to also recognize this. And of course the study I just told you about, Women, Men, and

Riane Eisler. Revisioning the economic rules:  
empowering women and changing the world.  
*Le Simplegadi*, 2004, 2, 2: 22-31. - ISSN 1824-5226  
<http://all.uniud.it/simplegadi>

the Global Quality of Life, which can be obtained from the Center's website at [www.partnershipway.org](http://www.partnershipway.org), is a good tool for this.

And of course what this study shows is what we are here looking at: that economics cannot be understood, or effectively changed, without attention to other core cultural components - and that a central cultural component is this construction of the roles and relations of the female and male halves of humanity.

Now this is urgent, because as long as women are devalued, so also are those traits and activities stereotypically associated with women - caregiving, nonviolence, empathy - the very traits and activities we urgently need for a better future, indeed, in our age of nuclear and biological weapons, if we are to have a future at all.

Second, we need a systemic approach. For example, if we are serious about empowering women, we must change entrenched traditions of violence against women and children worldwide. This too is an issue I am deeply committed to through the Spiritual Alliance to Stop Intimate Violence coordinated by the Center for Partnership Studies - and alliance that brings a strong, and until now shamefully missing, moral voice to this pivotal issue - an issue that is foundational to ending war and terrorism, as it is by witnessing or suffering intimate violence that children are first trained for using force as a way to impose their will when they grow up.

Third, we also need to think systemically about economics. And as I said, this means thinking outside the box of the old economic models, whether capitalist or socialist, and develop new economic rules that give visibility and value to the stereotypically feminine work of caregiving.

We are appalled that the first thing that gets cut is funding for health, education, welfare - in other words, funding to care for people. The Structural Adjustment Policies of the International Monetary Fund even demanded this, with disastrous human and economic results for debtor nations. But notice that while we are told we don't have enough money for this, there always is enough money for weapons, wars, and prisons - for controlling, hurting, and killing people, rather than for nurturing, empowering, and yes, caring for people.

And this is directly related to the systemic devaluation of women and the work of caregiving. This devaluation has shaped the economic models and rules. And indeed as long as these rules and models are in place, we women will remain on the periphery. Already women are in the U.S. quitting high paying corporate jobs because of the double burden of women, of the difficulty, indeed almost impossibility, of balancing jobs with caregiving responsibilities at home. The media then tell us women should return to their "natural" place in a male-

Riane Eisler. Revisioning the economic rules:  
empowering women and changing the world.  
*Le Simplegadi*, 2004, 2, 2: 22-31. - ISSN 1824-5226  
<http://all.uniud.it/simplegadi>

headed family. But returning to a dependent and subordinate place is not the answer. The answer is what we are discussing here: developing rules, models, and measures that give visibility and value to the activities that nurture and support life - whether performed by women or men.

A first step toward this new partnership economics is changing how we measure productivity. Today GDP counts activities that take life and destroy our natural habitat - coal burning and cleaning the environmental damage it causes; selling cigarettes and the medical costs and funeral costs of the health damage they cause. These are put on the positive side of GDP. But not only do these measures put negatives on the positive side: they do not include the unpaid caregiving work primarily performed by women in the "informal" economy, be it in their homes, or in their communities as volunteers - even though these services contribute most to everyone's social well being.

And of course what is not counted is not considered in making economic policy. We have to change this!

Consider that not only are caring activities in the informal economy not counted in GDP but that in the formal economy, in the labor market, professions that involve caring - such as childcare, primary school teaching, professions until now largely composed of women - are paid significantly less than those that do not involve caregiving - such as plumbing and engineering. So in the United States, people think nothing of paying plumbers, the people to whom we entrust our pipes, \$50 to \$60 per hour, but childcare workers, the people to whom we entrust our children, only \$10 or 15 an hour. And we demand that plumbers have some training but not that all childcare workers have training.

Now none of this is logical - it is actually pathological. We must change it.

### **Economic Inventions that Recognize the Value of Caregiving Work**

We can change it. Because just about everything involved in our economic life is a human creation. It's an invention - from stock exchanges and sweatshops to banks and social security. We already have a few economic inventions that give monetary value to caring and caregiving. Parental leave for both mothers and fathers, specially paid parental leave, flexible work options. But we need many more. Companies that provide paid parental leave can be supported by public policy through matching local, state, and federal grants. Companies that provide employees with childcare and/or parenting classes can be given tax rebates. These are all sound investments in our future.

Indeed, they are investments in a successful postindustrial/information economy - an economy in which high quality capital is the most important capital. This economy requires people able to learn, relate, work in teams, solve problems flexibly and creatively. And this high quality human capital is not just produced

Riane Eisler. Revisioning the economic rules:  
empowering women and changing the world.  
*Le Simplegadi*, 2004, 2, 2: 22-31. - ISSN 1824-5226  
<http://all.uniud.it/simplegadi>

in universities or through job-training. Findings from psychology, and more recently neurobiology, show that the quality of human capital is, to a much greater extent than has been recognized, shaped by the quality of childcare and early childhood education.

So, yes, the shift into the postindustrial era offers us a window of opportunity to revalue what is and is not productive work. Consider, for example, that it is deemed natural to have government-funded training to teach soldiers to kill, and to provide publicly-funded pensions for soldiers. But government-funded training and pensions for those who perform the work of caring for children is still a rarity - even though high-quality caregiving is essential for children's welfare and development, even though without it there would be no labor force - and even though there is today solid scientific data on what kind of childcare fosters or inhibits human development.

So the issue when it comes to what society supports is not one of money; it is one of social and economic priorities- of what is or is not really valued.

Consider the huge government and social costs associated with child abuse and neglect. Consider the problem of violence - from escalating warfare and terrorism to murder, rape, wife battering, and child abuse. Yet social investment in education for childcare, in high quality childcare centers, and other investments that could help cut through these cycles of violence are still low fiscal priorities.

We must change this! And we can change this by taking leadership - taking leadership for ourselves as women and on behalf of men and children as well. There is much more I would like to share with you, but we are short of time and I hope we can continue this conversation in dialogue. Also, I should say you can get more information about all this from the Center for Partnership Studies website, [www.partnershipway.org](http://www.partnershipway.org).

I want to close by focusing again on six levers, six interventions, for fundamental systemic change:

1. Demonstrate the social and economic benefits of policies that support caregiving, and their urgent necessity in the postindustrial age.
2. Employ a systemic approach, including a concerted campaign to end violence against women.
3. Envision and create a partnership economics that no longer devalues women and stereotypically feminine traits and activities, such as caregiving, nonviolence, and empathy.
4. Change economic measurements such as GDP to include the work of caregiving stereotypically relegated to women.
5. Develop, support, and disseminate partnership economic inventions such as paid parental leave that give visibility and value to caregiving - whether it is performed by men or women.

6. Expand women's role in policy making and form alliances to work together with one another, as well as with men - locally, nationally, and internationally.

This is a time of enormous opportunity. We as women have an unprecedented, historic opportunity to take leadership in forging new economic models, rules, and practices. We must do this for ourselves, so we can have better lives, so we are no longer on the periphery, so we have economic models, rules, and measures that don't put us at such a disadvantage, that don't put caring men at such a disadvantage. We certainly must do this to end the shameful fact that women and children are the mass of the poor and hungry worldwide - and this is the only way to really change this. We must also do it to build solid foundations for the more sustainable and humane future we so want for all of us - for ourselves, for our male partners and colleagues, and above all for our children and for generations still to come. Indeed, when I come to a conference like this, with so many wonderful women, and men who understand that real partnership between women and men is key to a better world, I know that we can, and we will, succeed. I thank you.

#### **BIBLIOGRAPHY:**

Riane Eisler, David Loye, and Kari Norgaard, *Women, Men and The Global Quality of Life* (Pacific Grove, CA: Center for Partnership Studies, 1995).

The nine measures we used to assess the degree of gender equity were: the number of literate females for every 100 literate males; female life expectancy as a percentage of male life expectancy; the number of women for every 100 men in parliaments and other governing bodies; the number of females in secondary education for every 100 males; maternal mortality; contraceptive prevalence; access to abortion; and based on measures used by the Population Crisis Committee (now Population Action International), social equality for women and economic equality for women. The thirteen measures used to assess quality of life, were: overall life expectancy; human rights ratings; access to health care; access to clean water; literacy; infant mortality; number of refugees fleeing the country; the percentage of daily caloric requirements consumed; Gross Domestic Product (GDP) as a measure of wealth; the percentage of GNP distributed to the poorest 40 percent of households; the ratio of GDP going to the wealthiest versus the poorest 20 percent of the population; and as measures of environmental sensitivity, the percentage of forest habitat remaining, and compliance with the Convention on International Trade in Endangered Species. When we explored the relation between the gender equity and quality of life variables with descriptive, correlational, factor, and multiple regression analyses, we found a strong systemic correlation between these two measures. These findings were consistent with our hypothesis that increased equity for women is central to a higher quality of life for a country as a whole, and that gender inequity contracts the opportunities and

Riane Eisler. Revisioning the economic rules:  
empowering women and changing the world.  
*Le Simplegadi*, 2004, 2, 2: 22-31. - ISSN 1824-5226  
<http://all.uniud.it/simplegadi>

capabilities, not only of women, but of the entire population. The link between gender equity and quality of life was confirmed at a very high level of statistical significance for correlational analysis. 61 correlations at the .001 level with 18 additional correlations at the .05 level were found, for a total of 79 significant correlations in the predicted direction. This link was further confirmed by factor analysis. High factor loadings for gender equity and quality of life variables accounted for 87.8 percent of the variance. Regression analysis, also yielded significant results. An R-square of .84, with statistical significance at the .0001 level, provided support for the hypothesis that gender equity is a strong indicator of the quality of life.

**Riane Eisler**, J.D. co-founder of the Spiritual Alliance to Stop Intimate Violence (SAIV), and president of the Center for Partnership Studies.

**Sandra Huisman**

**“Het land van aankomst”, scrivere tra due culture in Olanda oggi.  
Spijkerschrift di Kader Abdolah.**

**Abstract I:** Kader Abdolah, an Iranian writer in exile living since 1988 in Holland, is an outstanding figure of Dutch contemporary literary scene. In *Spijkerschrift* (2000), his second novel, Ismaiel's enquiry, the attempt to decipher his deaf-mute father's manuscript, written in a mysterious cuneiform script, is a metaphor for the reconsideration of Iran's recent past from the point of view of his own experience and that of his family. In the novel the author weaves complex strands of relationship between Holland, his new home, and Iran, the land from which he is exiled, recovering images and stylistic elements belonging to the Persian literary tradition which he blends with literary motives belonging to the Dutch culture.

**Abstract II:** Kader Abdolah, scrittore iraniano in esilio residente dal 1988 in Olanda, è una figura di primo piano del panorama letterario nederlandese contemporaneo. In *Spijkerschrift* (2000), suo secondo romanzo, il percorso a ritroso di Ismaiel nel tentativo di decifrare il manoscritto del padre sordomuto, scritto in una misteriosa scrittura cuneiforme, è metafora della rilettura del passato recente dell'Iran alla luce della propria esperienza e di quella della propria famiglia. Nel romanzo l'autore intesse complesse trame di relazione tra l'Olanda, suo paese d'accoglienza, e l'Iran, paese da cui è esiliato, recuperando immagini e stilemi della tradizione letteraria persiana a cui intreccia motivi letterari appartenenti alla cultura olandese.

“I've fought for freedom. But for me, freedom can be a nightmare. The Dutch language in my mind is overflowing the banks of my mother tongue. Sometimes I cry out: help, bring in the sandbags, the dike of my

Sandra Huisman. “Het land van aankomst”,  
scrivere tra due culture in Olanda oggi. Spijkerschrift di Kader Abdolah.  
*Le Simplegadi*, 2004, 2, 2: 32-39. - ISSN 1824-5226  
<http://all.uniud.it/simplegadi>



mother tongue is about to burst! But I'm the attacker. That's the tragedy of a writer on the run. I'm a whale who can swim in Dutch waters".  
*Kader Abdolah*

Una delle conseguenze dei recenti flussi migratori verso l'Europa è indubbiamente la trasformazione, che quotidianamente vediamo realizzarsi sotto i nostri occhi, del paesaggio urbano, dei contesti sociali e culturali dei paesi in cui viviamo (Chambers 1996; Agostinis 1996; Mezzadra e Rahola 2003). Più che ad una assimilazione della cultura più 'debole' da parte di quella più 'forte' ciò cui stiamo assistendo sarebbe piuttosto il moltiplicarsi di combinazioni culturali neo-tribali accanto all'elaborazione di nuove tradizioni (Bauman 1998). "The cultural stage" (Bauman 1998: 16), per usare una definizione di Zygmunt Bauman, a cui tutti volenti o nolenti partecipiamo, non sarebbe da intendersi secondo lo studioso come un terreno di battaglia di entità culturali distinte e complete in sé quanto piuttosto come una sorta di matrice capace di generare una serie infinita di permutazioni. Si tratta di un processo che parte da e che non può non attraversare la diversità culturale.

In un mondo dove il potere si deterritorializza e la politica arranca in un equilibrio precario tra governo locale ed egemonie globali, uno dei fenomeni forse più interessanti è, accanto alla creazione di nuove realtà culturali, la formazione di network sociali che si articolano ed operano a livello transnazionale e che, spesso, ma non sempre, conseguenza dei movimenti migratori stessi, operano secondo le medesime dinamiche della globalizzazione dei flussi economici (Portes 1998; Hardt e Negri 2000).

Secondo Jeff Crisp anche "[the] refugees and 'refugee networks' should be considered not in isolation but as an integral part of the new migrant diasporas" (Crisp 1999: 3). Ritiene infatti che oggi più che mai "refugees are part of a complex migratory phenomenon, in which political, ethnic, economic, environmental and human rights factors combine and lead to population movements" (Crisp 1999: 3). Il numero di coloro che bussano alle porte dell'Europa chiedendo asilo è aumentato nella seconda metà degli anni Ottanta. I motivi sono vari e non di certo cause secondarie sono le situazioni di conflitto e persecuzione accompagnate dalla violazione dei diritti umani in varie parti del mondo.

La foto riportata poco sotto (1) bene raffigura la trasformazione in atto della geografia urbana metropolitana dei Paesi Bassi. Il paese d'arrivo, ovvero het land van aankomst, come recita il titolo sopra l'immagine, assume connotazioni ibride con confini dalle caratteristiche di fluida plasticità.



A descrivere la foto poco sotto è Kader Abdolah, scrittore iraniano fuggito nel 1985 dal proprio paese, dove è perseguitato per motivi politici, e residente dal 1988 in Olanda, nazione che ha raggiunto su invito delle Nazioni Unite. Il suo intervento è preceduto da un breve titolo: *De Perzische boekhandel*. Quindi il commento dell'autore: "Als ik mijn hand op de rechterkant van deze foto leg, dan waan ik mij in een klein stadje in Iran. [...] Bekijk ik de hele foto, dan zie ik links mijn thuiscultuur, een cultuur van letters zoals die zijn te zien op de etalageruit. Rechts zie ik de westerse cultuur van getallen, zoals die zijn te zien op de tram en de auto. De stoeprand is de grens waar beide samenkomen. Daar sta ik." (2).

La parte sinistra della foto sembra ritrarre una qualsiasi cittadina dell'Iran - l'iscrizione in caratteri arabi, il nome Mitra della libreria (Mitra è la divinità della luce e dell'amore), stampe di antichi testi coranici, due donne che camminano lungo il marciapiede con il capo coperto dal velo, la frutta e la verdura esposte in strada, le arance importate dal Libano.

Gli unici elementi che tradiscono la vera locazione geografica sono la tabella con il numero quarantaquattro, sopra la porta, e l'insegna pubblicitaria della birra Heineken. Il colore e la targa dell'automobile, il tram numero quattordici, i fili elettrici, la calma per strada che si vedono nella parte destra della foto ci ricordano, invece, che ci troviamo in un paese occidentale, in Olanda. La parte sinistra rappresenta la cultura delle radici di Kader Abdolah, delle sue origini, "mijn thuiscultuur, een cultuur van letters" (3), dice, quella destra invece la cultura occidentale, ovvero "de westerse cultuur van getallen" (4).

"Il bordo del marciapiede è il confine dove entrambe si incontrano. È lì che io mi trovo", questa affermazione chiude la descrizione.

Scrittore nato in un piccolo paesino dell'Iran, Kader Abdolah, il cui nome è pseudonimo di Hossein Sadjiadib Gaemmaghani Farahani, è una figura di spicco della letteratura nederlandese contemporanea. A differenza degli autori di origine marocchina (5) residenti in Olanda sin dall'infanzia o di seconda

Sandra Huisman. "Het land van aankomst",  
scrivere tra due culture in Olanda oggi. Spijkerschrift di Kader Abdalah.  
*Le Simplegadi*, 2004, 2, 2: 32-39. - ISSN 1824-5226  
<http://all.uniud.it/simplegad>

generazione, egli apprende l'olandese da adulto e, dopo soli cinque anni dal suo arrivo, riesce a raggiungere una tale perizia espressiva da diventare una figura di riferimento del panorama letterario contemporaneo. Il fatto che l'inglese sia una lingua parlata e capita da molte persone in Olanda non costringe gli immigrati, soprattutto quelli di prima generazione, ad imparare l'olandese (Obdeijn 1999: 90-92).

Dopo due raccolte di racconti di carattere autobiografico, *De adelaars* (1993) (la raccolta si è aggiudicata il premio Het Gouden Ezelsoor come migliore opera d'esordio) e *De meisjes en de partizanen* (1995), nel 1997 pubblica il romanzo *De reis van de lege flessen* che ottiene un grandissimo successo sia in Olanda che all'estero. Nel gennaio del 2001 vince l'E. du Perronprijs con il romanzo *Spijkerschrift* (2000).

Fare propria la lingua del paese d'accoglienza non è per Kader Abdolah solamente una lotta per sopravvivere come scrittore - aveva pubblicato due libri nel suo paese prima di essere costretto all'esilio - ma diviene un modo per radicarsi, anche se con grandi difficoltà, nel nuovo contesto sociale e culturale. Racconta lo scrittore:

I was terribly afraid at first [...] When I started writing my stories in Dutch, snakes entered my bed. I could reach out and touch them, like that [...] The Dutch language in my mind is overflowing the banks of my mother tongue. Sometimes I cry out: help, bring in the sandbags, the dike of my mother tongue is about to burst! But I'm the attacker. That's the tragedy of a writer on the run. I'm a whale who can swim in Dutch waters (Abrahams 2003).

Si iscrive all'Università di Utrecht dove segue un corso serale di letteratura nederlandese, studia i classici olandesi a cui affianca la lettura dei classici persiani, da cui impara la magia della lingua, l'economia dell'espressione, legge soprattutto poesia. Dopo aver lasciato l'*asielzoekerscentrum* di Apeldoorn gli viene assegnata una casa a Zwolle, lavora in un museo di storia naturale e in una fabbrica di conserve.



Nel 1995 riceve per i racconti *De meisjes en de partizanen* il Charlotte Köhler-stipendium, un premio assegnatogli in qualità di autore più promettente del momento. Dal 1996 collabora regolarmente con il quotidiano *de Volkskrant*, di cui cura settimanalmente la rubrica *Mirza*. Una selezione dei suoi interventi sono usciti raccolti nei volumi *Mirza*, *Een tuin in de zee* e *Karavaan*, del 1998, 2001 e 2003 rispettivamente. Sempre nel 2001 esce *Kélilé en Demné*, pubblicato da Bert Bakker si tratta

di una rielaborazione di un testo classico persiano del quindicesimo secolo, e un libricino intitolato *De koffer*, edito sempre dalla casa editrice De Geus su iniziativa della provincia di Overijssel in occasione del *Boekenweek 2001*

Sandra Huisman. "Het land van aankomst",  
scrivere tra due culture in Olanda oggi. *Spijkerschrift* di Kader Abdolah.  
*Le Simplegadi*, 2004, 2, 2: 32-39. - ISSN 1824-5226  
<http://all.uniud.it/simplegad>

(contiene un'esauriente biografia dell'autore, un saggio sul suo lavoro, un'intervista e un nuovo racconto). Interessante è il fatto che *De koffer* sia stato distribuito gratuitamente a tutti gli studenti delle scuole medie e agli studenti di olandese della provincia di Overijssel al fine di diffondere la conoscenza della letteratura nederlandese assieme a quella di un'altra cultura.

*Spijkerschrift*, romanzo pubblicato nel 2000, può essere considerato come la continuazione di *De reis van de lege flessen*, suo primo romanzo. Secondo Valeria Consoli quest'ultimo è infatti "il resoconto di un esule, la testimonianza di un uomo in fuga" (Consoli 2002). Il viaggio narrato da Bolfazl, che è il nome del cronachista di un antico testo persiano oltre che nome del protagonista ed io narrante del romanzo, è medesimo a quello compiuto dall'autore via dall'Iran e dalla persecuzione sotto il regime khomeinista, dalla repressione e dalla censura, verso i Paesi Bassi e la libertà. Ma è anche un viaggio attraverso un lungo e difficile processo di adattamento ad una nuova realtà e una nuova cultura, dove tutto è alieno compreso il paesaggio dei polder, così diverso dai monti dell'Iran e la tolleranza forse è invece solo indifferenza.

Egli "Precipita" da una cultura in cui tutto succede dietro i veli e le tende ad una società "seminuda". Il recupero di ricordi, immagini e leggende della patria lontana divengono parte del percorso del ricostruzione della propria identità.

Anche in *Spijkerschrift* l'autore recupera immagini e stilemi della tradizione letteraria persiana a cui intreccia motivi letterari appartenenti alla cultura nederlandese. Mette a confronto versi di antichi poeti persiani e versi di poeti olandesi contemporanei, ad esempio, assimila la genesi del suo romanzo a quella di una delle opere più famose della letteratura dei Paesi Bassi, il *Max Havelaar* di Multatuli. Droogstoppel, il sensale nel Multatuli, riceve un pacco di manoscritti da Max Havelaar da cui deve ricavare un libro, similmente anche Ismaiel un giorno riceve un pacchetto contenente gli appunti del padre sordomuto. Nel romanzo egli si presenta così:

Mijn naam is Ismaiel, Ismaiel Mahmoede Gaznawieje Gorasani. Ik woon niet op de Lauriergracht No. 37, maar op de Nieuwgracht No. 21 in de polder, op de jonge grond die Nederland op de zee veroverd heeft. Ik zit nu op zolder achter mijn schrijftafel en kijk door het raam naar buiten. Alles is hier nieuw, de grond ruikt nog naar vis, de bomen zijn jong, de vogelnesten zijn van verse takken, geen oude woorden, geen oude liefdesverhalen en geen haat van oude ruzies. (6)

Un altro esempio è l'incipit del terzo capitolo, si tratta di un altro omaggio alla letteratura nederlandese, si riferisce ad uno dei più antichi testi rinvenuti, scritto da un monaco fiammingo del XII secolo, che recita: "hebban olla vogala nestas hagunnan/hinase hic enda thu/wat uniban we nu", "tutti gli uccelli hanno cominciato a fare il nido/ tranne io e te/ che cosa aspettiamo?" (Moreolo 2003: 325).

In *Spijkerschrift* Ismaiel riceve per posta il taccuino del padre sordomuto, scritto in una grafia misteriosa, simile ai caratteri scolpiti sulla parete della grotta del monte Zafferano e risalenti a più di duemilacinquecento anni fa.

Nel romanzo il percorso a ritroso di Ismaiel nel tentativo di riuscire a decifrare la scrittura cuneiforme è metafora della rilettura del passato recente dell'Iran alla luce della propria esperienza e di quella della propria famiglia: la modernizzazione forzata sotto lo scià, il regime di terrore di Khomeini, il coinvolgimento nella resistenza, la lotta di liberazione, l'attività clandestina e, infine, la fuga e l'esilio in Occidente.

In Olanda incontra Louis, un medico che aveva lavorato in Iran per molti anni, con cui può condividere i ricordi del suo paese. Egli era vissuto nella provincia meridionale dell'Iran, dove si trovano i ricchi giacimenti di petrolio, ed aveva assistito all'inizio della rivoluzione, ma poi, per ordine dell'ambasciata olandese, era stato costretto a lasciare il paese, assieme agli altri suoi connazionali. Un altro amico olandese che lo aiuta a trovare delle informazioni su Mossadeq, il vecchio premier persiano nominato dopo la caduta di Reza Khan, è Igor, un giornalista di vecchio stampo, ritiratosi nella quiete del polder con i suoi libri, i gatti, e i suoi numerosi dossier colmi di ritagli di giornale.

Anche nell'ultimo romanzo, *Portretten en een oude droom*, uscito nell'autunno dello scorso anno, come in quelli precedenti, l'autore intesse complicate trame di relazione con il proprio passato e la propria terra, alternando antichi racconti di viaggio persiani a descrizioni di persone ed avvenimenti del Sud Africa. Il protagonista Dawoed, suo alter ego, un giornalista iraniano che da più di dieci anni vive ad Amsterdam, compie un viaggio in Sud Africa, paese dove scopre non senza un certo disagio di sentirsi finalmente a casa.

Nederland was verdwenen. Amsterdam lag nu heel ver van mij. Twaalf jaar lang heb ik er gewoond en ik dácht dat ik me er thuis voelde, maar zodra de hete zon op mijn gezicht viel, wist ik dat ik er twaalf jaar lang als vreemdeling had gewoond. Nederland is niet mijn thuis, dacht ik met enig schuldgevoel. (7)

Forse un tradimento delle migliori intenzioni del multiculturalismo, dell'integrazione voluta a tutti i costi?

Un pomeriggio d'autunno ascolto alla radio la conversazione con un autore straniero, una donna traduce l'intervista. Kader Abdolah parla in olandese, racconta del padre sordomuto e di una misteriosa scrittura cuneiforme...

En zo ging het tot ze, de mannen uit Kahaf, uiteindelijk hun toevlucht in de spelonk zochten. Ze zeiden: "Verleen ons uw genade,,. In die grot bedekten Wij hun oren en hun ogen voor jaren." (8)

Sandra Huisman. "Het land van aankomst",  
scrivere tra due culture in Olanda oggi. *Spijkerschrift* di Kader Abdalah.  
*Le Simplegadi*, 2004, 2, 2: 32-39. - ISSN 1824-5226  
<http://all.uniud.it/simplegad>

**NOTE:**

1. La foto è uscita sulla rivista Boekenweekmagazine 03/2001 distribuita in occasione del Boekenweek2001 dedicato alla letteratura della migrazione. [www.boekenweek.nl](http://www.boekenweek.nl)
2. Abdolah, K. 2001. De Perzische boekhandel. *Boekenweekmagazine* 03/2001: 7. "Se appoggio la mano sulla parte destra della foto, mi sembra di trovarmi in una piccola cittadina dell'Iran. [...] Se guardo la foto per intero, vedo a sinistra la mia cultura d'origine, una cultura di lettere simili a quelle che si vedono sulla vetrina del negozio. A destra vedo la cultura occidentale fatta di cifre, come quelle che si scorgono sul tram e sull'automobile. Il bordo del marciapiede è il confine dove entrambe si incontrano. È lì che io mi trovo." (traduzione mia).
3. "la cultura della mia terra d'origine, una cultura di lettere" (traduzione mia).
4. "la cultura occidentale di numeri" (traduzione mia).
5. Come ad esempio Abdelkader Benali (1975) autore di *Bruiloft aan zee* (1996) o Hafid Bouazza (1979) autore di una raccolta di racconti brevi *De voeten van Abdullah* (1996) pubblicata quando era ancora studente a Leiden.
6. Abdolah, K. 2000. *Spijkerschrift*. Breda: De Geus. pp. 123-124. (tr. it.: "Il mio nome è Ismail, Ismail Mahmude Gaznawiie Gorasani. Non abito al numero 37 del Lauriergracht, ma al numero 21 del Nieuwgracht, nel polder, sulla terra giovane che l'Olanda ha strappato al mare. In questo momento sono seduto alla mia scrivania nel sottotetto e guardo fuori dalla finestra. Tutto è nuovo qui, il terreno odora ancora di pesce, gli alberi sono giovani, i nidi degli uccelli sono fatti di ramoscelli teneri, non esistono parole antiche, antiche storie d'amore né l'odio di antiche liti". Abdolah. K. 2003. *Scrittura cuneiforme*. Milano: Iperborea. p. 109).
7. "L'Olanda era scomparsa. Amsterdam si trovava ora molto lontano da me. Vi avevo abitato per dodici anni e credevo di trovarmi a casa, ma non appena sentii il calore del sole sul viso, capii che vi avevo abitato per dodici anni da straniero. L'Olanda non è la mia casa, pensai non senza un certo senso di colpa." (traduzione mia).
8. *Spijkerschrift*, op. cit. p. 9. (tr. it.: "E andò così fino a quando loro, gli uomini di Kahaf, trovarono finalmente rifugio nella caverna. Dissero: "Concedici la Tua grazia. In quella caverna Noi coprimmo loro gli occhi e le orecchie per anni". *Scrittura cuneiforme*, op. cit., p. 13).

**BIBLIOGRAFIA:**

- Abdolah, K. 1993. *De adelaars*. Breda: Uitgeverij De Geus.  
Abdolah, K. 1995. *De meisjes en de partizanen*. Breda: Uitgeverij De Geus.  
Abdolah, K. 1997. *De reis van de lege flessen*. Breda: Uitgeverij De Geus.

Sandra Huisman. "Het land van aankomst",  
scrivere tra due culture in Olanda oggi. *Spijkerschrift* di Kader Abdalah.  
*Le Simplegadi*, 2004, 2, 2: 32-39. - ISSN 1824-5226  
<http://all.uniud.it/simplegad>

- Abdolah, K. 2000. *Spijkerschrift*. Breda: Uitgeverij De Geus. (tr. it. *Scrittura cuneiforme*, 2003. Milano: Iperborea. Traduzione e Postfazione di Elisabetta Svaluto Moreolo).
- Abdolah, K. 1998. *Mirza*. Breda: Uitgeverij De Geus.
- Abdolah, K. 2001. *Een tuin in de zee*. Breda: Uitgeverij De Geus.
- Abdolah, K. 2001. *Kélilé en Demné*. Amsterdam: Bert Bakker.
- Abdolah, K. 2001. *De koffer*. Breda: Uitgeverij De Geus.
- Abdolah, K. 2001. De Perzische boekhandel. *Boekenweekmagazine* 03/2001: 7
- Abdolah, K. 2003. *Portretten en een oude droom*. Breda: Uitgeverij De Geus.
- Abdolah, K. 2003. *Karavaan*. Breda: Uitgeverij De Geus.
- Abrahams, F. 2003. Freedom can Be a Nightmare. *Words Without Borders. The Online Magazine for International Literature*:  
<http://www.wordswithoutborders.org/article.php?lab=Freedom>
- Agostinis, V. 1996. *Periferie dell'anima. Labirinti, storie voci tra rock, rap e Islam a Londra, Marsiglia, Milano*. Milano: Il Saggiatore.
- Bauman, Z. Europe of Strangers. ESRC Transnational Communities Working Paper WPTC-98-03: 1-16.
- Chambers, I. 1996. *Paesaggi migratori. Cultura e identità nell'epoca postcoloniale*. Genova: Costa & Nolan.
- Consoli, V. 2002. Le bottiglie vuote di Kader Abdolah. *CRES strumenti* 31:  
<http://www.manitese.it/cres/stru31/abdolah.htm>
- Crisp, J. 1999. Policy challenges of the new diasporas: migrant networks and their impact on asylum flows and regimes. *ESRC. Transnational Communities Programme Working Paper WPTC-99-05*: 1-11.
- Hardt, M. e A. Negri. 2000. *Empire*. Cambridge: Harvard University Press.
- Mezzadra, S. e F. Rahola. 2003. La condizione postcoloniale. *DeriveApprodi* 23/2: 7-12.
- Moreolo E. 2003. Postfazione in K. Abdolah. 2003. *Scrittura cuneiforme*. Milano: Iperborea. 323-327.
- Obdeijn, H. 1999. Scrittori africani in Olanda. *Africa e Mediterraneo* 2/3: 90-92 (tr. it. di Speranza Vigliani).
- Portes, A. 1998. Globalization from Below: The Rise of Transnational Communities. *ESRC. Transnational Communities Programme Working Paper WPTC-98-01*: 1-27.

**Sandra Huisman** si interessa di letteratura postcoloniale indoinglese, di letteratura della diaspora indiana e dei fenomeni migratori. È dottoranda in letterature e linguistiche moderne e comparate presso l'Università di Udine, con una tesi riguardante il rapporto tra letteratura ed ecologia in ambito postcoloniale.

**Sabrina Brancato**

***Transculturalità e transculturalismo: i nuovi orizzonti dell'identità culturale.***

**Abstract I:** This paper argues that the concepts of multiculturalism and interculturalism, both as patterns of cultural interaction and as ideologies, should be overcome in favour of an analytical and operative model based on a new conceptualization of culture which is emerging from different interdisciplinary debates on transnationalization and has been elaborated by Wolfgang Welsch as "transculturality". This concept offers a new paradigm of cultural identity formation and, together with its complementary term "transculturalism", indicating a new ideology of cultural interaction, opens up new perspectives for the study of literatures marked by migration, hybridization and cross-cultural creolization.

**Abstract II:** In questo articolo si argomenta che i concetti di multiculturalismo e interculturalismo, sia come modelli di interazione culturale che come ideologie, dovrebbero essere superati in favore di un modello analitico ed operativo basato su una nuova concettualizzazione della cultura. Tale concettualizzazione, che emerge dai diversi dibattiti interdisciplinari sulla transnazionalizzazione, è stata elaborata da Wolfgang Welsch come "transculturalità". Questo concetto offre un nuovo paradigma della formazione dell'identità culturale e, insieme al termine complementare "transculturalismo", che indica una nuova ideologia di interazione culturale, apre nuove prospettive per lo studio delle letterature emergenti dalla migrazione, ibridazione e creolizzazione cross-culturale.

Le società occidentali, e in particolar modo le loro metropoli, sono in maniera sempre più evidente punto d'incontro di influenze provenienti da diversi ambiti culturali, etnici e religiosi. L'ideologia progressista dell'Occidente illuminato ha

Sabrina Brancato. Transculturalità e transculturalismo:  
i nuovi orizzonti dell'identità culturale.

*Le Simplegadi*, 2004, 2, 2: 40-46. - ISSN 1824-5226

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



individuato nel concetto di multiculturalismo la sua moderna utopia. La società multiculturale è - o dovrebbe idealmente essere - una società ospitale, tesa ad accogliere e nel migliore dei casi abbracciare la differenza. Il multiculturalismo (inteso come convivenza di diverse culture) e il suo diretto sviluppo, l'interculturalismo (dove la mera convivenza si estende all'accettazione e alla comprensione, se non necessariamente allo scambio) hanno però presto rivelato i loro limiti, poiché radicati in una concezione della cultura che si trova oggi sotto accusa: "[T]he culture concept seems perhaps more contested, or contestable than ever" (Hannerz 1996: 30).

Il concetto tradizionale di cultura, caratterizzato dall'omogeneizzazione sociale, dalla consolidazione etnica e dalla delimitazione interculturale (Welsch 1999: 194) risulta inadeguato di fronte alla molteplicità di interconnessioni culturali sempre più fitte e complesse del processo di globalizzazione e transnazionalizzazione. Frutto di una teoria culturale che frammenta il mondo (Hannerz 1996: 32), l'ideologia multiculturale e interculturale non fa altro che creare e mantenere polarità. Senza voler screditare i meriti di questa ideologia, che ha operato contro la discriminazione, rigettando l'etnocentrismo e incoraggiando un'etica di riconoscimento e rispetto della differenza, ed è servita, nella sua applicazione politica, ad ottenere diritti fondamentali in favore delle minoranze, bisogna comunque riconoscerne anche i limiti e gli sviluppi negativi. Anche nelle sue più recenti concettualizzazioni, questa ideologia mantiene un'accentuata insistenza sulla differenza, sul senso di alterità e straniamento nel contatto tra le culture: "[M]ulticulturalism, as a principle to be acted upon, requires from us all a receptivity to difference, an openness to change, a passion for equality, and an ability to recognize our familiar selves in the strangeness of others" (Watson 2000: 110). Orbene, là dove si pone enfasi sulle differenze tra i gruppi, si corre il rischio di creare tra questi ancor più distanza e si può addirittura, pur senza volerlo, avviare processi segregativi e ghettizzanti. Si mantengono dunque le barriere culturali e si può incorrere nella riaffermazione e nel rafforzamento degli stereotipi. Inoltre, il processo di riconoscimento e valorizzazione dell'alterità può portare a vani e spesso dannosi essenzialismi e ad un'idealizzazione esasperata, da parte delle minoranze, della cultura o del paese di origine (l'idea di autenticità, prodotta dalla nostalgia di "origini pure", è anch'essa una conseguenza di questo fenomeno che va rivista e superata). Dunque, nonostante i buoni propositi, il sogno multi/interculturale può risultare controproducente e può, invece che tendere alla risoluzione dei conflitti culturali, sfociare nel loro esacerbamento. Attualmente, in risposta alla sua evidenziata inadeguatezza a spiegare la complessità dei fenomeni odierni, la nozione tradizionale di cultura è in processo di revisione. Soprattutto nell'ambito socio-antropologico e filosofico - e più recentemente in quello letterario - si sente ormai sempre più spesso parlare di transculturalità e transculturalismo. Questi nuovi concetti pongono enfasi sul carattere dialogico delle influenze culturali, tendendo ad una concettualizzazione dell'interazione in cui niente è mai completamente "altro"

Sabrina Brancato. Transculturalità e transculturalismo:  
i nuovi orizzonti dell'identità culturale.

*Le Simplegadi*, 2004, 2, 2: 39-46. - ISSN 1824-5226

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

(straniero ed estraneo), e servono dunque a comprendere i processi di formazione dell'identità culturale in tutta la loro complessità.

L'associazione della nozione di cultura alla particella "trans", che suggerisce idee tanto diverse eppur complementari come transito, trasferimento, traslazione, trasgressione, trasformazione, non è comunque del tutto nuova. Negli anni quaranta venne introdotto il concetto di transculturazione (Ortiz 1940) nel contesto di uno studio sulla cultura afro-cubana, per rimpiazzare i concetti di acculturazione e deculturazione. Da allora il termine è stato usato in ambito antropologico per descrivere il processo di assimilazione, attraverso un processo di selezione e rielaborazione inventiva, di una cultura dominante da parte di un gruppo subordinato o marginale (non necessariamente minoritario). Tale concetto dunque implica, da una parte, una notevole differenza in termini di potere tra i due gruppi in contatto e, dall'altra, un'ingegnosa creatività che permette al gruppo marginale di trasformare il materiale acquisito, per farne una cultura qualitativamente nuova. Il concetto venne in seguito applicato in letteratura ed elaborato ulteriormente. L'idea della transculturazione narrativa (Rama 1982) serviva a spiegare i molteplici fenomeni di trasferimento culturale nell'ambito letterario dell'America Latina, con riferimento all'interazione di elementi nazionali, transnazionali, regionali e subculturali (locali).

Anche se l'odierno dibattito sulla nuova terminologia e concettualizzazione dell'interazione culturale non fa riferimento alla transculturazione, non è difficile individuare i punti di contatto e continuità. Basti pensare all'applicazione del termine negli studi culturali, in particolare nell'ambito coloniale e postcoloniale, in cui il concetto di transculturazione ha superato l'unidirezionalità originaria per arrivare a costituire un modello di interazione reciproca, sfaccettata e molteplice nelle zone di contatto (Pratt 1992). È opportuno dunque vedere nella transculturazione, come modello di scambio culturale pluridirezionale, un antesignano degli odierni concetti di transculturalità e transculturalismo.

Oggi la necessità di rivedere la nozione di cultura, i modelli di interazione e i processi di formazione dell'identità culturale è una conseguenza diretta della realtà moderna, segnata in maniera sempre più evidente dalla transnazionalizzazione (gli antropologi preferiscono spesso questo termine a quello più ambiguo di globalizzazione), un fenomeno tanto economico quanto politico, tecnologico e culturale, influenzato soprattutto dagli sviluppi nei sistemi di comunicazione a partire dai tardi anni sessanta (Giddens 2002: 10). La comunicazione elettronica immediata altera enormemente le nostre vite e stabilisce interconnessioni prima impensabili: "When the image of Nelson Mandela may be more familiar to us than the face of our nextdoor neighbour, something has changed in the nature of our everyday experience" (Giddens 2002: 11-12). È dunque anche in questo senso, non solo in senso politico, che il mondo odierno vede la caduta delle barriere nazionali e si fa ogni giorno più flessibile. La flessibilità viene identificata come *modus operandi* del tardo capitalismo (Harvey 1990). Soprattutto al livello economico, si è affermata l'idea di accumulazione flessibile, che, in relazione con i processi lavorativi, i mercati, i

Sabrina Brancato. Transculturalità e transculturalismo:  
i nuovi orizzonti dell'identità culturale.

*Le Simplegadi*, 2004, 2, 2: 39-46. - ISSN 1824-5226

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

prodotti e i modelli di consumo, cambia rapidamente e radicalmente il paesaggio contemporaneo: "It is characterized by the emergence of entirely new sectors of production, new ways of providing financial services, new markets, and, above all, greatly intensified rates of commercial, technological, and organizational innovation" (Harvey 1990: 147). La flessibilità del capitale trova una risposta immediata nei comportamenti individuali e nelle strategie di adattamento e riposizionamento rispetto ai mercati, ai governi e ai regimi culturali, per esempio nella pratica sempre più diffusa della cittadinanza flessibile: "[I]n the era of globalization, individuals as well as governments develop a flexible notion of citizenship and sovereignty as strategies to accumulate capital and power. 'Flexible citizenship' refers to the cultural logics of capitalist accumulation, travel, and displacement that induce subjects to respond fluidly and opportunistically to changing political-economic conditions" (Ong 1999: 6). Anche la figura dell'immigrante sradicato viene rivista in base alla flessibilità delle odierne pratiche transnazionali che ne fanno un "transmigrante": "Transmigrants are immigrants whose daily lives depend on multiple and constant interconnections across international borders and whose public identities are configured in relationship to more than one nation-state" (Glick Schiller / Basch / Szanton Blanc 1997). Al livello culturale questa flessibilità si traduce in mobilità e alterazione continua dei significati e delle identità culturali. Infatti, lungi dal produrre un'omogeneizzazione della cultura, come era stato in un primo momento previsto e temuto, la transnazionalizzazione, con la varietà dei fenomeni che la accompagnano (migrazione, mobilità, circolazione di prodotti, idee, immagini, sapere, ecc.), si sta manifestando in un evidente aumento della diversità culturale, diversità che prende comunque una forma nuova rispetto al passato poiché le fitte interconnessioni e la crescente deterritorializzazione rendono sempre più difficile, se non impossibile, incasellare diverse culture come unità discrete: "There is now a world culture, but we had better make sure we understand what this means: not a replication of uniformity but an organization of diversity, an increasing interconnectedness of varied local cultures, as well as a development of cultures without a clear anchorage in any one territory" (Hannerz 1996: 102).

Particolari articolazioni del globale e del locale nelle società odierne danno luogo a nuove forme culturali, moderne e plurali. Per spiegare i processi di formazione di queste modernità multiple (Pred and Watts 1992), delle modernità migranti (Schulze-Engler 2001) e delle identità comunitarie virtuali, espressioni culturali localizzanti prodotte dalla globalizzazione (Appadurai 1996), si rendono dunque necessarie nuove concettualizzazioni e modelli di interazione culturale. Il concetto di transculturalità elaborato da Wolfgang Welsch (1999), concetto operativo oltre che descrittivo, risponde esattamente a questo bisogno. Riconoscendo in Nietzsche un precursore della transculturalità per la sua formula del "soggetto come moltitudine", Welsch pone l'enfasi nella fertilizzazione culturale a più livelli, dal macrolivello delle società - le cui forme culturali sono caratterizzate oggi sempre più da differenziazione interna, complessità e ibridazione - al microlivello dell'esperienza individuale, dove

Sabrina Brancato. Transculturalità e transculturalismo:  
i nuovi orizzonti dell'identità culturale.

*Le Simplegadi*, 2004, 2, 2: 39-46. - ISSN 1824-5226

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

l'identità personale e culturale non corrisponde ormai quasi mai o quasi più a quella civica e nazionale ed è invece in maniera sempre più evidente marcata da connessioni culturali multiple. Al livello pragmatico Welsch contrappone il concetto di transculturalità al concetto tradizionale di culture come unità discrete, sviluppato da Herder nel diciottesimo secolo, che, ponendo l'enfasi su ciò che è proprio di un popolo e sull'esclusione di tutto ciò che è diverso ed estraneo, tende irrimediabilmente a una sorta di razzismo culturale, là dove la transculturalità mira ad una visione intersecata e inclusiva della cultura: "It intends a culture and society whose pragmatic feats exist not only in delimitation, but in the ability to link and undergo transition" (ibid:200). Transculturalità è da intendersi dunque non solo come modello di analisi della realtà moderna, ma anche come ideale a cui tendere nella prassi quotidiana di interazione culturale: "It is a matter of readjusting our inner compass: away from the concentration on the polarity of the own and the foreign to an attentiveness for what might be common and connective wherever we encounter things foreign" (ibid:201). Sarebbe opportuno a questo punto operare una differenziazione terminologica per distinguere il livello descrittivo da quello operativo e ideologico. Là dove transculturalità viene ad essere il modello analitico per la lettura della realtà culturale odierna, transculturalismo (i due termini sono spesso usati come sinonimi) potrebbe essere un termine più adatto a designare l'ideologia che ne scaturisce, una volontà di interagire a partire dalle intersezioni piuttosto che dalle differenze e dalle polarità, una consapevolezza del transculturale che c'è in noi per meglio comprendere e accogliere ciò che è fuori di noi, una visione che privilegia la flessibilità, il movimento e lo scambio continuo (Brancato 2004), la rinegoziazione continua dell'identità.

Per noi studiosi delle forme culturali emergenti dai movimenti migratori, dalle diaspore e dai fenomeni di creolizzazione cross-culturale il dibattito sulla deterritorializzazione delle culture e sulla flessibilità dell'interazione culturale è di centrale importanza. Lo sventramento della nozione tradizionale di cultura, non più da intendersi come entità omogenea, e l'idea di fitta interconnessione e continua trasformazione generata dai concetti di transculturalità e transculturalismo aprono nuovi orizzonti teorici e nuovi percorsi di ricerca, facilitando il nostro sforzo di superare i limiti delle letterature viste in termini nazionali o regionali e allo stesso tempo offrendo un'alternativa al paradigma dicotomico del postcolonialismo (che peraltro, pur restando una validissima chiave di lettura, copre solo una parte del nostro campo di ricerca). Come sottolinea Frank Schulze-Engler (2002), il fenomeno della transnazionalizzazione delle culture costituisce una ingente sfida per gli studi letterari, che sono chiamati a sviluppare, a partire da un dialogo interdisciplinare, nuovi approcci teorici e metodologici per esplorare "l'immaginario transculturale" (79) della letteratura contemporanea. Una nuova cornice teorica basata sulla transculturalità ci permette di meglio inquadrare fenomeni come quello delle letterature di migrazione o quello delle letterature ibride (ma quale letteratura

Sabrina Brancato. Transculturalità e transculturalismo:  
i nuovi orizzonti dell'identità culturale.

*Le Simplegadi*, 2004, 2, 2: 39-46. - ISSN 1824-5226

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

non lo è?) e di meglio comprendere le identità culturali in esse contenute senza correre il rischio di trasformare questo campo di ricerca in un nuovo canone ghehettizzante in cui solo pochi eletti vengono ammessi. Che fare, per esempio, di uno scrittore migrante che si occupa di tutt'altro tema nella sua produzione letteraria? Per quanto tempo ancora possiamo distinguere le letterature sulla base dell'etnicità o della generazione di appartenenza dell'immigrante (prassi molto diffusa soprattutto nel campo anglofono)? Che fare di quegli scrittori che utilizzano più lingue? Gli studenti delle nuove letterature sanno bene che queste domande, sempre pressanti quando si tratta di tracciare i confini di un argomento di ricerca, spesso portano ad escludere opere di grande qualità letteraria per il solo fatto di non rientrare pienamente nella categoria analitica selezionata. Ciò, comunque, va oltre lo scopo del presente articolo e sarebbe argomento di una nuova riflessione sulla maniera in cui la terminologia usata in ambito accademico delinea, e limita, i campi di ricerca.

Per concludere, la transculturalità deve essere intesa, in ambito letterario, come cornice teorica che comprende diversi fenomeni di interazione culturale (dall'intertestualità postcoloniale all'ibridazione e creolizzazione cross-culturale fino alle modernità multiple del mondo globale) e permette di estrarre le nuove letterature dagli stretti confini del nazionale e del regionale e di rivedere il locale e il diasporico da un punto di vista globale. A un livello più generale, il transculturalismo è l'altra faccia della globalizzazione, una risposta ideologica alla minaccia dell'omogeneizzazione culturale da una parte e a quella degli essenzialismi fondamentalisti dall'altra, una porta che si apre su percorsi molteplici, i nuovi orizzonti dell'identità culturale.

#### **BIBLIOGRAFIA:**

- Appadurai, Arjun. 1996. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Brancato, Sabrina. 2004. "Transcultural Perspectives in Caribbean Poetry" (paper presented at ASNEL/GNEL Conference, Frankfurt am Main, Germany).
- Giddens, Anthony. 2002. *Runaway World: How Globalisation is Reshaping Our Lives*. London: Profile Books (first edition 1999).
- Glick Schiller, Nina, Linda Basch, Cristina Szanton Blanc. 1997. "From immigrant to Transmigrant: Theorizing Transnational Migration", in *Transnationale Migration*, ed. by Ludger Pries, Baden-Baden: Nomos, 121-140.
- Hannerz, Ulf. 1996. *Transnational Connections*. London: Routledge.
- Harvey, David. 1990. *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Cambridge, MA: Blackwell.
- Ong, Aihwa. 1999. *Flexible Citizenship: The Cultural Logics of Transnationality*. Durham: Duke University Press.
- Ortiz, Fernando. 1940. *Contrapunteo Cubano del Tabaco y el Azúcar*. Habana: J. Montero.
- Pratt, Mary Louise. 1992. *Imperial Eyes: Travel Writing and transculturation*. London: Routledge.

Sabrina Brancato. Transculturalità e transculturalismo:  
i nuovi orizzonti dell'identità culturale.

*Le Simplegadi*, 2004, 2, 2: 39-46. - ISSN 1824-5226

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

- Pred, Alan and Michael Watts. 1992. *Reworking Modernity: Capitalisms and Symbolic Discontent*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press.
- Rama, Angel. 1982. *Transculturación Narrativa en América Latina*. México, D.F.: Siglo Veintiuno Editores.
- Schulze-Engler, Frank. 2002. "Transnationale Kultur als Herausforderung für die Literaturwissenschaft", *ZAA: Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik, A Quarterly of Language, Literature and Culture*, 50.1: 65-79.
- Schulze-Engler, Frank. 2001. "Migrant Modernities: Literary Renegotiations of Cultural Identity in Twentieth-Century London", in *Anglistentag 2000 Berlin: Proceedings*, ed. by Peter Lucko and Jürgen Schlaeger, Trier: Wissenschaftlicher Verlag.
- Watson, C.W. 2000. *Multiculturalism*. Buckingham, Philadelphia: Open University Press.
- Welsch, Wolfgang. 1999. "Transculturality: The Puzzling Form of Cultures Today", in *Spaces of Culture: City, Nation, World*, ed. by Mike Featherstone and Scott Lash, London: Sage, 194-213.

**Sabrina Brancato** studied Modern Languages at the Istituto Universitario Orientale di Napoli in Italy (1995) and earned her PhD from the Universitat de Barcelona in Spain (2001), specializing in literature and cultural pluralism. She has given courses on women's literary history, postcolonial and migration literatures, contemporary poetry, and Black British fiction. She is currently teaching at the Johann Wolfgang Goethe Universität in Frankfurt am Main. Her main research interests and publications are focussed on Black Studies, migration, and gender perspectives.

**John Thieme**

***“So few rainbows anymore”?***

***Cinema, nostalgia and the concept of “home” in Salman Rushdie’s fiction.***

**Abstract I:** This article explores the ambivalent representation of “home” in two texts in which Salman Rushdie responds to the film, *The Wizard of Oz*: his 1992 monograph, *The Wizard of Oz*, and the short story “At the Auction of the Ruby Slippers” (1992). Rushdie’s monograph disputes the film’s conclusion that “there’s no place like home”, suggesting instead that “home” is an imaginative construct, an enabling migrant fantasy founded upon distancing oneself from notions of “origins”. The story’s narrativization of “home” juxtaposes nostalgia for older discourses of “home”, centred on the ruby slippers of the title with a range of contemporary diasporic alternatives.

**Abstract II:** Questo articolo esplora la rappresentazione ambivalente del concetto di “casa” in due testi nei quali Salman Rushdie replica al film *The Wizard of Oz*: la sua monografia del 1992, e il racconto breve “At the Auction of the Ruby Slippers” (1992). La monografia mette in discussione la conclusione del film secondo la quale “there’s no place like home”, suggerendo invece che “casa” è un costrutto immaginario, una fantasia migrante fondata sul distanziare se stessi dalla nozione di “origini”. La narrativizzazione del concetto di casa contrappone la nostalgia per antichi discorsi di “casa”, che fa perno intorno alle “ciabatte color rubino” del titolo, ad una gamma di alternative diasporiche contemporanee.

Salman Rushdie has referred to *Midnight’s Children* as a “Bombay talkie” and, like all his subsequent fiction, the novel dismantles the very notion of a hierarchy of genres by mixing elements from popular culture, particularly film and music references, with more classical intertexts. Rushdie’s repeated use of film forms, motifs and intertexts moves between a nostalgic evocation of the cinema of his

John Thieme. “So few rainbows anymore”? Cinema, nostalgia and the concept of “home” in Salman Rushdie’s fiction.

*Le Simplegadi*, 2004, 2, 2: 47-54. - ISSN 1824-5226

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

youth, particularly classic Hollywood and Bollywood films, as a site for “home” and representations of cinema which problematize the very notion that a place such as “home” can exist. On the one hand, he wistfully associates cinema with childhood innocence and purity (analogues for “home”), on the other he suggests that it moves in the opposite direction, engendering impure, hybrid fantasies, which challenge and frustrate notions of cultural homogeneity and fixity of belonging. This ambivalent reaction to cinema - as a site of Edenic childhood innocence and purity on the one hand and as a site of blasphemous cultural impurity on the other - is common to his representation of both Bollywood and Hollywood, but the main focus of this paper is on the latter. My particular concern is with his response to Victor Fleming's classic Hollywood film, *The Wizard of Oz* (1939), but I'd like to suggest that, while his comments on the film and particularly its representation of “home” demonstrate a very specific imaginative involvement with both the mode and theme of the Wizard, his reaction to the film can be seen as a metonym for his response to cinema more generally - particularly classic Hollywood films of the conservative “Golden Age” and the period immediately afterwards, and similar Bollywood fantasies.

In his 1992 British Film Institute monograph on *The Wizard of Oz*, Rushdie records how he wrote his first story in Bombay at the age of ten. Entitled “Over the Rainbow”, it was inspired by his boyhood fascination with film fantasy. He says the story “was about a ten-year-old Bombay boy who one day happens upon a rainbow's beginning, a place as elusive as any pot-of-gold end-zone, and as rich in promises”. In addition to Fleming's classic film, the story also, as he remembers it in the monograph, was inspired by both Hollywood more generally and by “the playback-singers of the Hindi movies, many of which [he says] make *The Wizard of Oz* look like kitchen-sink realism” (WO, *ibid.*). *The Wizard* wasn't, though, simply the text that inspired Rushdie's first fictional venture. It's also a source-text for much of his subsequent work. In his BFI monograph he records how the green skin of the film's Wicked Witch of the West provided the inspiration for Saleem's dream about the terror-figure of the Widow in *Midnight's Children*, commenting dryly that this “stream-of-consciousness sequence” fused “the nightmare of Indira Gandhi [...] with the equally nightmarish figure of Margaret Hamilton: a coming-together of the Wicked Witches of the East and the West” (WO, p. 33). He says that film helped him to make *Haroun and the Sea of Stories* a tale that could escape from the “ghetto” of children's fiction to be “of interest to adults as well as children” and that the Wizard was the movie that most helped him to find the “right voice” for Haroun, while [the protagonist] Haroun's companions contain “clear echoes” (WO, p. 18) of Dorothy's friends. And Dorothy's friends on the Yellow Brick Road, the Scarecrow, the Tin Man and the Cowardly Lion reappear in *The Moor's Last Sigh* in the “surreal stratum” of the company that the narrator, Moor's mother, Aurora, keeps during her phase as Bombay's “nationalists' queen”.

So, as Rushdie himself puts it, *The Wizard of Oz* “made a writer of [him]” (WO, p. 18) at the tender age of ten and it continued to be an important influence on his adult writing, both in terms of the mode he employs - as much a fictive

John Thieme. “So few rainbows anymore”? Cinema, nostalgia and the concept of “home” in Salman Rushdie's fiction.

*Le Simplegadi*, 2004, 2, 2: 47-54 - ISSN 1824-5226

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



equivalent of Fleming's "oddball ... live-action cartoon" (WO, p. 11) fantasy, as the variants of surrealism and magic realism that have often been seen as characteristic of his work. Additionally, one of the major themes of the film, the protagonist Dorothy's desire to return to Kansas, is centrally concerned with "home". Rushdie's most obvious engagement with this theme comes in the BFI monograph and his short story "At the Auction of the Ruby Slippers". The story takes its departure-point from the actual sale at auction of a pair of slippers supposed to have been worn by Judy Garland, who played Dorothy, in the film, though more probably those of her larger-footed double (WO, p. 46). The sale of the slippers is displaced in the story from the moment when it actually occurred, in 1970, into a futuristic dystopian world, where the slippers have become the central icons of a surrogate religious cult. In the film they are the portals that will enable Dorothy to return to Kansas from Oz, the magical objects that can initiate movement between different planes of reality. In the story the possibility of purchasing them offers a similar promise: the possibility of escaping from an increasingly troubled and unsettling everyday reality into a fantasy world, where a dream of security and belonging can still flourish. As such they can be seen as a metonym for the quasi-religious power of Hollywood cinema, particularly the films of the classic Golden Age, and for the narrator, who hopes to purchase them at the auction, they very clearly offer the promise of a return "home". It may not go amiss to note that the story was first published, in 1992, at a time when Rushdie was living under the shadow of the fatwa: he admits in the monograph that his own relationship with "home" had undergone a major transformation and confesses that he would have liked to have been able to return "home", a comment that presumably has temporal as well as spatial significance.

Rushdie's discussion of *The Wizard of Oz* in the BFI monograph foregrounds the film's engagement with what he sees as the archetypal "human dream of leaving, a dream at least as powerful as its countervailing dream of roots" (WO, p. 23; emphasis in original). His analysis of its narrative progression charts Dorothy's being swept up from the "monochrome 'real' world of Kansas" (WO, p. 19), constructed as "home" by the use of "simple, uncomplicated" geometrical shapes, by a tornado, the initial threshold between different planes of reality. The tornado is "twisty, irregular and misshapen", a transformative agent that "wrecks the plain shapes of [the] no-frills life" of home (WO, p. 21). When Dorothy's house lands in Oz, she - and, of course, the film's audiences - find themselves in a landscape of bold primary colours that are a correlative of her loss of "home". Oz and Hollywood film fantasy are, then, the surreal alternatives to the drabness of the Depression years and, it would seem, though Rushdie doesn't say this here, the sense of ontological security that Dorothy has known in Kansas. Now she's become an uprooted migrant and the film's visual style makes this seem infinitely preferable.

When Dorothy acquires the magical ruby slippers - again vividly coloured - which will enable her to return to Kansas, the central premise seems to be that she's on a quest that will only be complete once she has released her travelling

John Thieme. "So few rainbows anymore"? Cinema, nostalgia and the concept of "home" in Salman Rushdie's fiction.

*Le Simplegadi*, 2004, 2, 2: 47-54 - ISSN 1824-5226

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

companions from their fears and weaknesses and has herself completed the classic mythic pattern of the heroic journey, a journey based around the three stages of separation, initiation and return. Codified by Joseph Campbell in *The Hero with a Thousand Faces* (1949), it's a pattern which has continued to inform several of the major films of the last thirty years. From the *Odyssey* onwards, the culmination of such quests supposedly occurs when the protagonist arrives home. The difficulty, where *The Wizard of Oz* is concerned, at least as Rushdie sees it, is that when Dorothy does finally succeed in returning to Kansas, all the Technicolour magic and fantasy of Oz - and, one might add, the escapism of the Hollywood dream factory more generally - are dispelled in favour of a trite conclusion, which argues that the greyness of Depression Kansas is, after all, preferable! In the final Oz sequence, Dorothy tells the good witch Glinda "If I ever go looking for my heart's desire again, I won't look further than my own back yard" and Glinda tells her that all she needs to do is click the heels of the ruby slippers together three times and think "there's no place like home". And this is where Rushdie parts company with the expressed moral of the film. He comments:

Are we to believe that Dorothy has learned no more on her journey than that she didn't need to make such a journey in the first place? Must we accept that she now accepts the limitations of her home life, and agrees that the things that she doesn't have there are no loss to her? "Is that right?" Well, excuse me, Glinda but is it hell. [...] (WO, pp. 56-7; emphasis in original).

Rushdie finds a different morality in the various sequels that Frank Baum wrote to his book, *The Wonderful Wizard of Oz* (1900), on which the film was based. He argues that as a consequence of these

Oz finally became home; the imagined world became the actual world, as it does for us all, because the truth is that once we have left our childhood places and started out to make up our lives, armed only with what we have and are, we understand that the real secret of the ruby slippers is not that "there's no place like home" [...] (WO, p. 57; emphasis in original).

So, according to this line of thinking, "home" is an enabling migrant fantasy founded upon distancing oneself from notions of "origins": not a site of childhood innocence and ontological security, to which one can return, but rather the condition of those who, tortoise-like, carry their homes on their backs and find their sense of belonging in the "imagined world", represented here by the vivid Technicolour of Oz and the license it offered its film-makers and audiences to "go over the rainbow" into a world of "oddball ... live-action cartoon" fantasy.

John Thieme. "So few rainbows anymore"? Cinema, nostalgia and the concept of "home" in Salman Rushdie's fiction.

*Le Simplegadi*, 2004, 2, 2: 47-54 - ISSN 1824-5226

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

“Home” is narrativized in a similar manner in the short story, “At the Auction of the Ruby Slippers”, though here the relationship with *The Wizard of Oz* is more oblique, the style is more elliptical and the intertexts are more varied, sometimes even cryptic. In addition to drawing on discourses of “home” that relate to film, queering and childhood, the story also introduces elements that relate the signifier to a particular form of sexuality and to popular music.

As in much speculative science fiction, a future setting provides a heightened version of the present and the auction of the ruby slippers takes place against the backdrop of a dystopian “post-millennial” society, where few dare to venture out from their bunkers. The auction room itself is a metonym for a late capitalist milieu where “[e]verything” - including the Taj Mahal, the Statue of Liberty, the Alps and the Sphinx - “is for sale” (EW, p. 98); and the narrator comments on the “simplicity” of people’s behaviour in this location, where commodity fetishism has reduced the “vast complexity of life” into so many “packaged” lots (EW, p. 99). The people who attend the auction are those who have been lured by the possibility of “encountering the truly miraculous” (EW, p. 90) in the form of the ruby slippers. They include “movie stars”, “genre actors”, “memorabilia junkies” (EW, p. 88) and, significantly, “[e]xiles, displaced persons of all sorts”: “homeless tramps”, “political refugees”, “deposed monarchs”, “orphans” and “untouchables” (EW, pp. 90-93) among them. In short, a range of figures who collectively embody the late twentieth-century predicament of rootlessness and migration. The suggestion is that the slippers are a magical icon that may enable them to effect a “reverse metamorphosis” (EW, p. 92), like Dorothy, and return “home”. However, the narrator remains sceptical about this:

“Home” has become such a scattered, damaged, various concept in our present travails. There is so much to yearn for. There are so few rainbows any more. How hard can we expect even a pair of magic shoes to work? They promised to take us home, but are metaphors of homeliness comprehensible to them, are abstractions possible? Are they literalists, or will they permit us to redefine the blessed word? (EW, p. 93; emphasis in original)

Throughout the story religious tropes are associated with the ruby slippers and the narrator is quite explicit that Hollywood iconography has replaced older belief-systems, providing a rare opportunity for an encounter with transcendental signification in “our Nietzschean relativistic universe” (EW, p. 90). So, just like Dorothy in the film, those who attend the auction come in the hope that worship at the shrine of the slippers, albeit through bullet-proof glass and state-of-the art defence systems that electrocute one acolyte, will enable them to return “home”, the main difference being that “home” is now more obviously a metaphorical concept.

If Rushdie’s story were adhering to the dynamic of the classic heroic quest, where the protagonist’s return home resolves all the entanglements of the plot, in a straightforward way, the dénouement would begin with the successful

John Thieme. “So few rainbows anymore”? Cinema, nostalgia and the concept of “home” in Salman Rushdie’s fiction.

*Le Simplegadi*, 2004, 2, 2: 47-54 - ISSN 1824-5226

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

purchase of the slippers, the open sesame to the possibility of a return "home". Predictably perhaps, since the story's attitude is at best postmodern pastiche, if not outright parody of the myth of homecoming, just when the climax appears to be approaching, with the slippers about to go under the hammer, Rushdie's narrator digresses into what appears to be another story.

Once again, though, this is concerned with "home". The narrator gives an account of his lovemaking with his cousin, Gale, whose name significantly echoes that of the protagonist of *The Wizard* - Dorothy's surname is "Gale" and it's a highly appropriate name in the film, since she is propelled from Kansas to Oz by the tornado. In the story the apparent interruption of the movement towards climax is replaced by climax of another kind, as the narrator explains the deep satisfaction he received from Dorothy's "erotic noisiness ... she chose to cry out at the moment of penetration: 'Home, boy! Home, baby, yes - you've come home!'" (EW, p. 95).

What are we to make of this apparent digression? On the one hand, it suggests a turning inwards towards lovemaking that is close to home - Gale is his cousin - but it also conflates her with Dorothy in the film, suggesting the possibility of a return to a more innocent view of the world, to childhood and innocence as analogues for "home" and as represented in the films of the conservative Golden Age of Hollywood. The ethos of such films, metonymically represented by the slippers, promises escape from the contemporary predicament of migrant displacement and hybridity. This possibility is, of course, swiftly undermined. The narrator records how he came home one day to find Gale betraying him with an escapee from a caveman movie and how he moved out with "his portrait of Gale in the guise of a tornado" (EW, p. 95) and his collection of Pat Boone records - Rushdie doesn't expand on this, but one of Pat Boone's most popular recordings was "I'll Be Home". Subsequently he has tried to imagine their "continuing life together in an alternative universe devoid of ape-men" (EW, p. 96), but the loss of her to this transgressive hybrid figure has not only ruined the relationship, but also rendered any possibility of his returning "home" through such a relationship.

More recently, he says, he has caught a glimpse of Gale in a bar, watching images of a spaceman stranded on Mars, a character who like Dorothy in the film longs to return to the "real" world of earth, but for whom no such return is possible. Again Rushdie introduces film and pop song intertexts to foreground his predicament: the spaceman is likened to Hal, the "dying computer" (EW, p. 97) in Kubrick's *2001: A Space Odyssey* and seen singing "Swanee", "Show Me the Way to Go Home" and various songs from *The Wizard of Oz*. These intertexts, I'd suggest, function as more than incidental counterpoint. They summon up the mood of an era when American discourses of "home" still carried force, an era when it was possible to believe in "home". Moved by the image of the stranded spaceman, the narrator has resolved to buy the slippers, offer them to Gale, who he feels may say he can use them to rescue the spaceman and bring him back to earth.

John Thieme. "So few rainbows anymore"? Cinema, nostalgia and the concept of "home" in Salman Rushdie's fiction.

*Le Simplegadi*, 2004, 2, 2: 47-54 - ISSN 1824-5226

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

The story returns to the Saleroom, with the narrator employing a heroic analogy, as he describes himself as “doing battle with an invisible world of demons and ghosts [absentee bidders]” for the prize of “my lady’s hand” (EW, p. 101). Such mythologizing and the promise of narrative completion that accompanies it are, however, once again undermined. As the bidding reaches its climax, the narrator feels that, like the spaceman, he has become “detached from the earth”. With the “ultimate goal” approaching, he crosses a “delirious frontier” (EW, p. 102) and realizes that his desire for the slippers, Gale and “home” is a dangerous fiction; and there is a complete reversal of the heroic quest pattern, as he leaves the auction liberated from his desire for Gale and the correlate of “home” that she represents. The story ends with his talking of another auction, where royal lineages and canine and feline pedigrees will be sold, offering everybody the opportunity to be “a blue-blood” (EW, p. 103). It’s a coda that ironically underscores the main thrust of the story, which has suggested the futility of questing for “pure”, non-mongrel identities as sites of “home”.

At the same time, though, the predicament of the stranded spaceman and the displaced people who come to the Saleroom is in marked contrast to the colour and vibrancy of the world of Oz in Fleming’s film and the nostalgia Rushdie evinces for such cinema - and its Bollywood equivalents - in his Wizard of Oz monograph. The story involves an element of progression in that the narrator emancipates himself from his obsession with “home” at the end, but its structure is primarily concerned with dismantling beliefs in the efficacy of originary belief-systems rather than stressing the positive benefits of “an empowering condition of hybridity”. In narrative terms its postmodernist resistance to closure enacts a similar politics. The narrator comes to realize the danger of “fictions” and his own fictionalizing has been centrally concerned with narratives of “home”, and the story frustrates any possibility of completing a traditional heroic quest and returning “home”. Long before George Lucas, Steven Spielberg and other filmmakers of their generation seized upon Campbell’s account of the heroic quest, The Wizard of Oz had structured its story around the pattern of separation, initiation and return. Rushdie, however, is clearly sceptical about the universal valency of such a myth and its privileging of settled and originary notions of “home”, as it were replacing its emphasis on the archetypal nature of myths with the Barthean view that mythologies are socially constructed. In his hands “home” becomes a slippery and elusive concept. The story never deals with the provenance of the ruby slippers, but the monograph suggests that the pair sold at auction in 1970 were at best palimpsests of those that Garland wore in the film and perhaps no more than oversized surrogates. The monograph concludes by suggesting that “there is no longer any such place as home: except of course, for the home we make, or the homes that are made for us, in Oz, which is anywhere, and everywhere, except the place from which we began” (WO, p. 57; emphasis in original). “Home”, conceived in this way, is a positive diasporic fantasy that offers a form of solace in the face of the knowledge that “you can’t go home again”. But Rushdie’s ambivalence remains. The story’s use of the slippers as a central trope for the process of “reverse transformation” that

John Thieme. “So few rainbows anymore”? Cinema, nostalgia and the concept of “home” in Salman Rushdie’s fiction.

*Le Simplegadi*, 2004, 2, 2: 47-54 - ISSN 1824-5226

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

might facilitate a return to an originary “home” evinces nostalgia for such a possibility. And more generally, Rushdie’s desire to break down the barriers between adult and children’s fiction in *Haroun* and the incorporation of the “oddball ... live-action cartoon” form of Fleming’s film into the narrative technique of much of his fiction indicate the extent to which the film’s mode, an aesthetic extension of its belief in childhood innocence and “home”, continues to engage him. And, after all, when you watch Fleming’s film, there’s no doubt that Judy Garland is wearing a real pair of ruby slippers, which may or may not be lost to posterity. Perhaps the anonymous purchaser of the pair of slippers sold at auction in 1970 believes s/he possesses the genuine article. Perhaps s/he does.

Originally a paper delivered at the "Narratives of 'Home' in South Asian Literature Conference", School of Oriental and African Studies, University of London, June 2004

John Thieme. “So few rainbows anymore”? Cinema, nostalgia and the concept of “home” in Salman Rushdie’s fiction.

*Le Simplegadi*, 2004, 2, 2: 47-54 - ISSN 1824-5226

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

**Mariano Simonato**

***La generazione rubata:  
teorie eugenetiche e politiche razziali in Australia (1905-1970).***

**Abstract I:** It is very hard to believe a migrating country like Australia to have reserved harsh and racist treatment to its pacific natives. Nevertheless, since the beginning of 20th century the government had accurately planned its extinction. The ones born from mixed unions were to be made part of a new servant class. This would be a "privilege" due to their percentage of white blood. The movie entitled Rabbit Proof Fence deals with the biographical experience of some people able to defeat a presumptuous "progress" who aimed at cancelling Aboriginal presence from the Australian soil. The consequences of such a policy are nowadays evident among the city fringes, which are crowded by people spoiled of their identity and ancient traditions and have become victims of alcohol addiction.

Even for this reason, the story of three young girls able to challenge and beat the racist system of their own country should be analysed: it embodies the hope to succeed in regaining their beloved origins and the victory against a dull and insensitive bureaucratic system.

**Abstract II:** Sembra incredibile che un luogo come l'Australia, terra di immigrazione per eccellenza, abbia riservato decenni di soprusi a un popolo pacifico come quello aborigeno. A partire dall'inizio del secolo scorso, il governo ne aveva programmato l'estinzione nei minimi dettagli. I nati da unioni miste sarebbero andati a costituire una nuova classe servile, in virtù del loro sangue in parte bianco, che li rendeva "privilegiati". Il film Rabbit Proof Fence è il racconto biografico di chi ha tentato - con successo - di sfuggire ad una "progresso" che mirava a cancellare la presenza aborigena dal Nuovissimo Continente. Il tutto in nome dell'eugenetica, che evoca

Mariano Simonato. La generazione rubata:  
teorie eugenetiche e politiche razziali in Australia (1905-1970).

*Le Simplegadi*, 2004, 2, 2: 55-58. - ISSN 1824-5226

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

spettri tristemente noti in varie epoche e in altre parti del mondo. Le conseguenze di tale politica sono a tutt'oggi ben visibili ai margini delle città, invase da nativi privati di identità e tradizioni e ormai dediti all'alcool. È anche per questo che la vicenda di tre ragazzine capaci di sfidare e vincere il sistema razzista merita di essere analizzata: essa incarna la speranza di poter riassaporare le tanto amate origini e la vittoria - possibile - contro un ottuso e insensibile sistema burocratico.

Le "generazioni rubate" sono una ferita ancora aperta e dolorosa per la società australiana: alcoolismo e disoccupazione cronica tra gli aborigeni emarginati dalle città sono gli effetti più eclatanti di quasi un secolo di politica razzista. Ciò che sconvolge è che lavoro coatto e precetti evangelici siano stati imposti "per il loro bene" nelle missioni cristiane, efficace strumento per l'attuazione della race-based policy governativa. La distorsione delle teorie evoluzioniste di Darwin e degli studi di Linneo giustificavano da un lato l'addestramento in massa di domestiche e braccianti meticci, ritenuti più intelligenti dei neri grazie ai geni bianchi in loro possesso; dall'altro, programmavano una rapida estinzione dei blackfella. Se il popolo aborigeno era un problema per la supposta incapacità di tenere il passo con la civiltà europea, i nati da unioni miste - o frequenti violenze di uomini europei su donne aborigene - rappresentavano un fenomeno su vasta scala, da ricondurre quindi sotto controllo.

Il film *Rabbit Proof Fence* e il romanzo omonimo dal quale è tratto raccontano la storia vera delle sorelle meticce Molly, Gracie e Daisy, fuggite dalla famigerata missione di Moore River (Western Australia) nel 1931. Le tre tennero in scacco i Protectors of Aborigines per nove settimane e per un totale complessivo di 1500 miglia nell'impervio outback australiano, fino a raggiungere il villaggio natio. L'immensa quanto inutile recinzione anticonigli risalente ai primi del '900 (il Rabbit Proof Fence appunto) fu il riferimento essenziale senza cui le protagoniste non avrebbero compiuto la fuga. Il Fence diviene infine simbolo e strumento di liberazione dalla stessa ottusa macchina burocratica che l'aveva posto su una terra priva di qualsiasi delimitazione per oltre 40mila anni. Purtroppo in pochi hanno seguito Molly e sorelle nella ribellione al regime oppressivo: chi "non ce l'ha fatta" ancora oggi soccombe davanti ad emarginazione e perdita d'identità.

La politica razzista adottata dai primi anni del Novecento dai governi bianchi d'Australia seguì oltre un secolo di soprusi perpetrati ai danni dei nativi. Dal punto di vista degli europei, gli Aborigeni non potevano vantare diritti sulla terra poiché sprovvisti di documenti scritti che comprovanti la proprietà. Di conseguenza, l'Australia venne classificata come terra nullius e rivendicata alla corona britannica. Il concetto occidentale di possesso era sconosciuto agli

Mariano Simonato. La generazione rubata:  
teorie eugenetiche e politiche razziali in Australia (1905-1970).

*Le Simplegadi*, 2004, 2, 2: 55-58. - ISSN 1824-5226

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



Aborigeni, i quali ritenevano di appartenere al continente australiano sin dagli albori dell'umanità; perciò non aveva senso rivendicarne la "proprietà" esclusiva. Essi avevano da sempre vissuto in pace muovendosi a piacimento nel bush senza curarsi del suo possesso. Una tale situazione non poteva essere accettata dai colonizzatori e gli Aborigeni furono vittime di un ottuso sistema burocratico noncurante di antichissime regole solo perché non scritte. Essi non potevano più vagare liberamente nell'outback a causa di confini e recinzioni approntate dai nuovi arrivati. Ben presto essi avrebbero necessitato di permessi scritti delle autorità per i loro tradizionali spostamenti. Cercare di procacciarsi il cibo uccidendo il bestiame di proprietà dei bianchi li poneva in serio pericolo. Erano innumerevoli i conflitti tra i "nativi" spossessati delle loro terre e del cibo e i prepotenti nuovi arrivati, che culminavano in scontri di inaudita violenza. Inutile dire che l'inferiorità tecnica e bellica molto spesso condannavano gli aborigeni ad essere uccisi o sottomessi. Allo stesso modo, le donne erano obbligate a fare da serve e regolarmente stuprate dai ricchi possidenti europei che con loro "si divertivano". Il fenomeno delle nascite frutto di unioni miste ben presto divenne incontrollabile e le autorità federali dovettero porvi rimedio. C'erano ora centinaia di bambini meticci rifiutati dai neri e asservibili dai bianchi. Per questo motivo, sin dal 1905 il governo australiano decise di controllare e tenere costantemente monitorato il numero di nuovi nati meticci, che nelle intenzioni andavano prelevati al fine di dar loro un'istruzione. Questa era tuttavia una scusa per rinchiuderli nelle missioni e nei Native Settlements (come quello di Moore River) dove sarebbero stati formati come domestiche e lavoratori di fatica. Solo i più fortunati avrebbero potuto essere adottati qualora il loro incarnato fosse ritenuto abbastanza chiaro. Le tre protagoniste di Rabbit Proof Fence non ebbero tale privilegio. Esse avevano tratti somatici troppo tipicamente aborigeni, perciò non avevano possibilità di essere adottate. In compenso detenevano un primato, essendo le prime nate meticce nella comunità di Jigalong.. Noncuranti di tutto ciò, esse volevano solo far ritorno al villaggio natio tra i loro cari. Nonostante la nostalgia di casa, i loro primi anni a Jigalong non erano stati piacevoli, poiché esse erano guardate con sospetto dai neri per essere muda muda (meticce) e dai bianchi per la loro presunta inferiorità. In un simile contesto, la fuga doveva essere l'unica soluzione ragionevole per Molly. Era lei la leader, non solo in quanto maggiore, ma anche grazie alla sua indiscussa autorità e al suo carisma. Le erano state insegnate dagli anziani della tribù le più sofisticate tecniche di sopravvivenza e inoltre ella sentiva la mancanza del suo ambiente naturale. Non poteva essere altrimenti, essendo stata imprigionata nella colonia per meticci istituita da una legge incomprensibile. Ella voleva essere la sola padrona del proprio destino. Il risultato di tale desiderio sarà una fuga di epiche dimensioni durante la quale ella si prenderà gioco degli inseguitori mettendoli addirittura in pericolo. Purtroppo, Gracie viene catturata appena oltre la metà del percorso e rispedita a Moore River. Non rivedrà mai più Daisy e Molly. La sua rinuncia è il risultato di stanchezza e sconforto più che delle profonde piaghe infettate sulle gambe. Ma ciò che fa più male è la consapevolezza di non riuscire a portare a termine

la fuga. Allo stesso tempo, le ragazze sono affrante dalla difficile decisione presa dalla sorella.

Alla fine esse raggiungeranno l'ambita meta, in barba alla gigantesca organizzazione messa in piedi per effettuarne la cattura. Dietro l'ipocrita preoccupazione per la loro incolumità - associata alla supposta incapacità di cavarsela nell'outback, luogo dove avevano sempre vissuto prima - il vero intento del Protettore Capo degli Aborigeni, lo spietato A.O.Neville, era quello di conservare intatto il prestigio del dipartimento, che iniziava ad incrinarsi a causa della vicenda.

Queste ragazzine meticce erano considerate alla stregua di animali a causa della loro discendenza in parte aborigena. Opponendosi alla presunzione del governo, esse ebbero ragione di un sistema così razionale da risultare disumano, basato sulla cieca convinzione della propria infallibilità. L'apparato nel suo complesso rivelò invece la propria ottusità, simile a quella delle persone che l'avevano realizzato, mostrando invece l'importanza dei sentimenti e del senso di appartenenza. Razzismo e ottusa burocrazia sconfitti dall'infantile anelito alla libertà.

La supponenza europea si è trovata a fare i conti col legame parentale degli Aborigeni alla terra. Esso non permette di rinchiudere cose o persone entro recinti: usa anzi i recinti come mero riferimento per tornare a casa. E infine ci riesce.

**Mariano Simonato** si è laureato in Lingue e Letterature Straniere all'Università di Udine nel 2004 con una tesi intitolata *Teorie eugenetiche e politiche razziali nell'Australia del XX secolo: Indagine biografica, storico-politica e sociale sulle "stolen generations"*, grazie alla quale ha potuto approfondire numerosi aspetti della plurimillennaria cultura aborigena oltre alla legislazione in materia di diritti aborigeni. Si è infine soffermato sulla lotta delle associazioni di nativi impegnate nella lotta per i più elementari diritti civili, la cui concessione, solo pochi anni addietro, pareva un miraggio.

**Armando Pajalich**

***Monsoon wedding e Bollywood: omaggio e parodia.***

**Abstract I:** Mira Nair's *Monsoon Wedding* is defined in its genre, its themes and its peculiar realism. This is done by comparing it to some recent Indian movies, suggesting that Nair has produced a homage to Bollywood and a "parodic" deconstruction of it. The film is interpreted as the work of a woman film director who belongs to the Indian diaspora and who renegotiates forms and ideas both of her motherland and of the western world in which she has been living for many years.

**Abstract II:** *Monsoon Wedding*, di Mira Nair, viene definito nel suo genere cinematografico, nei suoi temi, e nel suo particolare realismo, paragonandolo a film indiani di questi ultimi anni e suggerendo come la Nair abbia realizzato un omaggio al cinema di Bollywood e una sua decostruzione "parodica". Il film è letto come opera di una regista che opera nell'ambito della diaspora indiana e che, pertanto, rinegozia forme e idee sia della sua patria d'origine che dell'occidente in cui da molti anni vive.

**Prefazione**

In un recente film bollywoodiano, *Devdas*, assistiamo a un dialogo fra Devdas e la Cortigiana, innamorate dello stesso uomo e divenute amiche fra loro: La Cortigiana l'ammonisce: "Non sei abituata a bere queste cose. Perché bevi superando i limiti tuoi?" E Devdas ribatte: "Qual pazzo beve mai per restare dentro i suoi limiti?"

Parafrasi mia: "Quale artista fa mai dell'arte per restare dentro i suoi confini?"

**Monsoon wedding e la critica occidentale**

*Monsoon Wedding* è stato recensito in tutti i possibili modi: film bollywoodiano, family drama, comedy, romance... Cos'è?

La critica cinematografica occidentale si trova oggi in una situazione simile a quella in cui la critica letteraria si trovava negli anni settanta, quando affrontava i primi testi postcoloniali, e usava gli unici strumenti critici a sua

Armando Pajalich. *Monsoon wedding e Bollywood:  
omaggio e parodia.*

*Le Simplegadi*, 2004, 2, 2: 59-68. - ISSN 1824-5226

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

disposizione: quelli occidentali. Gli studi letterari hanno nel frattempo insegnato al critico occidentale che deve rinunciare a qualsiasi universalismo, e ibridarsi, sconfinarsi, entrare nel mondo culturale "altro". Non per farsi nero o indiano, ma per informarsi e negoziare strumenti e opinioni e culture in un nuovo spazio di confine, un confine allargato e trasformato da linea cartografica a mappa interculturale, uno dei tanti fluidi terzi spazi delle nostre post-caotiche realtà culturali contemporanee.

I critici cinematografici lessero *Monsoon Wedding* come nuovo contributo alla tradizione occidentale del "tema matrimoniale" (invocando Robert Altman ). Non capirono - o forse non potevano capire - che il "tema matrimoniale" è quello fondamentale (o, se non fondamentale: un quasi ineludibile tema secondario) di tutto il cinema indiano, non solo di Bollywood, ma anche dei film cosiddetti "d'arte" (da Mughal-e-Azam a Mr e Mrs Iyer, per esempio) . La caratteristica del "tema matrimoniale indiano" è di avere sempre tre candidati allo sposalizio o all'unione: due donne e un uomo, o due uomini e una donna. Non è quindi il "tema matrimoniale" in sé a venire variato da Mira Nair, bensì il "tema matrimoniale indiano" con il suo triangolo prematrimoniale o postmatrimoniale e, quindi, il come e il perché della variazione, rimodulazione e conclusione di quel triangolo. La scelta fra due possibili partner non è solo questione personale, ma scelta fra innovazione e tradizione, individuo e società, attrazione e buon senso, libertà e lealtà, non più intesi come opposizioni binarie bensì come mappe per un'infinita gamma di opzioni. È così anche in *Monsoon Wedding*.

### **Il tema matrimoniale indiano**

Nel cinema bollywoodiano il triangolo si risolve di solito attraverso una scelta "moderna" che - pur nell'assoluto rispetto per l'indianità e con un patriottismo tipico di quel cinema - attua una critica all'istituzione del matrimonio combinato. La soluzione più tipica è quella per cui i due sposi scelti dalle famiglie rimangono amici ("friends": la parola inglese è spesso usata anche all'interno dei dialoghi in hindi, e accompagnata da una stretta di mano). Ma la coppia si forma per scelta dei due innamorati. Tale scelta viene riveduta e corretta solo quando infrange non tanto le scelte parentali quanto l'indianità. Il cinema bollywoodiano - come quello hollywoodiano - ha una funzione politica proprio nel mediare fra innovazione e tradizione, in particolare e soprattutto per quanto riguarda la rimodulazione delle istituzioni matrimoniali e familiari, che sono alla base di qualsiasi economia e quindi di qualsiasi ideologia (anche quando costruita su fondamenta teologiche).

Sorprendentemente, invece, Mira Nair - donna! - preferisce suggerire che il matrimonio combinato può avere ancora senso, che a un certo punto è preferibile scegliere la "good life" alla passione, e sistemarsi nella "family way". Viene esplicitamente detto (dal futuro sposo) che venire introdotti da genitori o incontrarsi a una festa è la stessa cosa (ignorando, per altro, come un incontro occasionale non debba necessariamente condurre al matrimonio, come fa

Armando Pajalich. *Monsoon wedding e Bollywood:*  
omaggio e parodia.

*Le Simplegadi*, 2004, 2, 2: 59-68. - ISSN 1824-5226

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

invece l'incontro combinato). La modulazione del tema è apparentemente conservatrice e poco motivata, o motivata attraverso un entimema a cui lo spettatore finge di credere per desiderio di lieto fine. Lo spettatore, comunque, viene spinto a sospendere la sfiducia anche grazie alla matrice realistica del film e alla sua compressione comica - di cui si dirà più avanti.

Si direbbe che la Nair, più che motivata dal rinegoziare il matrimonio combinato per la borghesia indiana (che ne ha abbastanza!) abbia voluto dare una spiegazione/giustificazione all'Occidente per tale consuetudine tanto denigrata dalla borghesia occidentale. L'amore per l'India della Nair è quello di una espatriata: come tutti gli emigrati, anche la Nair è diventata una nostalgica conservatrice...?

La borghesia indiana presentata dalla Nair è quella della diaspora: lo sposo vive in America a Houston (dove andrà a vivere anche la sposa); la cugina andrà probabilmente in America a studiare creative writing, un cugino arriva dall'Australia, un altro dal Medio Oriente. Lo "zio acquisito", pedofilo, vive in America. Il cinema bollywoodiano - proprio perché politico e "di persuasione" - incita gli Indiani a restare in patria, mostrando sempre l'esterno (Inghilterra, America, Italia) come ridicolo e invivibile. È un cinema che vuole rassicurare la borghesia locale sulle sue scelte di non espatriare. Tale cinema ribadisce i confini.

Un'altra differenza va sottolineata rispetto al "tema matrimoniale" (sia occidentale che bollywoodiano): nel caso della Nair il perno del film non è un marriage ma un wedding. Da qui deriva la più grande novità anche formale del film, tutto ambientato durante le cerimonie previste dallo sposalizio, che ha forme e tappe che non esistono nella tradizione occidentale, e che i film bollywoodiani non hanno mai sfruttato con simile compressione formale. Se il tema è quello matrimoniale indiano, la struttura è quella dello sposalizio punjabi.

### **Epica e commedia**

Il cinema bollywoodiano imperniato sul matrimonio (e non sullo sposalizio) ha bisogno di espansione: la storia d'amore o di matrimonio combinato si complica all'arrivo di una terza persona. Una coppia nuova si propone e si forma. Oppure, dopo la crisi, si ricostruisce la coppia iniziale.

Tale tema e la conseguente trama hanno bisogno di tempo e di dilatarsi per rendere la continuità del personaggio nella sua graduale maturazione. Lui, o lei, opera scelte sulla base di avvenimenti inscenati nel film (e non semplicemente riportati nei dialoghi). Ciò vien tramato non attraverso il realismo psicologico, ma attraverso uno spaziare epico nel tempo, in altre persone e famiglie e luoghi e generazioni. *Monsoon Wedding* ha una tramatura altrettanto complessa e semplice, ma la costringe nei pochi giorni dello sposalizio: il suo è realismo da commedia. Non si dilunga sui ritmi dell'epica (come avviene nel cinema bollywoodiano), bensì su quelli di una commedia well made, in cui i dialoghi sono più importanti che le azioni, e portano avanti l'intreccio più di quanto non facciano gli eventi.

Armando Pajalich. *Monsoon wedding e Bollywood: omaggio e parodia.*

*Le Simplegadi*, 2004, 2, 2: 59-68. - ISSN 1824-5226

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

Se nel cinema bollywoodiano i doppi sono la norma (come detto, altre coppie si formano attorno a quella principale, o altre generazioni si apprestano a vivere quell'esperienza o l'hanno vissuta precedentemente), *Monsoon Wedding*, con la sua compressione comica del tempo, genera pure una proliferazione di doppi (persino in limine al film, attraverso le foto che scorrono in coda assieme ai credits). Ma anche questo è tutt'altro che verosimile o credibile. La nostra sfiducia rimane sospesa solo perché accettiamo le regole della compressione comica e le strategie codificate dal realismo occidentale, tutt'altro che credibili" ma accettate perché parte oramai del codice di rappresentazione e trasmissione degli intrecci e delle idee, perché parte di un discorso ereditato dal passato e - certo - decostruibile e rinegoziabile.

Anche in merito alla proliferazione degli intrecci (ruotanti quasi tutti attorno al "tema matrimoniale"), i critici occidentali hanno sottolineato il genio di Mira Nair, che ha costruito decine di personaggi complessi (e non semplici comparse). Come si diceva, tale proliferazione è tipica del cinema indiano. La differenza è che la durata doppia dei film indiani (rispetto a quelli occidentali) spalma i personaggi lungo i tempi dilatati dell'epica, mentre la Nair li accavalla, sintetizza, unifica nel tempo breve e compatto dei quattro giorni della cerimonia (ovvero nel giorno precedente e nei tre giorni della tradizione).

D'altra parte, la dilatazione epica permette e richiede ampliamenti verticali sul senso della vita, dell'onore, della lealtà, ecc.. Tali sortite verticali non hanno luogo nel film della Nair, perché sarebbero state fuoriposto nei codici della compressione comica. Sono perse - o, meglio, non cercate - nel film della Nair per la mancanza di dialoghi poetici e interludi cantati (nonostante qualche momento di intensa poesia visiva nel subplot riguardante la servetta e il sovrintendente alla cerimonia).

In sostanza, dal paragone fra *Monsoon Wedding* e il cinema bollywoodiano emerge una differenza di generi filmici: commedia moderna vs epica teatralizzata. L'epica teatralizzata (cantata e danzata, anche) è alle radici del cinema indiano. Nair non è interessata all'epica, come ha dimostrato con il suo *Kamasutra* che, forse proprio per questo suo eludere l'epica abbracciando invece il realismo, è stato pochissimo apprezzato in India.

### **Il realismo di *Monsoon wedding***

Le note di produzione, che annunciavano il film prima della sua uscita, lo descrivevano come anche "a love song to the city of Delhi" Indubbiamente si tratta della Delhi di oggi (inclusa la meravigliosa Old Delhi), con il suo traffico caotico, i vecchi mercati, i cavi elettrici che attraversano le strade come ragnatele infrante, le linee telefoniche che saltano, l'elettricità che se ne va, gli edifici eretti su pali di legno (e non con il nostro cemento armato e i tubi innocenti), i viali tranquilli dei palazzi diplomatici, i campi di golf esclusivi dove si incontrano i borghesi super-ricchi, lo strapotere della polizia, le toilettes dei piccolo-borghesi che non funzionano, i matrimoni che indebitano le famiglie. Tale realismo viene enfatizzato dall'uso della cinepresa a mano, mobile: un

Armando Pajalich. *Monsoon wedding e Bollywood: omaggio e parodia.*

*Le Simplegadi*, 2004, 2, 2: 59-68. - ISSN 1824-5226

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

trucco, ovviamente, per riprodurre il reale come se fosse "in presa diretta". Delhi ci viene mostrata comunque in una tranche particolare: la borghesia punjaba, media e piccola. Il proletariato e i diseredati - come pure la borghesia ultra-affluente (presente, sì, ma brevemente, nel campo di golf) - sono lasciati fuori. Rispetto al cinema di Bollywood, tale tranche e tale realismo sono nuovi e rinegozianti: i film bollywoodiani mostrano una borghesia puramente ipotetica. In questi (non troppo diversamente dai film hollywoodiani), famiglie borghesi vivono in palazzi e vestono Dolce&Gabbana o Armani. Come nei film hollywoodiani, l'immagine proposta è quella che la borghesia sogna di sè, non quella storica. Non così nel film della Nair: la stessa casa dove si svolge l'intreccio è abbastanza semplice e credibile, senza salotti glamour e senza lussi sproporzionati. Il realismo della Nair è quello "circostanziato": si affida a dettagli concreti e riconoscibili (e alla pseudo "presa diretta") per rendere anche tutto il resto credibile e accetto. Il suo è anche realismo comico (nel senso teatrale del termine) che ricorre alla compressione. Per esempio, il sotto-tema del bacio e del sesso viene introdotto sin dall'inizio del film attraverso la registrazione del programma televisivo sulla censura, e poi attraverso la pedofilia esercitata sulle nipotine dallo zio acquisito, attraverso i commenti del ragazzino sul cugino baciato e poi frustrato nei suoi impulsi fisici, e persino attraverso la curiosità della cuginetta della sposa in merito al termine "uxorious" (che suggerisce rapporti di fatto basati sulla convivenza più che sul matrimonio). È un sotto-tema importantissimo per almeno due aspetti. Da una parte (attraverso il programma televisivo) instaura una critica al cinema bollywoodiano dove sono banditi baci o rapporti carnali: in tal modo *Monsoon Wedding* is iscrive dentro il cinema bollywoodiano, criticandolo e cercando di rinegoziarlo. D'altra parte (attraverso la pedofilia), *Monsoon Wedding* propone l'eliminazione di tabù sulla corruzione sessuale (tabù e censura, come si sa, convivono sempre) e un aggiornamento dei comportamenti sessuali dell'India contemporanea. A venire rinegoziato è lo stesso patriarcato indiano: il punto di vista prevalente nel film è quello di un coro di donne: le protagoniste (che convincono il patriarca a rinegoziarsi) ma anche la regista e la sceneggiatrice (la giovane indiana Sabrina Dhawan, al suo primo film). Tale coro influenza e modifica il comportamento del patriarca che, con grande difficoltà e dopo qualche dubbio, caccia il ricco parente acquisito, verso il quale ha debiti di riconoscenza. Anche tale comportamento del capofamiglia è poco verosimile: il suo cambiamento è troppo veloce, e accettabile solo grazie alla logica della compressione comica.

Il realismo della Nair doveva comunque fare i conti con un aspetto fondamentale del cinema di Bollywood: i canti, i balli e le coreografie. Solo rinegoziando anche quelli, poteva essere completa la "parodia" di Bollywood. Anche in *Monsoon Wedding* ci sono canzoni (per lo più scritte da Mychael Danna, il compositore delle musiche di *Exotica*) e coreografie, ma senza cantanti mimati in playback o ballerini esterni all'azione. Ciò poteva essere possibile grazie al fatto che uno sposalizio punjabi prevede canti e danze. Le canzoni sono quindi cantate dagli attori, senza che diventino esempi di bravura

Armando Pajalich. *Monsoon wedding e Bollywood: omaggio e parodia.*

*Le Simplegadi*, 2004, 2, 2: 59-68. - ISSN 1824-5226

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

canora miranti prevalentemente alle hit parades del disco. Sono gli attori stessi a ballare, ma così come si balla in privato a una festa. Quando non cantano loro, la musica e il canto provengono da qualche sistema hifi (come può avvenire a una festa): i canti non vengono mimati dai protagonisti (come avviene, invece, nel cinema di Bollywood). È questo soprattutto il caso del magnifico ghazal punjabi ("Aaj mausam badaa, beiimaan hai, aaj mausam") cantato da Mohammad Rafi, forse il più famoso cantante indiano per film, che dagli anni quaranta al 1980 (anno della morte) ha prestato voce a tantissimi grandi attori. È plausibile che Mira Nair abbia voluto offrire a Rafi un tributo e un riconoscimento per quanto lui ha dato al cinema indiano. Altra voce che sentiamo (senza alcun playback) è quella di Sukhwinder Singh (il cantante più pagato di Bollywood, autore di "Today My Heart Desires") che canta anche in Dum e Lagaan, due fra i più recenti capolavori bollywoodiani. Ma la Nair ha fatto anche un altro omaggio ai cantanti in playback bollywoodiani. Infatti, Vasundhara Das (Aditi, la sposa) era poco conosciuta come attrice, ma già popolare proprio come cantante in playback (anche in Lagaan: ciò facendo, la Nair ha fuso i ruoli di cantante e di attore, non facendo cantare l'attore, ma facendo recitare la cantante!). D'altra parte, la Nair non intendeva ricorrere al professionismo occidentale: assieme ad attori famosi o allora esordienti del cinema di Bollywood e della televisione o attori della diaspora indiana, non ha esitato a usare propri parenti...

### **Omaggio e parodia**

Riassumendo, l'uso di molte convenzioni - il tema, la proliferazione dei doppi, l'uso di canti e balli, la recitazione un po' melò di Bollywood, ecc. - fa di *Monsoon Wedding* un vero e proprio omaggio al cinema di Bollywood, un riconoscimento della sua rilevanza come cinema a livello internazionale, tanto che la recente scoperta di quel cinema in Occidente è merito anche del film della Nair. Tuttavia, la Nair non si è accontentata di affiliarsi a quel genere, ma lo ha decostruito e rimontato, rinegoziandone innanzitutto il "discorso" sociale, politico e sul "gender". Lo ha fatto riarticolarlo quel "discorso" sulla base di strategie realistiche che non gli sono affatto proprie e secondo prospettive postcoloniali e femminili che non esitano a credere ancora nella storia, nelle sue verità, nei suoi errori, nei suoi silenzi. Va però concluso che la Nair trova anche il realismo "comico" rinegoziabile non più nell'ottica nazionalista, paternalista e capitalista che lo segnò nei secoli scorsi, bensì in un'ottica diasporica che ritrae un segmento dei processi della globalizzazione, e gli scontri di questa con specificità locali. Queste, sembra dire la Nair, possono ancora sopravvivere se inseribili in un contesto globale non più paternalista e nazionalista, che rispetti i diritti individuali - di uomini e di donne - alla libertà di scelta. Si può essere liberi di scegliere anche la tradizione del "matrimonio combinato", se questa è una scelta e non un confine. Quella che sembrava una scelta conservatrice della Nair è forse la scelta estremamente innovativa di un'artista che vive - diasporicamente - in più mondi sconfinanti l'uno nell'altro.

Armando Pajalich. *Monsoon wedding e Bollywood: omaggio e parodia.*

*Le Simplegadi*, 2004, 2, 2: 59-68. - ISSN 1824-5226

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



**BIBLIOGRAFIA:**

Dwyer, R. and Patel, D., *Cinema India - The Visual Culture of Hindi Film*, 2002, Londra: Reaktion Books.

Gokulsing, K.M. and Dissanayake, W., *Indian Popular Cinema - A narrative of cultural change*, 1998 (reprinted 2003), Stoke on Trent: Trentham Books.

Levy, E., *Oscar Fever - The History and Politics of the Academy Awards*, 2001, New York e Londra: Continuum.

**WEBLIOGRAFIA:**

Anonymous, "Monsoon Wedding, a new film by Mira Nair", in <http://www.mirabaifilms.com/monsoon.html>, ultima consultazione: 26/8/2004.

CozziJ., "MonsoonWedding", in

<http://www.mixedreviews.net/maindishes/2002/monsoonwedding/monsoonwedding.shtml>, ultima consultazione: 26/8/2004.

Shukl, P., "Bhansali's Devdas Emerges Winner",

<http://www.smashits.com/index.cfm?Page=Reviews&Subpage=bigarticle&ID=1776>, ultima consultazione: 26/8/2004

**Armando Pajalich** è professore ordinario di Letteratura Inglese all'Università Ca' Foscari di Venezia. Autore di vari volumi sulla letteratura africana di lingua inglese e sulla letteratura del Novecento, e di volumi didattici sulle letterature in inglese, è anche traduttore, poeta e autore di racconti.

[pajal@unive.it](mailto:pajal@unive.it)

**Così traducono le didascalie inglesi l'originale hindi**

The Courtesan: "You aren't accustomed to the drink.

Why drink beyond your limits?

Devdas: "What fool drinks to stay within limits?"

Devdas (2002), diretto da Sanjay Leela Bhansali, "the costliest ever-Indian film produced till date" (cfr. Pankaj Shukl, "Bhansali's Devdas Emerges Winner", <http://www.smashits.com/index.cfm?Page=Reviews&Subpage=bigarticle&ID=1776>

, ultima consultazione: 26/8/2004), presentato a Cannes nel 2002, nominato agli Oscar per il 2003. La "distanza ironica" del protagonista - Shah Rukh Khan, forse il più grande attore bollywoodiano di oggi, qui in una delle sue prove migliori - è tra i grandi pregi del film: può essere paragonata alla distanza ironica di Nicole Kidman in *Moulin Rouge*.

Ciò non è dovuto, ovviamente, a una inferiorità dei critici cinematografici ma al fatto che diversi generi artistici hanno visto diverse epoche di sviluppo e di autonomia culturale. Nel mondo coloniale e poi in quello post-coloniale si sono sviluppati prima i generi letterari legati all'autobiografia (lettere, diari, romanzi autobiografici), poi il racconto e la poesia, quindi il romanzo, successivamente il

Armando Pajalich. *Monsoon wedding e Bollywood: omaggio e parodia.*

*Le Simplegadi*, 2004, 2, 2: 59-68. - ISSN 1824-5226

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

teatro e, fra i generi legati anche alla parola, per ultimo il cinema. Ciò è intimamente connesso con le funzioni di quei generi, con l'esigenza di un pubblico più o meno vasto, e con la necessità di una comunità locale (teatro) e con mezzi economici di proporzioni enormi (cinema). Ovviamente non mi riferisco alla produzione in lingue locali, ma ai generi letterari e para-letterari in lingue europee, le lingue dell'ex colonizzatore.

Tale ipotesi mi fu personalmente confermata durante il Festival del Cinema di Venezia, in uno scambio di idee con uno dei maggiori critici cinematografici americani (Emanuel Levy), presente a Venezia come giurato per il "Premio della Critica": al mio entusiasmo per la prima di *Monsoon Wedding* rispondeva con una smorfia dubbiosa, pur dimostrando un generosissimo interesse per la mia opinione. Levy è tra i più grandi esperti e studiosi del cinema hollywoodiano. (Vedi i suoi *Oscar Fever - The History and Politics of the Academy Awards*, Continuum, New York e Londra, 2001 e *George Cukor, Master of Elegance*, William Morrow, New York, 1994) Levy scrive per *Variety*, che aveva previsto altri film come candidati al Leone D'oro - previsione totalmente smentita. *Monsoon Wedding* fu successivamente presentato al Festival del Cinema di Toronto dove riscosse altrettanto successo di pubblico: la critica americana dovette far buon viso a cattiva sorte.

Quanto a studi sul cinema indiano che mi sono stati utili come introduzioni generali, devo citare almeno: Rachel Dwyer & Divia Patel, *Cinema India - The Visual Culture of Hindi Film*, Reaktion Books, Londra, 2002, e K. Moti Gokulsing & Wimal Dissanayake, *Indian popular cinema - A narrative of cultural change*, Trentham Books, Stoke on Trent, 1998 (reprinted 2003).

Il film uscito nel 2001 e nello stesso anno premiato con il Leone D'Oro al Festival del Cinema di Venezia è una coproduzione di Francia, Germania, Italia e Stati Uniti.

L'allusione è al film *A Wedding* (1978). Così scrive Jill Cozzi: "If this is all starting to sound like a Robert Altman film, it's no accident. Like Altman's *The Wedding*, Nair's film uses the interweaving of relationships, rather than any kind of plot trajectory, to tell her story. There is really no suspense here; the family's Deep Dark Secret is absurdly obvious to the viewer (in a jarringly distasteful note amidst the colorful proceedings) and the film's joyful verve indicates that there will be a happy ending, even when it seems otherwise. Unlike Altman's films, however, these characters become distinctive very early on, and it's easy to tell who's whom (without the "who's who" distraction of a star-studded ensemble like *Gosford Park*, a film to which this will inevitably be compared). Indeed, *Monsoon wedding* owes a debt to every film about wedding preparations ever made, from *The Wedding Banquet* even unto *Sixteen Candles*. There are Shakespearean plot elements of *Much Ado about Nothing* and *A Midsummer Night's Dream*, the latter most evident in a stunning engagement party sequence, shot by Declan Quinn (Aidan's brother) as fraught with starry-eyed romantic magic." (Jill Cozzi, "Monsoon Wedding", in <http://www.mixedreviews.net/maindishes/2002/monsoonwedding/monsoonwedding.shtml>, ultima consultazione: 26/8/2004). *The Wedding Banquet* ("Il

Armando Pajalich. *Monsoon wedding e Bollywood: omaggio e parodia.*

*Le Simplegadi*, 2004, 2, 2: 59-68. - ISSN 1824-5226

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

Banchetto di Nozze", 1993), di Ang Lee, è un bel film sulle difficoltà di essere gay ma appartiene comunque a un altro genere. (Ang Lee è il regista di Hulk, 2003). Con Sixteen Candles (1984, titolo italiano "Breakfast Club"), di John Hughes, mi sembra che *Monsoon Wedding* non abbia quasi nulla in comune. Mughal-e-Azam (1960), diretto da K. Asif, è uno dei più importanti film indiani mai realizzati. Mr & Mrs Iyer (2002, in lingua inglese diretto dalla bengalese Aparna Sen, è stato premiato al Festival di Locarno 2002 e a quello di Hawaii dello stesso anno, in India ha ricevuto quasi tutti i più importanti premi nazionali (i "National Awards").

Così accade, per esempio, in Hum Dil De Chuke Sanam (1999), premiatissimo film di Sanjay Leela Bhansali: il protagonista (interpretato da Salman Khan, altro idolo del cinema bollywoodiano) è di madre italiana; la donna che l'ama riamata deve sposare un altro; il grande amore di lei finisce quando viene a cercarlo in Italia (un'Italia filmata a Budapest!!!), accompagnata dal comprensivo marito: lei scopre la ridicolaggine della italianità dell'amato, e sceglie di restare col marito - che nel frattempo ha fatto amicizia con l'indo-italiano.

La compressione comica della Nair arriva a evitare anche alcuni dialoghi, lasciandoli per scontati: così accade nel momento cruciale in cui la futura sposa racconta al futuro sposo della sua relazione: possiamo intuire che lei gli ha raccontato di non essere più vergine da un commento che successivamente fa lui (usando il verb "screw"), ma la sintesi che lei fa della sua relazione prematrimoniale non è parte del film.

"This film is a love song to the city of Delhi and a portrait of modern, cosmopolitan India. Two-thirds of *MONSOON WEDDING* was shot in an affluent farm-house on the city's outskirts, the rest in locations in both the old and new cities: the exteriors of old Mughal Delhi and the gaudy charm of the wedding sari-shops of Karol Bagh juxtaposed with the chic ateliers of the city's established designer culture and its posh corporate world." Vedi: "*Monsoon Wedding, a new film by Mira Nair*", in <http://www.mirabaifilms.com/monsoon.html>, ultima consultazione: 26/8/2004.

Nel sito leggiamo anche: "*Monsoon Wedding* was filmed in New Delhi, India on a tight 30-day schedule during September 2000.

Post-production for the film is in process at the offices of Mirabai Films in New York City."

Un dettaglio esemplare di compressione comica tipicamente cinematografica può essere la breve sequenza in cui la futura sposa confessa di volere un matrimonio - nonostante sia invaghita dello sposato conducente televisivo - perché vuole una vita tranquilla e una famiglia: è in macchina mentre lo dice alla cugina Ria. Subito dopo le sue parole, attraverso il finestrino della macchina appare un grande cartellone pubblicitario con la scritta "The Good Life".

Dum (2003), diretto da E. Niwas, con Vivek Oberoi nel ruolo principale, uno dei più recenti hit di Bollywood.

Armando Pajalich. *Monsoon wedding e Bollywood: omaggio e parodia.*

*Le Simplegadi*, 2004, 2, 2: 59-68. - ISSN 1824-5226

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

Lagaan: Once Upon a Time in India (2001), diretto da Ashutosh Gowariker, nominato per gli Academy Awards come miglior film straniero. Tra i film più "post-coloniali" provenienti finora da Bollywood.

Naseeruddin Shah (Lalit Verma, il padre della sposa): premiatissimo attore di Bollywood (ma anche di *The League of Extraordinary Gentlemen*), specializzato in ruoli di ispettore di polizia e di professore, ma anche apparso come Leonardo da Vinci e Mahatma Gandhi: perfetto per un ruolo di patriarca da rinegoziare; Lillete Dubey (Pimmi Verma, la madre della sposa): attrice di televisione (soap) e cinema;

Shefali Shetty (Ria Verma, cugina della sposa): attrice televisiva e di cinema, non ancora molto famosa;

Vijay Raaz (Dubey, l'organizzatore dello sposalizio): famoso attore di Bollywood, dalla mimica unica;

Tilotama Shome (Alice, la servetta): al suo primo film importante;

Vasundhara Das (Aditi, la sposa): ai suoi esordi come come attrice, ma famosa come playback singer, anche di *Lagaan: Once Upon a Time in India* (2001);

Parvin Dabas (Hemant Rai, lo sposo): attore nuovo, poi in *The Ideal Husband*;

Ishaan Nair (Varun Verma, il fratellino della sposa): nipote di Mira Nair, giovane attore di Bollywood riapparso in ruoli molto simili in altri film;

Neha Dubey (la sorellina di Ria): al primo film, figlia di Lillette Dubey;

Kemaya Kidwai, Aliya, al suo primo film;

Kulbhushan Kharbanda (zio della sposa): famoso attore di Bollywood (apparso anche in *Lagaan*);

Kamini Khanna (sua moglie): al primo film;

Randeep Hooda (loro figlio): al primo film;

Rajat Kapoor (lo "zio" pedofilo Tej): attore e regista molto conosciuto in India;

Roshan Seth, (Mohan Rai, il padre dello sposo): grande attore internazionale anche televisivo (apparso anche in *My Beautiful Laundrette*, nel ruolo del padre di Omar, in *The Buddha of Suburbia*, *London Kills me*, *Mississippi Masala*, *Ghandi*, ecc: un suggestivo trait-d'union fra i film di Kureishi e quelli della Nair).

E di bambini: il fratellino della sposa pare indirizzato verso scelte di vita che cozzano col patriarcato e col machismo indiani tradizionali: anche per lui si profila una libertà di scelta che il film può solo preannunciare, simpatizzando con essa.

**Piergiorgio Trevisan**

***Intersezioni culturali nelle Terre mobili di Yousef Wakkas.***

**Abstract I:** *Terra mobile*, a collection of short stories written in Italian by a Syrian writer, represents a brilliant example of migrant literature. Yousef Wakkas, one of the most important exponents of this new literary trend, approaches the migrant subject in a new and innovative manner, by making use of non-traditional literary techniques, setting and times. The intersection among different cultures is recreated by means of multiple references to life, places, objects, human interaction in post post-modern world, and by means of emblematic, allegoric possible worlds.

**Abstract II:** *Terra mobile*, raccolta di racconti composti in lingua italiana da uno scrittore siriano, è un esempio brillante di letteratura migrante. Yousef Wakkas, uno degli esponenti più importanti, affronta la tematica migrante in maniera nuova ed innovativa, facendo uso di tecniche narrative, tempi, ed ambientazioni non tradizionali. L'intersezione tra culture viene ri-creata con riferimenti multipli alla vita nella post post-modernità, ai suoi luoghi, oggetti, interazioni, e con riferimenti emblematici ad allegorici mondi possibili.

Se è vero, come testimoniano i saggi di narratologi illustri, che il paratesto riveste un ruolo d'importanza innegabile nella costruzione del senso testuale, allora il brillante ossimoro che dà il titolo ai racconti di Yousef Wakkas ne incarna un esempio di assoluta originalità. *Terra mobile* (1) infatti non è soltanto zona di transizione tra il mondo reale e i mondi fittizi qui stipulati, ma è anche, soprattutto, riferimento simbolico ad uno spazio reale, incerto e insidioso, una linea di demarcazione identitaria in fase di perenne negoziazione. Nell'epoca storica della post post-modernità, vivere sulla terra ferma pare ormai un'utopia; a dominare è oggi la condizione nomadica: merci, capitali, culture e persone, tutto appare più che mai mobile. Per dirla con Rosi Braidotti, "la velocità delle mutazioni in corso è tale che anche la mobilità non è più quella d'una volta: non siamo più nella fase della fuga in avanti, ma in quella delle accelerazioni simultanee che generano linee di fuga in molteplici direzioni" (Braidotti 2002: 7). Ci si sposta, dunque, e lo spostamento non è più, come un tempo,

Piergiorgio Trevisan. *Intersezioni culturali nelle Terre mobili di Yousef Wakkas.*

*Le Simplegadi*, 2004, 2, 2: 69-75. - ISSN 1824-5226

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

contrassegno univoco di fuga da terre desolate e disperate, è la condizione fisiologica dell'uomo del terzo millennio. Ed è un dato di fatto che l'incontro con il mondo altro, che portava spesso alla formazione di pericolosi cortocircuiti, è in grado oggi di generare percorsi finzionali impensabili sino a qualche decennio fa. Si pensi, come ricorda Armando Gnisci, al caso dei Migrant Writers: J.M Coetzee (Premio Nobel per la letteratura 2004), V.S. Naipaul (Premio Nobel per la letteratura 2001), Gao Xingjiaang (Premio Nobel per la letteratura 2000), Derek Walcott (Premio Nobel per la letteratura 1992), Nadime Gordimer (Premio Nobel per la letteratura 1991), Bruce Chatwin, Salman Rushdie sono - o sono stati - tutti migranti. Essi, precisa Gnisci, rappresentano gli scrittori più importanti dei nostri tempi, e ormai l'eccezione pare essere costituita dalla locazione sedentaria e dalla condizione assimilata totalmente alla propria cultura di sangue e di suolo. Lo statuto di romanzieri de-localizzati, quindi, non deve trarre in inganno: se inizialmente l'incontro con luoghi e lingue altrui si rivela incerto e difficile, il parlare e camminare tra i mondi e le lingue "fa in modo che alla lunga ci si trovi davanti a tutti" (TM, p. 6).

Anche Yousef Wakkas è uomo e scrittore migrante. Ma di una categoria diversa: non solo scrive da una terra geograficamente distante dalla sua cultura di suolo, ma ha deciso di adottarne anche la lingua. Come uomo ha avuto modo di sperimentare le contraddizioni legate al suo status di migrante, come scrittore ha lottato per dare forma e significato al nuovo idioma, per abbattere i rifugi in cui le parole si erano trincerate. Rappresentante tra i più autorevoli di questa letteratura nascente, Wakkas ha scritto per molto tempo dal carcere, prima di ottenere la libertà condizionale.

Scrittore quasi per necessità, perché nella antica patria di Aristotele, Archimede e Sofocle i volti delle persone sono ormai "rinchiusi tra parentesi che manifestavano perplessità e un distacco senza interposizioni" (TM, p. 7), Wakkas si sta rivelando narratore molto promettente, in grado di alternare tecniche narrative e prospettive tematiche con originalità non comune. La forma del racconto breve, sorta di contrassegno della scrittura migrante agli esordi, non pare limitarne in alcun modo le potenzialità espressive: al contrario, i diciotto testi che formano Terra mobile garantiscono multiformi proliferazioni diegetiche negli anni a venire.

Si pensi, per cominciare, alla tematica dell'immigrazione: pur ricorrendo nella quasi totalità dei racconti, le forme adottate per rappresentarla sono innovative da molti punti di vista. A partire dagli attori narrativi che si fanno carico di raffigurare i soggetti migranti, lontani ormai dai personaggi mimetici, garanti di referenzialità, che ci aveva consegnato la tradizione; e molto lontani dal rappresentare quella "sorta di risarcimento, un di più rispetto alle persone vere e proprie" (Ficara 2004: 641), della gloriosa letteratura d'altri tempi. Essi hanno perso buona parte della loro compattezza e, come i personaggi di molta letteratura contemporanea, si sono trasformati in soggetti senza storia, creature di carta che sopravvivono tra gli spazi e i tempi di qualche pagina, e poi si spengono. Strutturalmente, lo spazio adibito alla loro descrizione si riduce spesso al minimo, l'asse statico si sacrifica per lasciare spazio alla cinesi. Si pensi al personaggio che autodiegeticamente parla di sé nel significativo incipit del

primo racconto: "Da secoli vivo là, in terra di nessuno. Non ho nome né aspetto fisico, anche se la gente che incontro tutti i giorni mi chiama 'lo zingaro Bu Ras'" (TM, p. 15). Privato non solo dell'aspetto fisico, ma anche del nome, da sempre elemento referenziale insostituibile, cosa rimane di questo personaggio? Solo un soprannome, nome altro deciso dagli altri, dalla gente. Non è un caso isolato, questo: si pensi ai tre attori del racconto Riso e banane, anch'essi privati del principale ancoraggio referenziale, ormai ridotto a una sigla, due iniziali che rimandano a esistenze solo cronachistiche, documentarie. Se lo zingaro Bu Ras' non ha un aspetto fisico, i personaggi-sigla di Riso e banane, al contrario, fanno proprio della somaticità un elemento isotopico insostituibile. Ma che tipo di corpi sono questi?

La sua faccia come un'immagine ad alta risoluzione (TM, p. 62).

Da qualche tempo lo sollecitava un'idea strana: emigrare il più lontano possibile, lontano fino alla dissoluzione totale" (TM, p. 62).

[...] mostrando a S.M. tutti i segreti del suo corpo che sembrava gomma masticata a lungo, dalla quale esalava ancora il sentore di tabacco, profumi inebriati e sudore acido" (TM, p. 63).

Si trattava di una specie di sospensione virtuale, nella quale S.M. doveva fingersi invisibile e allo stesso tempo era sottoposto alla presenza fisica, con tanto di firma obbligatoria e indicazione dei luoghi di frequentazione (TM, p. 67).

Nel complesso materiale della vicenda, soltanto una componente era chiara: ed era quell'accordo non scritto tra i due di condividere il corpo di L.G. equamente, senza badare ai suoi sentimenti né tantomeno alla sua necessità impellente di affetto (TM, p. 67).

Sono corpi che tendono alla dissoluzione totale, che emanano odori di gomma masticata, di sudore acido, corpi che devono farsi invisibili, negarsi, o corpi da condividere, senza badare ai sentimenti e agli affetti. Sono segmenti metonimici che ci lasciano intravedere le esistenze senza che il narratore le descriva, sono figure retoriche che parlano da sole. E con che luce vuole illuminare le persone reali, Wakkas, quando antropomorfizza una statua dandole così la possibilità di vivere le dinamiche pragmatiche e patemiche di una donna in carne ed ossa? (Semiramide). Ancora sui personaggi: quando il contesto spazio-temporale dei racconti è quello dell'età globalizzata, essi diventano emblemi di identità fluttuanti, instabili; si pensi alla protagonista di *Millenium bug*, la cui ontologia è talmente sottile che, vittima di un attentato nel mondo reale, si dissolve più tardi tra i files di un computer d'ospedale che ha contratto un virus. Una volta ritrovata, "non fu più la stessa, assomigliava piuttosto a Lara Croft" (TM, p. 78). Ma le innovazioni della letteratura migrante di Wakkas non si limitano alla caratterizzazione. Si pensi all'importanza sempre maggiore assunta dagli spazi

del mondo della globalizzazione: oltre alla già citata ambientazione in parte virtuale di *Millenium bug*, l'arredo narrativo fa spesso riferimento ai non-luoghi della nostra epoca: strade periferiche, ipermercati, aeroporti, in generale quegli spazi in cui il gemellaggio tra un'identità e un luogo è stato abolito. Il segmento finale di *Ritratto futuro melting pot*, ad esempio, rivela che la storia raccontata è in realtà un film cui altri personaggi hanno assistito dalla platea di un cinema: realtà e finzione si confondono all'interno della stessa finzione, laddove i luoghi reali (il cinema) e i non-luoghi non si distinguono più in maniera netta. Innumerevoli sono i riferimenti a desolate periferie urbane (*Riso e banane*, *Follow me*, *Millenium Bug*), ai reticoli di incroci e strade delle città post-moderne (*Metropolis*), o agli ipermercati, aeroporti e aerei: Omar, il protagonista di *Follow me*, durante il suo viaggio tra i luoghi reali, sogna altre tipologie di spazi che vorrebbe visitare, tra cui spiccano autodromi e ipermercati in cui "gustare duecento qualità di merende deliziose" (TM, p. 50); infine, l'impatto più sorprendente con la realtà dei suoi sogni prende corpo all'interno di un aeroplano:

A bordo, vedeva solo persone che assomigliavano a Leonardo Da Vinci, a Monnalisa, a Galileo Galilei, a Sofia Loren, e persino ad Alberto Tomba, che aveva visto ultimamente in Tv mentre sciava sulla pendice di una montagna lunare. Tutti i personaggi che aveva contemplato a lungo sui libri di storia e nelle riviste che i ragazzi portavano dall'Italia, si erano materializzati all'interno di quel velivolo (TM, p. 50).

Caratteristica importante della narrativa di Wakkas è anche la commistione, all'interno dei racconti, di elementi reali e soprannaturali. Parafrasando Lubomir Doležel, si potrebbe dire che il narratore ha stipulato diverse tipologie di mondi finzionali: da quelli naturalmente finzionali, le cui leggi ricalcano quelle del mondo attuale (reale) e nulla ne viola le condizioni aletiche di possibile, impossibile e necessario, a quelli soprannaturali, in cui ciò che è impossibile nel mondo reale diventa possibile nella sua controparte soprannaturale. Innumerevoli gli esempi in tal senso: dal protagonista di *Terra mobile*, che vive da secoli senza aspetta fisico, al paesaggio antico di *Follow me*, in cui "la gente non moriva mai" (TM, p. 41), alla già citata protagonista di *Millenium bug*, vittima di una sorta di migrazione corporea, sino al Cavallo verde che sorvola le mura del carcere spargendo briciole di preziosa energia. Se, come precisa giustamente Gnisci, "il racconto tra i mondi a volte sembra che storca la sequenza della finzione e la percezione della lettura, insinua non-sensi, catastrofa linee di continuità e di abitudine" (TM, p. 6), è cosa certa che questo dia a Wakkas la possibilità di muoversi tra generi letterari diversi, dal grottesco, al tragicomico, dal pulp - si pensi alle atmosfere tarantiniane di *Comparsa* - al sociologico. Non si contano, a questo proposito, i racconti che mettono in scena - pur in modo non convenzionale - le condizioni sociali degli immigrati, facendo della critica alle strutture oppressive una sorta di motivo ricorrente: riferimenti alla prigione e alla mancanza di libertà che ne deriva, alle difficoltà d'integrazione, all'ottusità di certa burocrazia, ai metodi arroganti di alcuni

Piergiorgio Trevisan. Intersezioni culturali nelle Terre mobili di Yousef Wakkas.

*Le Simplegadi*, 2004, 2, 2: 69-75. - ISSN 1824-5226

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



adepti al mantenimento dell'ordine pubblico, "Ma quelli con la divisa non sono adatti a comprendere la struttura psicologica di ogni cittadino" (TM, p.61). La violenza si esplicita spesso sotto forma di messa in discussione delle abitudini culturali e religiose: in *Riso e banane*, storia grottesca che mette in scena un triangolo amoroso, il personaggio dell'immigrato viene arrestato dal poliziotto - rivale in amore - per aver cucinato un piatto di riso e banane a casa di una prostituta, loro amante comune. Una volta rilasciatolo, "tutti e tre ritornarono a cenare sulla terrazza promettendosi di fare del proprio meglio per aiutare il prossimo" (TM, p. 69). In *Semiramide*, è la religione a diventare bersaglio prediletto delle crociate puritane in terra occidentale: dopo aver insistito sulla necessità di correggere le deviazioni morali della protagonista (africana) per prepararla in maniera ottimale all'attesa della fine del mondo, il sacerdote decide di esorcizzarne la casa: "Regina soffrì moltissimo nel vedere la croce di ferro e le gocce d'acqua santa che divoravano le macchie cosparse sui mobili e sul pavimento di marmo con la voracità di enzimi industriali" (TM, p. 33). Una volta cardinale, diversi anni più tardi, il sacerdote "non smetteva ancora di sostenere la necessità di un trattamento di ripudio puro e semplice nei confronti di Regina" (TM, p. 33).

Yousef Wakkas, fotografo lucidissimo delle trasformazioni in atto, non manca l'appuntamento con la tematica più importante della letteratura di cui è rappresentante: quella dell'identità, che attraversa quasi tutti i suoi racconti. Evidente il tentativo e la volontà di plasmare e modellare un'identità che è sempre in fieri, che rischia di rimanere permanentemente problematica per l'assenza di condizioni materiali che permettano di costruirla in forma stabile. Innumerevoli gli esempi in tal senso:

Il mio tempo è reale, e non c'è spazio per il passato. Il passato è stato abolito per legge, e non deve mai essere recuperato. Questo fatto è essenziale per il mio reinserimento sociale. Alla fine della condanna, secondo la visione atemporale e quasi cinica del giudice, dovrei essere un uomo nuovo di zecca, proiettato interamente verso il futuro (TM, p. 205).

Dovevo soltanto raggiungere l'ufficio di un qualsiasi avvocato e convincerlo prima del dibattimento che quanto avvenuto fosse alla stregua di una favola, di una fiaba grottesca. [...]

È stato durante quelle interminabili ore di inutile attesa, che ho patito il freddo della paura e ho scoperto ciò che il mio popolo ignorava: lo smarrimento ipotetico. Ero io che parlavo, ma la mia voce non mi apparteneva...(TM, p. 141).

Salutai per sempre il mio desiderio di diventare un cittadino qualsiasi, con la patente in regola e l'auto pagata all'ultima rata. Ora il sogno me lo dovevo cercare in un altro posto. Forse dentro di me, o forse lontano centinaia di miglia dai miei ricordi (TM, p.175).

Piergiorgio Trevisan. Intersezioni culturali nelle Terre mobili di Yousef Wakkas.

*Le Simplegadi*, 2004, 2, 2: 69-75. - ISSN 1824-5226

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

I personaggi di Terra mobile paiono costantemente in lotta per ricostruirsi o ricrearsi all'interno di un contesto o di un sistema alieno al proprio universo di valori. Nella quasi totalità dei casi la lotta è vana, la negoziazione tra i due universi assiologici non può avere luogo, l'identità è tale soltanto sui documenti che rendono visibili le persone: "col passare del tempo, aveva anche capito che il mondo sarebbe dovuto andare avanti a tutti i costi, e che i decreti-legge varati per rendere visibili tutte le persone come lui dovevano essere rispettati alla lettera" (TM, p.71).

Nella vita reale, è stata la scrittura a offrire a Wakkas la possibilità di confrontarsi in maniera diversa con il problema identitario, permettendogli così di rivendicare la propria autonomia culturale anche dall'interno del carcere di un paese alieno:

[...] ristretto dentro il guscio del seme, mi sentivo come l'embrione di una nuova pianta che, se non si fosse adattata quasi subito al nuovo terreno e alle nuove condizioni climatiche e ambientali, sarebbe stato destinato a rimanere sotto il suolo per sempre (TM, p.7).

[...] però mancava ancora lo spirito d'antagonismo. Più avanti, dopo tanti anni, lo trovai finalmente materializzato in un foglio bianco che mi invitava a collaudare un modo diverso di comunicare, sperimentato a lungo dagli esseri umani. Così ritrovai ciò che indicava l'inizio della storia umana: la scrittura (TM, p.7).

E con il passare del tempo la letteratura si è fatta sempre di più medium preziosissimo e insostituibile: Wakkas non si è limitato a "prendere in mano una penna e affidarmi un po' alla memoria e un po' alla fantasia, e tutto sarebbe andato liscio" (TM, p.7); si è posto il problema della scrittura, ha passato in rassegna tecniche narrative diverse, confrontandosi con tempi, voci e persone tra loro dissimili, fatto che gli ha dato la possibilità di sperimentare generi diversi. Con il passare del tempo, inoltre, la riflessione è andata oltre la letteratura primaria, dando vita ad una riflessione di tipo secondario sullo status attuale e i possibili sviluppi futuri della letteratura degli immigrati. Se inizialmente questa scrittura nuova è stata affrontata dai critici in maniera curiosa, poiché essa destava la stessa curiosità esotica di un locale etnico, oggi, ricorda Wakkas, "questa 'Ex-letteratura' può battere così una strada vergine, proponendosi come via alternativa alla letteratura ex-coloniale". Traguardo troppo ambizioso? Forse, ma nel frattempo i concorsi letterari per scrittori migranti hanno iniziato a proliferare, i premi e i riconoscimenti ad essere elargiti, e le pubblicazioni sono sempre più numerose. Come dice lo stesso Wakkas, "siamo soltanto all'inizio e c'è da percorrere una lunga strada prima di riuscire ad attirare l'attenzione della critica e del mondo letterario italiano" (TM, p. 11), ma nel frattempo "questo ruscello timido sta formando il suo percorso silenziosamente" e, parafrasando lo stesso Wakkas, se son rose "resta da sperare che le spine feriranno davvero!" (TM, p. 11).

Piergiorgio Trevisan. Intersezioni culturali nelle Terre mobili di Yousef Wakkas.

*Le Simplegadi*, 2004, 2, 2: 69-75. - ISSN 1824-5226

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

**Note:**

Wakkas, Yousef, 2004. *Terra Mobile*, Isernia: Cosmo Iannone editore, p.5. D'ora in poi le citazioni dal testo saranno segnalate con la sigla TM e il relativo numero di pagina.

Per un approfondimento delle tematiche relative ai nonluoghi si vedano, tra gli altri: Augè, M., 1999. *Disneyland e altri nonluoghi*, Torino: Bollati Boringhieri, e Augè, M., 1993. *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, s.l.: Elèuthera.

Per un approfondimento delle tematiche relative ai mondi possibili, si veda: Doležel, L., 1999. *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*, Milano: Bompiani.

Si veda il contributo di Yosef Wakkas in:

<http://www.disp.let.uniroma1.it/kuma/kuma.html>

Ibidem

**BIBLIOGRAFIA:**

Ficara, Giorgio, *Homo Fictus*, in *Il romanzo IV*, 2003, Torino: Einaudi.

Braidotti, Rosi, 2002. *Nuovi soggetti nomadi*, Roma: Luca Sossella editore.

<http://www.disp.let.uniroma1.it/kuma/kuma.html>

**Piergiorgio Trevisan** si è laureato in Lingue e Letterature Straniere presso l'Università di Udine con una tesi sull'intertestualità nei romanzi di David Lodge, con particolare riferimento a *Noce Work*. È professore di lingua e letteratura inglese nella scuola secondaria e attualmente è iscritto al III anno di dottorato di ricerca in "Ladinistica, Plurilinguismo e Letterature Comparete" presso l'Università di Udine.

[pier3@libero.it](mailto:pier3@libero.it)

**Roberta Altin**

***Flussi e riflussi: l'immagine e la rappresentazione dell'Africa tra globalizzazione e tradizione.***

**Abstract I:** The article is linked to the presentation of the movie *Le cri du coeur* (*The cry of the heart* by Idrissa Ouedraogo, 1994, 86 min.). It considers the dynamics of representation of Africa and its people in a contemporary scenario peculiar for its continuous flow of migration, information and observation, which is made not only in a oneway fashion, from the centre to the periphery, but rather by letting influences expand in either directions. Ouedraogo's overcomes the dicotomy that tends to relegate Africa and its people to a tribal past or to an indefinite hybrid culture, by presenting a cinematographic solution which expresses a continuum between tradition and modernity.

**Abstract II:** L'intervento si collega alla presentazione del film *Le cri du coeur* (*Il Grido del cuore* di Idrissa Ouedraogo, 1994, 86 min.) e riflette sulle dinamiche di rappresentazioni dell'Africa e degli africani nell'attuale scenario caratterizzato da continui flussi di percorsi migratori, di informazioni e di sguardi che seguono non solo tragitti a senso unico dal centro alle periferie, ma operano influssi reciproci. La soluzione cinematografica di Ouedraogo che esprime un continuum tra tradizione e modernità supera così la dicotomia che vorrebbe relegare l'Africa e gli africani in un passato tribale o livellarli in una indeterminata cultura ibrida.

*Le cri du coeur* (*Il Grido del cuore* di Idrissa Ouedraogo, 1994, 86 min.) è un film di co-produzione francese e del Burkina Faso che si inserisce di diritto in un convegno dedicato a "Soggetti in movimento". Anzitutto perché parla di emigranti, di flussi migratori, di comunità che non condividono più lo stesso contesto spazio-temporale disseminate in giro per il mondo e inserite in realtà e contesti di diaspora. Il soggetto in movimento, protagonista del film, è Moctar,

Roberta Altin. Flussi e riflussi: l'immagine e la rappresentazione dell'Africa tra globalizzazione e tradizione.

*Le Simplegadi*, 2004, 2, 2: 76-79. - ISSN 1824-5226

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

ragazzino del Mali che lascia assieme alla madre il villaggio natio e il nonno per ricongiungersi al padre, che nel frattempo è riuscito ad avviare una buona attività economica in Francia. La trama descrive un percorso tipico dei flussi migratori dall'Africa verso l'Europa, ma non si tratta di un 'classico' film di denuncia o di indagine sociale sugli emigranti, lo sguardo del regista non è paternalistico, né indugia sulle riprese per far leva su facili sentimentalismi commiserativi. La vicenda messa in scena racconta le dinamiche di inserimento e adattamento culturale di una famiglia africana immigrata senza grossi problemi economici, con lavoro e casa decorosi, anche se le difficoltà ci sono, ma a un altro livello, meno pragmatico e più complesso da interpretare e descrivere.

Il film è idealmente e geograficamente diviso in due parti: la prima, breve, di circa sei minuti, è ambientata in Mali dove il protagonista, Moctar, vive con madre e nonno una realtà di famiglia allargata, integrata nel contesto sociale di una comunità rurale. Ma non è l'Africa selvaggia e stereotipata a cui ci hanno abituato le produzioni americane, quella che Ouedraogo ci mostra sullo schermo: è un villaggio che vive nella piena contemporaneità, attendendo le notizie e la posta dei parenti emigranti all'estero. È una società africana che continua la trasmissione orale del sapere e della tradizione, ma la utilizza nella contingenza di un presente collegato alle dinamiche di una globalizzazione che penetra e influenza ormai ogni angolo remoto del pianeta.

Tutta la seconda parte è invece ambientata in Francia, dove assistiamo all'inserimento di Moctar nella nuova realtà abitativa, scolastica, di relazioni sociali con gli europei e con altri parenti africani immigrati. È un inserimento che nella prima fase sembra scorrere fluido e indolore, finché non compare la iena, o meglio, finché Moctar non comincia a vederla con una frequenza via via ossessiva. Ma, come tutti fanno e come gli ribadiscono genitori, insegnanti, amici, parenti e psicologi, "la iena vive in Africa, non in Francia", quindi Moctar non può e non deve vederla, pena la messa al bando dalla nuova società.

Non solo la location e i contenuti, anche il linguaggio cinematografico enfatizza questa divisione del film in due parti: nella prima parte le immagini sono per lo più orizzontali, con panoramiche ampie che vogliono esprimere la sensazione di essere in Africa dove, come spiega il regista: "Quando guardi, vedi più lontano". Non appena la vicenda si sposta in Francia, le immagini diventano verticali, strette attorno ai personaggi, trasmettono un senso quasi claustrofobico del nuovo spazio "compresso" europeo.

Ouedraogo mette in scena e a confronto due mondi ma evita il tranello della facile rappresentazione dicotomica noi/altri, tradizione/modernità e riesce a far vedere le interferenze reciproche e continue di due realtà culturali che non si schierano in maniera oppositiva. Il film fluttua fra questi due mondi senza collocarli in categorie e rappresentazioni rigide, fisse. La tradizione africana riportata non è quella primitiva, immobile lascito nostalgico del passato, ma è un ingrediente fondamentale per un senso di identità e di appartenenza dinamico e in continuo divenire, non solo negli approdi migratori, ma nello stesso villaggio del Mali dove notizie e rimesse economiche dall'estero sono

Roberta Altin. Flussi e riflussi: l'immagine e la rappresentazione dell'Africa tra globalizzazione e tradizione.

*Le Simplegadi*, 2004, 2, 2: 76-79. - ISSN 1824-5226

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

parte integrante della vita individuale e collettiva. L'Africa "primitiva" e tradizionale è un'immagine funzionale alle esigenze dell'Occidente che "dimostra una comprensibile tendenza a lamentarsi della perdita dell'Africa e di altre 'autentiche' culture. Lo spettacolo dei ricchi occidentali che esortano gli africani a riscoprire e aderire alle loro tradizioni culturali e a resistere alla corruzione occidentale è fortemente ironico, ma non privo di significato politico. Gli occidentali di qualsiasi origine etnica sembrano aver bisogno di un alterità che, in un senso o in un altro, rappresenti un'identità culturale perduta" (Barber 1997: 7; trad. mia).

Ma il film non cade nemmeno nella tentazione opposta, quella di cedere alle lusinghe di un meticcio endemico, amorfo, quasi compiaciuto, che spesso riduce la complessità delle dinamiche e dei sincretismi culturali a "un'apologia meramente estetica delle identità nomadi e "ibride"" (Mezzadra 2000: 151).

È descrivendo il piano delle emozioni e dei sentimenti vissuti da Moctar in terra francese, espressi e mediati da simboli della tradizione africana, che il film riesce a mettere in connessione queste due realtà. Le visioni sempre più ricorrenti e ossessive della iena rappresentano il richiamo al mondo geografico, culturale e affettivo lasciato in Africa. Ci riportano alla cultura Bambara, dove la iena è simbolo di morte; e quindi anche di rinascita. La iena diventa la metafora di un conflitto da superare e di un rito di passaggio da compiere per affrontare il nuovo mondo e l'alterità culturale con un'identità nuova, più forte e complessa. Come tutti i riti di passaggio la funzione è quella di acquisire un nuovo status sociale e individuale e perciò necessita prima di una fase di sospensione, di spaesamento per poter abbracciare la nuova identità più completa, senza rinnegare quella vecchia ma ri-comprendendola (nel senso di ri-pensarla e di includerla in quella nuova, più ampia).

Il bisogno di un rito di transizione scaturisce dal cambio drastico di vita, ritmi, rapporti, habitat, ma è anche richiesto dall'età: Moctar deve passare dall'infanzia dell'accudimento e dell'accettazione passiva delle regole alla fase adulta, attiva e responsabile, con un nuovo status che implica diritti e doveri. Il problema è che non siamo più in Africa e in una grossa città francese i riti di passaggio non hanno più la cornice di riferimento e le regole definite per transennare il pericolo di far sconfinare e perdere l'identità nei momenti critici dell'esistenza. L'aiuto infatti non viene a Moctar né dai genitori, né dalla scuola e dagli psicologi, ma da un altro che, come lui, è un'outsider ai margini della società, Paulo. È da un'amicizia di scambio reciproco gratuito, giocata al di fuori di alcun ruolo prestabilito, che le crisi di entrambi trovano una via di soluzione per conflitti sempre più interiorizzati e, quindi, potenzialmente esplosivi e distruttivi. La miglior lezione sui rapporti interculturali ci viene proprio dalla serena e profonda accettazione di Paulo che, all'allarmismo sempre più pressante che circonda Moctar e le sue visioni allucinatorie di iene, risponde con la banale constatazione che "c'è chi vede la Madonna, tu vedi la iena".

La soluzione, umana e cinematografica, sta nel delicato compromesso raggiunto fra realtà e mondo onirico. E qui sì che assistiamo ad un recupero della tradizione africana, di quel realismo magico proveniente dalla letteratura

Roberta Altin. Flussi e riflussi: l'immagine e la rappresentazione dell'Africa tra globalizzazione e tradizione.

*Le Simplegadi*, 2004, 2, 2: 76-79. - ISSN 1824-5226

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

orale che si è riversato anche nel cinema con un'estetica dell'inversione che rivaluta anche i lati negativi del periodo coloniale e postcoloniale tramite una giustapposizione di arcaico e moderno. In una temporalità dissonante, che non si basa su rapporti di causa-effetto ma di magia e umorismo, questa estetica postcoloniale opera frequenti contaminazioni con l'arte e la religione, dove il mondo soprannaturale non viene mai staccato dalla vita umana contingente, ma lo compenetra (Altin 2004: 87; Shohat e Stam 1998: 30-33).

Perché, come dice il sudafricano Coetzee (2000:178) "Forse è vero che il mondo, così com'è, non è un'allucinazione, l'incubo di una notte. Può succedere che ci svegliamo per ritrovarlo inevitabilmente, che non sia possibile dimenticarlo e neppure farne a meno".

#### **BIBLIOGRAFIA:**

Altin, R. 2004. *L'identità mediata. Etnografia delle comunicazioni di diaspora*, Udine: Forum.

Barber, K. (ed.) 1997. *Readings in African Popular Culture*, Bloomington: Indiana University Press.

Coetzee, J. 2000. *Aspettando i barbari*, Torino: Einaudi.

Mezzadra, S. 2000. *Cittadini della frontiera e confini della cittadinanza. Per una lettura politica delle migrazioni europee*. *Aut aut* 298: 133-153.

Shohat, E. and Stam, R. 1998. *Narrativizing visual Culture. Toward a polycentric Aesthetics*, in Mirzoeff, N. et alii (eds.) *The visual Culture Reader*, London - New York: Routledge: 27-46.

**Roberta Altin** insegna antropologia culturale nel Corso di laurea di Scienze e tecnologie multimediali, Università di Udine ed è presidente dell'AREAS (Associazione Ricerche Etno-Antropologiche e Sociali) di Trieste. Si occupa di antropologia visuale e processi migratori.

[raltin@infinito.it](mailto:raltin@infinito.it)

**Paolo Bartoloni**

***Translation theory for the new millennium (1).***

**Abstract I:** This essay focuses on the relationship between language and translation by discussing Walter Benjamin's famous essay "*Die Aufgabe des Übersetzers*"(1923). I believe that this enigmatic essay has not been fully conceptualised, especially in relation to a review of translation as epistemological category. What is the relationship between language and translation? Have the significant philosophical implications of this relation been fully articulated and investigated? These are precisely the preoccupations - which are also the preoccupations founding Western ontology - that Benjamin interrogated in that important essay. He did not complete his analysis, bequeathing the task to continue it to the future philosophy - today's philosophy.

**Abstract II:** Questo saggio è una riflessione sul rapporto tra linguaggio e traduzione. Lo spunto viene offerto dalla discussione del famoso saggio di Walter Benjamin "*Die Aufgabe des Übersetzers*"(1923) - saggio estremamente enigmatico e ancora non del tutto pensato, soprattutto in funzione di una ridefinizione in senso epistemologico del tradurre. Qual è il rapporto tra linguaggio e traduzione? Si è in effetti andati in profondità, dissotterrando le enormi implicazioni filosofiche di questo rapporto? La sfida che si poneva Benjamin nel lontano 1923 riguardava appunto questa problematica, che è anche il nodo centrale dell'ontologia occidentale. Benjamin non venne a capo di questa sfida, lasciando in eredità al pensiero del futuro - quello di oggi - il compito di riprenderla.

The fundamental misconception underlying the general and common view of translation is that translation is derivative, secondary. This is not only the fate of translation, it is also, and perhaps more importantly, the fate of language.



Indeed, it is because language has been considered secondary that translation has *subito* ("suffered") a similar and not less disabling destiny. The statement that language and translation are inextricably linked might sound platitudinous, banal, even trivial. And it is. But it is also true. Does the coexistence of triviality and truth say something? On a certain level and at some point triviality and truth might well coincide. Triviality is the banalization of truth and its passage from the plane of reflection and thinking - from the plane of philosophy - to the level of common, ordinary parlance; that automated mode of discourse that springs forward unchecked, appearing disingenuous and naïve. And yet truth is triviality's origin, its lost and invisible home. It is the reconfiguration of triviality within a process of production that can enable the articulation of a discourse of relation which might cast new light on what really is the object of our thinking. In our case - the case of translation - the first course of action is to dig deep, and to go beyond facile and obvious approximations of translation with language.

Translation and language share a much more interesting and complex history and ontology than what may meet the eye; a history and ontology whose implications have not yet been fully conceptualised.

One of the first to dig deep - "not cheating [himself] of the richest prize" (1978: 26) - was Walter Benjamin, whose "The Task of the Translator" ("*Die Aufgabe des Übersetzers*", 1923. English translation, 1973) remains one of the most innovative and relevant essays on translation, and language(2). The central thesis of Benjamin's essay is that all historical languages - what he also calls "unsupplemented languages" (*den unergänzten Sprachen*) - demand to be translated. This quintessential necessity is not only their destiny but also their very reason d'être. According to Benjamin this necessity - which is a mixture of natural predisposition but also deliberate desire - is based upon the principle that all historical languages derive, or even better, descend from a "pure language" (*die reine Sprache*). It follows that translation is possible, indeed inevitable, because of this common origin: "translation thus ultimately serves the purpose of expressing the central reciprocal relationship between languages." (Benjamin, 1973: 73).

One could also be tempted to extrapolate from Benjamin's article that historical languages desire to reunite with their origin through translation. Translation would thus become a kind of temporal rewinding of historical languages, the final result being the emergence of pure language. In translating, historical languages will annul themselves to reunite, and ultimately reconstitute their origin. Read in this way translation is the going backwards from history to the Edenic state and from existence to essence. It is not only a going "home", but it is also, and paradoxically, an act of self sacrifice and annihilation in that both historical languages and translation will cease to be, will cease to exist as soon as "pure language" is regained. Going home, then, equates with an act of self-annulment and disappearance into the fold of purity, which also means into the fold of a mode without memory, historicity and desire. It is in this sense that purity, the unadulterated origin, is also the end of the production of life. This is, in

the word of Italian philosopher Carlo Sini, the arrival in the zone of “the thinking of all the forms, their first and ultimate “cause”: a complete thinking which has nothing outside itself (which is totally act and in actuality); which has no further potentiality to fulfil and no further matter to translate into form; which is the thinking of thinking.” (1993: 13) The latency of this locus and habitus of being is at the base of Western metaphysics and its “onto-theo-logical” underpinnings. It is also at the base of the more elemental conception of and justification for translation which squarely relates - and opposes - the mode of production of historical languages, of which translation is the more obvious example, with the mode of action of pure language. It is in this sense that one can understand better the notion of production as becoming, being underway, dynamic and that of action as static and crystallized.

The paradox and the philosophical conundrum, indeed the great contradiction of this principle, is that “pure language” - the original home of language - ignores translation, and yet translation would not exist without it. To exist translation requires an origin; an origin to which it must relate. Translation is not substantial but relational. Clearly, the novelty and the relevance of Benjamin's essay do not rest only on this characterization of translation. Its originality lies also, if not more importantly, in the claim that the origin, too, needs translation in order to be itself again, in order to reappear. The origin, too, is relational and always dependent on the existence of translation. It must be stressed that for Benjamin “purity”, the origin, be it of language or subjectivity, is also relational. In a letter he wrote to Ernst Schoen in January 1919, Benjamin stressed unambiguously his definition of purity by saying that it is a mistake to think that purity exists independently and that it must be preserved. “The purity of being”, Benjamin said, “ is never absolute, it is always subordinated to a condition.” (1966: 205 ff.) Purity, the origin, is always in relation to its impurity and its erasure and this relation is narrated by the production of the processes that give forms and shapes, physiognomy, to this very relation. The task of the coming philosophy, according to Benjamin, is not then to think the essence or existence but to think and produce acts of mediation and to study how mediation can alter both essence and existence. All of a sudden issues of dependency and subalternity are turned inside out and back to front in an intriguing state of indeterminacy.

To recapitulate: translation exists to serve historical languages in their journey home and therefore translation is the quintessential linguistic means toward an end. All unsupplemented languages are derivative and translation is the prime cipher of this derivation but also its leveller. At the other end of the journey lies “purity”, the invisible and lost, yet ever present origin that owes its very existence - at least in metaphysical sense - to its relation with impurity and translation. The utopian can only be because of the dystopian and vice-versa. But this is only one side of the story.

Is Benjamin interested in nostalgic philosophising about a lost paradise and intent on taking us back to the time before the Fall? In other words, is the task of the translator that of reconnecting with the origin through translation? Where does the emphasis in this article fall; is it on the origin or is it on translation, or is it on something completely different? The stress is definitely not on faithfulness, difference, equivalence, literal as opposed to liberal translations, all those issues and parameters that have marked and characterized translation theory over the years. Is "The Task of the Translator" actually an article on translation? The "Task of the Translator" was the preface and introduction to Benjamin's translation of Baudelaire's *Tableaux Parisienne*. And yet there is no single explicit reference to Benjamin's techniques, choices, approaches to translating Baudelaire. There is no single comparison of the French original and Benjamin's German translation. What is Benjamin writing about then?

Benjamin writes about language and his philosophical views on language. "The Task of the Translator" is the continuation of a long reflection on language that starts to manifest itself as early as 1916 in a letter that Benjamin wrote to Buber (1994: 81) and in that all important article titled "On Language as such and on the Language of Man" (1978). In fact, "The Task of the Translator" cannot be completely understood and perhaps not even read separately from that article seven years its junior. The novelty resides in the fact that in 1923 Benjamin realized that translation and translating could offer him the key to unpack his philosophical and ontological investigation of language. It is here that translation and translating acquire an epistemological significance for the study of language and subjectivity, ontology and ethics; a significance that was never accorded to them before and had never been accorded to them since. Benjamin himself did not pursue it - or perhaps he did, and it may well be that a future scholar of Benjamin will recognize the face of translation in the complex puzzle of Benjamin's work. And his "nemesis", Heidegger, only touched on it fleetingly in a few scattered, but significant reflections on translation in *Anaximander's Saying* (2002) and *Heraclitus Seminar* (1993)(3). It is perhaps now, in this new and vulnerable millennium, that the time has come to take up again the task of bringing translation and translating to bear on fundamental ontological issues.

In Benjamin's "The Task of the Translator" there could be no mention of "faithfulness", "difference", "equivalence" and so on, simply because the original, "pure language", is no longer available. Further, it is unsayable, invisible and unknown. Its existence is predicated upon the existence of disparate languages which are nonetheless continuously transmigrating from one to another. There is no sense talking about "faithfulness", "difference" and "equivalence" when the original is absent, out of sight. What is left to talk about are the processes through which what exists, historical languages, produce a relation to an assumed state of origin and purity through their combination. The production of this combination is translation. (Although I will not have the time here to relate the significance that this articulation has for a review of literary

translation, I am sure that the implications that this study has in relation to categories such as original, authorship, interpretation and so on can be easily perceived.) As a result, Benjamin is not so much interested in focusing his study on "pure language" or on "unsupplemented languages" as in detailing the process of production of a language in becoming in which the relation between essence and existence is philosophically evident and sayable. Translating is the locus of potentiality, the zone in which language experiences its very exposure as it undoes itself in order to reconstitute itself more profoundly and more completely(4). If we believe Heidegger, to be exposed (herausgelegt) means to be open to a dialogue (Zwiesprache) with the other. This exposure is replenishing because it is in the other that one can find the hidden parts of oneself. It is in this sense that the going "home" is also and always a going outside itself. The same can be said for language. Our language is also always hidden in another language and vice-versa. To possess our language fully means to open it to a dialogue with another language, to let it go out of itself in order to find itself. Let's remember here, although en passant, that in Hegel the "life of spirit" "wins its truth only when, in utter dismemberment, ... finds itself." (Sini, 1993: 32) It is in this sense that one can understand what Heidegger meant when he said that translating is not about substituting a foreign word, in his case a Greek word. It is rather about transferring our language to the other, and letting it merge, even disappear into the other. Yet this disappearing brings about a process of reconstitution through which our language attains a previously unknown wholeness and vividness.

But the goal, and the challenge of the coming theory of translation, is not really about going home, to the essence of a mythical state. It is rather that of turning the process from a means to an end and from a momentary, although necessary passage, to an ontological mode of existence. Translating, potentiality, interstitiality, become, thus, the focus of philosophical and theoretical production, and the sites of linguistic as well as ethical thinking. The challenge of the coming theory of translation, as I see it (5), is to propose a theoretical shift which rather than occupying itself with what is at the beginning or end of the process of translation, investigates the area in-between the original and the translation, that zone in which two languages and two cultures come together and fuse in a kind of cross-fertilization where their distinctive traits are blurred and confused by the process of superimposition. It is the zone where the original is no longer itself, having experienced already the departure from its point of inception, and where the translation is not yet completed, being still in the process of reaching its "home". The "interstitial" zone is neutral and defies the clear definition of "home" as a given set of accepted cultural values and tastes. It lies in-between, in the mid-way and as such is characterized in equal measure by the memories of the origin and the expectations of the arrival, by the features of the known (the original) and those of the "becoming" (the translation). It is the zone in which source and target cultures melt and generate a culture under way which resembles, yet it is also markedly different from them.

**NOTE:**

1. This article is a revised version of a paper presented at the ICLA (International Comparative Literature Association) Conference in Hong Kong, August 8-15, 2004.
2. For an extensive analysis of Benjamin's essay see Andrew Benjamin's *Philosophy's Literature* (2001), especially pp. 105-122; and my article "The Paradox of Translation via Benjamin and Agamben" (2004).
3. One of the most comprehensive studies to date of Heidegger's reflection on translation is Gino Giometti's book *Martin Heidegger: Filosofia della traduzione* (1995).
4. For a discussion of translation and potentiality see my article "Translation Studies and Agamben's Theory of the Potential" (2003).
5. On this issue see my article "Translating from the Interstices" (2003).

**BIBLIOGRAPHY:**

Bartoloni Paolo, "The Paradox of Translation via Agamben and Benjamin", *CLCWeb*, vol. 2, no. 6, 2004, <http://clcwebjournal.lib.purdue.edu/clcweb04-2/bartoloni04.html>.

Bartoloni Paolo, "Translation Studies and Agamben's Theory of the Potential", *CLCWeb*, vol. 5, no. 1, 2003, <http://clcwebjournal.lib.purdue.edu/clcweb03-1/bartoloni03.html>.

Bartoloni Paolo, *Translating from the Interstices, Translation Translation*, Susan Petrilli (ed.), Amsterdam: Rodopi, 2003.

Benjamin Andrew, *The Absolute as Translatability: Working through Walter Benjamin on Language, Philosophy's Literature*, Manchester: Clinamen Press, 2001, pp. 105-122.

Benjamin Walter, *The Correspondence of Walter Benjamin, 1910-1940*, Gershom Scholem and Theodor W. Adorno (eds.), Chicago and London: University of Chicago Press, 1994.

Benjamin Walter, *Reflections*, trans. Edmund Jephcott, New York: Schocken Book, 1978.

Benjamin Walter, *Illuminations*, trans. Harry Zohn, London: Harper and Collins, 1973.

Benjamin Walter, *Briefe*, Frankfurt: Suhrkamp, 1966.

Giometti Gino, *Martin Heidegger: Filosofia della traduzione*, Macerata: Quadlibet, 1995.

Heidegger Martin, *Off the Beaten Track* (first published in German as *Holzwege*, 1950), trans. Julian Young and Kenneth Haynes, Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Heidegger Martin and Eugen Fink, *Heraclitus Seminar* (first published in German as *Heraclit* (1970), trans. Charles H. Seibert, Evanston: Northwestern University Press, 1993.

Sini Carlo, *Images of Truth: From Sign to Symbol* (first published in Italian as *Immagini di verità* (1985), trans. Massimo Verdicchio, New Jersey: Humanities Press, 1993).

**Paolo Bartoloni** teaches Comparative Literature and Italian Studies at the University of Sydney. He is the author of *Interstitial Writing: Calvino, Caproni, Sereni and Svevo* (Leicester: Troubador Publishing, 2003), and editor of *Re-Claiming Diversity: Essays on Comparative Literature* (Melbourne: La Trobe University, 1996) and *Intellectuals and Publics: Essays on Cultural Theory and Practice* (Melbourne: La Trobe University, 1997). His next book, *About the Cultures of Exile, Translation and Writing*, will be published by Purdue University Press in 2006.

**Raphael D'Abdon**

***Presentazione di Bread and roses di Ken Loach: less eligibility, manodopera immigrata e ristrutturazione del mercato del lavoro.***

Il film *Bread and Roses* di Ken Loach ci permette di fare luce su alcune delle ragioni che spingono le imprese a sostenere le politiche che favoriscono l'immigrazione clandestina, ma anche di introdurre una riflessione più generale sulle dinamiche di conflitto tra capitale e lavoro tuttora in corso nell'attuale fase di ristrutturazione dell'economia mondiale comunemente definita "globalizzazione". La globalizzazione altro non è che la mondializzazione del capitale, ovvero un processo economico che ha avuto inizio dopo la crisi petrolifera del 1973, basato sulla privatizzazione, la liberalizzazione e la deregolamentazione del mercato mondiale, fattori che hanno permesso ai paesi e ai gruppi capitalistici più avanzati di finanziarsi facendo leva sul debito commerciale dei paesi in via di sviluppo e di imporre al resto del mondo un modello politico-economico fondato sulla costante ricerca dell'abbattimento del livello dei salari e della de-qualificazione della manodopera. Questa configurazione del mercato mondiale ha liberato tutte le spinte alla polarizzazione e alla disuguaglianza che erano state contenute a fatica nella precedente fase di ristrutturazione capitalistica caratterizzata dall'applicazione di politiche economico-sociali espansive di matrice keynesiana e da un generale consolidamento dei diritti del lavoro ottenuto grazie alla coriacea caparbia delle lotte sindacali. La trasformazione del mercato del lavoro e la conseguente polarizzazione della ricchezza non sono fenomeni che si verificano solo a livello internazionale, ma investono anche le strutture interne dei singoli stati, attraverso un adeguamento giuridico orientato verso l'istituzionalizzazione di forme sempre più marcate di sfruttamento del lavoro.

Sebbene ambientato negli Stati Uniti, paese con strutture del mercato del lavoro e sindacali diversi da quelli europei, *Bread and Roses* ben descrive ciò che potrebbe accadere anche nel nostro continente se si affermassero e si radicassero in maniera irreversibile le politiche di riforma del mercato del lavoro basate sull'incremento della flessibilità e della precarietà richieste con insistenza dalle istituzioni monetarie, dalle lobbies finanziarie, dalle imprese e dai governi neoliberisti dell'Unione Europea. Questo modello economico-commerciale che impone flessibilità e precariato permanente, si fonda sul ridimensionamento della classe media e la creazione di una società sempre più bidimensionale, nella quale i costi sociali vengono scaricati esclusivamente su una vasta classe di sottolavoratori. La normalizzazione dei processi di decimazione dei salari e flessibilizzazione del mercato del lavoro procede, infatti, di pari passo con la creazione di una massa di manodopera precaria e sottopagata. Questo è il quadro teorico dentro il quale va inserita l'analisi sul ruolo della manodopera immigrata all'interno della riforma del mercato del lavoro nei paesi a

Raphael D'Abdon. Presentazione di Bread and roses di Ken Loach: less eligibility, manodopera immigrata e ristrutturazione del mercato del lavoro.

*Le Simplegadi*, 2004, 2, 2: 87-91. - ISSN 1824-5226

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

capitalismo avanzato. Il continuo abbassamento dei costi che le imprese esigono per aumentare la propria competitività sul mercato internazionale si ripercuote sulle condizioni di lavoro e di vita dei lavoratori creando un clima di costante e spietata concorrenza al ribasso tra le aziende. Ed è all'interno di questa cornice che la manodopera immigrata diventa uno strumento indispensabile per permettere alle imprese di comprimere i costi e continuare imporre ai gruppi nazionali o locali di lavoratori condizioni sempre più restrittive e salari sempre più bassi. Gli immigrati resi "clandestini" a causa di leggi studiate ad hoc per favorire unilateralmente le esigenze contingenti delle imprese, divengono loro malgrado quello che Marx chiamava un "esercito industriale di riserva", una risorsa preziosa per le imprese poiché sottotutelata, sottopagata, sfruttabile e ricattabile. Nell'epoca della deregulation, delle maquilladoras e della disoccupazione endemica, le imprese si rivolgono alle fasce sociali più disagiate e vulnerabili e alle comunità più marginali, imponendo la logica moralmente irricevibile che accettare condizioni di lavoro degradanti è sempre meglio di non lavorare per niente. La de-valorizzazione del lavoro, infatti, danneggia principalmente le fasce sottospecializzate e sottopagate della manodopera, obbligate dalla mancanza di risorse ad accettare le condizioni di lavoro sempre più sfavorevoli imposte dal padronato. Questo è il principio della less eligibility, grazie al quale le imprese possono utilizzare la manodopera immigrata come strumento per portare avanti l'attacco alle garanzie acquisite dai lavoratori. La manodopera che in senso ampio ed improprio viene definita "di colore" viene in altre parole usata come cinico strumento di pressione nei confronti di tutta la categoria dei lavoratori: essa funge da grimaldello per scardinare il sistema di diritti individuali e collettivi dei lavoratori, per vanificare le conquiste salariali acquisite grazie soprattutto alle lotte sindacali e civili combattute nel trentennio successivo al secondo dopoguerra, e imporre condizioni di lavoro e piattaforme contrattuali sempre più sfavorevoli anche ai lavoratori "nativi". Leggi come la "Bossi-Fini" che, a detta di molti autorevoli giuristi, sono vere e proprie fucine di "clandestini", vengono elaborate con il proposito di mettere a disposizione delle imprese una manodopera immigrata non protetta a bassissimo costo, di cui potersi servire quando è richiesto un aumento di produzione e di cui potersi sbarazzare quando il mercato ristagna. È superfluo sottolineare come tali politiche non favoriscano lo sviluppo di un mercato del lavoro stabile e non creino occupazione reale, ma al contrario contribuiscano ad espandere sacche d'illegalità fiscale annesse al lavoro nero, ad aumentare i pericoli d'infortunio sul lavoro e, in generale, a diminuire la qualità di vita dei lavoratori, privati di qualsiasi garanzia sia sul proprio futuro professionale ed economico, sia addirittura di certezze sulle garanzie d'incolumità fisica sul posto di lavoro. Tutto ciò crea precarietà e frammentarietà nell'intero tessuto sociale, rendendo sterili i diritti di cittadinanza e facendo regredire il livello di civiltà della società.

Ma l'immigrazione clandestina non è solo un fenomeno sociale: essa è anche un mercato economico redditizio. L'espansione di questo mercato moltiplica il numero e le tipologie delle attività illegali necessarie a gestire e riprodurre la

Raphael D'Abdon. Presentazione di Bread and roses di Ken Loach: less eligibility, manodopera immigrata e ristrutturazione del mercato del lavoro.

*Le Simplegadi*, 2004, 2, 2: 87-91. - ISSN 1824-5226

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



clandestinità e rafforza il potere delle organizzazioni criminali che sullo sfruttamento di tale mercato costruiscono le loro fortune. Tutto ciò non può che produrre gravi conseguenze sociali nelle aree in cui il mercato della clandestinità è maggiormente radicato. Duole ammettere che lo sviluppo di ampie sacche d'immigrazione irregolare è spesso accompagnato da fenomeni di degrado delle comunità in cui maggiore è l'incidenza di tale forma d'illegalità. Questo degrado è in gran parte gestito dalle stesse istituzioni locali, le quali, al fine di attrarre finanziamenti esterni da parte delle imprese, fanno il possibile per favorire la presenza sul territorio di cospicue riserve di manodopera immigrata irregolare a bassissimo costo. Laddove questa gestione del territorio si consolida (negli Stati Uniti questo modello di ingegneria socio-urbanistica si è affermato soprattutto attraverso il modello imposto dalla multinazionale Wal-Mart) vengono messi in moto processi di deregolamentazione del mercato del lavoro, cui fa seguito una progressiva erosione dei diritti individuali e collettivi dei lavoratori. In *Bread and Roses* Loach ci mette di fronte ai risultati materiali di tali processi di involuzione sociale, e rappresenta attraverso le esperienze soggettive dei protagonisti alcuni inquietanti fenomeni sociali ad essi associati, quali il traffico di esseri umani e la prostituzione o, nell'ambito più strettamente legato alla realtà del lavoro, il caporalato e il crumiraggio. Per concludere il breve ragionamento sulla ristrutturazione del mercato del lavoro va sottolineato come l'attacco alle norme che tutelano i lavoratori fa parte di una politica che vuole eliminare il welfare e ridurre il lavoro e i lavoratori a una variabile dipendente del profitto delle imprese. In questo contesto socio-culturale di omogeneizzazione verso il basso degli standard lavorativi, uno degli ostacoli più ingombranti da rimuovere è certamente il sindacato. Secondo il paradigma neothatcheriano che oggi fa da sfondo a tutte le riforme del mercato del lavoro nei Paesi a capitalismo avanzato, i sindacati sono considerati elementi moralmente nocivi per i lavoratori, freni per lo sviluppo e per la competitività delle imprese, ovvero come istituzioni anacronistiche che, a causa delle loro richieste esorbitanti, rallentano la crescita economica. Il risultato di quest'opera di demolizione simbolica e materiale è che oggi il peso dei sindacati è stato drasticamente ridimensionato, la loro funzione di organi preposti alla tutela intransigente dei diritti dei lavoratori rimodellata e schiacciata sugli interessi particolari di alcune categorie, e la loro incidenza nei processi di trasformazione del mondo del lavoro che coinvolgono la vita di milioni di uomini e donne praticamente annullato. Il processo che sta portando all'estinzione del sindacato ha avuto origine alla fine degli anni Settanta negli Stati Uniti e conquistato prima il Regno Unito e poi via via tutti, o quasi, i Paesi occidentali. Reagan e la Thatcher hanno profondamente limitato il campo d'azione del sindacato, orientando il discorso politico sull'inesistenza di una socialità complessiva, abbandonando ogni prospettiva di sviluppo collettivo della comunità, e spostando l'asse giuridico-normativo verso una progressiva individualizzazione e atomizzazione dei singoli cittadini-lavoratori. Ciò è stato reso possibile applicando alla sfera giuridica logiche tipiche dei processi produttivi, ovvero riformulando la natura della forza lavoro che con

Raphael D'Abdon. Presentazione di *Bread and roses* di Ken Loach: less eligibility, manodopera immigrata e ristrutturazione del mercato del lavoro.

*Le Simplegadi*, 2004, 2, 2: 87-91. - ISSN 1824-5226

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

l'affermazione del thatcherismo comincia ad essere trattata semplicemente come uno dei tanti fattori della produzione. Tutto ciò ha creato un senso comune, un'anti-cultura secondo cui la forza lavoro non è un'insieme di individui che con la loro azione materiale producono benessere, ma piuttosto uno strumento impersonale da inserire nei processi di ottimizzazione delle fasi produttive. Analizzando gli eventi degli ultimi trent'anni risulta evidente che l'indebolimento del sindacato ha avuto e sta avendo ricadute gravi sul quadro generale di sviluppo sociale delle nostre comunità. Questo è tanto più vero negli Stati Uniti, Paese dove è ambientata la pellicola *Bread and Roses*. A tal proposito, per meglio comprendere la trama narrativa del film giova ricordare alcune peculiarità del panorama sindacale statunitense. Innanzitutto, bisogna sottolineare come negli Stati Uniti iscriversi a un sindacato non sia un diritto individuale bensì collettivo, e che l'adesione al sindacato non sia una scelta libera, ma condizionata da alcune premesse ben precise: la prima premessa è che la maggioranza dei lavoratori della data impresa decida con un voto di sindacalizzarsi; la seconda, che la proprietà permetta la sindacalizzazione. Dopo che il primo passo è stato compiuto, è perciò necessario un conflitto durissimo perché possa realizzarsi il secondo, ovvero che la proprietà sancisca ufficialmente la legalità di manodopera sindacalizzata all'interno delle strutture dell'azienda. Questo percorso di legittimazione "ottriata" del sindacato è reso ancora più tortuoso dal fatto che all'azienda è lecito assumere crumiri mentre gli scioperi sono in corso. Questi dati permettono di far luce su alcune caratteristiche del mondo del lavoro americano descritte nel film, le cui intrinseche particolarità risulterebbero altrimenti difficilmente comprensibili. Il ridimensionamento del potere negoziale e contrattuale delle organizzazioni sindacali e l'applicazione di norme e pratiche contrattuali volte a indebolire la tutela dei lavoratori, come la cosiddetta "flessibilità in uscita", trovano pertanto eco nel film di Loach. Non solo ma in *Bread and Roses* si condensano molte delle brucianti questioni che ruotano attorno al tema del lavoro dei soggetti migranti quali il caporalato, la difficoltà ad instaurare legami di solidarietà tra lavoratori in un mercato del lavoro precario, ma soprattutto la "questione femminile", vera e propria "storia nella storia", caratterizzata da dinamiche autonome rispetto alla migrazione maschile, dinamiche che vengono a galla soprattutto quando si rivolge lo sguardo su quel mercato del "lavoro" schiavistico e drammaticamente femminile che è il mercato della prostituzione, la cui triste antropologia viene magistralmente descritta da Loach in una delle sequenze probabilmente più intense ed emozionanti della pellicola. Queste descritte in questa breve presentazione sono solamente indicazioni parziali su un fenomeno - quale quello del "lavoro migrante" - molto articolato ed in continua evoluzione, che certamente possono essere recepite in maniera più chiara ed immediata attraverso le immagini penetranti del film. Oltre ad essere (secondo il classico schema loachiano) un prezioso documento di denuncia sociale, *Bread and Roses* è anche una piccola perla di citazioni cinematografiche, tra le quali merita di essere ricordata la scena dell'identificazione alla stazione di polizia,

Raphael D'Abdon. Presentazione di *Bread and roses* di Ken Loach: less eligibility, manodopera immigrata e ristrutturazione del mercato del lavoro.

*Le Simplegadi*, 2004, 2, 2: 87-91. - ISSN 1824-5226

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

omaggio esplicito a uno dei più grandi maestri italiani contemporanei, Michelangelo Antonioni, e al suo indimenticabile *Zabriskie Point*.

**NOTE:**

Questo testo è copyleft. È consentita la riproduzione su qualsiasi pubblicazione sempre e comunque quando la sua circolazione non abbia scopi di lucro e venga riportata questa nota.

**Raphael D'Abdon** si è laureato in Lingue e Letterature Straniere a Udine con una tesi sulla narrativa prodotta dalle donne incarcerate in Sudafrica durante l'apartheid. Attualmente è assegnista di ricerca presso la stessa Università con un progetto sul tema delle migrazioni e dell'interculturalità. Ha pubblicato saggi sulla letteratura della migrazione per le riviste specialistiche *Le Simplegadi*, *Kúmá* e *Il Bianco e il Nero*.

[raphael\\_all@yahoo.it](mailto:raphael_all@yahoo.it)

Raphael D'Abdon. Presentazione di *Bread and roses* di Ken Loach: less eligibility, manodopera immigrata e ristrutturazione del mercato del lavoro.

*Le Simplegadi*, 2004, 2, 2: 87-91. - ISSN 1824-5226

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

**Marta Dorigo Salamon**

***Anthony Hecht e il canto della morte.***

Il canto della Morte ha da sempre una parte nell'immaginario umano, fin dall'ingresso della Morte stessa nella vita dell'uomo, con l'arrivo del Tempo a seguito della caduta – e cacciata – dal Paradiso Terrestre. Il genere della dance macabre ottiene la sua prima menzione nel 1370, in certi versi dal titolo *Respit de la Mort*, attribuiti a Jean Le Fèvre. Tale genere artistico-letterario, che si può ben definire macabro, è la Danse Macabré ovvero la Danza di Macabré, una danza della morte o la danza dei morti. Nei Paesi Bassi del XV secolo tale danza della morte veniva detta Makkabeusdans, ovvero Danza di Maccabeo. Si fa perciò riferimento al libro biblico dei Maccabei, che non solo narra il martirio affrontato dai sette fratelli, con la fede nella resurrezione (VII) ma tratta pure dell'istituzione dei sacrifici per i morti (XII 38:46). In tal modo si è offerto alla liturgia della Chiesa l'argomento per le preghiere a favore dei defunti, prima ancora che a questi ultimi si dedicasse una speciale festività. Grazie poi al senso drammatico tipico del Medioevo, quello che all'inizio aveva scopo morale e ascetico, nel secolo XIV, divenne la Danza Macabra in senso stretto, con movenze serie, per ammonire gli uomini d'ogni ceto a non riporre nelle vane soddisfazioni terrene lo scopo della loro esistenza, ma a vivere secondo virtù, in attesa del premio eterno e, al contempo, in apprensione dell'eterno castigo. Il genere pittorico delle arti figurative, sicuramente dotato di più larga fama, proverrebbe perciò dalle rappresentazioni drammatiche, poiché se è vero che la primitiva forma drammatica era a scopo essenzialmente etico, presentando una Morte dall'aspetto serio quanto inesorabile, non si può ugualmente affermare che tale genere rimanesse immune dalla satira anche nel successivo sviluppo. La satira era, infatti, per così dire, insita nella natura stessa del genere: si annida, infatti, in quel medesimo eterno sogghigno di teschio.

Si tratta della Danza della morte, appunto, che col passo di un vecchio maestro di ballo, comanda di seguirla all'imperatore, al papa, al nobile, al bracciante, al frate, al bambino, al buffone. In alcuni casi si tratta anche di una Danza dei morti, in cui cioè l'immagine di un indeterminato sosia morto dell'uomo vivente, non si è ancora condensata in quella della morte come essere attivo e personale che stronca le vite umane. È come uno specchio della morte (*Miroir de Mort*), "specchio cinico e sornione, che gode di presentare agli occhi atterriti dei viventi, l'immagine loro in un futuro più o meno prossimo, sotto l'aspetto laido e ributtante di un corpo non completamente scarnificato che ha il ventre spaccato e vuoto" (E. Vuolo, 1943: 26). In questa danza eterna, eternamente sbeffeggiante, presente era certo anche la musica e con la musica le parole dell'immaginario canto che la morte rivolge all'uomo per invitarlo a danzare con Lei, l'eterna ballerina.

Marta Dorigo Salamon. Anthony Hecht e il canto della morte.

*Le Simplegadi*, 2004, 2, 2: 92-96. - ISSN 1824-5226

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

Anthony Hecht (1923, New York) in *Presumptions of Death* – prima sezione del libro *Flight among the Tombs*, uscito nel 1996 – dà voce, quindi, alla morte. La sezione stessa incarna nel senso più stretto del termine la danza della morte, poiché presenta il testo del “canto” a fronte della riproduzione di un'incisione su legno di Leonard Baskin raffigurante proprio la morte stessa (incisione che arricchisce oltre che fiancheggiare il “canto”). Non è questa la sede per presentare la biografia o l'opera dell'autore, ci limiteremo perciò a ricordare come il tema della morte abbia attraversato tutta la produzione dell'autore in forma più o meno esplicita. L'arte stessa di Hecht rappresenta una risposta alla concretezza dell'orrore dell'Olocausto da lui osservato in prima persona - ha infatti prestato servizio nell'esercito durante la II GM:

They stripped him, and made an iron collar for his neck,  
and they put him inside, naked and collared,  
and exposed to the view of the whole enemy camp.  
(Hecht, 2001:10)

- a cui sopravvivere non è un atto meritorio – (*Merely to have survived is not an index of excellence* Ibid.: 45). Arte rappresenta e trae armonia anche dall'orrore del mondo odierno. Orrore che il più delle volte è quotidiano e come tale assolutamente creato dall'uomo nel proprio orizzonte: le visioni del poeta sono pervase da *cold and silence/that promised to last forever* (Ibid.:2), l'uomo rischia ogni giorno di essere sopraffatto da forze esterne a sé (*Shadows, in their cool, tidal enterprise,/have eaten away his muscular stone thighs* Ibid.: 20) e se l'intelletto potrebbe essere un conforto il poeta ci ricorda che *Human endeavor clumsily betrays/humanity* (Ibid.: 76) e la Grazia, quale ultima possibilità, è solo *won by the way* (Ibid.: 71). La mera osservazione della realtà oltre il velo di maya, il velo delle illusioni, necessaria e desiderata pure se *The contemplation of horror is not edifying/neither does it strengthen the soul* (Ibid.:43), porta l'uomo a porsi domande cui non sa dare risposte.

Dopo aver lungamente descritto l'umana realtà da un punto di vista umano Anthony Hecht ha quindi dato voce alla morte: valicando con la poesia il limite ultimo egli ci regala il canto della morte che danza per noi e attraverso il suo canto ci permette una visione lucida ed estrema della nostra quotidianità, della nostra società. Ad ogni incisione è data la voce ed ogni incisione rappresenta una ‘presunzione’ della morte stessa. Il titolo della sezione, infatti, *Presumptions of Death*, rappresenta proprio la presunzione della morte, presunzione che è l'atto del conoscere prima del tempo, azione che la morte può permettersi poiché il suo stesso ingresso nella vita dell'uomo ha creato il Tempo alla caduta dal Paradiso. Presunzione che è anche superbia, l'origine dei sette peccati capitali, che condannano l'uomo a morte. *Presumption of death* in inglese significa anche morte presunta, il che potrebbe farci pensare, appunto, che noi crediamo che sia la morte a parlare, in realtà si potrebbe trattare di persone vive, ma morte dentro, una sorta di radiografia dell'essere umano: oltrepassando il velo dell'ipocrisia, come solo una grande attrice può fare (il

Marta Dorigo Salamon. Anthony Hecht e il canto della morte.

*Le Simplegadi*, 2004, 2, 2: 92-96. - ISSN 1824-5226

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

paradosso di recitare la verità, che è ciò che fa il fool in Shakespeare, e ciò che nella sezione fa esplicitamente Punchinello), mostra all'uomo com'è fatto veramente, mette in luce i lati peggiori, ne illumina gli anditi bui, i *derelict alley* (Hecht, 1997: 41) della mente.

Ogni aspetto della società è rappresentato in questa dance macabre, tutti i mestieri, tutte le classi sociali, distinguibili solo per un particolare sul nudo scheletro a distinguerli (una pistola, un elmo piumato, una sciarpa vaporosa). Dopo aver brevemente presentato se stessa che sta *sauntering about*, (...) *among these holiday throngs* (Ibid.:3), la morte ci costringe a riconoscerla (*acknowledge me, I fit you like a glove* Ibid.: 5), gioca a fare la bambinaia in Peekaboo e invita i bambini al gioco, chiamandoli a sé: la sua chiamata è ineluttabile e nessuno può pensare di sottrarvisi. L'uomo è attaccato alla sua vana società: *courting lust or envy* (Ibid.: 9), alle volte *seek[s] the fragile garnitures of fame, while some drop out, claiming, to save their pride* (Ibid.:9), pure il nome della morte è *sweet to all the long suffering* (Ibid.:13). Siamo così attaccati alla nostra realtà, da voler *disregard* (...) *[our] assigned three scores and ten* (Ibid.: 5). L'uomo si muove con *unkindnesses che manage to forget* (Ibid.), crea un *regimen of jogging, vitamins* (Ibid.) che non pare certo nobile, né giusto, ma vacuo, e questo ci appare chiaro attraverso questo sguardo privilegiato che possiamo avere sull'intorno grazie all'intervento della morte stessa. Nella società che ci siamo costruiti il denaro è *Lord God of maitre/granting, like innocence, untroubled sleep* (Ibid.: 25). In *Death the Inquisitor* è palese la polemica con la presunzione degli avvocati, lobby così potente in America, dove l'eloquenza di un'arringa può salvare da una condanna a morte, ovvero causarla, spesso superando le prove più o meno certe del processo stesso (*my testimonies are wonderful to the ears of the wise;/they shall not be gainsaid by the ignorant* Ibid.: 15). Il tema della giustizia torna in *Death the Judge* dove scopriamo che quella che noi crediamo una *unbiased inquiry* (Ibid.:31) è in realtà *closed to Fortitude, Repentance, Compassion* (Ibid.) e la sentenza è una *predetermined sentence* (Ibid.). Per un paese che afferma di essere fondato sulla libertà questo è un accenno, velato certo, ma pesante. In *Death the Oxford Don* abbiamo uno sguardo al mondo accademico che è *habited with black robes and heart of flint* (Ibid.:17) e alla sua chiusura (*grudgingly admit the unwashed herds* Ibid.). *Death the Painter* descrive il mondo abitato da *unnumbered fools* (Ibid.:29), che si riducono in nulla non appena siano *shorn of all his dignities and titles, divested of (...) testicles and eyes* (Ibid.). L'uomo non è nulla, fonda il suo essere su titoli nobiliari, su cose senza valore, come il nobile cui si rivolge *Death the Mexican Revolutionary*, un uomo vuoto, snob (e vi si accenna anche in *Death as a Member of the Harlem Guild of St. Luke*). Se pensiamo di aver conforto nella religione pensiamo a *Death the Archbishop* dove non c'è compassione, ma anzi ci viene chiesto di comprendere *how weak the serum of that serpent's tooth the ignorant call Hope* (Ibid.:23). In questa umana e al contempo disumana società siamo costretti a recitare la verità come il fool in Shakespeare, come Pulcinella nella commedia dell'arte (*Death the Punchinello*).

Marta Dorigo Salamon. Anthony Hecht e il canto della morte.

*Le Simplegadi*, 2004, 2, 2: 92-96. - ISSN 1824-5226

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

Dalla Danza Macabra, privata di quel senso di romanticismo fatto d'amore e di dolore dignitoso, tranquillo, è sparita la rassegnazione dinanzi all'ineluttabile, lo sgomento e la paura: abbiamo uno sguardo satirico, a volte sardonico, sulla realtà dell'uomo, sulle sue ambizioni insignificanti e sulla sua società.

Il canto della morte, peraltro, è fatto di lucida e inscalfibile armonia formale. Chi meglio di Anthony Hecht che fin dalla sua prima raccolta *A Summoning of Stones* del 1954 si è distinto per la preziosità dei suoi versi, poteva comporre delle canzoni per la morte metricamente perfette? La poesia si fa musica, torna ad essere parola da proclamare a voce alta, da cantare per avvertirne l'armonia. Si passa dal sonetto alla villanella, dalle filastrocche in rima baciata alla ballata, non trascurando il blank verse nelle poesie di più ampio respiro. Se all'inizio della produzione dell'autore si poteva avvertire una sorta di autocompiacimento nel cimentarsi con forme metriche estremamente chiuse, ora Hecht nella piena padronanza dei suoi talenti rinuncia a tale autocelebrazione e pure offre al lettore della pura poesia. E se la poesia non è in realtà definibile, non è possibile, però, prescindere dalla musica e dalla lingua quali suoi elementi principali: anche la lingua di Hecht non tradisce le aspettative e contribuisce al canto ammaliatore della morte:

The softness of my voice inspires high hopes,  
Weaving its way through alien environs,  
Lovely as the cantatas of the Sirens  
That made Odysseus heave against his ropes.  
(Hecht, 1997: 7)

Anche l'uomo mortale a questo punto non può fare a meno di seguire la sua voce, unirsi al cerchio dei ballerini, prender per mano uno scheletro ghignante e la Signora Velata, Nostra Signora Morte, e partecipare all'eterna danza: la dance macabre, la danza della morte.

Pochi giorni dopo la stesura di questo articolo, il 23 ottobre 2004, i giornali riportano la notizia della morte di Anthony Hecht a causa di un linfoma. Viene così a mancare il poeta, tra l'altro premiato anche con un Premio Pulitzer nel 1968, che ha scritto della società, della guerra, riuscendo a trarre armonia anche dall'orrore. L'ultimo libro è del 2003, "Melodies Unheart: Essays on the Mystery of Poetry", ma ha continuato a scrivere fino all'ultimo, come testimonia una sua poesia apparsa qualche settimana prima del trapasso sul *New Yorker Magazine*.

#### **BIBLIOGRAFIA:**

- A. Hecht, 2001, *Collected Earlier Poems*, New York, Alfred A. Knopf.  
A. Hecht, 1996, *Flight among the Tombs*, Oxford, Oxford University Press.

**Marta Dorigo Salamon** vive e lavora a Udine. Si è laureata presso l'Università di Udine in Lingue e Letterature Straniere con la tesi dal titolo *Presumptions of Death* di Anthony Hecht: analisi e prova di traduzione. È contattabile con una e-mail al seguente indirizzo.

[la\\_valle\\_di\\_avalon@yahoo.com](mailto:la_valle_di_avalon@yahoo.com)



**Antonella Riem Natale**

***The passage of the frog and the wild strawberries in 1942 by Beniamino Petrosino. Christchurch: Hazard Press, 2003. Pages 214.***

Beniamino Petrosino's *The Passage of the Frog and the Wild Strawberries of 1942*, set in the Italian post-Second World War scene, maps the invisible passages and inner paths of the poor country peoples of the South (Campania, Basilicata and Puglia). The novel traces the socio-cultural geography of a socially and politically depressed and psychologically diseased Southern Italy, involving the readers in a poetic and thorough analysis of the country, 'travelling' both in space and time and ploughing deep in the conscience and memory (both personal and historical) of the characters.

This is a wry and ironic tale of the "superstitions, religion, traditions and beliefs of an illiterate way of life", written in a stern but poetical style, which often echoes the rhythms of Petrosino's Italian and dialectal 'mother' tongue/s, thus adding to the originality and intercultural interest of the text. Petrosino's usage of the English language has the texture of spoken language: tales told around the fireplaces on cold winter nights, or under the refreshing shade of an oak tree, in the burning summer heat.

The story puts together a series of (autobiographical) family and "genealogical" events, involving the protagonist in a hard and difficult *Bildun* that will in the end lead him to emigration, first to the North of Italy, then elsewhere, but this is for the reader to surmise. This search for one's roots involves a suffered reconciliation with the "Father" (the Count) and a coming to terms with the experience of patriarchal violence and exploitation against both women and children, which can become an indestructible chain, where the son runs the risk of repeating the same mistakes of his grandfathers. Narrating seems for the protagonist a temporary resting place within the moving and movable landscapes of his composite "selves"; it is a continuous journey of mapping and re-mapping known and unknown territories, both the inner recesses of the psyche (with the fascination for magic and witchcraft) and the outer spells of the landscape (with its scorching sun and hard earth), which often have a deep correspondence.

The narrator's voice, ironic and low key, wraps the reader in a realistic web, where borders dissolve, unveiling an ethical issue - in all its complexities. The veil shadowing the past must be torn and 'truth', however painful, must be seen, acknowledged, and hopefully transcended. In spite of the fact that "the seeds of superstition and brutal ignorance planted in young minds have found fertile ground, the ideal conditions to thrive", the narrator is "still fighting [...], hoping to defeat [his] old ways of behaving that [he] inherited from a hungry, ignorant yet innocent world" (p. 210). Innocence is a key word here, and it is the innocence of those who have lived fully, in spite of their mistakes and sufferings. Only when the songs of innocence finally become songs of experience can the protagonist

Antonella Riem Natale. The passage of frog and wild strawberries of 1942  
by Beniamino Petrosino.

*Le Simplegadi*, 2004, 2, 2: 97-98. - ISSN 1824-5226

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

be ready for the real journey to inner freedom. Only when acknowledging that guilt is not the same thing as responsibility, can one forgive himself, his past and his family, and get ready to walk the path leading to love and partnership.

**Antonella Riem Natale** is Full Professor of English Literature, responsible for the International Relations Australia/University of Udine, former EASA board member. She promotes events on the Literatures of "Native Peoples", and on ethnic and linguistic minorities; coordinates a research project entitled: "Education towards Partnership: Languages, Cultures and Civilizations". She publishes in international journals; volumes (in Italian and English) in the Literatures in English. Among her publications: monographic volumes on Richard Adams, Patrick White, the theme of the "Double" in British fiction, Bruce Chatwin, and Samuel Taylor Coleridge; essays on Partnership, language teaching and education, on Australian and Caribbean Literature.

[antonella.riem@uniud.it](mailto:antonella.riem@uniud.it)

Antonella Riem Natale. The passage of frog and wild strawberries of 1942  
by Beniamino Petrosino.

*Le Simplegadi*, 2004, 2, 2: 97-98. - ISSN 1824-5226

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