

ISSN: 0391-5956

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

anglistica

direttore, Fernando Ferrara

COMITATO DI REDAZIONE

Lidia Curti, Laura di Michele, Fernando Ferrara

XXXVIII, 3

1995

Numero a cura di Iain Chambers

INDICE

ARTICOLI E SAGGI

Luciana Parisi, <i>La soggettività del futuro prossimo tra il ciberfemminismo e il nomadismo</i>	pag. 9
Sara Marinelli, <i>Desiderio d'identità: The Trick is to Keep Breathing di Janice Galloway</i>	» 29
Monica Serratore, <i>Barocco della rivoluzione, ovvero l'allegoria della modernità</i>	» 37
Daniela Bozza, <i>Corpi, rumori, flussi, voci: musica e femminile</i>	» 61
Anna Maria Cimitile, <i>Travel, language, identity, and the spaces in-between</i>	» 85

INCONTRI E CONFRONTI

Wanda Balzano, <i>Il patchwork post-coloniale irlandese</i>	» 103
---	-------

RECENSIONI

AA.VV., <i>Another Look, Another Woman: Retranslations of French Feminism, Yale French Studies</i> , n. 87 (Lidia Curti)	» 143
Agostino Lombardo (a cura di), <i>Le orme di Prospero. Le nuove letterature di lingua inglese</i> (Marina De Chiara)	» 145
Stefano Manferlotti, <i>Dopo l'impero. Romanzo ed etnia in Gran Bretagna</i> (Elio Di Piazza)	» 147

RIASSUNTI	» 151
---------------------	-------

INDICE ANNATA	» 159
-------------------------	-------



AION

anglistica

65

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

XXXVIII, 3 - XXXIX, 1

anglistica

IST. UNIV. ORIENTALE

N. Inv. *66258*
Dipartimento di Studi letterari
e linguistici dell'Occidente.

NAPOLI 1995-1996

The following essays represent the work of young researchers and scholars who have studied and experienced another culture. In diverse fashion they have transformed that encounter into a series of critical questions that contribute to the elaboration of the space 'in-between': that ambiguous space of transit and translation that exists in between cultures, histories, languages and identities, and which invariably interrogates the presumptions that usually regulate and seek to render transparent the traffic between worlds.

In more immediate terms, it is in this inter - or trans-national space that the assumed assimilation of both intellectual and quotidian identity with a single language and unique history is radically interrupted. An encounter with alterity reveals 'common sense' and its pragmatics of 'truth' not to be 'common', but to be located; that is, to exist within limits, to be part of a particular history and place. This fissure in our thought and being forces us to confront the universalism of thought as a projection, a desire, that is born and borne in a particular body. As Heidegger reminds us, the essence of space does not lie in space itself but in the instance that space becomes a particular place. The space of thought, despite the fact that we are accustomed to consider it in abstract, metaphysical and universal terms, acquires sense only when it is encountered in a place, in the historical site and cultural location that invests it, renders its being.

Paradoxically it is in the epoch of globalisation, in the apparent westernisation of the world, that we are slowly coming to acknowledge such limits. In their passage elsewhere, both the technical and theoretical

languages of the west now travel without an owner or origin, passing continually through the translation that renders them a home for others. This brings us to the brink of formulating a critical disposition willing to accommodate the heteronomy of cultural and historical differences that now inhabit the same space, live in the same language. It is here that our own sense of tradition and home, the cultural and intellectual 'house' we consider to have constructed and own, is brought to think its limits. In facing the other side of our history and reason, the side that links that history, the history of modernity, to slavery, terror and annihilation, the facile assumptions of occidental 'progress', the teleological assumptions of 'our' time, and the historicist explanations that in self-congratulatory fashion flow into the comfortable securities of 'scientificity' and 'truth', are abruptly challenged.

In this interruption of the knowledge-power nexus by others these languages are forced to speak anew to reveal other histories, other reasons. The homogeneity of History is exposed to the heterotopic challenge of histories. There now emerges within the house of our language – the house of our being – the inscription, in bodies, in sexuality, in technologies, in languages and sounds, of an alterity that can no longer be maintained at a distance through the eurocentric geometry of time and space in which the other is always out there, and back there. To narrate this interruption and thereby insist on the fundamentally uncanny quality of modernity, that disturbing mixture of proximity and alienation, of 'home' and 'homelessness', is to disband a language – the occidental ratio – that does not expect a reply; that is unaccustomed to listening and unwilling to consider the interlocution of the other: the return of the repressed, the world that survives in terror as well as in reason.

It is here, in the syncretic encounter with something that exceeds the unilateral unfolding of the singular, that the return of the baroque, already anticipated seventy years ago by Walter Benjamin, provides an exemplary instance of the haunting of history that interrupts the desired transparency of its teleology. In this re-remembering of a past whose ashes were assumed to be lost in the winds of time we can again sense the constellation of being suspended between worlds, between certainty and doubt, between discovery and dissolution, where tradition vacillates, shadows acquire substance, silence significance, and truth waits upon a reply. It is in such an interval, in this slash across the structure of the occidental episteme by a thinking that is willing to expose itself to vulnerability in a response, and a responsibility, that the following essays have sought their lines of flight.

Iain Chambers

Mentre si stava consegnando questo numero in tipografia, è giunta la notizia della morte di due uomini – Nando Ferrara, fondatore e direttore della rivista e Francesco Gallo, suo tipografo – che hanno curato e portato avanti *Anglistica* per più di tre decenni. Con la loro scomparsa si registra sia lo spazio triste della morte che quel varco nel linguaggio che dona lo spazio in cui si continua a continuare.

*La spiaggia
sotto la pioggia
offre i segni della soglia
che unisce e separa la morte e l'essere;
l'intervallo
che si apre
sul canto del mondo.*

Napoli, luglio 1996.

LA SOGGETTIVITÀ DEL FUTURO PROSSIMO TRA CIBERFEMMINISMO E NOMADISMO

Luciana Parisi
(Warwick)

Nell'epoca in cui l'immagine rivela di essere in grado di costruire il mondo stesso dell'esperienza, dove i differenti e complessi mezzi di comunicazione e di riproduzione mettono in crisi ogni distinzione binaria tra il reale e la rappresentazione, il discorso che riguarda la questione della soggettività si costituisce nell'ambiguità di nuove condizioni e di nuove possibilità identitarie che dislocano il senso assoluto dell'Essere.

Uno di questi luoghi è il 'liminal border', spazio interstiziale tra umano e macchina, tra reale e artificiale, che riduce la distanza tra il concetto di umanità e la tecnologia, conducendo la tecnica in noi stessi. Tale discorso ha accompagnato tutto l'arco della modernità: già Martin Heidegger nel saggio 'La questione della tecnica' ci suggeriva il superamento della dicotomia essere umano e tecnica, affermando che l'essenza della tecnologia si rivela come miscuglio di pericolo e redenzione¹. L'insieme del pensiero di Heidegger, rispetto alla questione della tecnica, si configura come un'interpretazione della crisi dell'umanesimo, in quanto aspetto della crisi della metafisica. Abbandonata l'assunzione che la tecnica si presenta come una minaccia per la metafisica, per l'umanesimo, come 'altro da sè', Heidegger afferma che l'essenza della tecnica svela i tratti propri della metafisi-

¹ L'essenza della tecnica si dispiega come forza motrice del mondo, come forza creatrice insita nell'essere che ne rivela la «volontà di potenza», la possibilità di redenzione, ma che, allo stesso tempo, drammaticamente, diviene consapevolezza della precarietà dell'essere iscritta nella coscienza della mortalità.

ca ed è questo svelamento inizio e culmine della crisi dell'umanesimo e della metafisica, soprattutto nella consapevolezza dei limiti della nostra esistenza, della nostra terzietà, quale momento di apertura, punto di partenza della nostra soggettività:

Il limite non è il punto in cui una cosa finisce, ma, come sapevano i greci, ciò a partire da cui una cosa inizia la sua essenza (Wesen)².

Conoscere l'essenza dell'Esserci ci rimette alla nostra identità e ci rimanda alla condizione di esseri mortali che abitano la terra come evento, come accadere. 'Poeticamente abita l'uomo', afferma Heidegger citando Hölderlin, dove la poesia, essendo 'la messa in opera dalla verità', si può definire come quel linguaggio in cui, insieme all'apertura di un mondo di significati dispiegati, risuona anche la nostra terzietà come mortalità³. La verità come evento, il determinarsi di esperienze di volta in volta nuove e diverse accade nel linguaggio, dove il soggetto si trova in uno stato di 'unheimlichkeit': 'La spaesatezza diviene un destino mondiale.'⁴

La condizione dell'Essere gettato nel linguaggio ci richiama alla crisi della metafisica che rappresenta anche la nostra unica possibilità di libertà. La coscienza di abitare nel linguaggio in uno stato di sradicatezza conferisce al soggetto la facoltà e la volontà di 'esserci nel mondo'. Tuttavia, appena l'uomo riflette sulla propria sradicatezza, questa non è più misera. Essa invece, considerata giustamente e tenuta da conto, è l'unico appello che chiama i mortali all'abitare⁵. Il linguaggio ingloba una moltitudine di segni che si incrociano nel loro significato, dislocandoli ogni volta dalla loro originaria relazione. Il soggetto abita il linguaggio che muta, svelando la sua vulnerabilità e riconoscendo la sua sradicatezza.

² M. Heidegger, 'Costruire, Abitare, Pensare', in *Saggi e Discorsi*, a cura di G. Vattimo, Milano, Mursia, 1975, p. 103.

³ A questo proposito cfr. G. Vattimo, *La fine della modernità: nichilismo ed ermeneutica nella cultura postmoderna*, Milano, Garzanti, 1985.

⁴ M. Heidegger, 'Lettera sull'umanesimo', in *Segnavia*, a cura di F. Volpi, Milano, Adelphi, 1987, p. 292.

⁵ M. Heidegger, *Saggi e Discorsi*, cit., p. 108.

Un riconoscimento del nuovo luogo dell'abitare del soggetto avviene, nella contemporaneità, nel teorico post-coloniale Homi Bhabha tramite l'idea di 'third space', lo spazio in cui si incontrano molteplici segni provenienti da storie differenti, determinati dalla diversità di cultura, di razza, di sesso e di genere, che si trovano tessute nella stessa rete. Quest'eccesso di segni non è, però, riducibile ad un terzo momento nato dall'incontro di due momenti originari⁶; il terzo spazio riflette una condizione di ibridità, dove si esprime l'incommensurabilità dell'altro, dove si verifica la contaminazione delle differenti e parziali identità. È l'autenticità del soggetto che diviene, quindi, condizione vulnerabile:

Hybrid hyphenations emphasize the incommensurable elements as the basis of cultural identifications. What is at issue is the performative nature of differential identities: the regulation and negotiation of those spaces that are continually, *contigenly*, 'opening out', remaking the boundaries, exposing the limits of any claim to a singular or autonomous sign of difference - be it class, gender or race⁷.

Il nuovo senso d'identità si costituisce nella trasformazione, tramite un processo di continua metamorfosi che rende temporaneo ogni appello all'univocità, all'essenzialità. La temporaneità della nuova condizione del soggetto ci conduce allo stato di *unhomeliness*, così come lo definisce Homi Bhabha, dove il senso d'identità, di appartenenza del soggetto si trasforma nella possibilità di trovare un alloggio temporaneo, un accomodamento precario nel continuo movimento dei linguaggi.

In that displacement, the borders between home and world become confused. (...) the relocation of the home and the world - the *unhomeliness* - is the condition of extra-territorial and cross-cultural initiations⁸.

Questa condizione riflette la necessità di svincolarsi dal sistema dicotomico del pensiero filosofico occidentale che oppone in maniera gerarchica soggetto/oggetto, assoluto/rela-

⁶ Cfr. H. Bhabha, *The Location of Culture*, London and New York, Routledge, 1994. Homi Bhabha tramite l'idea di 'terzo spazio' si riferisce a quel processo in cui si costituiscono soggettività ibride; l'incontro tra differenti soggettività non riflette semplicemente la somma di culture originarie, anzi sono proprio i concetti di autenticità, di originalità, che divengono precari nel continuo slittamento di segni nel linguaggio.

⁷ *Ibid.*, p. 219.

⁸ *Ibid.*, p. 9.

tivo, razionale/irrazionale, vero/falso, umano/macchina, uomo/donna. Lo spazio interstiziale diviene il luogo del nuovo senso d'identità, un luogo non universale, ma differenziato, parziale, specifico. L'abitare nel linguaggio è espressione della condizione di ibridità, di contaminazione che rende problematica la nuova soggettività che si trova nello spazio 'in-between' tra le differenti categorie di genere, classe, razza, sesso:

We can never go home, return to the primal scene, to the forgotten moment of our beginnings and authenticity, for there is always something in between⁹.

Dalla differenza alle differenze

Nell' 'in-between', tra *homelessness* e *unhomely*, c'è un discorso che nasce come punto cruciale: la problematica della soggettività nel dibattito femminista, soprattutto nell'elaborazione teorica della 'differenza'. Il nuovo discorso sul soggetto, il femminile e la donna, nasce dalla consapevolezza della crisi del pensiero metafisico, che vedeva l'uomo, inteso come essere univoco, astratto e fondamentalmente non storico, al centro dell'organizzazione del sapere, e mira, quindi, alla decostruzione del 'fallologocentrismo' del pensiero occidentale attraverso la affermazione di un altro sistema simbolico, fondato sulla specificità e la differenza femminile. L'abitare nel linguaggio ci conduce al riconoscimento dell'altro, alla consapevolezza della differenza come momento di apertura, ma denota anche la volontà di ricreare uno spazio universale, univoco, essenziale, dove la differenza si costituisce nella distanza, nell'opposizione, rifiutando, o semplicemente tralasciando, la condizione di ibridità della nuova soggettività che si costituisce all'incrocio di differenti categorie.

L'approccio di Luce Irigaray, indispensabile nell'elaborazione teorica del pensiero femminista, parte dall'in-

⁹ I. Chambers, *Border Dialogues: Journeys in Postmodernity*, London & New York, Routledge, 1990, p. 104.

tenzione di restituire specificità sessuale al discorso, mettendo in crisi l'idea di neutralità della logica maschile, che riduce la differenza al Medesimo:

Il mio primo gesto teorico è stato *liberare il due dall'uno*, il due dal molteplice, l'altro dallo stesso, e di farlo in modo orizzontale, sospendendo l'autorità dell'Uno: dell'uomo, del padre, del capo, del dio unico, della verità unica¹⁰.

La differenza sessuale, l'irriducibilità delle donne ai modelli imposti dal logos maschile restano gli elementi essenziali tramite cui costruire la soggettività politica delle donne, escludendo il rovesciamento dell'opposizione binaria gerarchica tra il maschile e il femminile. L'obiettivo della sua teoria non è quello di elaborare una politica femminista unidimensionale e assoluta, ma di rivalutare la sessualità femminile come un atto politico e simbolico di liberazione. Quest'atto si è materializzato nella pratica testuale della 'écriture féminine'¹¹, come segno di un altro rapporto con il significato e di una profonda dislocazione della relazione con l'alterità. Lo spazio dell' 'écriture féminine' ricrea le possibilità e le potenzialità inesplorate dalle donne, dove l' 'altro', ossia la femminilità, si rivela. La sua teoria si fonda sul molteplice, sulla differenza non dialettica, sulla resistenza alla tirannia del Medesimo, sulla ricreazione costante di una nuova scrittura femminile che cerca di rappresentare la femminilità diversamente.

Il discorso della differenza femminile che Irigaray sostiene risulta, comunque, iscritto nel pensiero metafisico, nella costruzione essenzialista di un mondo femminile

¹⁰ L. Irigaray, *La democrazia comincia a due*, Torino, Bollati Borghieri, 1994, p. 115.

¹¹ La teoria dell' *écriture féminine*, che si è sviluppata in Francia in un contesto post-strutturalista, pone l'enfasi sulla specificità della sessualità femminile, l'inconscio femminile, la sua morfologia e la sua relazione con il corpo. La produzione testuale di scritture femministe dichiara l'esistenza delle donne come segno positivo e non come 'mancanza'. Il principale esperimento di questa scrittura si ritrova nelle pagine di Hélène Cixous, vedi ad esempio: 'The laugh of the Medusa', in *New French Feminism*, ed. E. Marks e I. de Courtivron, Amherst, University of Massachusetts Press, 1980.

intrappolato nella stessa logica patriarcale, che non si presenta come univoca, monolitica e universale. Il potere patriarcale è espressione di realtà contraddittorie e complesse, non riducibili ad un anonimo oggetto di discorso, al contrario va considerato nelle sue differenti forme storiche di rappresentazione¹². Soprattutto nelle ultime teorie, Luce Irigaray ricade nell'istituzione di opposizioni binarie, tramite l'enfasi sul due, sul riconoscimento della differenza dell'altro come distante e opposto, riproponendo, così, la stessa costruzione patriarcale della soggettività¹³.

In quest'essere due, essere io è sempre regolato da un altro essere: uno è maschile, l'altro femminile. 'Essere due', se rappresenta una modalità più realista, più giusta e felice per iniziare una convivenza comunitaria, apre un cammino per tornare a sé, sia per l'uomo che per la donna¹⁴.

Nello spaesamento temporale, il discorso sulla differenza si è ulteriormente articolato tramite le nuove 'teorie del futuro' che guardano la prossima soggettività femminile e femminista nella complessa era telematica dell'informazione. La donna, come sostiene anche Luce Irigaray, è la prima merce di scambio tra soggetti maschi, per questo Sadie Plant ci riferisce della costruzione patriarcale delle donne così come delle macchine, programmate per onorare ed obbedire.

The connection between women and technology has been sedimented in patriarchal myth: machines were female because they were mere things

¹² La teorica femminista Toril Moi a questo proposito sostiene: 'Irigaray's failure to consider the historical and economic specificity of patriarchal power, along with its ideological and material contradictions, forces her into providing exactly the kind of metaphysical definition of women she declaredly wants to avoid.' T. Moi, *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*, London & New York, Routledge, 1991, p. 148.

¹³ L'enfasi sulla dualità si iscrive nello stesso linguaggio patriarcale che Luce Irigaray tenta di decostruire, riproponendo un tipo di essenzialismo che non si svincola dalla costruzione gerarchica del pensiero dicotomico, ma che esclude, innanzitutto, forme altre di rappresentazione che riflettano le condizioni di soggetti appartenenti a differenti categorie, e tralascia, inoltre, la problematica situazione della nuova soggettività che si costituisce come ibrida negli spazi interstiziali dei linguaggi che abitiamo.

¹⁴ L. Irigaray, *op. cit.*, pp. 50-1.

on which men worked: because they always had an element of unpredictability and tended to go wrong, break down¹⁵.

La teoria di Sadie Plant sostiene che la sofisticazione tecnica delle macchine cibernetiche delinea la fine del monopolio dell'uomo, del controllo centrale a causa del sistema di retroazione, chiamato comunemente 'feedback'; e visto che le culture patriarcali hanno indotto le donne ad esistere nella realtà virtuale della propria identità, attraverso un sistema di simulazione ed autosimulazione, l'era cibernetica sancisce il vantaggio dell'immaterialità, dell'astrattezza dell'identità delle donne rispetto alla pienezza, alla materialità dell'identità maschile.

Non avendo mai avuto un ruolo unificato - o anche un corpo che l'uomo consideri completo - la donna è sempre stata in prossimità con la materia astratta, la realtà virtuale del suo funzionamento. Negata l'illusione della sua separazione dai processi materiali della vita, la donna è già in vantaggio sull'uomo. Questa è la connessione che ha costituito la cosiddetta parte mancante, l'impercettibile necessità di ogni macchina. Freud e Lacan erano entrambi in errore: la donna ha sempre avuto qualcosa in più all'uomo, senza mancare di nulla¹⁶.

Il *cyberfeminism*¹⁷ di Sadie Plant si appella alla frantumazione dell'identità maschile, del potere patriarcale nella rete cibernetica, nel ciberspazio, dove la 'realtà' diviene virtuale, artificiale.

All identity is lost in the matrix where man does not achieve pure consciousness, final autonomy, but disappears on the matrix, his boundaries collapsed in the cybernetic net¹⁸.

¹⁵ Questa e le successive citazioni in inglese sono state tratte da 'Beyond the Screen: film, cyberspace and cyberfeminism', un articolo di Sadie Plant pubblicato sulla rivista *Variant*, no. 4, March, (1994), p. 12

¹⁶ Questa citazione in italiano è stata tratta da 'Ciberfemminismo. Sostanze pericolose e nuovo disordine mondiale.', un saggio di Sadie Plant pubblicato in *Cibernauti, tecnologia, comunicazione, democrazia. Elementi di psiconautica*, a cura di Franco Berardi (Bifo), Roma, Castelvecchi, 1994, p. 42.

¹⁷ Il *cyberfeminism* è frutto di un'elaborazione teorica che Sadie Plant riprende dal concetto di *cyborg* della teorica americana Donna Haraway, di cui parlerò in seguito.

¹⁸ S. Plant, 'Beyond the Screen', *op. cit.*, p. 16.

Il *cyberfeminism* enfatizzando la caduta di potere di 'the patriarchal identity within virtual reality' sembra avvalersi di un certo lirismo, quasi trascendentale, che non considera la contraddittorietà del pensiero patriarcale e l'organizzazione fallologocentrica del nuovo progetto cibernetico di dominio. Questa teoria, infatti, sembra considerare in maniera univoca il potere maschile, senza tener conto delle diverse e nuove strategie di controllo.

Man is not in control of his own destiny, and never will be. His drive for domination, control and systematization has brought him to the realization that domination is impossible¹⁹.

Mentre da un lato i nuovi sistemi di comunicazione tecnologica sfuggono al potere di controllo unilaterale²⁰, è anche vero che l'accesso alle reti d'informazione è ancora fortemente riservato a soggettività specifiche e privilegiate²¹, che escludono l'interrelazione con le nuove tecnologie da parte dei soggetti marginali.

La frammentazione dell'identità che avviene nel cibernazio, l'affermazione di un linguaggio nuovo nella rete, liberato da qualsiasi connotazione etnica, di genere, di razza, di classe, sono assunzioni minate alla base dalle condizioni politiche e sociali del mondo contemporaneo²². Le poche opportunità di parlare e di sapere

¹⁹ *Ibid.*, p. 17.

²⁰ La forza 'rivoluzionaria' delle nuove tecnologie consiste, infatti, nell'impossibilità di controllo e di manipolazione totale da parte di pochi potenti all'interno del network telematico, dove la comunicazione e lo scambio d'informazioni avviene in maniera orizzontale e rizomatica.

²¹ Donna Haraway, infatti, ci riferisce della problematica condizione delle donne e degli altri soggetti 'subalterni' in relazione all'accesso e all'uso dei nuovi strumenti di comunicazione e d'informazione: 'What about all the ignorance of women, all the exclusion and failures of knowledges and skill? What about men's access to daily competence, to knowing how to build things, to take them apart, to play? What about other embodiments?' D. Haraway, *Semians, Cyborg and Women*, London, F. A. Books, 1991, p. 181; le indicazioni successive verranno date nel testo.

²² Anche la pratica dello 'gender switching', di cui parla la femminista Rosanne Allucquere Stone, ossia della possibilità di mascherare la propria identità, la propria appartenenza al genere maschile o femminile all'interno della rete telematica, nel cosiddetto cibernazio, diviene una condizione problematica. La nostra soggettività è culturalmente costruita nel

da parte delle 'voci subalterne' nelle società odierne sembrano riproporsi in questo spazio cibernetico, dove l'appartenenza ad una categoria ricostituisce le relazioni di potere tra le differenti soggettività²³.

Elaborazioni teoriche simili al *cyberfeminism* sembrano ricostruire la centralità del soggetto cartesiano, da un lato riproponendo l'univocità di una categoria che riduce ed assimila le altre differenze alla differenza di genere, basata sull'identificazione sessuale, e dall'altro, quindi, ricadendo nell'essenzialismo del pensiero metafisico in nome di un soggetto che, nonostante la sua specificità sessuale e di genere, si presenta come fondamentalmente non storico ed astratto. La categoria di genere, nelle teorizzazioni di Sadie Plant, non prevede nessun'altra differenza; la classe, la razza, le inclinazioni sessuali diventano argomenti marginali, anzi del tutto assenti. Parlare in nome delle 'donne' senza considerare le soggettività specifiche emerse nell'ambito di discorsi quali: postmodernismo, postcolonialismo e postfemminismo, rende vulnerabile la sua posizione, tanto che si potrebbe parlarne in termini di 'essenzialismo cibernetico'.

linguaggio; il linguaggio che siamo abituati ad usare è il linguaggio del nostro sesso, della razza, della classe, ed è tramite il linguaggio che siamo identificabili. Questa condizione contribuisce a demitizzare i numerosi discorsi speculativi riguardo alle possibilità liberatorie della comunicazione in rete. Più interessante risulta, invece, lo spazio ambiguo, nomade, contaminato che si crea nell'esperienza quotidiana del cibernazio, dove il nostro senso d'identità è continuamente dislocato nella rete dei linguaggi che si intrecciano. Per quanto riguarda la teoria di A. R. Stone, cfr. 'Will the real body please stand up?: boundary stories about virtual cultures', in M. Benedict, *Cyberspace, First Steps*, MIT, 1991.

²³ Come ci riferisce Anne Balsamo da un'indagine fatta fra donne che comunicano in rete, molte considerano lo spazio telematico come un luogo in cui si ricreano le condizioni di marginalità legate al proprio genere: 'Despite the fact that computer networking systems obscure physical characteristics, many women find that gender follows them into the on line community, and sets a tone for their public and private interactions there.' A. Balsamo, 'Feminism for incurably informed', in *Flame Wars: the discourse of cyberculture*, The South Atlantic Quarterly, Fall, Vol. 12, no. 14, 1993, p. 698.

Representation involves repression: some things are shown, other are hidden; some things said, other unsaid²⁴.

La politica della differenza radicale resta, comunque, un contributo necessario per la costruzione teorica di una nuova soggettività femminista, ma più problematico resta quello spazio interstiziale, dove la parzialità del punto di vista si iscrive nella condizione di ibridità che caratterizza la nuova soggettività, che si costituisce nelle differenze, nelle interrelazioni culturali, politiche, sociali e cibernetiche.

Soggettività ibrida e 'informatica del dominio'

Nell' 'in-between' tra vecchi e nuovi essenzialismi, chi ha analizzato la condizione della nuova soggettività che vive 'on the border line' è la femminista americana Donna Haraway con il suo mito, il *cyborg*. Il concetto di *cyborg* non è soltanto limitato alla interrelazione e contaminazione dell'organico con l'inorganico, ma, soprattutto, nella teorizzazione che ne fa Donna Haraway, diviene espressione del superamento del pensiero dicotomico, basato su concetti binari quali maschile/femminile, soggetto/oggetto, bianco/nero, uomo/donna. La condizione di spaesatezza, la coscienza della crisi del pensiero metafisico sono i punti di partenza della soggettività *cyborg*, che si costituisce nelle differenze, in uno spazio ambiguo, ibrido, dove il suo senso d'identità diviene vulnerabile nel continuo slittamento di segni nel linguaggio, nel continuo rifacimento dei confini. Oltre ad essere un mito, il *cyborg* è uno strumento di cui il pensiero femminista si serve per superare, 'trasgredire' le condizioni in cui la soggettività femminile è iscritta.

Like any important technology, a cyborg is simultaneously a myth and a tool, a representation and an instrument, a frozen moment and a motor of social and imaginative reality. (p. 139)

La sua tattica discorsiva mira al decentramento del pensiero scientifico fallologocentrico e della posi-

²⁴ I. Chambers, *op. cit.*, p. 6.

zione femminista anti-tecnologica, naturalista e metafisica, tramite l'idea di un mondo post-genere e post-umano in cui la nuova soggettività si è liberata dalla rigidità identitaria legata all'essenzialismo di ciascuna categoria.

Gender, race, class consciousness is an achievement forced on us by the terrible historical experience of the contradictory social realities of patriarchy, colonialism and capitalism. (p. 155)

Il mondo *cyborg* riflette il piacere per la confusione dei confini tra animale, umano e macchina, tra identità parziali e punti di vista contraddittori, ma problematicamente, viene anche riconosciuto come l'ultima imposizione di una griglia di controllo sul pianeta, l'appropriazione finale del corpo delle donne da parte del nuovo progetto ciberneticamente patriarcale, che Donna Haraway chiama 'informatica del dominio'. La lotta *cyborg*, come contributo attraverso cui costruire un nuovo femminismo radicale, deve tener conto di entrambe le prospettive, perché ognuna rivela il desiderio di dominio, ma anche rivoluzionarie possibilità. Un passo importante nella ricostruzione di una politica femminista si delinea attraverso l'attività teorica e pratica in relazione ai cambiamenti scientifici e tecnologici.

In particolare, l'attenzione della Haraway si rivolge all'attuale situazione delle donne integrate e sfruttate nel sistema mondiale di riproduzione e comunicazione, dove la biotecnologia e la microelettronica sono gli strumenti cruciali per la ri-colonizzazione del corpo della donna. Questo corpo è inteso nella sua parzialità e differenziazione, situato all'incrocio di determinanti variabili di razza, genere, classe, sesso, etnia. Il nuovo sistema di 'informatica del dominio' coinvolge problematicamente le donne del cosiddetto 'terzo mondo', che rappresentano la forza-lavoro preferita dalle multinazionali nei settori del processing, soprattutto dell'elettronica²⁵.

²⁵ La situazione nella 'Silicon Valley' riflette il rapporto conflittuale tra i soggetti 'subalterni' alimentato dal progetto ciberneticamente di dominio

In the prototypical Silicon Valley, many women's lives have been structured around employment in electronics-dependent jobs, and their intimate realities include serial heterosexual monogamy, negotiating childcare, distance from extended kin or most other form of community, a high likelihood of loneliness and extreme economic vulnerability as they age. The ethnic and racial diversity of women in Silicon Valley structures a microcosm of conflicting differences in culture, family, religion, education and language. (p. 166)

La sessualità, la riproduzione, la vita familiare e comunitaria sono, infatti, intrecciate con le strutture economiche in maniera molto complessa. Ecco perché Donna Haraway insiste sull'alleanza tra le donne, non dettata dall'identificazione della categoria di genere/sexo, ma da una scelta politica che chiama 'politica delle affinità', e cita tra gli alleati potenziali delle ciber-femministe i movimenti antirazzisti, gli ecologisti e gli *hackers* delle autostrade informatiche. La politica *cyborg* è 'the struggle against the perfect communication, against one code that translate all meaning perfectly, the central dogma of phallogocentrism' (p. 176); ed è il linguaggio del superamento dei confini, imposti come barriere, che aprono nuovi spazi di possibilità, di esserci al mondo.

There is no drive in cyborg to produce a total theory, but there is an intimate experience of boundaries, their construction and deconstruction. (p. 181)

Donna Haraway, inoltre, sottolinea la necessità di considerare l'idea di 'situated knowledges', di 'posizionamento' come categoria fondante del sapere. Per poter elaborare una qualsiasi teoria bisogna partire dalla lucida consapevolezza di essere situati in un luogo preciso.

Situated knowledges are *marked* knowledges; they are re-makings of the great maps that globalized the heterogeneous body of the world in the history of masculinist capitalism and colonialism. (p. 111)

fallologocentrico. In questo caso il rapporto con le nuove tecnologie non esprime certo la liberazione dal corpo, la dispersione dei segni di appartenenza, anzi ci conduce a pensare alla specificità dei corpi delle operaie asiatiche, sottopagate rispetto alle donne nere, a loro volta sottopagate rispetto alle donne bianche nella produzione di microchips e software, lavoro ad altissimo rischio per la salute.

[12]

La parzialità dei differenti punti di vista si riproduce nel corpo *cyborg*, un corpo ambiguo, costituito da mappe di potere e d'identità in cui si verificano trasgressioni di confini, potenti fusioni e pericolose possibilità che danno vita ad una soggettività ibrida che sfugge a qualsiasi classificazione identitaria, dicotomica e gerarchica.

Il corpo: arroccamento o nomadismo?

Nel riconoscimento dell'altro come diverso e del proprio corpo come parziale si sviluppano anche discorsi, nell'ambito delle teorie femministe in Italia, che riguardano il rapporto con le tecnologie. Da un certo punto di vista esiste una resistenza a sradicarsi dal pensiero metafisico che si manifesta attraverso l'identificazione con la natura, con la differenza sessuale della donna rispetto all'uomo, identificato con la tecnica, con il dominio della cultura, riproponendo un tipo di essenzialismo, di concezione binaria dove il segno 'femminile' si oppone a quello 'maschile', basando, quindi, il confronto sulla differenza sessuale, biologica da cui si costituisce la differenza culturalmente e politicamente costruita di genere.

La corporeità singolare è dal punto di vista politico un punto di resistenza. È ciò che voglio opporre all'invasione tecnologica. Il mio corpo lo ritengo un ambito inviolabile. Non sono in direzione di una demonizzazione assoluta, ma faccio resistenza rispetto alla penetrazione (e non uso a caso questo vocabolo) della tecnologia in ciò che come corpo femminile è il mio *bios*²⁶.

L'immaginario del pensiero femminista della differenza vede la tecnologia come un'intrusione nella singolarità del corpo femminile; nell'epoca cibernetica che vuole celebrare la moltiplicazione infinita dei corpi fino all'irriducibilità dell'esperienza biologica di ciascuno, Adriana Cavarero sostiene che questa tecnologia debba essere considerata come momento di transito,

²⁶ A. Cavarero, 'Riconoscersi nei progetti', in *DWF*, no. 4, Roma, Utopia, 1993, pp. 83-4.

[13]

attraversabile 'ponendo punti di resistenza alla sua totale vittoria'.

Tuttavia in un mondo in cui il simulacro è divenuto ontologia dell'Essere, dove la riproduzione infinita di realtà, tramite i mezzi di comunicazione e la biotecnologia, decostruisce l'idea stessa di natura, dove i corpi ibridi si moltiplicano e si può giocare con le differenze di genere assumendo le identità sessuali che si vogliono, il porre resistenza, rivendicando la centralità della differenza e della divisione, resta intrappolato in un desiderio di 'riterritorializzazione' di matrice identitaria, che si presenta in tutta la sua problematicità. Il bisogno dell'identità, dell'origine comune, del marchio che differenzia dall'altro delineano l'affermazione del desiderio di autenticità, di purezza del soggetto, di ricostituzione dell'Essere pieno.

Nell'ambito delle teorie femministe europee, questo desiderio d'identità si sposta su un asse orizzontale in movimento, dove si costituisce una soggettività temporanea, ibrida, nomade, così come la definisce Rosi Braidotti.

La coscienza nomade consiste nel non considerare alcuna identità come permanente. Il nomade è solo di passaggio; lei/lui costituisce quelle connessioni necessariamente situate che le/gli consentono la sopravvivenza ma non si fa carico mai pienamente dei limiti di un'unica e fissa identità nazionale. Il nomade non possiede passaporti oppure ne ha troppi²⁷.

Il nomadismo femminista si iscrive nella condizione post-umana di *unheimlichkeit* in cui il soggetto ha riconosciuto la precarietà della sua esistenza, la temporanei-

²⁷ R. Braidotti, *Soggetto nomade*, a cura di A. Crispino, Roma, Donzelli, 1995, p. 40.

²⁸ Teresa de Lauretis, partendo dalla teoria femminista di genere, considera il soggetto come multiplo, costituito dalle 'tecnologie del genere', relazioni di potere che riguardano varie strategie sociali e politiche nella costruzione dei generi. Il genere, quindi, è un processo, frutto delle strategie tecniche e discorsive. Cfr. T. de Lauretis, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1987; per ulteriore sviluppo di questo argomento in chiave esplicitamente anti-metafisica vedi Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the subversion of Identity*, London & New York, Routledge, 1990; *Bodies*

tà della propria condizione, del proprio senso d'identità, che si trasforma negli spazi ibridi, contaminati del linguaggio in cui abita. Il pensiero femminista del soggetto nomade diviene, inoltre, punto cruciale di confronto e di connessione tra la teoria della 'differenza sessuale', nata in un contesto europeo, in particolare francese e italiano, e la teoria del 'gender', di matrice anglo-americana. Mentre la politica della differenza riguarda 'il femminile' della dicotomia sessuale e la necessità di ridefinire il soggetto femminile femminista, le teoriche del 'gender' rifiutano lo schema della polarizzazione sessuale, rifiutando 'il femminile' come trappola metafisica in favore di una posizione multi-sessualizzata, che si articola tramite il concetto di genere come processo²⁸.

La teoria del nomadismo femminista si concentra sulla necessità di ridefinire la soggettività dopo il declino del dualismo dei generi, e quindi dell'identità come luogo di differenza. Il bisogno di ricodifica del soggetto femminile femminista si esplica tramite l'idea di un'entità multipla, aperta, interconnessa.

La figurazione che propongo del soggetto in generale ma soprattutto del soggetto femminista - e di una sua interpretazione situata, postmoderna, culturalmente differenziata - è la nomade. Poiché classe sociale, razza, appartenenza etnica, genere, età e altri tratti specifici sono gli assi di differenziazione che, intersecandosi e interagendo, costituiscono la soggettività, la nozione di nomade si riferisce alla simultanea presenza di alcuni o molti di questi tratti nello stesso soggetto²⁹.

Rosi Braidotti, come Donna Haraway, ritiene che il divenire soggetto delle donne abbia come punto di partenza 'la politica della collocazione'³⁰. Riconoscere i rapporti di potere, criticare le identità dominanti diviene un atto di responsabilità rispetto alle condizioni

that Matter, London & New York, Routledge, 1994, e Lidia Curti 'What is real and what is not' in *Cultural Studies*, a cura di L. Grossberg et al., London e New York, Routledge, 1992.

²⁹ R. Braidotti., *op. cit.*, p. 7.

³⁰ 'La politica della collocazione' viene ripresa come concetto, sia da Donna Haraway che da Rosi Braidotti, dalla teorica femminista americana Adrienne Rich, che ne parla nel libro *Nato di Donna*, Milano, Garzanti, 1983.

socio-politiche che le donne condividono. La politica del posizionamento nel discorso della differenza sessuale si pone come strategia nomade per ribaltare la definizione gerarchica delle differenze. Il nomadismo non è la fluidità priva di confini, ma la precisa consapevolezza della non fissità dei confini. La differenza sessuale permette, quindi, di affermare forme alternative della soggettività politica femminista, per questo Rosi Braidotti definisce le nuove femministe 'le donne post-donna'. La soggettività nomade è dunque 'incarnata', sessuata e molteplice, multiculturale e stratificata. Lo spazio intermedio in cui si colloca la soggettività nomade è un luogo discontinuo, ibrido, contraddittorio, differenziato; uno spazio dove avvengono legami, coalizioni, interconnessioni.

La scrittura della contaminazione

Lo spazio contaminato, come condizione, lo si ritrova anche nella 'estetica nomade', così come la definisce Rosi Braidotti, di alcune scritture contemporanee che utilizzano l'immaginario della fantascienza cyberpunk per ritrarre la problematica condizione di ibridità della nuova soggettività nell'era cibernetica di riproduzione e comunicazione. Il 'prossimo futuro' dell'estetica cyberpunk riflette la necessità di comunicare i processi di mutazione dell'esperienza cognitiva del soggetto, il cui senso d'identità vive nella pluralità di segni in continua intersezione nella rete dei linguaggi. L'essere senza fissa dimora nella scrittura cyberpunk significa trovarsi nell'eterogeneità di spazi e tempi dilatati della rete telematica, dove la soggettività si costituisce come ibrida, corrotta, così come accade nell'immaginario di Pina D'Aria, 'il primo vero autore italiano di cyberpunk'³¹.

³¹ Antonio Caronia, famoso esperto italiano di cyberpunk, ha definito Pina D'Aria 'il primo autore italiano di cyberpunk'. Il cyberpunk italiano, in effetti, non gode di una tradizione letteraria, ma numerosi ed interessanti sono stati gli interventi sul cyberpunk già a partire dal '90 con la pubblicazione della prima *Antologia Cyberpunk*, da parte del gruppo milanese della rivista *Decoder* e della cooperativa Shake edizioni

La frammentazione dello spazio e del tempo rappresenta nella sua pratica narrativa ciò che permette il passaggio dal mondo reale a quello delle reti, e ciò che meglio esprime lo stato 'in-between' del soggetto che si trova in un nuovo spazio contaminato, che abita temporaneamente dislocando il proprio senso d'identità. Nel suo *Flatline Romance*³² una raccolta di diciassette 'storie di realtà virtuali in un mondo cyberpunk', così come recita il sottotitolo, si incontrano le tipiche ossessioni dell'immaginario cyberpunk: il complotto planetario delle grandi potenze che accentrano e controllano l'informazione, la chirurgia estetica come mutazione e trasgressione progressiva del corpo, il paesaggio oscurato dalle piogge battenti, ma anche i ritmi dilatati, frammentati, del cibernazio, dove si ricrea un mondo simulato parallelo a quello 'reale'. I personaggi dei suoi racconti vivono negli interstizi, nello spazio 'in-between' del mondo telematico, nel 'letosim', così come chiama il cibernazio, per sfuggire ai 'governativi', i detentori del potere, e dove, inoltre, sperimentano la mutazione dei propri segni di appartenenza che si intersecano con altri, differenti, incommensurabili. La nuova condizione che si crea nel nuovo spazio, che è anche sociale, politico, culturale, diviene espressione del nomadismo del soggetto, inteso come proliferazione singolare che crea condizioni di nuova autonomia e creatività nel movimento simbolico e concreto del senso d'identità. Nel cibernazio la soggettività naviga negli interstizi dei segni che si trasformano, nell'immaterialità infinita di un immaginario che disloca il senso assoluto dell'Essere.

underground; il dibattito italiano ha avuto luogo anche attraverso altre riviste come *Alphaville*, *Derive e Approdi*, *Virus*, la fanzine *Codici Immaginari*, ed anche tramite l'intervento di intellettuali come Franco Berardi (Bifo) e Antonio Caronia. Nell'ambito 'femminile', oltre all'immaginario poetico di Pina D'Aria, ritroviamo l'intervento di Francesca Alfano Miglietti, Mafalda Stasi, Tiziana Terranova, insieme, in particolare, alla rivista femminista *DWF* e al gruppo Cromosoma x di Milano.

³² P. D'Aria, *Flatline Romance: storie di realtà virtuali in un mondo cyberpunk*, Bologna, ed. Synergon, 1993; le indicazioni successive verranno date nel testo.

Licheni fluttuanti del cyberspazio lo solleticarono fino a farlo scricchiolare di gioia. Stava volando o si stava inabissando, fa lo stesso. Una massa assoluta senza forma, attraversata da miriadi di frammenti di se stessa, risucchiava tutto per tornare a sè. Erano tutti lí e non c'era nessuno. Una solitudine dagli aspetti diversi, e mio dio, simul e Jackie e gli altri e lui ridotti a viaggiare senza ritorno: schegge di pura massa = nero = luce.... (p. 65)

La trasformazione e la 'corruzione' del senso d'identità nello spazio telematico, contribuisce a decentrare il senso di autenticità del soggetto, l'essenzialismo del pensiero metafisico, suggerendo nuove possibilità d'essere che riguardano anche una nuova condizione del corpo. L'idea del corpo integro, organico, pieno viene messa in crisi dalla artificialità e dalla riproduzione dell'era tecnologica; la già comune contaminazione del corpo tramite pace-maker, lenti a contatto morbide, protesi, chirurgia plastica, ritorna come 'normale' condizione nell'immaginario cyberpunk, così come suggerisce il corpo di Katie 'la lupa', una delle protagoniste delle storie di Pina D'Aria.

Si riteneva fortunata pochi capelli in testa, una protesi al posto della destra, uno stomaco buono e due belle gambe da corridore. (p. 19)

Oppure, come avviene nella fusione di organico ed inorganico del corpo di Dankee, un cyborg:

Recuperai il suo corpo tra l'indifferenza. Cinicamente qualcuno andava commentando che Dankee era un cyborg: si sarebbe riprogrammato. Sí, Dankee era un cyborg... Tra i rottami, il suo cuore di silicone e microsoft. (p. 27/28)

L'immaginario di Pina D'Aria trascrive nella letteratura cyberpunk ciò che avviene nel vissuto della nuova condizione della soggettività; svincolandosi dalla teoria, materializza, tramite la sua scrittura condizioni già esistenti. Il nomadismo della sua scrittura si riflette anche nel miscuglio di linguaggi che utilizza - dialetti, gergo giovanile, inglese italianizzato, neologismi - espressione dell'ibridazione culturale della società.

Allucinazioni - Azz! Mi sono punto. Chiodo-ago-coccio di vero Boemia? Azz! Stanotte siamo in task! Pasadena Vancouver Matera Taormina New York... Chest'è nu'store qualificate... All'urtime piane ce stong je che dirigo il night-club! (p. 81)

Nello spazio contaminato in cui naviga la scrittura di Pina D'Aria, la soggettività è ritratta nella sua condizione di spaesatezza, e costituita negli interstizi socio-politico-culturali, dove l'ibridità, iscritta nel superamento di opposizioni binarie, è l'espressione contingente del nuovo senso d'identità.

Il corpo cyborg

La soggettività del futuro prossimo abita nei luoghi di confine: 'liminal border' tra umano e macchina, tra le differenze di razza, classe, genere, etnia, sesso, ed è consapevole della impossibilità di ritornare nello spazio autentico e assoluto dell'Essere. Questa nuova condizione di essere in uno spazio 'in-between', oltre a riflettere lo stato di sradicatezza del soggetto, è anche espressione dello stato di *unhomeliness* in cui la trasformazione del senso d'identità avviene attraverso una continua ri-costruzione dei limiti, dei confini che definiscono il proprio senso di appartenenza. La nuova soggettività riguarda una costruzione complessa di differenze, non è un corpo aproblematicamente globale che assimila l'alterità, oppure un corpo che si oppone alla differenza ricostituendo un sistema dicotomico, bensí un corpo *cyborg*: ibrido, segnato, situato, parziale che trasgredisce i confini prestabiliti e sperimenta nuove opportunità identitarie. Il soggetto nomade dell'era cibernetica abita in uno spazio eterogeneo e differenziato, e scopre altre possibilità di essere nella contaminazione dei luoghi interstiziali in cui infinitamente naviga.

DESIDERIO D'IDENTITÀ:
THE TRICK IS TO KEEP BREATHING DI JANICE
GALLOWAY

Sara Marinelli
(Sussex)

La carta geografica come carta d'identità

Nome: Janice Galloway

Nazionalità: Britannica

Lingua: Inglese

Sesso: Donna

Segni particolari: Scozzese, scrittrice, lesbica

Nazionalità, lingua, luogo, sesso: sono questi alcuni confini entro cui si disegna la carta d'identità di ciascun individuo, gli immediati segni di riconoscimento, le impronte di ciò che si è; il radicato senso di appartenenza a una determinata e certa categoria di genere, lingua, razza, cultura assicura il consolidarsi di una visione univoca della realtà in cui ogni singolo elemento trova la sua precisa e indiscussa collocazione nell'ambito di un sistema che si costituisce come un corpo unitario, compatto. Nel momento in cui un qualsiasi elemento esprime il proprio rifiuto di definirsi e collocarsi all'interno delle categorie prestabilite, esso diventa entità estranea, pericolosa, capace di minacciare l'intero equilibrio del sistema, sgretolandone la compattezza. Dissonare, trasgredire, valicare le frontiere che circoscrivono la propria identità per sconfinare oltre i territori assegnati sottolineando la non appartenenza alle categorie precostituite, significa collocarsi ai margini di un discorso egemone costruito all'insegna dell'identità, totalità e omogeneità.

Ma come sottrarsi al peso di un destino lasciato in eredità dal proprio luogo di nascita, dalla lingua in cui esso si riflette, dall'identità culturale e nazionale che esso conferisce, dalla

tradizione culturale che in esso si iscrive, senza oltrepassare il sottile confine dell'emarginazione, dell'esclusione. Il desiderio di non appartenere, di costruire la propria identità nazionale, culturale, sessuale, piuttosto che ereditarla da una serie di retaggi che si tramandano immutati nel tempo, viene a configurarsi come la soglia, il punto di sosta tra il dentro e il fuori, tra identità e non identità, identità e differenza. È il desiderio di non sentirsi riducibile alle gerarchie di pensiero espresse da un'ideologia dominante che non permette il costituirsi di altri discorsi al di fuori della cornice ristretta e limitante dell'identità nazionale. Desiderio inteso anche come sfida proposta da altri modi di abitare lo spazio nazionale, aprendolo verso un dialogo critico in cui le differenze di genere, lingua, razza, cultura vengano esposte e rappresentate, piuttosto che negate e soppresse in nome di una falsa omogeneità destinata a dissolversi sotto l'impatto di altre storie, altre voci, altri linguaggi.

Il discorso intrapreso dalle donne rappresenta uno dei punti di scucitura del tessuto nazionale, filato e sostenuto da una solida ideologia espressa attraverso un linguaggio maschile, patriarcale, ad esse vietato. È il linguaggio che la donna si rifiuta di parlare, ma che ella deve conoscere per comprendere e sfidare i termini della sua oppressione, per creare un suo discorso e diventarne soggetto.

Nella più specifica questione dell'identità nazionale scozzese il tipo di discorso intrapreso dalla voce femminile tende a tenersi fuori dal discorso dominante, maschile, essenzialmente volto alla definizione e restituzione della propria identità nazionale. Tuttavia, le donne scozzesi prendono coscienza dell'esclusione culturale a cui è sottoposto il loro paese ed evidenziano una certa analogia tra l'invisibilità della loro cultura e quella del loro genere, soffrendo di un ulteriore spaesamento, di una forma di cosiddetta 'doppia esclusione'¹. Tale condizione di esclusione conferisce loro una singolare posizione critica attraverso cui ri-definire, ri-locare i margini

¹ È questa la teoria espressa da Marilyn Reizbaum nel suo saggio 'Canonical Double Cross: Scottish and Irish Women's Writing' in cui afferma: '... it's the double exclusion suffered by women writing in marginalized cultures, in this case Scotland, where the struggle to assert nationalist identity obscures or doubly marginalizes the assertion of gender (the woman's voice)', in K. R. Lawrence (ed.), *De-colonizing Tradition: New Views of Twentieth Century «British» Literary Canons*, Champaign-Urbana, University of Illinois Press, 1992, p. 165.

prestabiliti consentendo di reinterpretare il nazionalismo e di stabilire un ruolo diverso al suo interno.

La posizione geografica di confine della Scozia e il suo configurarsi come una sorta di appendice sfilacciata della vicina Inghilterra ha finito col determinare un'ambigua, ma frequente con-fusione dei due paesi non soltanto dal punto di vista geografico, politico-economico, ma anche dal punto di vista culturale. Di fronte a un insidioso processo di anglicizzazione, di omogeneizzazione, di esclusione culturale, la Scozia ha cercato di ricostruire la sua identità nazionale e culturale dal disfacimento delle frontiere che le sono state edificate intorno, inscrivendo e ri-scrivendo la sua narrazione nelle pagine di un testo nazionale dettato dal desiderio di riscatto, di rivendicazione del senso di autenticità smarrita. Tale desiderio, sentito come dovere di affermazione di una propria identità originaria, si esprime attraverso un esasperato senso di appartenenza alle proprie radici culturali piantate in un luogo specifico e attraverso uno stretto legame con la tradizione inscritta nel territorio, che si fa, diventa esso stesso tradizione.

Dunque, questo forte senso di emarginazione ed esclusione di cui sembra soffrire la Scozia ha fatto sì che l'impulso verso la legittimazione nazionale, verso l'affermazione della propria scozzesità (*scottishness*) tendesse a dominare tutte le sfere e forme della realizzazione culturale. Il concetto di 'scottishness' viene a costituirsi come una delle categorie di 'riconoscimento identificativo' sotto l'aspetto culturale e nazionale, come quel punto di sutura che rende omogeneo e 'finito' il tessuto culturale di per sé differenziato, complesso, aperto e che si riveste di forme e contenuti esclusivamente maschili in cui la donna rifiuta di identificarsi.

The burden of representation: who is Scottish enough?

Sotto l'aspetto strettamente letterario, il concetto di 'scottishness', sostenuto da una solida tradizione alle spalle, è diventato uno dei principali criteri di valutazione di ciascuna opera letteraria, in quanto è proprio il confronto con la tradizione letteraria precedente a stabilire le norme di giudizio critico ed è sempre in base al rispetto o al rifiuto di esse che alcuni scrittori vengono inclusi o esclusi da questo apparato canonico. Alcuni scrittori sarebbero più scozzesi di altri in base alla scelta dei loro argomenti e delle tematiche trattate nei loro

scritti: sono ritenuti 'Scottish enough' quegli scrittori che assumono come oggetto della loro narrazione la Scozia stessa, il suo passato, il suo presente posto generalmente all'interno di una cornice nazionale/nazionalista². La dimostrazione della propria scozzesità assicura e garantisce l'accesso di uno scrittore all'interno della tradizione canonica nazionale, ma al contempo lo investe di una certa responsabilità nel nominarlo erede di un intero patrimonio culturale, tradizionale che egli è tenuto a perpetuare, diffondere senza provocarne l'estinzione. Gran parte degli scrittori scozzesi si sono sentiti chiamati in causa nel processo di ri-costituzione della loro identità e autenticità, almeno dal punto di vista culturale e non si sono sottratti dal caricarsi sulle spalle il peso della rappresentazione, lasciato in eredità dalla storia marginale del loro paese. Per esprimersi con le parole di Kobena Mercer al riguardo: 'Artists positioned in the margins of the institutional spaces of cultural production are burdened with the impossible role of speaking as «representatives» in the sense that they are expected to «speak for» the...community from which they come'³.

L'artista diventa il portavoce di un'intera comunità, la cui storia e rappresentazione è da sempre stata affidata ad altri o identificata e inglobata con quella altrui e dunque taciuta, annullata, negata. In un simile contesto è chiaro che la produzione letteraria scozzese sembra essere obbligata a rendere presente ciò che è stato reso assente dalla rappresentazione altrui e a fornire una sorta di inclusione correttiva per supplire alle mancanze e ai vuoti provocati dal senso di esclusione. Così le storie narrate nella letteratura scozzese si trovano a indossare quell'impossibile 'burden of representation', secondo cui ciascuna forma letteraria è tenuta a rappresentare l'intera totalità della produzione letteraria.

Il peso di dover soddisfare quell'orizzonte d'attesa, per cui un autore diventa rappresentativo di un'intera comunità immaginaria, nasconde l'implicita concezione secondo cui quest'ultima viene definita come un'entità assoluta, un corpo unico, intero. Tale comunità cerca di esprimere tutta la sua totalità ed essenza compiendo un atto di delega, di consegna di sé,

² Cfr. K. Mercer, 'Black Art and the Burden of Representation', *Third Text* 10, Spring 1990.

³ *Ibid.*, p. 62.

della propria autenticità nelle mani di pochi autori che vengono prescelti nel parlare per l'intera comunità diventandone rappresentativi: 'Speaking in the role of 'representative' is a highly ambiguous performative speech-act: the transition from 'I' to 'we' has an empowering communifying effect, but by the same token, its use can disempower others denying them the specificity of their voices and viewpoint.'⁴

Il privilegio e la responsabilità che lo scrittore assume nel momento in cui si carica sulle spalle il 'peso della rappresentazione' per soddisfare i desideri, le ansie di identificazione e legittimazione della comunità a cui si sente appartenente, cela però tutto il pericolo e la violenza di parlare per il 'resto' che non detiene il medesimo privilegio. Il parlare per un'intera comunità non fa altro che giustificare e rinforzare il mito della nazione come un tutt'uno, organico, omogeneo, negando il riconoscimento delle differenze che decostruiscono il mito di scottishness, su cui l'ideologia della comunità, intesa come entità indifferenziata, unitaria si sostiene. La ricognizione delle differenze apre la nazione alle infinite possibilità di dialogo politico, culturale sostituendosi al monologo 'rappresentativo' secondo cui tutte le parti sono ridotte all'unità: 'the many as one'. Ma la creazione di tale dialogo che consenta di ridefinire la società scozzese non più secondo parametri assolutistici, richiede non solo il riconoscimento di più voci in grado di parlare per sé, e non per l'intera comunità, ma anche il riconoscimento delle diverse stratificazioni del sociale nel suo vario articolarsi delle differenze di genere, classe, cultura e così via. Richiede inoltre che il peso della rappresentazione venga ceduto, depresso, disimparando il potere del privilegio da esso conferito.

È attraverso l'apertura di nuovi spazi, attraverso il dialogo critico, e non un monologo rappresentativo, che si può abbandonare l'idea di un'unica 'location of culture' (Homi Bhabha), di quel luogo definito dai contorni nazionali, in cui il tessuto culturale e l'immaginario collettivo siano in grado di esprimersi. Nel privilegiare un'unica ubicazione si finisce col trascurare l'esistenza di più ubicazioni, ossia di quella pluralità di luoghi, meno evidenti, nascosti negli interstizi, nei silen-

⁴ *Ibid.*, p. 72.

zi, nei vuoti dello spazio nazionale in cui le differenze emergono. È proprio in questo spazio, lo spazio delle differenze, che bisogna riconoscere l'esistenza di 'a potentially infinite number of representations within the collective imaginary' in grado di disfarne il senso di unità e totalità⁵.

La doppia trasgressione della scrittura femminile

I modi di rappresentare questo 'immaginario collettivo' sono dunque infiniti e vari. La scrittura delle donne si costituisce come uno dei frammenti, dei punti di rottura, in grado di interrompere la narrativa nazionale sfidandone il senso di linearità e continuità.

La mia lettura di Janice Galloway vuole costituirsi come uno dei molteplici modi di accostarsi alla questione dell'identità e offre uno spunto critico per discuterla nei suoi vari aspetti, nazionali, sessuali, di genere, affrontando problematiche che vengono sviluppate e sfidate nella sua scrittura⁶. Non occupandosi in primo luogo della 'nobile causa nazionale', non caricandosi sulle spalle il peso della rappresentazione, le donne non possono aspirare a una posizione canonica nella letteratura. Scrive a tale proposito la stessa Janice Galloway:

It didn't matter how well women wrote: if the writing didn't conform to male standards as to what was 'good' or 'art' or 'worthwhile', it would be judged bad, weak or inferior and would not enter the canon, that 'recognized' body of work which is understood to be 'significant' in literary terms. Ignore the canon. Don't try to enter it because it has been made to keep you out⁷.

Il processo di formazione e accettazione del canone letterario si svolge seguendo dei modelli essenzialmente maschili, rigidi e immutabili. Esso viene a costituirsi come una frontiera, la linea di demarcazione tra il dentro e il fuori, l'inclusione e l'esclusione. Rappresenta quella soglia proibita su cui la donna ha lungamente sostato e che ormai non desidera varcare.

⁵ K. Mercer, *Ibid.*, p. 76.

⁶ Janice Galloway nasce nel 1956 nell'Ayrshire in Scozia. Dopo essere stata insegnante per alcuni anni si è dedicata alla scrittura e ha pubblicato due romanzi: *The Trick is to Keep Breathing* del 1989 e *Foreign Parts* del 1994 e una raccolta di racconti, *Blood* del 1991. Attualmente vive a Glasgow.

⁷ J. Galloway, 'Introduction' a *Meantime. An Anthology of Women's Writing*, Edinburgh, Polygon, 1991, p. 2.

In un altro, ma non dissimile contesto, Virginia Woolf, trattenuta davanti all'ingresso della biblioteca nazionale, simbolo della cultura patriarcale, aveva espresso quanto fosse 'unpleasant to be locked out..., worse to be locked in'⁸. Essere rinchiusi a tutti i costi entro il confine totalizzante e parziale del canone è molto più limitante che restarne fuori, nel momento in cui parlare dentro il canone implica farsi portavoce di una politica di rappresentazione nazionale, creare un anello di congiunzione tra passato e futuro, assicurando il perpetuarsi della tradizione nazionale.

L'accesso delle donne nel regno patriarcale della cultura e l'entrata nel discorso letterario non si costituisce come momento di conquista e acquisizione di qualcosa di cui si era stati privati, piuttosto come un senso di alienazione, divisione e perdita dei propri possedimenti ereditari, di un intero patrimonio femminile tenuto lungamente sotto chiave. È anche un atto di investitura (o investimento) attraverso cui il peso della rappresentazione nazionale viene caricato sulle spalle della donna, la cui arte, messa al servizio dell'ideologia nazionale, finisce col consegnare la sua identità di genere all'invisibilità e all'oblio.

Quando la donna abbandona il regno dell'invisibilità e del nulla in cui è stata segregata ed eletta come unica regina, per raccontare da sé le sue storie e per inscrivere il suo desiderio di autopossesso e autorappresentazione nelle 'blank pages' che i libri di storia le hanno assegnato, ella viene assalita dal senso di colpa: 'You're a nationless creature!' E' l'accusa più comune inflitta alle scrittrici appartenenti a una minoranza nazionale come la Scozia. Nel momento in cui la donna intraprende un proprio discorso, diventandone soggetto, essa è costretta a negoziare con una serie di costrizioni discorsive che agiscono sul momento della produzione e ricezione del testo.

I testi delle donne sono costruiti in un processo di interazione di costrizioni testuali nazionali e di costrizioni di genere¹⁰. Janice Galloway è pienamente consapevole dei vari

⁸ V. Woolf, *A Room of One's Own*, citato in A. Kolodny, 'A map of Rereading', in E. Showalter (ed.), *The New Feminist Criticism*, London, Virago, 1986, p. 48.

⁹ J. Ure, 'Scotland The Brave and Me', in *Meantime: An Anthology of Women's Writing*, Edinburgh, Polygon, 1991, p. 134.

¹⁰ Cfr. S. Mills, *Discourses of Difference*, London & New York, Routledge, 1991, p. 40.

fattori costrittivi che agiscono sul processo di scrittura delle donne scozzesi e nella sua introduzione ad una raccolta di racconti di scrittrici scozzesi esordienti, *Meantime*, ella esprime la sua posizione a riguardo:

Scottish women have their own particular complications with writing and definition, complications which derive from the general problems of being a colonised nation. Then, that wee touch extra. Their sex. There's coping with that guilt of taking time off the concerns of national politics to get concerned with the sexual sort: that creeping fear it's somehow self-indulgent to be more concerned for one's Womanness instead of one's Scottishness. Female concerns, like meat on mother's plate are extras after the man and the weans have been served...Nurture or be deviant and sorry. There's the guilt. Always the guilt¹¹.

Ma è altrettanto consapevole di come gli stessi fattori inibitori, che limitano la scrittura delle donne, possano diventare discorsivamente produttivi, in quanto si configurano come un momento di critica proveniente dai margini del discorso dominante. La donna non desidera appropriarsi della centralità, e difende la marginalità della sua posizione, sottolineando la sua ineffabilità. Così infatti si esprime Cixous: 'L'io femminile si forma nel movimento incessante tra l'interno e l'esterno, il dentro e il fuori, il centro e il margine.'¹²

¹¹ J. Galloway, 'Introduction' a *Meantime*, cit., pp. 5-6.

¹² H. Cixous, cit. in L. Curti, 'Femminismo, Postmoderno e il Romanzo', in *Storia della civiltà letteraria Inglese*, Torino, Utet, 1996.

BAROCCO DELLA RIVOLUZIONE
OVVERO
L'ALLEGORIA DELLA MODERNITÀ

Monica Serratore
(Napoli)

L'età neo-barocca

*And a New Philosophy calls all in doubt,
The Element of fire is quite put out,
The Sun is lost, and Th'Earth, and no mans wit,
Can well direct him where to look for it,
And freely man confesse That This world's spent,
When in The Planets, and the Firmament
They seeke so many new; they see that this
Is crumbled out againe to his Atomies.
'Tis all in peeces, all coherence gone;
All just supply, and all Relation:
Prince, Subject, Father, Sonne are things forgot,
For every man alone thinks he has got
To be a Phoenix, and that then can bee
None of that kinde, of which he is, but he¹.*

È il 1611: sono passati circa sessant'anni dalla pubblicazione del *De Revolutionibus* di Copernico e le conseguenze delle scoperte fatte dal cosmologo polacco non coinvolgono soltanto l'astronomia, ma l'intero immaginario sociale dell'epoca. La sostituzione del sistema geocentrico dell'universo con quello eliocentrico pone come suo fondamento il decentramento della terra, che non è la sola a perdere la sua posizione privilegiata. Con essa scompare anche la sicurezza che l'umanità ha

¹ John Donne, *An Anatomie of the World*, cit. in Thomas Docherty, *John Donne, undone*, London, Methuen, 1986, p. 27.

sempre riposto in se stessa: la fiducia illimitata nelle proprie capacità di comprendere qualsiasi evento, la certezza di un *al-trove* unico, armonioso, simbolo di un rapporto assoluto con Dio e la Sua Volontà².

The impact of De Revolutionibus was felt primarily as a threat to the credibility of human's special relation to God and the world [...]. The Copernican propositions disturb this complacency in their implications of a number of possible worlds or 'centres' in the Universe³.

Riprendendo i versi di John Donne, 'questa nuova filosofia mette tutto in dubbio', non esiste più nulla cui si può far riferimento, è andato tutto in pezzi e l'uomo non può far altro che vagare nell'universo immenso della vita. Non esiste più una visione unitaria della realtà; la ricerca della Verità come fondamento indiscusso dell'esistenza dell'uomo, fatto ad immagine e somiglianza di Dio, cede drasticamente il posto ad una profonda crisi che esprime la perdita di fiducia in tutto quanto si era precedentemente creduto: la certezza del proprio stato sociale e morale⁴.

La rivoluzione copernicana, insieme all'espansione verso il Nuovo Mondo, se da un lato apre nuovi spazi al progresso scientifico, dall'altro toglie all'uomo l'illusione, propria del Rinascimento, di essere al centro dell'Universo e, da questa posizione, di poter dominare spazi diventati illimitati. Di qui quel senso di perenne insicurezza che gli fa avvertire la realtà in modo inquieto, contraddittorio, precario, poiché essa è ormai diventata incommensurabile e misteriosa. L'illusione di

² L'immagine del mondo che derivava dal sistema aristotelico-tolomaico dava all'uomo un conforto di certezze etiche, religiose, sociali, visto che, in un ordine gerarchicamente connesso e stabilito da Dio, gli uomini non potevano non vedere il modello esemplare di una gerarchia umana altrettanto necessaria, in cui ogni ceto sociale, ogni categoria, ogni individuo doveva occupare un posto ben preciso e definito. Il modello cosmologico, cioè, suscitava l'idea di una scala di valori etici e sociali cui l'umanità era obbligata ad attenersi. Nel momento in cui cade la visione di un universo finito, chiuso entro le sfere cristalline dei cieli, nelle quali i corpi celesti si spostano secondo movimenti perfetti, cioè circolari ed uniformi, attorno alla Terra che, in una sorta di equivoco privilegio, resta immobile, l'umanità perde il suo punto di riferimento e si muove, ormai desituata in una condizione di estrema fragilità e incertezza.

³ Thomas Docherty, *op. cit.*, p. 18.

⁴ La duplice risposta religiosa – il puritanesimo da un lato, con l'estremo rigore dottrinario e morale, e l'Inquisizione dall'altro, irremovibile nel proibire i libri di Copernico, dichiarando l'inconciliabilità fra la fede cattolica e il nuovo sistema cosmologico – aveva tentato di costituirsi come riferimento «forte».

vivere in un 'regno ipotizzato di verità eterne'⁵, si disintegra, scontrandosi bruscamente con una realtà in cui la condizione tipica dell'uomo non è più quella di indiscusso privilegio, bensì quella di esilio, di caduta da un 'paradiso in cui tutti gli elementi conoscevano il loro posto e tutto era giusto'⁶. L'idea di un mondo ordinato (non solo preciso, ma anche gerarchicamente orientato), comprensibile in tutte le sue parti, di una natura umana costante, cede il posto ad una sensazione di completo caos ed al riconoscimento di un universo più vasto e complesso, ad una psicologia umana più variabile di quanto sia mai stato immaginato.

La nuova epoca, poi definita *barocca*, 'irregolare' come la perla (in portoghese *barroco*) da cui trae origine il nome, è segnata da un fondamentale cambiamento: quello che Severo Sarduy ha definito come il passaggio da ciò che è tracciato attorno all'Uno a ciò che è tracciato attorno al plurale⁷; dal cerchio di Galileo all'ellisse di Keplero che mostra, inconfutabilmente, l'imperfezione, l'irregolarità dei movimenti di tutti i pianeti, compresa la terra, quindi, attorno al sole:

qualcosa si decentra o piuttosto raddoppia il suo centro; adesso la figura maestra non è più il cerchio, dal centro unico, irraggiante, luminoso, paterno, ma l'ellisse che oppone a questo fuoco visibile un altro fuoco ugualmente attivo, ugualmente reale, ma otturato, morto, notturno, centro cieco⁸.

L'ideologia del cerchio, segno di perfezione, trasparenza, ordine del mondo e dell'umanità che lo abita, si disintegrano di fronte ad una nuova presenza: l'ellisse. Questa figura inusitata dilata, deforma i contorni del cerchio, ne duplica il centro dissolvendo così qualsiasi illusione di stabilità, di comprensione senza residui e insinua, al loro posto, l'incertezza, lo sgomento, il senso di perdita dovuti a questa infinita proliferazione di centri⁹, inaugurando così un nuovo spazio: 'lo spazio dello spossamento'¹⁰. L'assenza del centro, o meglio, di un centro

⁵ *Ibid.*, p. 8.

⁶ *Ibid.*, p. 88.

⁷ Severo Sarduy, *Barroco*, Milano, Il Saggiatore, 1980, p. 107.

⁸ *Ibid.*, p. 8.

⁹ I due centri dell'ellisse sono allo stesso tempo antitetici e complementari: uno visibile (il sole), e l'altro otturato, cancellato (il centro virtuale dell'ellisse dei pianeti).

¹⁰ S. Sarduy, *op. cit.*, p. 53.

unico, nella retorica barocca, implica l'assenza di un emittente privilegiato, propagatore di verità assolute, di una autorità che enuncia e che significa: i due centri dell'ellisse mostrano il soggetto nella sua scissione. Diviso tra il disperato tentativo di aggrapparsi a una illusione di conoscenza e una realtà che lo terrorizza perché gli mostra la follia di un simile progetto, l'uomo del XVII secolo, caduto da uno stato di grazia in cui per secoli si era auto-collocato, si ritrova a dover fare i conti con una nuova realtà di cui conosce ben poco o quasi nulla: un universo complesso, dove tutto è in movimento, prima fra tutti, la terra. Scacciata via da quel centro fisso, immobile, l'umanità si ritrova in balia di forze ignote, che la trascinano da un punto all'altro del cosmo senza una traiettoria precisa, lineare, e, per la prima volta nella sua storia, non conosce il proprio ruolo.

Questo estremo disagio nutre il nuovo secolo che si apre animato da profonde contraddizioni più o meno latenti. Da una parte le grandi scoperte geografiche avevano rotto gli antichi confini del passato. La filosofia bruniana, nella sua coraggiosa ed esaltante intuizione della infinità dei mondi, basata su un'entusiastica interpretazione del nuovo sistema copernicano, era stata la coscienza più acuta di questa rottura col passato e di questa proiezione all'infinito che rifiutava ogni limite antropocentrico e geocentrico. All'opposto, però, proprio questa nuova coscienza di un compito infinito dell'uomo aveva reso quanto mai attuale la necessità di una più meditata riorganizzazione della società nelle sue strutture politico-burocratiche e produttive.

Durante il XVII secolo la scienza, unita alla tecnica, viene assumendo un ruolo di primo piano e matura pertanto la consapevolezza di una necessità di fondo, quella, cioè, di realizzare una metodologia sempre più precisa, capace di guidare l'osservazione empirica, di sorreggere sensate ipotesi suscettibili di verifica sperimentale. La scienza diventa, nel corso del '600, un evento teorico, in quanto crea una mentalità diversa rispetto al passato, che reinventa il rapporto tra l'uomo e il mondo naturale e sociale, e si configura, sempre più consapevolmente, in un nuovo modello culturale scientifico-filosofico¹¹.

¹¹ Francis Bacon diventa il simbolo ideale di queste nuove aspirazioni scientifiche che nutriranno il secolo illuminista. Entusiasta propugnatore di un nuovo

Questo tentativo di restituire all'uomo la fiducia in se stesso, perduta nel momento in cui era stato costretto a vivere nella condizione di «esiliato» dal centro del mondo, da ogni possibile esperienza, sociale, morale e politica si rivela inutile poiché le coraggiose prospettive cosmologiche proposte da Copernico e Bruno hanno ormai aperto la strada ad un sapere che sa di avere i propri limiti, che non può fare appello alla propria universalità, 'trascendente' o 'scientifica' che sia. L'equilibrio rinascimentale tra uomo e universo si è spezzato in modo irreparabile: il barocco sottintende così l'acquisizione di un'acuta coscienza della precarietà del reale, delle sembianze ingannevoli, della relatività dei rapporti tra le cose.

With the Copernican revolution, in astronomical thought, there occurs a fundamental 'displacement' of the Earth and of the privileged position accorded humanity. Centrality and certainty are lost, and the human now finds himself or herself in a condition of *exile or error* [...]. Temporality, a 'fall' into secular history, is the corollary of this spatial displacement; and the human now lives in and through time and change, through difference¹².

È di fondamentale importanza porre l'accento sulla parola *difference*. Questa differenza implica un cambiamento radicale rispetto ad un punto di vista monolitico; implica pluralità e, quindi, perdita di qualsiasi posizione privilegiata; implica relatività ed incertezza all'interno di rapporti che, precedentemente, venivano considerati assoluti e indiscutibili: il rapporto tra uomo e storia, uomo e sapere, uomo e verità, uomo e natura. La differenza cancella qualsiasi totalità omogenea e mostra, invece, al di là di qualsiasi ingannevole facciata, una realtà ben diversa, calata nella storia secolare: non più la storia dell'universo, dell'uomo inteso come entità astratta, bensì una storia particolare, sempre diversa, fatta di incertezze, di disordini, di sgomento di fronte all'impossibilità di trovare qualcosa a cui restare ancorati, di paura per il riconoscimento della mortalità dell'uomo, non potendo più far riferimento ad una vita 'altra', eterna, sotto la protezione di un Dio Salvatore.

metodo sperimentale, egli è un convinto assertore del valore pragmatico della ricerca empirica che può dare all'uomo la possibilità di dominare il mondo della natura, nella crescente fiducia che possa essere colto secondo prospettive razionali. La natura non è più dominata da forze sconosciute, ma funziona secondo un modello meccanicistico universale che può essere compreso, controllato e dominato.

¹² T. Docherty, *op. cit.*, p. 18.

Quasi con ironia, ci si rende conto che questo stesso sradicamento, questo senso di perdita riappare ai giorni nostri, nella 'moderna' e 'civilizzata' cultura occidentale, come se il sogno razionalista del XVII secolo, che si estende nelle scienze positiviste del secolo successivo, sia stato solo una breve parentesi all'interno di un progetto ben più complesso e oscuro che accomuna l'età barocca propriamente detta con quella che, con le parole di Omar Calabrese, definiremo l'*età neobarocca*¹³.

We live in a world in which the authority of previous guides has apparently crumbled. They have become fragments, bits of a particular archive (of Western Europe, of the white male voice), part of a local history that once involved the presumption (and power) to speak in the name of the world¹⁴.

La scienza, il Dio secolare, che aveva irriso l'esperienza religiosa, costituendosi come unico sistema ideologico di riferimento, il suo facile ottimismo, la banale fiducia in un deterministico progresso nell'*oggettività* del reale, perdono credibilità. 'Dio è morto' (Nietzsche) e con Lui la filosofia astratta, universale che ha legittimato il sapere occidentale, le definizioni unidimensionali di verità e conoscenza enunciate da un soggetto onnisciente e nutrite dalla filosofia metafisica, nella classica formulazione aristotelica, la quale voleva prender 'possesso' del reale nella sua totalità, cogliendo le cause e i principi a cui tutto risale. L'annuncio della morte di Dio, insieme all'annuncio della fine della metafisica (Heidegger), segnano la secolarizzazione di un pensiero in cui viene distorta qualsiasi esigenza di unità, di concatenazioni storiche¹⁵ (legate rigorosamente dal principio di causalità), di metanarrazioni¹⁶, ulteriormente frustrate dalla scissione dell' 'Io' (Freud) che mostra la presenza di un'altra realtà rimossa, ma non cancellata, che torna continuamente in superficie.

¹³ Omar Calabrese, *L'Età Neobarocca*, Bari, Laterza, 1989.

¹⁴ Iain Chambers, *Border Dialogues. Journeys in Postmodernity*, London, Routledge, 1990, p. 81.

¹⁵ Gianni Vattimo, *Etica dell'Interpretazione*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1989, p. 33.

¹⁶ 'Metanarrazione' nell'accezione che ne dà Jean-François Lyotard, come soluzione alla legittimazione del potere/sapere, che implica una filosofia della storia. Jean-François Lyotard, *La Condizione Postmoderna*, Milano, Feltrinelli, 1985.

'Le identificazioni coi grandi nomi si fanno più difficili'¹⁷, la visione antropocentrica del mondo, costruita sulla base di un'unica storia (quella dell'uomo occidentale e del suo progresso) si spezza. La realtà non è percepibile se non come illusione, riscritta da un senso molto più complesso del tempo. È il 'tempo narrativo' di Lyotard che 'cessa di essere il supporto della registrazione mnemonica e si trasforma in un battito memorabile che, in assenza di differenze registrabili fra i periodi, impedisce di contarli, li consegna all'oblio, [...] questa bizzarra scansione del tempo cozza in pieno contro la regola aurea del nostro sapere: non dimenticare'¹⁸. Non più il continuum lineare del progresso, così esaltato dall'epoca illuminista, ma un tempo incessantemente interrotto da altre realtà, le quali proiettano le loro ombre sulla storia dell'Occidente civilizzato.

Ogni certezza si trasforma in dubbio, paura di fronte ai limiti imposti dal continuo interagire di esperienze, linguaggi, voci che coesistono in contesti (storici, sociali, culturali) di volta in volta diversi e che riescono a mantenere la loro autonomia, sfuggendo a qualsiasi tentativo di classificazione o interpretazione. Allo stesso tempo, questo continuo movimento apre la strada ad un senso di sconfinata libertà, nella reale possibilità di trovarsi di fronte al 'mare aperto' (Nietzsche), di viaggiare con la mente e con il corpo negli spazi inesplorati di una eterogeneità irriducibile. Questa *alterità*, benché rimossa, non è mai stata cancellata, piuttosto, ha resistito in modo latente, venendo poi fuori in modo così inaspettato da sconvolgere e disintegrare lo schema entro il quale doveva essere forzatamente *neutralizzata e naturalizzata*.

Ed ecco che i frammenti di questo processo di distruzione entrano a far parte di un presente che si giustifica solo attraverso un confronto ininterrotto con questa eterogeneità destabilizzante. Non si tratta soltanto di una alterità esterna, ma anche di diversità interne che pongono zone d'ombra accanto alle luci rassicuranti della storia maestra. Sono diversità che compongono altre scene in cui i personaggi affrontano finalmente i loro limiti, quelli di un mondo ormai disfatto, ridotto in rovine, le cui macerie non possono più ricostituire un'unità,

¹⁷ *Ibid*, p. 31.

¹⁸ *Ibid*, pp. 43-44.

le cui differenze sono irriducibili e continuano a moltiplicarsi in modo *eccessivo*, oscurando la visione di una realtà interamente analizzabile.

Ancora una volta la *melanconia* barocca si fa strada prepotentemente:

quel senso di malessere che sentiamo dinanzi all'incompiutezza quell'inquietudine che proviamo per ciò che è imprecisabile, indefinibile, inesplicabile. Un sentimento che proviene dunque da un resto o da un residuo della nostra attività di riduzione, spiegazione, controllo della conoscenza¹⁹.

'Tutto è andato in pezzi' scriveva John Donne nel 1611, ed è come se i resti di altre storie, di altri corpi siano rimasti nascosti, per oltre tre secoli, per venire alla luce ancora una volta, rimessi insieme, in un continuo cambiamento di prospettiva, da nuovi linguaggi che non pretendono di essere trasparenti, universali, neutrali, ma che gridano, quasi con disperazione, la mortalità dell'uomo, la malattia del mondo, i limiti di un 'Io' destabilizzato e deriso, di un tempo disfatto.

Il passato diventa allora 'the scene of traces' (I. Chambers): non può più essere ricostruito, ma si rende accessibile attraverso i suoi frammenti che ritornano nel presente come fantasmi di una realtà ormai perduta nel tentativo di rivivere in una pluralità di storie, di incontri, di identità.

Hawksmoor: una storia irriconciliata

Le rovine del passato...

I read Vitruvius his 'De Architectura' but newly translated, and I was mov'd exceedingly when I saw in its Ninth Book the pyramide of stone with the little Cell at its top, and this Inscription at the bottome of the Page: O pigmy Man, how transient compared to Stone! And in Master Freart his 'Parallel of Architecture', in a translation of Mr Evelin, I saw the engreving of a very ancient Sepulture, with the Pyramides beyond, buried in a wild and uncultivated Place: that figure so impressed it self upon my Mind that I have been in a manner walking towards it all my Life. Then I peered into Wendel Dietterlin his 'Architectura', and there were unveild to me several Orders: of the Tuscan, which is now my own, I was then mov'd by its Strangeness and Awefulness; the obscured Shapes, the Shaddowes and the massie Openings so enchanted my Spirit that when looking on them I imagine my self to be lock'd in some dark and Enclosed space. The heaviness of Stone did so oppress me that I was close to Extinction, and I fancied that I could see in the Engraver's lines the sides of Demons, crumbled Walls, and half-human Creatures rising from the Dust. There was something that waited for me there, already in Ruines²⁰.

¹⁹ O. Calabrese, *op. cit.*, p. 166.

²⁰ Peter Ackroyd, *Hawksmoor*, Abacus, London, 1985, pp. 51-52.

Così Nicholas Dyer, architetto, incaricato nel 1711 di costruire sette nuove chiese nella città di Londra, annuncia la sua missione: riportare alla luce le rovine sepolte, i frammenti lasciati dal tempo che ha ormai distrutto gli interi e dar loro una nuova forma che sia espressione di un significato, allo stesso tempo, grandioso e terribile. Il suo è un progetto ambizioso: lasciare qualcosa che sia eterno, scolpire nella pietra la testimonianza che al di là dell'illusione di una realtà trasparente, razionale, conoscibile, al di là della certezza dell'uomo di avere tutto sotto controllo, al di là della bellezza, dell'ordine non c'è nient'altro che morte, macerie, malattia.

Certo, questa non vuole essere affatto una ricerca del senso, del significato «nascosto» del romanzo di Peter Ackroyd, quanto piuttosto una lettura particolare, un'interpretazione del tutto personale sulle tracce del barocco, del suo stile interrotto, ambiguo, oscuro, del suo linguaggio allegorico che proliferava a dismisura fino ad offuscare la narrazione *naturale*, il senso originale. Barocco come spazio della degenerazione e della degradazione, nel quale gli assi della natura sono stati cancellati, nel riconoscimento della mortalità del linguaggio, dell'esperienza, della vita. Barocco come luogo dell'interrogazione, nel quale il presente è costretto a fare i conti con i propri limiti.

Ecco perché le chiese costruite da Dyer saranno, sí, luoghi di culto, ma non tradizionalmente inteso come devozione al Dio cristiano che ama infinitamente e dispensa serenità all'uomo che, da peccatore, lí si reca per cercare sicurezza e perdono. Sono costruite in luoghi ben precisi, dove continuamente si scava e si trovano i resti di antichi templi in cui si veneravano gli dèi del male, ruderi di intere necropoli testimoniate dal ritrovamento di urne; spille che servivano a legare i sudari, ossa, teschi umani; e, più recenti, cadaveri e scheletri di uomini, donne e bambini barbaramente uccisi in un momento di umana follia. Lí, un tempo, venivano seppelliti i morti di antiche popolazioni, sulle cui rovine sorgeranno quegli edifici che raccoglieranno in sé la potenza e la solennità espresse da quei luoghi consacrati al piano, alla degenerazione, al dolore:

It is a vast Mound of Death and Nastinesse, and my Church will take great Profit from it: this Mirabilis once describ'd me, viz a Corn when it dies and rots in the Ground, it springs again and lives, so, said he, when there are many Persons dead, only being buried and laid in the Earth, there is an Assembling of Powers. If I put

my Ear to the Ground I hear them promiscuously lie one with another, and their small Voices echo in my Church: they are my Pillars and my Foundation²¹.

Sin dalle prime pagine del romanzo si è travolti da questo senso di completa corruzione che pervade la vita di tutti i personaggi e ciò che li circonda. La stessa nascita di Nicholas avviene all'insegna dei più inquietanti presagi:

I Came crying into the World in the Year 1654 [...] my first Entrance upon the Stage was attended with all the Symptoms of Death, as if I had been sensible of my future Works. My Mother gave me birth, all bloody and Pissburnt in the hour before Dawn [...]. In the corner of the narrow mean Chamber, my Father stood with bow'd head since his Dame seemed about to leave this World presently, having endur'd many painful Hours during my Birth. The sunne rose up before the House: I could see it burning and the shape of my Father crossing and crossing againe in front of it so that it seemed a meer Shaddowe. Truly this was a vale of Tears I had come upon, and thus was I like Adam who on hearing the voice of God in the Garden wept in a state of Primal Terrour²².

Ed è come se da quel primo istante tutta la sua vita sia stata segnata da qualcosa di oscuro e angosciante che, però, con il passare del tempo, diventa sempre più chiaro nella sua mente. Ancora ragazzino, mentre Londra è decimata dalla peste, si aggira per le strade dove i cadaveri, ormai in putrefazione, giacciono a terra ed emanano un odore nauseabondo. Osserva quelli che ancora sopravvivono, ma vagano, rassegnati, in attesa che la morte li porti via; ascolta i lamenti, le grida atroci dei moribondi e, in questa disperazione, il vero volto di Dio, crudele, terrificante, gli si rivela al di là del sipario calato sul mondo per nascondere la spaventosa realtà:

Thus I was thought by many Signes that Human life was of no certain course: we are governed by One who like a Boy wags his Finger in the innmost part of the Spider's web and breaks it down without a thought²³.

Colui che ha creato la vita è anche autore della morte. Adamo, dopo la caduta dal paradiso terrestre, non è stato mai più redento e il suo peccato ha macchiato l'umanità per sempre. Da allora questa colpa si tramanda di padre in figlio, la dannazione contamina l'esistenza e la sofferenza nutre il mondo. Non esiste nessuna speranza di salvezza; l'Aldilà non è altro che un'illusione creata dall'uomo per soddisfare il pro-

²¹ *Ibid*, pp. 22-23.

²² *Ibid*, pp. 11-12.

²³ *Ibid*, p. 16.

prio bisogno di certezze, di potersi aggrappare ad un'idea che in un certo senso giustificasse tutte le atrocità del mondo, promettendo una specie di premio a tutti quanti avessero sopportato una vita segnata dal dolore.

Ma chi è Dio se non il serpente che ha ingannato Eva e che è penetrato nell'utero della Vergine? Cristo non è ri-sorto dalla morte e da essa ha tratto la Sua forza?

demon from daimon, which is us'd promiscuously with theos as the word for *Deity*; the Persians call the Devill *Div*, somewhat close to Divus or Deus, also, ex sacramenti is expouded in Tertullian as *excrementum* or *excrement*. And thus we have a verse:

Pluto, Jehova, Satan, Dagon, Love,
Moloch, the Virgin, Thetis, Devil, Jove, Pan, Jahweh,
Vulcan, he with th'awfull Rod, Jesus, the wondrous
Straw Man, all one God. All one God²⁴.

È Satana il Dio del mondo, colui che semina sgomento, paura, morte²⁵. La vita dell'uomo non è affatto illuminata dalla luce rassicurante della ragione, ma è continuamente oscurata dalle ombre gettate da una natura ostile, misteriosa, che non vuole mostrarsi, né farsi dominare. Essa divora qualsiasi cosa si trovi sul suo cammino, corrompe gli uomini, contagia tutto ciò che le sta attorno e dimostra come la scienza, la filosofia, gli esperimenti, le dimostrazioni, non siano altro che una nebbia che confonde, un velo gettato per dimenticare che al di là dei vani tentativi di trovare chiarezza, conferme, non vi è altro che un vuoto, un abisso del tutto imperscrutabile che fa della vita umana, risucchiata dalle tenebre del mondo, un continuo susseguirsi di sofferenze.

Il potere dell'oscurità cancella la fede nella possibilità della ragione illuministica di dominare il mondo. La presenza di Sir Christopher Wren, superiore di Dyer, nonché scienziato e professore di astronomia, sembra quasi una nota stonata, una voce semplicistica, nel senso più dispregiativo della parola, all'interno di un progetto ben più complesso. Il suo discorso all'assemblea della Royal Society risulta così un pomposo spro-

²⁴ *Ibid*, pp. 21-22.

²⁵ Walter Benjamin vede in Satana non tanto colui che spaventa, quanto il tentatore: «In quanto iniziatore egli conduce a un sapere che è alla base del comportamento peccaminoso». Walter Benjamin, *Il Dramma Barocco Tedesco*, Einaudi, Torino, 1980, p. 245.

loquio sui traguardi della scienza che è stata in grado di creare gli strumenti adatti per 'studiare' i meccanismi della natura ed eliminare qualsiasi superstizione al riguardo. Ma Dyer, nell'ascoltare queste parole, non può far altro che sogghignare e, allo stesso tempo, aver pietà di questi 'poveri uomini' i quali nel concentrarsi su ciò che secondo loro è razionale, dimostrabile, semplice, dimenticano che c'è qualcosa che essi non possono né scrutare né misurare con i loro potentissimi strumenti: è l'abisso nel quale stanno per precipitare.

And so when the Cartesians and the New Philosophers speak of their Experiments, saying that they are serviceable to the Quiet and Peace of Man's life, it is a great Lie: there has been no Quite and there will be no Peace. The streets they walk in are ones in which Children die daily or are hang'd for stealing Sixpence; they wish to lay a solid Groundwork (or so they call it) for their vast Pile of Experiments, but the Ground is filled with Corses rotten and rotting others²⁶.

Nicholas Dyer diventa architetto perché solo così, attraverso le sue chiese, può riportare in superficie tutto quanto era stato seppellito e nascosto affinché non suscitasse confusione e smarrimento. Egli inserisce in ognuno dei sette edifici emblemi che rappresentano la morte in tutti i suoi aspetti, iscrizioni che risalgono ad antichi riti inneggianti al demonio, a tutte le forze del male; erige gli altari in modo che in qualsiasi momento del giorno gettino ombre lunghe ed inquietanti, che diventano un tutt'uno con l'oscurità della notte:

It is only the Darknesse that can give trew Forme to our Work and trew Perspective to our Fabrick, for there is no Light without Darknesse and no Substance without Shaddowe [...] what Life is there which is not a Portmanteau of Shaddowes and Chimeras?²⁷

Inoltre la consacrazione delle chiese può avvenire soltanto col sacrificio di un essere umano seppellito nelle sue fondamenta²⁸. Ed ecco che, uno per uno, i predestinati (ragazzi strani, vagabondi, poveri disgraziati) si aggirano tutti nei dintorni di questi luoghi destinati al culto dove, perdendosi nei labirinti costruiti al loro interno, muoiono in circostanze misteriose e

²⁶ P. Ackroyd, *op. cit.*, pp. 93-94.

²⁷ *Ibid*, pp. 5-6.

²⁸ Come sostenevano i druidi, sacerdoti dell'antica religione celtica, i quali erano convinti che la vita potesse essere salvata solo attraverso la sofferenza e, quindi, la morte di un ragazzo vergine.

diventano parte di questi nuovi templi sorti sulle macerie di quelli antichi.

Non solo ogni chiesa ha la propria planimetria, dove tutto è accuratamente studiato e realizzato per suscitare confusione e terrore in chi vi si reca, con tutta l'opulenza dei particolari e la profonda conoscenza di quella che lo stesso Dyer chiama l'arte dell'*ombra*, entrambe tipiche espressioni del Barocco, ma l'intero progetto ha un ordine ben preciso:

The seven Churches are built in conjunction with the seven Planets in the lower Orbs of Heaven, the seven Circles of the Heavens, the seven Starres in Ursa Minor and the seven Starres in the Pleiades [...] thus exhibit the Seven Demons: Beydelus, Metucgayn, Adulec, Demeymes, Gadix, Uquiziz and Sol. I have built an everlasting Order, which I may run through laughing: no one can catch me now²⁹.

Congiungendo questi sette punti verrà a formarsi una strana figura in cui 'every Straight line is enrich'd with a point at Infinity and every Plane with a line at Infinity', cosicché tutto sarà proiettato in un luogo senza tempo (inteso come progressione lineare di causa ed effetto), senza punti di riferimento (siano essi i concetti di Ragione, Natura, Verità, Fede, Bellezza, Armonia), dove l'uomo è destinato a smarrirsi e a vagare senza mai riuscire a intravedere una meta. Non è certo una visione pessimistica della realtà, ma un momento di estrema gioia perché, finalmente, si aprono nuovi spazi a tutto quanto è stato da sempre accuratamente represso e che in fondo costituisce il fondamento su cui si basa l'esistenza umana.

Non solo architetto, quindi, ma anche archeologo che ricostruisce proprio a partire da frammenti reali di opere del passato per ridare voce a quanto è stato brutalmente ridotto al silenzio:

I taught Walter to consider: 1) That it was Cain who built the first City, 2) That there is a true Science in the World called 'Scientia Umbrarum' which, as to the publick teaching of it has been suppressed but which the proper Artificer must comprehend, 3) That Architecture aims at Eterity and must contain the Eternal Powers: not only our Altars and Sacrifices, but the Forms of our Temples, must be mysticall, 4) That the miseries of the present Life, and the Barbarities of Mankind, the fatall disadvantages we are all under and the Hazard we run of being eternally Undonne, lead the True Architect not to Armony or to Rationall Beauty but to quite another Game. Why, do we not believe the very Infants to be the Heirs of Hell and Children of the Devil as soon as they are disclos'd to the World? I declare

²⁹ *Ibid*, p. 186.

that I build my Churches firmly on this Dunghil Earth and with a full Conception of Degenerated Nature³⁰.

Le ombre del passato...

Paura, smarrimento, degenerazione, malattia, morte, rovine: c'è tutto il linguaggio barocco, linguaggio dell'ombra, che sta lì quasi a farsi ammirare in tutto il suo eccesso di dettagli e di senso, che confondono e disorientano³¹. Sta lì, soprattutto, a testimoniare la presenza a volte negata, a volte mascherata, di un elemento altro che non solo resiste accanto all'autorità presunta di sistemi ideologici 'forti', ma li minaccia continuamente tanto da dimostrare quanto sia falsa l'idea di una realtà piena, intendendo qui, con le parole di Christine Buci-Gluksmann, 'la pienezza della grande forma classica, la pienezza di un senso della storia adeguato alla realtà, la pienezza della verità come sistema del soggetto come centro e identità'³².

Il Barocco contrappone a tutto ciò una realtà inesistente, vuota perché inafferrabile, sempre in movimento, sdoppiabile. Nicholas Dyer vuole mostrare proprio questa altra presenza che accompagna costantemente la vita dell'uomo, essendo profondamente convinto che non esista luce alcuna senza la contemporanea presenza del buio, o addirittura, che la luce non sia altro che una momentanea assenza di oscurità.

This mundus tenebrosus, this shadowy world of Mankind, is sunk into Night; there is not a Field without its spirits, nor a City without its Deamons, and the Lunatics speak Prophecies while the wise men fall into the Pitte. We are all in the Dark, one with another³³.

³⁰ *Ibid*, p. 9.

³¹ Severo Sarduy individua proprio nel linguaggio la sovversione dell'ordine «naturale» delle cose, nel momento in cui sostiene che: «Essere barocco significa oggi minacciare, giudicare e parodiare l'economia borghese nel suo stesso centro e nel suo fondamento: lo spazio dei segni, il linguaggio, supporto simbolico della società e garanzia del suo funzionamento attraverso la comunicazione. Dilapidare il linguaggio in funzione unicamente del piacere – e non, come vuole l'uso domestico, in funzione dell'informazione –: attentato a quel buon senso moralista e naturale – 'naturale' come il cerchio di Galileo – su cui si fonda tutta l'ideologia del consumo e dell'accumulazione». S. Sarduy, *op. cit.*, 1980, p. 79.

³² Christine Buci-Gluksmann, *La Ragione Barocca*, Costa & Nolan, Genova, 1992, p. 135.

³³ P. Ackroyd, *op. cit.*, p. 101.

La realtà è doppiata dalle ombre che accompagnano sempre la ragione, di cui sono una parte inscindibile. La luce dipende dall'oscurità: ecco perché non è possibile dimenticare, mettere da parte la sua presenza:

Everyday opinion sees in the shadow only the lack of light, if not light's complete denial. In truth, however, the shadow is a manifest, though impenetrable, testimony to the concealed emitting of light. In keeping with this concept of shadow, we experience the incalculable as that which, withdrawn from representation, is nevertheless manifest in whatever is, pointing to Being, which remains concealed³⁴.

È sempre stato così, fin da quando l'uomo ha iniziato a popolare questo spazio chiamato terra. Certo si sono alternate epoche cosiddette 'classiche', le quali hanno tentato di dare uniformità e coerenza alla *storia del mondo*, convinte che, solo attraverso la sua piena conoscenza, si potesse fare luce sulle dinamiche che regolano la vita dell'uomo. La loro ricerca della verità è stata condotta sulle strade illuminate e pianeggianti della ratio occidentale, ricerca che ha mostrato i suoi limiti avendo tradito una certa 'riluttanza' nel prendere in considerazione l'altra faccia della medaglia, il luogo da cui è possibile intravedere l'alterità: lo spazio dell'ombra³⁵.

Quello che hanno fatto, però, non è stata assolutamente una razionalizzazione, una spiegazione oggettiva dei fenomeni e degli avvenimenti che hanno vissuto, bensì una forzatura, una interpretazione quanto mai soggettiva e parziale che ha volutamente eliminato dal proprio campo conoscitivo tutto quanto non facesse capo ad un sistema gerarchico, regolato da una serie di norme che stabilivano la natura e la collocazione di ogni cosa, persino del comportamento umano, secondo una logica autoritaria ed assoluta:

Men are not rational Creatures [...], they are sunk into Flesh, blinded by Passion, besotted by Folly and hardened by Vice. They are like Insects who, having their Birth in Excrement, from thence borrow their Colour and their Smell³⁶.

E allora la storia del mondo non è mai stata la storia della vittoria della Ragione sulla Irrazionalità, dell'Ordine sul Caos,

³⁴ Martin Heidegger, 'The age of the world picture', in *The Question Concerning Technology and Other Essays*, cit. in Iain Chambers, *Migrancy, Culture, Identity*, London & New York, Routledge, 1994, p. 124.

³⁵ I. Chambers, *op. cit.*, p. 124.

³⁶ P. Ackroyd, *op. cit.*, p. 136.

della luce della Scienza sull'oscurità della Magia, dell'Alchimia, del Mistero. È stata solo un atto violento di repressione che ha negato, fino al punto di autoconvincersi, l'esistenza della vergogna, del peccato, della follia, del vizio, della lussuria, segni incontestabili dell'imperfezione del mondo. Il passato non può, certo, essere rappresentato nella sua totalità: ci sono troppe interruzioni, troppi scompensi, troppe zone d'ombra perché si possa tornare indietro. Il tempo è una potente forza distruttrice che lascia lungo il suo cammino solo frammenti, tracce di storie ormai perse per sempre. Il presente mostra così tutte le sue contraddizioni: la mortalità del mondo stabilisce i limiti di una conoscenza incompleta, frammentata, relativa al passare del tempo che si allontana sempre più da uno stato di eterna armonia.

Questa perdita, però, se da un lato mette in evidenza la precarietà di qualsiasi discorso che pretenda di essere trasparente e neutrale, dall'altro, proprio nelle interruzioni di quel discorso, negli spazi vuoti aperti da un *eccesso di senso* traboccante fino a diventare silenzio, ombra, crea nuove possibilità di vivere il presente che si affaccia al futuro riconoscendo i propri limiti nell'incontro con l'altro. È un'alterità che non deve essere pensata come distante: è sì l'altro *da sé*, ma è anche l'altro *in sé*. Esso appare strano e lontano perché costituisce ciò che sfugge ai tradizionali sistemi di conoscenza, ciò che non è stato possibile trasformare e tradurre nell'identità del soggetto; ma è anche quanto di più vicino al soggetto possa esistere, il suo doppio, l'altra faccia che non può scrutare perché il suo 'campo visivo' è limitato; è l'ombra che, senza saperlo, getta nel momento in cui si accinge a pensare. C'è sempre qualcosa che sfugge: è una dimensione dell'esistenza aliena all'uomo, eppure è proprio da qui che si deve cominciare per definire i limiti del pensiero e delineare le reali, specifiche possibilità della conoscenza.

Nicholas Dyer 'non si ritira davanti a questo panorama di macerie e di resti, né davanti agli sconnessi lasciti della tradizione, troppe volte tramandata dietro le maschere della linearità, della causalità interessata, di un unico significato unificante. Li eredita vivendoci in mezzo e li ritrasmette'³⁷ lasciando dei

³⁷ Così Paolo Spedicato delinea il ruolo del critico post-moderno che: 'ha davanti a sé non l'unità di un mondo ordinato, con un centro diramante un Logos,

segni che le generazioni future potranno a loro volta investire di nuovi significati, sempre, però, partendo dalla piena coscienza che non sarà mai nulla di definitivo, di assoluto, ma piuttosto qualcosa che sdoppiandosi, interrompendosi continuamente, costituirà una sfida a qualsiasi teoria di pienezza omogenea del tempo. Si tratterà di ricostruire quel passato che è *in eccesso* rispetto al presente, quel passato che eccede la misura (intesa come equilibrio), di riaprire uno spazio che la scienza della storia avrebbe voluto chiuso e concluso³⁸.

Ecco che, dopo quasi tre secoli dalla costruzione delle sette chiese, nella Londra contemporanea, un altro archeologo, Hawksmoor, questa volta sotto le vesti di un ispettore di Scotland Yard, si trova tra le mani sette casi di morti misteriose che, apparentemente, non hanno nessuna connessione l'uno con l'altro. Pochi gli indizi, pezzi staccati e disordinati di un rebus da decifrare: unico filo conduttore, il fatto che tutti i cadaveri sono stati ritrovati in prossimità delle chiese, che sembrano voler celare chissà quale segreto e, sebbene piuttosto antiche, sono ancora lì, minacciose in tutta la loro imponenza. Pian piano questi frammenti sembrano ri-comporsi ancora una volta, senza, però, che si faccia piena luce su quanto avviene. Il dubbio si insinua sin dall'inizio, prima di tutto nel lettore che ha la netta sensazione di non aver capito nulla, di aver tralasciato qualcosa di importante. Solo alla fine ci si rende conto che, in effetti, c'è una mancanza, ma non è dovuta affatto ad un errore nella lettura, o nell'interpretazione. È un'assenza voluta, che impedisce qualsiasi illusione di piena comprensione del testo.

Anche il lettore si cala, naturalmente, nel ruolo di detective per tentare di decifrare le informazioni frammentate e confuse che la storia, avara, dispensa, e sembra quasi riuscirci seguendo di soppiatto i movimenti di Hawksmoor fino alle ultime pagine, quando, ancora una volta, si trova completamente spiazzato.

una Identità, un Progetto, bensì una *dispersione* [...]. Le intenzioni e i suoi passi vanno ricondotti in mezzo alle rovine di questo tempo storico, ai frammentati messaggi di cui è cosparso il campo della creazione e della comunicazione'. Paolo Spedicato, 'Nel corso del testo, nel corpo del tempo', in *Postmoderno e Letteratura* (a cura di P. Carravetta - P. Spedicato), Milano, Fabbri - Bompiani, 1984, p. 28.

³⁸ C. Buci-Gluksmann, *op. cit.*, p. 47.

Quell'ombra che alcuni testimoni avevano visto aggirarsi intorno ai luoghi dei delitti, quell'uomo senza volto, inquietante, venuto chissà da dove, sembra finalmente voler svelare la propria identità. Segue Hawksmoor fino alla chiesa di Little St Hugh, l'ultima fra quelle costruite da Dyer, l'ultima scena del delitto per l'ispettore, quasi a voler dare una risposta a tutti i dubbi, a tutte le domande angoscianti che si sono succedute. Ma 'There is no Answer, for there is no End'³⁹. I due si ritrovano faccia a faccia: ma sono davvero due o sono la stessa persona? E poi due 'cosa'? Due uomini o due fantasmi? L'uno il riflesso dell'altro? Uno la luce e l'altro l'ombra? Uno il suono e l'altro l'eco?

And his own Image was sitting beside him, pondering deeply and sighing, and when he put out his hand and touched him he shuddered. But do not say that he touched him, say that they touched him [...] they were face to face, and yet they looked past one another at the pattern which they cast upon the stone; for when there was a shape there was a reflection, and when there was a light there was a shadow, and when there was a sound there was an echo, and who could say when one hand ended and the other had begun? And when they spoke they spoke with one voice⁴⁰.

Con questa improvvisa proliferazione di immagini, quasi che fossero stati messi degli specchi per duplicare, deformare, confondere, il romanzo si apre proprio nelle parole finali che ci rimandano a un'altra storia, a un altro incontro chissà dove, chissà quando, a un nuovo inizio che non avrà mai fine...

...and I am child again, begging on the threshold of eternity.

Allegoria: linguaggio di un mondo frammentato

Realtà fratturata, denudata, ridotta in rovine: quella del barocco è una perversione di qualsiasi ordine stabilito ed equilibrato. Cambiamento di prospettiva, degradazione, oscuramento: tutto viene decentrato, rovesciato, messo in discussione. I grandi pilastri della scienza, portatori di un sapere assoluto, senza sbavature, privati della loro maschera, si rivelano solo un cumulo di macerie:

Barocco che, col suo ribaltamento, la sua caduta, il suo linguaggio stridente, va-

³⁹ P. Ackroyd, *op. cit.*, p. 207.

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 216-217.

riopinto, caotico, è una metafora della contestazione dell'entità logocentrica: contestazione di quell'ordine stesso che fino a quel momento lo strutturava con la sua lontananza e la sua autorità; barocco ove si ricusa ogni instaurazione, ove ciò che si metaforizza è il fatto che l'ordine stesso è messo in discussione, il dio giudicato, la legge trasgredita. *Barocco della rivoluzione*⁴¹.

Il linguaggio funziona a vuoto perché 'non ammette nel suo reticolo denso, carico la presenza di un io generatore'⁴², ed estende all'infinito il gioco e il campo della significazione. Nella perdita di ordini, centri, gerarchie il soggetto è polverizzato nella storia: si fa avanti una molteplicità di voci che annulla la possibilità di un emittente stabile, centrale. Il significante barocco prolifera al di là di ogni significato, collocando la lingua in un eccesso di corporeità. Tutto si fa materia, carne per provocare godimento. Il senso è prolungato, sospeso, arricchito fino all'estremo, fino al punto di non ritorno in cui non gli si può riconoscere un'origine perché è trasportato in un'esperienza di intelligibilità.

Non c'è più rapporto tra la realtà e il modo in cui essa è interpretata: piuttosto si deve parlare di distanza. Non più funzione *simbolica*, quindi, in cui si presuppone una identificazione tra la sostanza del mondo e la sua rappresentazione, ma funzione *allegorica*, dove è impossibile stabilire qualsiasi legame, se non quello temporale, nel senso che il segno allegorico si riferisce ad un altro segno semplicemente perché questo lo precede:

allegory designates primarily a distance in relation to its own origin, and, renouncing the nostalgia and the desire to coincide, it establishes its language in the void of this temporal difference⁴³.

E allora, in questo senso, potremmo dire anche *allegoria della rivoluzione*, perché in quello spazio indefinibile dove sono eliminate convenzioni, abitudini e sistemi di relazione, tutto può essere il contrario di tutto. L'allegoria compare solo là dove c'è uno scarto tra l'immagine e il suo significato: come un prisma dalle molte sfaccettature moltiplica all'infinito tutto ciò che la attraversa, scompone la realtà frammentandola, distrugge invece di costruire. La sua rappresentazione è indecifrabile

⁴¹ S. Sarduy, *op. cit.*, p. 83.

⁴² *Ibid.*, p. 45.

⁴³ Paul de Man, 'The rhetoric of temporality', in *Blindness & Insight*, London, Methuen, 1983, p. 207.

perché ambigua. Attraverso questo prisma, questo specchio deformante,

la storia si costituisce non come il dispiegarsi di un'eterna vita, bensì come il processo di un inarrestabile decadimento. Con ciò l'allegoria si pone al di là della bellezza. Le allegorie sono nel regno del pensiero, quello che le rovine sono nel regno delle cose⁴⁴.

All'allegoria è dato proprio di cogliere l'imperfezione, la degenerazione, la fragilità del mondo. Sotto il suo sguardo impietoso tutto diventa incapace di irradiare un significato; tutto diventa altro, enigma, mistero, 'frammento amorfo' (Benjamin), contraddizione della purezza e della totalità organica. Spazio, intervallo, rinvio, scarto: l'allegoria mostra l'irriducibilità della differenza. Dissimulazione, occultamento, ambivalenza: essa traccia nel presente la scomparsa di qualsiasi origine, di uno spazio dell'enunciazione assoluto. Presenza ellittica, espressione di un'assenza, sta lì ad indicare che

questo parlare per mezzo di altro (ALLOS *altro*, AGOREUEIN *parlare*) è anche un parlare dell'altro, un dare voce e un far apparire un'Alterità che sfugge al discorso diretto e si presenta come un Altro⁴⁵.

Quest'Altro viene proprio a collocarsi in quella rottura temporale causata dall'allegoria, una sfida all'impulso di parlare della continuità della storia. È una forza catastrofica che 'libera il futuro sepolto nel passato e lo costruisce col presente'. È lo *Jetztzeit*, il tempo attuale, 'in cui la memoria infinita dei "senza nome" si riappropria di una storia dominata dallo storicismo dei potenti'⁴⁶.

La storia non più come scienza, ma come *memoria*: il passato sepolto ritorna in modo discontinuo, eccessivo, disordinato, 'in quanto storia dei dolori del mondo, che è significante soltanto nelle stazioni del suo decadere'⁴⁷. Sebbene ridotto in macerie, rappresentabile attraverso i pochi frammenti pervenuti nel presente, esso continua a interrogare, a insinuare dubbi, a mostrare che la stessa idea di progresso è fondata sull'esclusione di altre storie, 'colpevoli' di non essere assimilabili

⁴⁴ W. Benjamin, *op. cit.*, p. 184.

⁴⁵ C. Buci-Gluksmann, *op. cit.*, p. 141.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 17.

⁴⁷ W. Benjamin, *op. cit.*, p. 170.

o riconducibili ad un unico sistema, quello del logocentrismo assoluto, solo perché diverse. *Allegorie dell'oblio*, quindi, che costringono a confrontarsi con tutto quanto si cerca disperatamente di evitare: i limiti imposti dalle innumerevoli ombre del passato, il senso di perdita, la precarietà della presenza dell'uomo sulla terra, la morte.

Quest'atto di *riesumazione*, secondo Benjamin, ha inizio proprio nel Seicento, col dramma barocco – il *Trauerspiel*. Attraverso la rappresentazione (Spiel) del lutto (Trauer) ciò che appare è proprio la fragilità dell'essere umano, meglio identificabile come essere mortale, calato, ma soprattutto prigioniero nel mondo secolare in cui non esiste più trascendenza. Nel teatro tragico regna un tempo mai compiuto, un tempo radicalmente laicizzato che si rinnova in continuazione. Ciò che si ripete è l'allegoria della vita come 'storia delle sofferenze del mondo', della vita come lutto. La morte diventa spettacolo, gioco, apparenza: gli attori non sono più espressione dell'anima dei personaggi, ma corpi-cadaveri, raffigurazione materiale del dolore.

Tuttavia è solo dopo la 'frammentazione del mondo come atto del pensiero e dell'immaginazione'⁴⁸ che la morte, il lutto come sentimento diventano memoria. Il Romanticismo aveva addirittura riproposto il classico pregiudizio contro il Barocco, contrapponendo, ancora una volta, la corrispondenza tra figura e senso del simbolo, all'abisso che li separa nell'allegoria. La frattura, mai arginata, della modernità si compie passando attraverso il romanticismo tedesco e, tramite Nietzsche, Baudelaire, diventa con Freud una voragine. Il perturbante, con tutte le sue ambivalenze, familiare/spaventoso, rimosso che ritorna, l'interpretazione dei sogni, provocano una ferita impossibile da curare che continua a sanguinare tutt'ora.

L'allegoria della modernità, o, a questo punto, sarebbe più opportuno chiamarla della post-modernità, rappresenta proprio questo passato che non sarà mai concluso. L'eccesso della storia che ritorna è costituito dal carattere inconscio che turba con la sua presenza fantasmatica, che disintegra le 'belle sintesi' della scienza della storia. L'ambiguità, il doppio, si insinuano in questo interstizio, si lasciano scorgere, ma mai afferrare, perché significano sempre altro; il loro senso ultimo è conti-

⁴⁸ C. Buci-Gluksmann, *op. cit.*, p. 112

nuamente rimandato. Riconoscere tutto ciò significa ammettere l'impossibilità di avere una piena conoscenza del reale. La storia, al di là della versione ufficiale, si rivela come la storia delle rovine, degli sconfitti, di ciò che è rimasto sconosciuto perché seppellito negli abissi più profondi dell'essere.

L'allegoria diventa una *archeologia della modernità* perché stabilisce nel presente un dialogo con questo passato obliato, i cui frammenti distruggono la linearità della storia e rivelano l'ambiguità, l'*inconscio* del nostro tempo: ciò che giace al di là della trasparenza della ragione e che, sebbene *coscientemente* rimosso, non è mai completamente perduto. La storia di un glorioso passato di vittorie (della civiltà sulla barbarie, dell'ordine sul caos) si interrompe per mostrare che lungo questo sentiero illuminato di conquiste, lo spazio della ragione, esistono altri luoghi opachi, ambigui che contestano questa logica infallibile e oppongono resistenza al tentativo di essere inglobati in una totalità omogenea, attraverso un movimento infinito che non permetterà mai di fissarli.

Il tempo ritorna su se stesso, crea un intervallo nella storia ufficiale e apre la strada a quella negata: è la fine della storia come continuità, progresso inevitabilmente e ripetitivamente spezzata da salti in avanti e all'indietro. Il ritorno di tutto quanto è stato rimosso, ridotto al silenzio apre un tempo nuovo: il *tempo della memoria*, ambiguo, indefinito, diverso dal tempo storico che è alla continua ricerca di certezze. Questo tempo abita uno spazio in cui l'unità del soggetto cede drasticamente il posto ad un universo frammentato, la cui storia si costituisce come l'insieme di altre storie. È uno spazio infinito che non si potrà mai chiudere perché ci sarà sempre un eccesso che andrà oltre la misura.

Allegoria come recupero di voci, storie, linguaggi che crea una serie discontinua di morti e rinascite; *interpretazione* che si costituisce come *commemorazione (inter-prete)* di un passato sepolto e rivive nei frammenti e nelle tracce lasciati dal processo di secolarizzazione del mondo iniziato nel Barocco:

it is to make a place for the dead, but also to redistribute the space of possibility, to determine negatively what must be done, and consequently to use the narrativity that buries the dead as a way of establishing a place for the living⁴⁹.

⁴⁹ Michel de Certeau, *The Writing of History*, New York, Columbia University Press, 1988, p. 100.

Allegoria come funerale, quindi, rito commemorativo che se da un lato riconosce la mortalità dell'uomo e del mondo, dall'altro onora il passato, rendendolo accessibile, aprendogli nuove possibilità di vivere nel presente. Questa 'festa della memoria' (Nietzsche) non vuole affatto riproporre il passato come assoluto, inalterabile nella sua autenticità. È un atteggiamento che possiamo ricondurre al concetto di *Andenken* di Heidegger, una sorta di *pietas*, devozione-rispetto nei confronti di ciò che ha solo un valore limitato e, tuttavia, è l'unico valore a nostra disposizione. Il limite è costituito dal fatto che il passato ritorna nel presente sotto forma di rovine, frammenti, pezzi di un puzzle di cui non è possibile avere la visione totale, ma la memoria, che nel ricordare (*remember*) rimette insieme (*re-member*), testimonia la *pietas*, l'amore per la vita e le sue tracce, quelle che storie di uomini e di donne lasciano e quelle che portano in quanto le ricevono dal passato⁵⁰.

At such times the future became so clear that it was as if he were remembering it, remembering in the place of the past, which he could no longer describe⁵¹.

Barthes sostiene che 'l'estetica del frammento è uno sparpagliare eludendo il centro o l'ordine del discorso'⁵²: ed è proprio qui che la questione si pone. Il discorso sul frammento o mediante il frammento, esclude la presenza del soggetto cartesiano, del soggetto del dominio; lo caccia via lasciando quel centro vuoto:

Il soggetto non è dove ci si aspetterebbe: al posto da dove un io governa visibilmente il discorso che si enuncia; ma da dove non è possibile prima cercarlo: sotto il significante eliso, che l'io crede di aver respinto, da dove l'io si crede respinto. Così, nel momento stesso in cui il soggetto 'fa' senso in un posto dato del testo, esso scompare in un altro luogo ove qualcosa cade dal linguaggio: il rappresentante della rappresentazione⁵³.

⁵⁰ Gianni Vattimo, *op. cit.*, p. 20. Cfr. anche Iain Chambers, 'Rolling away from the centre towards X. Some notes on Italian philosophy, "weak thought" and postmodernism', in Z. Baransky and R. Lumley (ed.), *Culture and Conflict in Postwar Italy. Essays in Popular and Mass Culture*, London, Macmillan, 1990, p. 186.

⁵¹ P. Ackroyd, *op. cit.*, p. 199.

⁵² Roland Barthes, *Frammenti di un Discorso Amoroso*, Torino, Einaudi, 1981, p. 92.

⁵³ S. Sarduy, *op. cit.*, pp. 63-64.

È un sapere inconscio, il *sapere del labirinto*, che guida l'archeologia della modernità, che ricostruisce sulle catastrofi della storia. È un sapere saturnino: istintivo, passionale, impuro, discontinuo, latente, sdoppiato e sdoppiabile.

Allegoria: linguaggio frammentato, lacerato. Territorio indefinibile dove Vita e Morte, Presente e Passato coincidono. *Sintomo* di un trauma.

CORPI, RUMORI, FLUSSI, VOCI musica e femminile

Daniela Bozza
(Napoli)

Corpi

Songs of an unheard-of purity flow through you, addressed to no one, they well up, surge forth, from the throats of your unknown inhabitants, these are the cries that death and life hurl in their combat¹.

Suono: lo spazio dell'immaginario, l'inaspettato, la sospensione temporanea tra l'immaginazione e la routine, l'irrazionale e il razionale, la fantasia e la realtà. Tali dicotomie trovano il terreno di incontro, il momento di scambio e frizione nella zona del corpo, non a caso frequentemente repressa dal pensiero occidentale. Un temporaneo abbandono del corpo dal controllo e dai confini sociali, dalla tirannide del soggetto che lo 'abita' verso un momento di libertà, di perdita delle nozioni acquisite, di rovesciamento dell'ordine naturale. Il corpo e il piacere ad esso legato è stato sempre il campo di battaglia tra disciplina e liberazione, potere ed evasione.

La partecipazione fisica alla musica, il coinvolgimento esplicito al movimento, alla danza, l'impercettibile scossa del capo che segue un ritmo, divengono l'invito a tracciare, a modellare, a regalare l'esperienza del corpo senza mediazione, a costruire modelli di identità altri che esplodono proprio nel 'locus dell'io dissociato', 'la superficie degli eventi', 'la massa in disintegrazione costante', per definire il corpo nelle parole di Michel Foucault.

¹ Hélène Cixous, *Coming to Writing and other essays*, ed. by Deborah Jenson, London and Cambridge, Harvard University Press, 1991, p. 39.

Aspetto perturbante nella sua 'normalità' è la possibilità della musica di articolare modelli di desiderio in una sequenza ritmica, tracciare il corpo in un battito, regalare energia erotica in una movenza, esprimere il tangibile, il visibile della materialità corporea.

Music is life... Music is neither sound nor silence. It is contained in each and encompasses both; invisible and intangible by nature, it is especially effective in bringing forth the tangible and the visible².

Cattura, contagia. Provoca e spiazzata nel suo impasto di tumulti sonori pronti ad inabissarsi in repentini silenzi, non momenti vuoti, ma pause pulsanti piene di vita. Una cascata di linee melodiche che sembrano erogate dal corpo nella spettacolare, erotica fisicità. Dare voce alla passione, gemere, blandire, carezzare, aggredire con slanci esplosivi per poi implorare in un inseguimento lirico segreto. Gioco di gestualità sfrenata con la costante di una pulsazione vitale, un battito, un'evocazione di Eros.

L'assoluta preminenza del movimento, la gestualità, la danza, le dita sul pianoforte, le mani, le gambe, le vene, i polmoni, il cuore nel senso precisamente anatomico del termine richiamano alla mente la *musica practica* di Roland Barthes.

A muscular music... as though the body were hearing... A music which is not played by heart (but where) the body conducts, co-ordinates, making sound and meaning³.

Barthes descrive un corpo che non sia ricevitore o trasmettitore del messaggio musicale, ma che sia capace di riscrivere su se stesso, di ricreare il codice ritmico. In maniera differente dal linguaggio verbale dove i referenti sono di secondaria importanza rispetto alla rete dei significati, la musica privilegia la funzione referenziale ed il suo referente è il corpo.

The body speaks, it declaims, it redoubles its voice: it speaks but says nothing: because as soon as it is musical, speech – or its instrumental substitute – is no longer linguistic but corporeal; it only says and nothing else: my body is put into a state of speech: quasi parlando⁴.

² Trinh T. Minh-ha, *When The Moon Waxes Red*, London, Routledge, 1991, p. 203.

³ Roland Barthes, 'Musica practica', in *Image-Music-Text*, trans. S. Heath, London, Fontana Press, 1977, p. 149.

⁴ Roland Barthes, 'Rasch', in *The Responsibility of the Forms. Critical*

Il corpo reagisce agli stimoli della musica in una esperienza che trascende il mondano, che porta l'individuo letteralmente fuori dalla soggettività, verso un piacere simile a quello orgasmico. La *jouissance* è un piacere radicalmente violento che dissipa, frammenta, dirompe l'identità culturale, la nozione acquisita di io. È l'eccitazione, il brivido, il fremito, il vigore, la gioia, l'eccesso. Gioire come godere; gioire come riascoltare il corpo in accordo ai segreti meccanismi che lavorano nella barthesiana grana della voce. Quando la grana della voce possiede *jouissance*, 'un gioco libero di significanti', senza alcun riferimento possibile ad uno o più significanti fissi, la melodia non è collegabile ai processi relativi alla comunicazione, ma alla 'voluttà dei suoni significanti'. La grana giace sotto la musica, è la materialità del corpo che parla la madre lingua, la corporeità del lavoro di laringe, lingua, denti, cavità orali, gola, polmoni. In questo processo erotico il soggetto è decostruito, perso, sopraffatto dal piacere orgasmico.

The grain is the volume of the singing and speaking voice, the space where significations germinate from within language and in its very materiality⁵.

Rumori

La musica è generalmente riconosciuta come neutrale, un'impresa neutra, a causa del desiderio di non riconoscere la sua mediazione attraverso persone reali con corpi reali e differenziati da un'identità di genere sessuale. Scovare dei corpi nelle voci, in un'espressione come il rock che, con i suoi graffi sonori e le urla di ribellione, diviene anche paradigma dell'identità e delle differenze sessuali. Il rock offre uno spazio per l'immaginazione, in cui è possibile riaffermare l'identità sessuale, estenderla, evadere dai suoi confini; sfidare le regole è l'imperativo del rumore.

I gruppi rock che usano il rumore come sostanza musicale, in qualche modo, esprimono una visione antiumanista, rovesciano il senso di una superiore armonia del cosmo. Posizione che destabilizza la fiducia razionalistica nella coscienza in-

Essays on Music, Art, Representation, trans. Richard Howard, New York, 1985, p. 303.

⁵ Roland Barthes, 'The grain of the voice' in *Image - Music - Text*, op. cit., p. 186.

dividuale, nell'idea di soggetto. La materia scura della malattia, dell'alienazione è una sorta di rumore culturale, che causa un blocco, la sospensione dei codici riconosciuti di comunicazione. Il rumore sopraggiunge quando anche il linguaggio si spezza, quando la costituzione dell'io è in pericolo. Il piacere del rumore forse nasce nell'oblio di significato e identità; è sovversivo o piuttosto auto-sovversivo, poiché getta in aria le strutture di potere della mente, la tendenza sistematica al pensiero binario. La voce – il corpo in pericolo – è rumore, interferenza, mezzo che non si subordina al messaggio.

Noise is about fascination, the antithesis of meaning. If music is a language... then noise is like an eruption within the material out of which language is shaped. We are arrested, fascinated... we are mesmerized by the materiality of music⁶.

Anche in musica, l'abdicazione del Dio-Autore non produce un impoverimento della percezione ma un arricchimento attraverso la pluralità, e la moltiplicazione di voci e rumori costituisce una forma di decentralizzazione. La proposta di identità nella mancanza di identità, in un senso di transizione perpetua, in un caos discordante di desideri contraddittori, è aumentata a dismisura e negata da una catena di immagini apocalittiche. In una esperienza di evasione, di estasi, intesa nel senso letterale dell'andare fuori di sé, il rumore esplose come interferenza, qualcosa che blocca la trasmissione, sovverte i codici, impedisce al senso di esistere nella realtà.

La tradizione musicale del *grunge*⁷ di Seattle si colloca in un imprecisabile punto di incontro di heavy metal e punk rock; la dispersione sonora, l'anomia dei rumori e delle parole, il nichilismo cupo, divengono eredità primaria del post-punk. I Nirvana, band leader del *sound of Seattle*, riportano

⁶ Simon Reynolds, *Blissed Out. The Raptures of Rock*, London, Serpent's Tail, 1990, p. 60.

⁷ *Grunge* è una formazione arbitraria dell'inglese americano, letteralmente traducibile come 'sgangherato' o 'stropicciato', in riferimento al modo di vestire degli appartenenti al movimento alternativo nordamericano dei primi anni '90, che oltre allo stile musicale, presentava una forte componente pacifista non-violenta e attenzione all'ecologismo. Musicalmente, *grunge* è il termine che identifica la variante di Seattle dell'hard rock e la sua tradizione di *garage rock*. Il figlio più famoso della scuola musicale di Seattle fu Jimi Hendrix, la cui musica seguiva la dottrina di rumore selvaggio e senso melodico nevrastenico. Il grunge di Seattle rilegittimò il mondo del rock 'alternativo', i cui esponenti erano tanto ostili alla messinscena, alla finzione quanto inclini alla trasandatezza, ad uno sgangherato non solo estetico ma sonoro, miscela di composizioni sgraziate e spigolose.

l'anoressia ritmica e la parsimonia spigolosa del punk alla 'autenticità' esuberante del rock: la dirompente forza dei suoni, la resurrezione di una idea di musica orgiastica, liberatoria, una festa di rumore, di sproporzione, di enfasi elettrica. La versione grunge dell'esperienza acida, sul finire degli anni ottanta, non guadagna l'accesso ad un qualche principio spirituale benigno, che esplica ed ordina l'universo, quanto piuttosto la schizofrenia: il caos degli istinti e della realtà esterna.

I Nirvana cantano di impotenza politica ed esistenziale, di neutri e castrati. È un tentativo fallito di far riemergere il fallo nel rock, un ritorno ad un suono duro, mascolino, in cui tuttavia non viene risparmiata la ferita dura della castrazione. Tutto il lavoro dei Nirvana è come attraversato da un impulso regressivo, quasi un ripudio pudico della mascolinità, in un rifugio imprecisato.

Endless expressions of a longing to come home, to return to the womb, that often take the place of a cosmic oceanic mysticism or worship of Mother Nature⁸.

I testi di Kurt Cobain, leader e autore dei brani, non danno visioni chiare, univoche, perdono il controllo, perdono se stessi nel rumore, impazziscono perché la follia che li genera è senza senso e gridata; si confrontano con l'altro che abita in loro, espandendo i confini della coscienza sino a dissiparla in spazi aperti e fragilità. L'arcobaleno pop è scacciato dall'angoscia di un buco nero, da suoni di infinite rifrazioni oscure, un inferno di parole che non promette luce, un sole succhiato ed eclissato da un cuore buio.

Il *wall of noise* è un deliquio psichedelico, strati di chitarre, campionamenti improvvisi, vocalizzi stratificati, una lava incandescente di parole, suoni, rumori, bisbigli e grida. Lamenti acustici, sussurri moribondi, atmosfere magiche e sinistre. Il non detto e l'indicibile penetra tremante e contratto in parole curve, oblique. Ellissi, singulti.

Noise/horror undoes the self by confronting it with the other that dwells within it, the monstrous potential latent in us all, waiting to be catalysed by an extreme predicament⁹.

⁸ Simon Reynolds and Joy Press, *The Sex Revolts. Gender, Rebellion and Rock'n'Roll*, London, Serpent's Tail, 1995, p. xii.

⁹ Simon Reynolds, *Blissed out. The Raptures of Rock*, op. cit., p. 61.

Nella musica dei Nirvana, le parole aspettano prima di emergere con senso chiaro, dalla gravità, dalla gola roca, quasi tagliente del cantante; e tuttavia i testi di Cobain provano a decostruire l'identità, ad abbassare il muro di cemento alzato per separare i generi sessuali, a sfuggire una ideale virilità. Le liriche sembrano essere sepolte da sane contraddizioni, capaci di portare i problemi di genere nel panorama sonoro; e l'aggressività musicale, l'energia ipercinetica, non le trasforma in armi di violenza sessuale ma rende le parole capaci di esprimere l'esperienza maschile accompagnata da un punto di domanda, da una vulnerabilità esibita. Il dubbio sulla propria identità consente al discorso di posizionare il femminile. Frantumare le certezze e la solidità del soggetto diviene terreno di dialogo per l'altro, avvicinare una sponda. Dubitare per capire, per conoscere l'altro-da-sé.

'Smells Like Teen Spirit'¹⁰ funge da propellente con un urlo rabbioso e furente, una traccia di ironia nelle lente, corrosive corde punk. Comunica in un lampo disprezzo indifferente ed indifferenziato, decadenza. L'attacco del basso ci trasporta su Giove, con una crescita abnorme e orribile dei corpi. La musica è pressata dalla fatica, dalla stanchezza, dalla lassezza.

I'm worse at what I do best
and for this gift I feel blessed
And I forget just what I taste
Oh, yeah, I guess it makes me smile

Nel testo sembra prevalere la perdita di senso come demistificazione dei processi di caos abitualmente vissuti nel (dis)ordine quotidiano. Un'identità (auto)critica, che non si sottrae al meccanismo della limitazione, dove l'incertezza ironica sfida le proprie imperfezioni. Affermare la perdita di consistenza del centro equivale ad un implicito riconoscimento che la 'nostra' cultura non è un omogeneo monolito, che non esistono gerarchie naturali se non quelle che costruiamo; che esiste una prospettiva decentrata, demascolinizzata che deve assumere nuova significanza. Posizione ex-centrica, per alcu-

¹⁰ Il brano, che apre l'album 'Nevermind', consacrò i Nirvana e il sound di Seattle. Il 1991, anno di uscita del disco, divenne ironicamente 'the year that punk broke'.

ni ancora eccentrica. In maniera palese la questione della identità nella domanda 'chi sono io?', sembra trasformarsi in un 'chi sono io per giudicare?'.

It's fun to lose and to pretend
Hello, hello, how low?
With the lights out it's less dangerous
Here we are now entertain us
I feel stupid and contagious
A mulatto, an albino
A mosquito, my libido

'Here we are now, entertain us'. He's trying to say that whatever it is he's doing, it's not entertainment. He's saying that the noise he and his friends are making is entertainment only insofar as it fails, only to the degree that their vague intimations of utopia and annihilation, mean nothing, to him or anyone else¹¹.

Il sentimento di disintegrazione, ad opera di una distante malevolenza, è ciò che la musica dice da sola. Cobain non comunica l'abbandono del pubblico e l'euforia della festa ma sfiducia, disgusto. La continua intrusione di se stesso, stupido pagliaccio di un circo rock, del proprio malessere, quasi un virus di stupidità che contagia, pericolo di una malattia, nausea che si diffonde, prende il sopravvento con i suoi miasmi venefici e assordanti, sgraziati e spigolosi. L'angoscia viene alchemizzata in rumorosa apatia, l'inquietudine si rivela maschera di una ambigua ironia.

Yay yay... A denial, a denial
Yay yay... A denial, a denial, a denial

Cobain raglia una maledizione vuota. Negazione di cosa? Di chi? La perdita del senso è positivamente schizogena, è attenuazione grottesca, possibilmente mostruosa, occasionalmente gioiosa. La postmodernità è la modernità senza le speranze e i sogni che la rendevano sopportabile.

I found it hard

¹¹ Greil Marcus 'Notes on the Life & Death and Incandescent Banality of Rock 'n' Roll', *Esquire*, August 1992. Reprinted in Hanif Kureishi and Jon Savage (Eds.), *The Faber Book of Pop*, London and Boston, Faber and Faber, 1995, p. 745.

It was hard to find
Oh well, whatever, nevermind

La teoria postmoderna offre come motivo dominante la figura della soggettività schizofrenica, della coscienza frammentata. Se Frederic Jameson ha accompagnato la teorizzazione con un approccio nostalgico, come emergenza di una struttura umana fratturata, spezzata, un'ombra di uomo, la frammentazione come struttura del sentimento può divenire possibilità di espressione verbale di altre voci troppo spesso soffocate dalla visioni occidentale e maschile. Nella teorizzazione postmodernista si sente parlare di discontinuità, antitotalitarismo, decentramento, indeterminatezza, dislocazione.

I don't mind if it's old
I don't mind
I don't mind
If I don't have a mind
Get away, get away from your home

L'esperienza nomadica, errare senza fissa dimora, senza punti fissi dentro di sé e fuori di sé. Proliferazioni di superfici, processi di frammentazione esistenziale, culturale, crisi come parola chiave; riposizionamento delle assi di un potere unitario in una pluralità di poteri, fascino-fascinazioni per il differente che non ha ancora del tutto assunto la corporeità di altro. Forse l'unica identità che sembra conquistabile è un'identità critica dove l'incertezza giace sotto la superficie dei ruoli sessuali e delle immagini sociali, dove la questione di come individuare l'io reale è diagnosticabile come disordine psicologico. La felice (?) babele del post non è un'entità omogenea, è uno spazio o un atopia, una pira per la fine dell'io, un collasso della mente se non c'è nulla all'interno.

I start this off without any words
I got so high that I scratched till I bled
I love myself better than you
I know it's wrong, so what should I do?

Nel brano 'On a plain' sembra enfatizzarsi l'impensabilità della comunicazione, della trascendenza, della dialettica, ne-

gazione di valori e significati. Il momento che resta privilegiato è il solitario confronto con il fattore irriducibile della limitazione, dell'alterità e della differenza, la perdita di dominio che è perdita di controllo, la morte in vita di Lyotard, le frequenti piccole morti e le interruzioni psicotiche della coscienza dall'inconscio.

It is now time to make it unclear
To write off lines that don't make sense
Somewhere I have heard this before
In a dream my memory has stored
One more special message to go
As defense I'm neutered and spayed
What, the hell am I trying to say?

Nella sua ostilità al 'plainspeaking', Cobain gioca nel brano con il balbettio, lavoro del linguaggio e rumore vocale. Il cantato, sebbene raramente non verbale, sembra vicino alla dislessia; si lotta per decifrare le liriche nella sintassi balbuziente e nella dizione confusa. La voce galleggia in una onomatopea estatica, che inonda fisicamente il testo. Le mezze frasi, l'incoerenza ostentata eppure dolorosa, sembrano il prodotto terminale di una insonnia verbale. I testi di *Nevermind* non sono espressioni, ma piuttosto tic nervosi, spasmi vocali/mentali puramente nevrotici, la nevrosi è un tentativo di mitigare l'ansia e parare il vuoto con azioni rituali. Il canto sommerso dal rumore o del tutto privo di parole è l'ultima risorsa di un desiderio o disperazione che non può essere comunicato dal linguaggio e nel contempo lo supera e lo perfora.

I'm on a plain
I can't complain

L'emergente norma psichica del postmodernismo è la distopica estrapolazione della schizofrenia; lo schizofrenico non è più l'eroe ferito - vittima eroica, ma il disperato testimone - vittima impotente del fallimento, suddito nel regno della impossibile ed impensabile disintegrazione, l'assorbimento nel flusso.

Il 'nevermind' dei Nirvana è la testimonianza del nulla, del soggetto negato. Solo negazioni, psicosi, dispersione e morte come strategie fatali che prevalgono.

Postmodernism may mean what Paul Virilio calls 'the triumph of the art of fragment', a loss of totality, a necessary and therapeutic loss of wholeness¹².

Flussi

I sense femininity in writing by: a privilege of voice: writing and voice are entwined and interwoven and writing's continuity / voice's rhythm take each other's breath away through interchanging, make the text gasp or form it out of suspenses and silences, make lose its voice or rend it with cries¹³.

Roland Barthes esplora il 'genere' della musica e il suo ruolo nella teoria critica postmoderna. La musica è l'irrepresentabile, l'impensabile, il grado zero del sistema, la reliquia del metafisico. La musica è di genere femminile a causa della sua differenza; e come la donna ed altri Altri, essa diviene liberamente metaforizzata nei testi postmoderni. L'altro come proiezione di un aspetto soppresso e temuto dell'io.

Music has a privileged system because it can replace everything else: it is the degree zero of this system....Music constitutes a kind of primal state of pleasure¹⁴.

Barthes, in una raccolta di saggi 'incorporati' nel titolo 'Music's Body', sovverte il dibattito: la musica non è sistematicamente analizzata, spiegata, in relazione ad un sistema di note, scale, toni, in una cosiddetta 'prima semiologia'; egli intende percepire e seguire l'effervescenza dei battiti, una seconda semiologia, quella del corpo nello stato di musica. Barthes, il re-filosofo maledice i padri e si unisce alle donne e alla Madre nel regno del vulnerabile.

I...at last rediscovered my mother...¹⁵. In the Mother there was a radiant and irreducible core: my mother¹⁶.

¹² Dick Hebdige, 'A Report on the Western Front: Postmodernism and the Politics of Style' in *Block 12 1986/7*, p. 11. Hebdige afferma nell'articolo che se il postmodernismo ha davvero un senso, esso è forse nella fine della coerenza e della continuità come dati storici, la parola fine all'idea metafisica di una narrativa chiusa. Discontinuità come significante.

¹³ Hélène Cixous, 'Sorties' in H. Cixous and C. Clément, *The Newly Born Woman*, Manchester, Manchester University Press 1987, p. 92.

¹⁴ Roland Barthes, 'One always fails in speaking of what one loves' in *The Rustle of Language*, trans. Richard Howard, Berkeley, 1989, p. 299.

¹⁵ Roland Barthes, *Camera Lucida. Reflections on photography*, trans. Richard Howard, New York, 1981, p. 69.

¹⁶ *Ibid.*, p. 74-75.

Scrivere della relazione ombelicale della musica: è un'emanazione del referente, un medium carnale, una pelle condivisa. È radiante – più immagine che linguaggio. Essa è insieme dispersa e unaria, prende continuamente rifugio nell'ombra luminosa della madre, legame, connessione, espressione dell'unità materna.

Feminine light doesn't come from above, doesn't fall, doesn't strike, doesn't go through... It radiates, it is a slow, sweet, difficult, absolutely unstoppable, painful rising.¹⁷

La proliferazione di suoni, la melodia che accompagna la descrizione, il ritmo lento ma in crescendo della scrittura di Hélène Cixous, evocativo piuttosto che espositivo, si appropria delle caratteristiche della musica, che similmente supera i modi di articolazione logica per sorprendere l'ascoltatore sospeso, inconscio. Qualcosa di non-analizzabile, che entra nel linguaggio in maniera inadeguata, solo attraverso una catena infinita di aggettivi. Qualcosa in eccesso come il seduttivo flusso musicale.

La migliore musica dei Nirvana è onomatopeica: nauseabondi rollii di uno stomaco avvelenato, il suono di un sistema immunitario che rigetta le proprie cellule. La possibilità di riconciliare sul terreno del corpo i due grandi piaceri della musica rock, solo apparentemente agli antipodi; il piacere maschile di un terremoto elettrico, un battito assordante e l'estasi femminile di un dissolvimento dei limiti, l'apertura dello spazio ad un lavaggio oceanico. Lo svelarsi del soggetto nel piacere del testo, punto in cui l'io si disintegra, mosso oltre le parole, dallo scivolamento del significante sul significato, dalla forza dei rumori sui dolori. La poesia dei testi diviene sovversiva perché rende manifesta la materialità del corpo nel testo, quando la presenza sregolata del semiotico si introduce nel regno del simbolico. Il testo entra in connessione con la fonte.

In Utero, titolo dell'ultimo album dei Nirvana prima del suicidio del leader Kurt Cobain¹⁸, rappresenta il tentativo di

¹⁷ Hélène Cixous, «Sorties» in H. Cixous and C. Clément, *op. cit.*, p. 88.

¹⁸ Il titolo originario del disco, uscito nel 1993, era *I Hate Myself and I Want to Die* divenuto successivamente *In Utero* per problemi di promozione discografica. È evidente, dunque, l'uso strumentale da parte della stampa specializzata, che ha

attraversare il continente della femminilità che, come afferma Hélène Cixous non è 'né nero né inesplorabile, semplicemente inesplorato'. Nel ventre, prima della nascita, nel viaggio verso il materno si va alla ricerca di risposte alle contraddizioni, allo stupore interdetto del 'nevermind'. Nel cammino verso l'origine, Kurt si isterizza, in una parvenza di identità maschile mostra l'esitazione, la confusione; nella frammentarietà del discorso compare il corpo, nel soffermarsi egli viene alla scrittura.

La musica diviene un rifugio impensato, una riserva indiana dove il selvaggio, il naturale è permesso, la resistenza del corpo attraverso un rituale sonoro, una terra promessa transitoria e piacevole, una parte del corpo femminile.

One day I became aware music did not come to me from my head... It comes from somewhere else: it comes to me from the womb... That is no easygoing sexual organ. The uterus, which is where the hysteria comes from, is an organ where the thought of beings is conceived, a place where powerful rhythms are elaborated, a musical beat that is peculiar to women, the source of their voice, their breathing, their spasmodic way of thinking¹⁹.

Il flusso infinito di pulsioni è accolto, raccolto nella *χώρα*, il termine greco per definire il ventre femminile, lo spazio, l'antro, la matrice, la caverna platonica. Dall'*ὕστερα*, da cui era necessario uscire per raggiungere la luce della verità e della conoscenza, sino alla mancanza, il vuoto lacaniano: lunga catena di metafore sotto il segno di una irriducibile espropriazione del corpo femminile.

Il mistero di quel ventre in cui si è concepiti, il segreto della generazione, della «origine». Desiderio-bisogno, anche, di rifar correre il sangue per ravvivare un antichissimo rapporto – intrauterino, indubbiamente, ma anche preistorico – con il materno²⁰.

'Radio Friendly Unit Shifter' rappresenta il passaggio dalla dislocazione, dall'angoscia che provoca la *no man's land*, ver-

intravisto nei testi dell'album i motivi del suicidio. L'utilizzo delle liriche di Kurt Cobain, in questo caso, vuole sottolineare solo una analogia con la teorizzazione della *écriture féminine*, scrittura che privilegia il flusso e la fluidità, evitando la ricerca di impietosi perché.

¹⁹ Catherine Clément, *Opera or the Undoing of Women*, trans. Betsy Wing, London, Virago Press, 1989, p. 176.

²⁰ Luce Irigaray, *Questo sesso che non è un sesso*, trad. Luisa Muraro, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 18.

so un imprecisato e nostalgico habitat; compare l'etica della differenza che tuttavia è ancora distruzione e disintegrazione di sé, rifiuto e accettazione sofferta. Il dubbio apatico che ha attraversato *Nevermind* si mescola all'ansia di un ritorno a casa, una impossibile regressione verso la propria madre.

Use just once and destroy
I love you for what I am not
I do not want what I have got
What is wrong with me
What is what I need
What do I think I think
Find, find your place
Bipolar-opposites attract
All of a sudden my water broke

La traccia di questo approccio alienato nell'alterità di un amore che si estende e cerca se stesso, non per colmare un abisso e ricoprirlo ma per visitare un altro luogo, per nuotare nell'acqua femminile. Si rompono le acque dell'immaginario maschile e il nomadismo soccombe al desiderio del santuario materno. La vita neonatale diviene chiave di lettura dell'intera esistenza e l'utero che si intende percepire, la vita cui si vuol dare luce è la propria. È il travaglio, le doglie, il parto di se stesso; difficile partenogenesi che sembra sostituire l'empatia negata.

Nelle proiezioni mentali e nelle atmosfere deliranti dei Nirvana, l'intera nozione dell'amore è associabile alla cecità, al buio, nella ricerca di un luogo noto nella memoria, nel piacere perverso a danneggiare il narcisismo, nel destabilizzare il senso di dominio dell'uomo.

I am buried up to my neck in
Contradictionary flies
I take pride as the king of illiterature
I'm very ape and very nice
If you ever need anything please don't hesitate
To ask someone else first

In 'Very Ape' l'impostura e la dissimulazione tendono a decentrare il costruito ad opera dello scrupolosamente falso. È una sovversione interna, visione allucinata, dove il modulo binario di umano-animale, animato-inanimato è presupposto e proliferato sino alla perdita di senso. Non c'è direzione, alcuna

corrente tranquilla cui abbandonarsi, smagliatura dei pensieri e delle sensazioni. Paralisi, logorrea, parlato fra i denti come simboli dell'isteria maschile: il desiderio, che impedisce l'espressione nell'azione e nel linguaggio, asserisce se stesso in sintomi psicosomatici. Il corpo parla perché non ha mai smesso di ascoltare ciò che viene prima del linguaggio.

La mimesi isterica continua in 'Rape me'. Nell'immagine aspra, simultaneamente spaventosa ed opaca, Cobain si serve dell'empatia per comunicare. Non già simpatia per l'essere umano, quanto un sentimento empatico che si traduce nella trasposizione sulla propria pelle delle emozioni, immersione totale nel corpo dell'altro. Se simpatia vuol dire avvicinarsi agli altri, empatia vuol dire diventare gli altri, entrarci, immedesimarsi, unirsi.

Rape me, my friend
Rape me again
I'm not the only one
Hate me
Do it and do it again
Waste me
Taste me, my friend

Egli assume la prospettiva di una donna ed esprime in prima persona l'oltraggio di un atto di pura violenza e sopraffazione come lo stupro. Esige su se stesso la profanazione che è subita dal corpo femminile. Si femminilizza, pone la storia della donna come soggetto storico in un testo, che nella violenza dei suoni, sembra usare la possibilità della comunità maschile, la fratellanza tra uomini per colpire con parole dure il sadismo dello stupro, l'odio connaturato, la dispersione fisica. Funziona come decostruzione della psiche maschile, gettando un vuoto disperato al centro dell'ego; voler affermare se stesso, il proprio desiderio e nel contempo dissolvere una identità maschile che soffoca. Viaggiare verso un altro paese, un luogo differente, un'altra identità, fondersi con essa. Lontano dall'essere il centro del mondo la mascolinità appare un punto imprecisato nell'atlante geografico.

My favourite inside source
I'll kiss your open sores
Appreciate your concern
You'll always sink and burn

Il testo non assume la funzione di cancellazione del soggetto maschile, ma piuttosto intende cercare e svelare il processo di costruzione; smascherare e parodiare la brutalità di una violenza gratuita diviene un proiettarsi nell'altro, e prendendolo in sé provare a esplorare, a tuffarsi in una 'sorgente interiore' decostruita.

Senza l'affermarsi di differenza, l'inclusione di te in lei, di lei in te si prolunga il luttuoso labirinto del desiderio e del volere in voi e tra voi²¹.

In 'Scentless Apprentice', la metafora del neonato inodore rivela, ancora, l'impossibilità di capire e dell'essere capiti. Preludio al mondo adulto senza sensi.

Like most babies smell like butter
His smell smelled like no other
He was born scentless and senseless
He was born a scentless apprentice
Every wet nurse refuse to feed him

Il vissuto scorre come in autoanalisi, come sogno da fase rem, catena di immagini indistinte della propria infanzia come nella favola disneyana dell'apprendista stregone. La musica diviene l'arte suprema per esprimere il regressivo nella sua abilità ad indurre sinestesia, confusione e sovrapposizione di sensi. Come il mondo visuale del bambino è un caos cromatico perché la vista solo gradualmente sviluppa la capacità di fissarsi sugli oggetti, così lentamente si impara a distinguere tra i diversi stimoli sensoriali. I neonati mescolano onde di vista, suono, tatto, gusto e naturalmente odorato.

Electrolytes smell like semen
I promised not to sell your perfumed secrets
There are countless formulas for pressing flowers
I lie in the soil and fertilize mushroom
Leaking out gas fumes are made into perfume

La profumeria allucinogena che emana il brano è proprio il mondo delle essenze neonatali che sembrano negate. Il contatto della placenta, l'odore della vita intrauterina, del 'corpo

²¹ Luce Irigaray, *Amante marina. Friedrich Nietzsche*. Milano, Feltrinelli, 1981, p. 86.

a corpo' con la madre. L'immaginario spiralizzato e il caleidoscopio di colori riattivano effetti sinestetici, permeando l'ambiente, invadendo i corpi, risvegliando sensazioni e ricordi sopiti. L'olfatto congiura nel riportare all'universo di intimità e prossimità totale con il materno, corteggiando il limite dell'irriconeoscibilità. Essenze, né liquide, né solide ma umori viscosi, offuscanti. L'orrore materno tamponato dall'eco della palude miasmica del ventre.

Se la perdita di significato, il 'nevermind' esprime la rinuncia ad un orizzonte di intelligibilità e di coscienza del sé, la mancanza del senso si trasforma nella perdita dei sensi, nell'affievolirsi delle facoltà di percezione prodotte da stimoli esterni. L'odorato è solo uno dei sensi che sembra abbassato, opacizzato: il gusto, il tatto, la vista, congiurano in un progetto di insensibilizzazione totale del corpo, che diviene pigro e annoiato, inutile e stupido. E il testo di 'Dumb' mette in scena lo sconcerto di un idiota.

I'm not like them
But I can pretend
The sun is gone
But I have a light
The day is done
But I'm having fun
I think I'm dumb
Or maybe just happy

L'obnubilamento dei sensi, la stupidità temporanea è la perdita di raziocinio, raggiungimento fatale del non-senso. Si abbassa la guardia e si raggiunge un santuario della ottusità, oppure ci si ammutolisce, abbandono della parola come del senno. Il silenzio senza stimoli è felicità senza sole. Come nei sogni non si vede mai il sole, sebbene si percepisca in lontananza una luce. Sonno e sogno isterici, in uno stato di sonnambulismo; l'anchilosi dei sensi non può essere eliminata senza dolore fisico, l'intorpidimento delle articolazioni psicomotorie sottolineato nel contrasto da un'energia sonora eccessiva.

E trattiene la paura e il dono di rimanere il più possibile vicino e lontano, in una confusione precosmica ed embrionale di sangue nero e sangue bianco, di latte ed escrementi come in 'Milk It'.

[16]

I am my own parasite
I don't need a host to live
I am my own pet virus
I get to pet and name her
Her milk is my shit
My shit is her milk

Il testo è infiltrato, percorso da visioni di violenza, di desiderio, di morte e di vita. Si attraversa e trova nel suo corpo un utero, una scrittura che parla di tracce, di assenze, di nascite, di esplosioni di libido, di perdita, di ritmo. Dall'ectoplasma di un corpo che si aggira deprivato, indefinito, autistico, emerge l'odore di un altro. Il corpo appare un mezzo passivo che assume significato attraverso l'iscrizione ad una fonte culturale esterna al corpo. Il corpo come materia inerme, un nulla, un vuoto, una carne in putrefazione, ectoplasma esangue.

Io vivo una morte vivente, carne tagliata, sanguinante, cadaverizzata, ritmo rallentato o sospeso, tempo cancellato o gonfiato, riassorbito nella pena²².

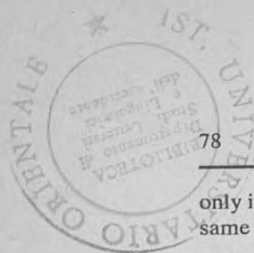
La funzione escretiva è forma di identità-differenziazione dagli altri. Aumenta la coprofagia connessa all'aver mangiato e con ciò reso feci, cioè materia inanimata. Nel viaggio a ritroso verso il nutrimento materno emerge dapprima la fase escretiva, il mistero di una nascita che parla di istinto di morte. Sembra richiamare le fatali simulazioni e gli eccessi di Baudrillard, la sua celebrazione della morte e dell'istinto di morte che converte tutte le creazioni in escrementi; l'escatologia della perdita.

Abiezione è il nome che Julia Kristeva usa per esprimere tutto ciò che l'individuo rifiuta, spregia, espelle per costituirsi come separato, ciò che segna i confini tra il me e il non-me, interno ed esterno. L'abietto designa ciò che è stato espulso dal corpo, scaricato come escremento, letteralmente reso altro. La costruzione del non-me come abietto, elemento alieno, stabilisce i confini del corpo, che è anche il primo contorno del soggetto. L'abietto disgusta ma attrae nel suo accesso momentaneo al corpo materno, al segno dei liquidi viscosi, agli orrori materni.

'I' want none of that element sign of their desire; 'I' do not want to listen, 'I' do not assimilate it, 'I' expel it. But since the food is not an 'other' for 'me', who am

²² Julia Kristeva, *Sole nero. Depressione e malinconia*. Trad. Alessandro Serra, Milano, Feltrinelli, 1988. p. 13.

[17]



only in their desire, 'I expel myself, 'I spit myself out, 'I abject myself within the same motion through which 'I' claim to establish myself²³.

L'indifferenza, il caos di pulsioni parziali, l'annullamento, il confine con la pazzia viene sostituito alla calma della situazione intrauterina, alla relazione del feto nel liquido amniotico; l'inconscio dell'uomo intuisce e percepisce la nascita come rievocazione remota di una memoria perduta. E il testo di 'Milk It' continua con allucinazioni, catene di parole al limite del delirio. Il cammino verso la madre è sbarrato ed egli continua così in modo in(de)finito, non conoscibile nel suo sostrato isterico, a muoversi nel/sul corpo di sua madre. Tornare al ciclo di sua madre vuol dire andare verso la materia prima e i suoi misteri.

Doll steak, test meat
Look on the bright side is suicide
Lost eyesight I'm on your side
Angel left wing, right wing, broken wing
Lack of iron and /or sleeping
Protector of the kennel
Ecto-plasma
Ecto-skeletal
Obituary birthday
Your scent is still here in my place of recovery

Nelle autostimolazioni cerebrali emerge un angelo dalle ali spezzate, madre-donna che profuma di lutto e di latte, è il nutrimento digerito, donna dentro di sé e escremento di sé, latte dell'amore, regalo senza restituzione. Ma la vista è perduta, è in stato di cecità, poiché tutto ciò che è stato mangiato e proiettato si trasforma ancora in oggetto inanimato, in materia (dis)organica, una bistecca di bambola.

Il suo inconscio è ora a contatto con un altro, e si espone al pericolo, accetta l'angoscia di una immersione, pronuncia l'abietto, ripercorre la strada verso una scatola a forma di cuore-utero, il cammino del cordone ombelicale in 'Heart-shaped box'.

She eyes me like a pisces when I'm weak
I've been locked inside your heart-shaped box for a week

²³ Julia Kristeva, *The Powers of Horror: An Essay on Abjection*, trans. Leon Roudiez, New York, Columbia University Press, 1982, p. 3.

I was drawn into your magnet tar pit trap
I wish I could eat your cancer when you turn black
Meat-eating orchids forgive no one lust yet
Cut myself on angel's hair and baby's breath
Broken hymen of your highness I'm left black
Throw down your umbilical noose so I can climb right back

Non esiste una soddisfazione finale del desiderio, dal momento che non c'è un significante finale oppure un oggetto che possa essere ciò che è stato perso per sempre: l'armonia totale con la madre e con il mondo. Catalogo di immagini vaginali, gabbia emozionale, trappola magnetica che attira ancora verso di sé, orchidea carnivora di valenza fallica, vulve sanguinanti, vedove nere, peli pubici come lame taglienti; e il richiamo continuo alla cecità, al lutto melanconico del restare neri, la luce nera, ed infine l'invocazione all'unità definitiva con il materno, il cordone ombelicale della salvezza, la pace dello stato intrauterino. È il 'sole nero' descritto da Julia Kristeva, un abisso di tristezza, un dolore comunicabile, 'una galassia insensata di raggi invisibili e pesanti'. L'esistenza devitalizzata dei depressi; e la catena di parole richiama i processi cognitivi iperattivi, accelerazioni associative che destabilizzano il soggetto, pronto a precipitare nella morte²⁴.

Assente dal senso degli altri, estranea, accidentale alla felicità ingenua, la mia depressione mi dà una lucidità suprema, metafisica. Alle frontiere della vita e della morte, ho talvolta il senso e la presunzione di essere testimone del non senso dell'Essere, di rivelare l'assurdità dei legami e degli esseri²⁵.

Una scrittura-viaggio feroce come un trauma, morbosa come una malattia; all'indietro verso il buio, all'origine dell'origine, ai primordi del nulla (tutto), si mette in scena la propria alienazione, disarticola l'armonia del canto, sfregiando la simmetria del ritmo, in un parossismo verbale e sonoro. E in 'All Apologies', si scruta, comunicabile, in creato, in un assurdo abisso, senza pareti e senza fondo.

What else should I be
All apologies
What else should I say
Everyone is gay

²⁴ Julia Kristeva, *Sole Nero. Depressione e malinconia*, cit., p. 11-34.

²⁵ *Ibid.*, p. 12.

What else should I write
I don't have the right

Wouldn't you first have needed the «right reasons» to write? The reasons, mysterious to me, that give you the «right» to write? But I didn't know them... No reasons at all. But there was madness²⁶.

What else should I be
All apologies
In the sun
In the sun
I feel as one
I'm married
Buried

Se accettiamo che la fine del desiderio è la logica conseguenza della soddisfazione, ci spieghiamo perché Freud, in *Al di là del principio del piacere*, abbia posizionato la morte come oggetto ultimo del desiderio: brama di riacquistare l'unità persa, l'omeostasi, ricongiungimento finale del soggetto scisso. Nirvana, lo stato ideale della coscienza nel Buddismo, beatitudine che proviene dall'estinzione di individualità e desiderio. Forse senza la prossimità con la morte non avrebbe scritto. Ciò che accade nella morte è indicibile, è l'orrore, il terrore; ciò che vede è una sofferenza repellente e il desiderio di tornare indietro, l'inesprimibile nostalgia del matrimonio con la morte, memoria indimenticabile incisa nella carne. Sono sposato e sono sepolto.

I wish I was like you
Easily amused
Everything is my fault
I'll take all the blame
Chocking on the ashes of her enemy
All in all is all we are

It's all there where separation doesn't separate; where absence is animated, taken back from silence and stillness. In the assault of love on nothingness²⁷.

Ciò che attrae nel testo è l'accento posto sul noi, l'amore inteso come comunione di differenza ed esprimibile solo al plurale. Sembra quasi essere tentato per un attimo dalla com-

²⁶ Hélène Cixous, *Coming to Writing and other essays*, op. cit., p. 8.

²⁷ *Ibid.*, p. 4.

preensione, non soltanto nell'accezione 'capire' ma anche come prendere l'altro in sé, inglobare nell'uno; mantenere lo spazio dell'amore è un processo, tensione esplosiva e dolorosa, e la non-comprensione è accettazione dell'altro e della sostanziale differenza. Dove non c'era altro che nulla e buio, alla fine tutto si raccoglie in noi; ma noi è al limite, è il confine per continuare, la vertigine da cui partire. L'alienazione diviene una crisi nella relazione tra affettività e significazione, ma è proprio dal limite della vita, dal buio che si può pronunciare la possibilità del piacere, di una economia libidinale viva; l'amore esplose da strane energie, da celebrazione mescolata di vita e morte, come desiderio impossibile di morire senza cessare di vivere.

And if love comes along it can find you in the unlimited space, the place without end that is necessary and favorable to it. Only when you are lost can love find itself in you without losing its way²⁸.

Tutto il discorso sul postmodernismo è fatale e fatalistico, e la parola morte si apre per inglobare. Sono testi di limite e ai limiti del nominabile, un naufragio di parole di fronte all'affetto dell'innominabile. Ma al confine della disperazione, ai cancelli del cimitero, al varco di una necropoli... C'è un altro lato, una vita posteriore al post, oltre le multiple fatalità, uno spazio altro, un nuovo senso di possibilità e nuove e differenti voci che si articolano per positive energie critiche, per vitali alterità.

The vital thing is to have an alternative so that people will realize that there's no such thing as a true story²⁹.

Ed è quando il soggetto ha perso tutto, nessuna strada, nessuna direzione, nessun segno fisso, nessun terreno sotto i piedi, nessun pensiero capace di resistere altri pensieri, quando perso continua a perdersi, ecco che diviene carne che si lascia attraversare dallo strano, dal diverso da sé, senza difesa, senza resistenza, senza pelle, inondato dalle voci dell'alterità.

²⁸ Hélène Cixous, *Coming to Writing and other essays*, cit., p. 39.

²⁹ Jeanette Winterson, *Boating for Beginners*, London, Methuen, 1985, cit. in Susan Rubin Suleiman, *Subversive Intent. Gender, Politics and the Avant-garde*, Cambridge, Massachussets, Harvard University Press, 1990, p. 191.

Voci

La perdita del controllo-dominio ritaglia il riconoscimento della validità di quei discorsi decentrati di cui il femminismo è solo un esempio. Il post accentua i limiti dei poteri dell' 'uomo', la sua coscienza e la conoscenza, e tale accento diviene una ricognizione dei pericoli impliciti nella prevaricazione culturale e discorsiva. E nel post emerge l'ambiguità e la fragilità del discorso musicale che propone un senso di sicurezza, seppure momentaneo, nell'assoluto caos del senso, ascoltare rumore e trovare un luogo, rulli rivoluzionari, misteriosi battiti in spazi costruiti dalla magia dei suoni.

A child in the dark, gripped with fear, comforts himself by singing under his breath. He walks and halts to his song. Lost, he takes shelter, or orients himself with his little song as best as he can. The song is like a rough sketch of a calming and stabilizing, calm and stable, center in the heart of chaos... Now we are at home. But home does not preexist.... A wall of sound, or at least, a wall with some sonic bricks in it³⁰.

Per Julia Kristeva, la voce in quanto suono, canzone, musica è identificabile con il materno. Il livello semiotico, stato dell'essere che precede il regno simbolico del Padre diviene una associazione di musica e donna. Il semiotico attraverso il ritmo, l'assonanza, le intonazioni, le ripetizioni, ri-presenta e ri-copre il corpo materno.

Indifferent to language, enigmatic and feminine, this space underlying the written is rhythmic, unfettered, irreducible to its intellegible verbal translation; it is musical anterior to judgement but restrained by a single guarantee: syntax³¹.

È una pulsione ritmica piú che un linguaggio nuovo, né modello né copia-simulacro, costituisce la dimensione eterogenea e dirompente del pater sermo. La musica è capace di simulare lo stato del bambino coestensivo al corpo materno, stato in cui tutte le sensazioni sembrano essere autentiche, prima che l'alienante codice del linguaggio e della cultura intervengano, prima della consapevolezza di essere individuo separato dalla madre; connessi alla soggettività di un altro corpo

³⁰ Gilles Deleuze and Felix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. Brian Massumi, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987, p. 311.

³¹ Julia Kristeva, *Revolution in Poetic Language*, New York, Columbia University Press, 1984, p. 29.

senza mediazioni, il 'not me within me' di cui parla Hélène Cixous.

Il semiotico distrugge ed erode il simbolico; si pone prima del senso, quando il bimbo inizia la fase di vocalizzazione, nell'espressione di glossalalie, di ecolalie indistinte che rompono, attraverso il puro suono e la moltiplicazione del senso, i processi significanti.

Song, the first music of the voice of love... The voice sings from a time before law, before the symbolic took one's breath away and reappropriated it into language under its authority of separation... Within each woman the first, nameless love is singing³².

La voce senza nome è la voce della madre, l'onnipotente figura che domina la fantasia del bambino preedipico. La voce è la madre e il corpo della madre. Il femminile diviene privilegio della voce: la donna è interamente e fisicamente presente nella sua voce. Il suo discorso diviene eco della primeva canzone che una volta ha ascoltato, incarnazione della prima voce dell'amore che tiene vive tutte le donne.

And the mother? She is the music, she is there, behind, the force that breathes, the mother who obviously for French writing is the sea, la mer... the mother sings, the father dictates³³.

La musica esplose come un processo d'amore, frammento di discorso amoroso, apertura e riconoscimento dell'altro. Inizialmente si impara ad ascoltare, a distinguere una melodia. Poi, si richiede della buona volontà a tollerarne le eventuali stranezze, a sopportare le diversità. Finalmente il momento ultimo è quello del riconoscimento della musica, che ci ha ormai abituato al suo suono, lo attendiamo, lo preveniamo. Come l'amore, la musica diviene attività che non consiste esclusivamente nel ricevere, nel capire, o sentire, ma in una economia libidinale rovesciata, in una immagine carica di affettività restituita. Né presenza, né semplice scambio ma dono e restituzione. Appropriazione dell'altro e del sé nel tempo ritrovato, il tempo del desiderio. Other-Love.

³² Hélène Cixous, 'Sorties', *cit.*, p. 93.

³³ Hélène Cixous, 'From the scene of the unconscious to the scene of history', in Ralph Cohen (ed), *The Future of Literary Theory*, London and New York, Routledge, 1989, p. 4.

The new love dares the other, wants it, seems in flight, be-leaves... She the one coming from forever, doesn't stand still, she goes all over, she exchanges, she is the desire-that-gives³⁴.

Se la musica sperimenta la possibilità di un linguaggio del corpo, un linguaggio altro, se l'arte musicale rasenta l'ineffabilità, se i codici della legge del Padre di lacaniana memoria non sanno dire, essa fornisce uno spazio per l'articolazione dell'inconscio, una via d'accesso alla libido. La canzone parla, scrive, supera l'intelligibile e si apre al semiotico, e la sua percezione lacera l'unità precaria dell'individuo, in un'estasi convulsiva che diviene una piccola morte del soggetto e del senso. Essere persi nella musica assume il valore di trascendere i limiti dell'io razionale, del logos occidentale verso un'esperienza differente, un linguaggio autonomo che rifugge dalla parola ma la utilizza, che crea un fattore di partecipazione fisica.

L'assertività del linguaggio verbale è abbandonata in un prolungato momento di *jouissance* musicale, in un testo mormorato e punteggiato dai 'La, la, la, la la...'. La langue e la lingua: la lingua dell'amore, la lingua di una fiamma che guizza, la lingua che incita all'estasi femminile; la lingua mater, vicina allo spazio totale e al ritmo del corpo materno. Il femminile prende posto in questa assenza, nel silenzio e nell'incoerenza, nella battaglia di rumori, nell'onomatopeico balbettio preedipico.

I will be multiple, I will disperse myself from music to music, secretly prey to unknown tenderness. I will turn myself over femininity without reservation, but no one will know it. And their music inside me will be like night in the middle of the day. A perpetual eclipse of the male sun³⁵.

Uno spazio inesaurito, un labirinto di passi infiniti, dove all'enigma dell'inconscio è consentito giocare. La vita si spezza in mille frammenti sonorizzati, una vita-limbo che può divenire sogno ad occhi aperti, quando la deriva della musica con il suo flusso inesaurito di gesti, suoni e parole ritrova il dono della totalità persa.

³⁴ Hélène Cixous 'Sorties', in *op. cit.*, p. 99.

³⁵ Catherine Clément, *op. cit.*, p. 176.

TRAVEL, LANGUAGE, IDENTITY, AND THE SPACES IN-BETWEEN

Anna Maria Cimitile
(Cardiff)

The center is failure.
'Where is the center?
-Under ashes.'¹

Metaphorical spaces

The centre/margins relation has been the classical 'structuring structure' of Western thought. The dyad, used metaphorically, operates a spatialization of the Western discourse itself, which pivots on such a metaphor at two different levels: it organizes knowledge in terms of a knowing subject at the 'centre' of a world this subject controls, and at the same time it repeats this structure by positing itself as the 'central' discourse to which all the others are 'marginal' and linked only in a relation of subordination. The relation constitutes a hierarchical system in which the first term has priority over the second, and where every point has a fixed, permanent location; it transforms the world into a recognizable and, what is most important, *mappable* space.

This structure, which has operated up to a certain moment in the discourse of the human sciences, is linked to the desire for a 'total form' which, in turn, permits Being as presence: the great concern of Western metaphysics². Centre, Totality, Presence, are inextricably linked in Western classical discourse. The centre, insofar as it is unique, unrepeatable, irreplaceable,

¹ Edmond Jabès, *Le retour au livre* (1965), quoted in Jacques Derrida, *Writing and Difference*, translated, with an introduction and additional notes, by Alan Bass, London and Henley, Routledge and Kegan Paul, 1978, p. 297.

² J. Derrida, 'Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences', in *Writing and Difference*, 278-93.

is the guarantor of the totality in which 'presence' can take place. The 'centre' is therefore the indispensable element for the realization of Western metaphysics; guaranteeing continuity, it stands against the fragmentation of the structure, against the threat of 'play'³.

... 'the entire history of the concept of structure'... must be thought of as a series of substitutions of center for center, as a linked chain of determinations of the center. Successively, and in a regulated fashion, the center receives different forms or names. The history of metaphysics, like the history of the West, is the history of these metaphors and metonymies⁴.

The history of the West can be summed up as the history of the metaphors and metonymies alternatively used to define the 'centre'. Western discourse is a construction relying on metaphors. The self-imposed centrality of the West is a mythology that skilfully hides its mythological (and discursive) nature⁵. The centrality of the white man and his discourse is an arbitrary move that leaves on the 'margins' whatever is different, whatever is not assimilable into the Sameness of the West.

The relation centre/margins that informs Western thinking found its concrete realization in colonialism, where it could be seen at work in terms of a geographical definition of power relations between the metropolitan centre and the colonial borders⁶. Here, in the colonial assessment of space the centre/

³ Play, insofar as it means interchangeability and substitution, menaces the stability of the structure, and must therefore be impeded. In Western classical thought the centre has had this role of opposing play: it has been 'the point at which the substitution of contents, elements, or terms is no longer possible'. J. Derrida, 'Structure, Sign and Play', 279.

⁴ *Ibid.*

⁵ See J. Derrida, 'White Mythology. Metaphor in the Text of Philosophy' (1971), in *Margins of Philosophy*, translated, with additional notes, by Alan Bass, Brighton, Harvester, 1982, 207-71.

⁶ If a 'history' of the structure centre/margins as working in Western thought can be traced, pointing at the moments when it was set up, with all the importance given to the centre, then readjusted by shifting the focus to the margins, then totally disrupted, this history cannot be meant as a diachronic succession of historical moments when only one of the possible modes of the relation could take place at a time. To regard contemporaneity as the age of post-coloniality does not prevent some critics from seeing the structure as being still at work in certain contexts: Felix Thompson notes, for example, how it is restored in the current analyses of Third World cinema, where it works in the relation First World theory/Third World cinema. See F. Thompson, 'Metaphors of Space: Polarization, Dualism and Third World Cinema', *Screen*, 34: 1, Spring 1993, 38-53. At the same time,

periphery dyad attained a geographical realisation. This is why a critique of such binary structure also becomes a critique of colonialism itself: the analyses of the centre/margins relation carried out in poststructuralist and deconstructive practices operate in geographical as well as conceptual terms⁷.

It is especially in postcolonial studies that the critique of the centre/margins structure assumes a strong political connotation⁸: postcolonial discourse uncovers the arbitrariness of the stability ascribed to 'centre' and 'periphery' by the colonial discourse, and reveals the project of containment and control lying behind it. The fixity given to the terms of the dyad is exposed as being only a ruse to hide their unstable character, and to pretend to exercise a control over them which has never been total. Colonial language has been elaborated as though it were a transparent means for mapping the world. Postcolonial analyses of colonialism also uncover this aspect, looking to the flaws which have been always present in the colonial project of mastering both language and the *other*⁹.

The world, then, no longer fits into the centre/periphery

the critique of colonial discourse, as carried out by Homi K. Bhabha, shows how discrepancies and weak points in the 'structure' were already present in the colonial discourse itself.

⁷ As Robert Young notes, in the 1960s the French poststructuralists were already well aware of, and concerned with, the political realizations of Western thought as it deployed in colonialism, and their critique of the Enlightenment was centred on 'the relation of the Enlightenment, its grand projects and universal truth claims, to the history of European colonialism'. Robert Young, *White Mythologies. Writing History and the West*, London and New York, Routledge, 1990, 9.

⁸ For an introductory analysis of the postcolonial discourse and its main issues as they emerge from the postcolonial literatures, see Bill Ashcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin, *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, London and New York, Routledge, 1989. If it is possible to trace a strong poststructuralist influence in most contemporary postcolonial critics, there are also other scholars who are rather critical of the poststructuralist attitude of some postcolonial theorists, and there is an ongoing debate between the two positions. For an updated account of the latest developments of the debate, see the intervention of Stuart Hall, 'When Was the Post-Colonial? Thinking at the Limit', in *The Post-Colonial Question. Common Skies, Divided Horizons*, (eds) Iain Chambers and Lidia Curti, London and New York, Routledge, 1996.

⁹ As we are mainly concerned with definitions of space, here the second term also stands for the other space, the colonized space. An insight into the fallimentary relation between the colonial language and the discovered territories is given by the reading of the explorers' diaries at the time of the colonial enterprise. See below.

structure. The huge transformations ensuing from the processes of decolonization have changed the notion of an 'ordered', representable, hierarchical assessment of space. Migrations, exiles, the multi-racial and hybrid character of contemporary societies re-write space (geographical space as well as our way of inhabiting it) by questioning the value of borders, frontiers, nation-states, and by calling for a redefinition of the notions of belonging, origin and nationality. The centre and margins of colonial discourse are shifting categories. The centre is de-centred, fragmented as a unity and disseminated in different locations. Or rather, we can no longer think in terms of 'centrality'. The deconstruction of the binary system of Western thought, of the centre/margins dyad, brings about different locations: other spaces, other structures, that organize postcoloniality¹⁰.

But what is this postcolonial 'space' we inhabit? What are its features? And how do we inhabit such a space? Postcoloniality involves relating differently to space. The critical revision of the cultural paradigms of 'identity' and 'culture' calls for both different definitions of space and other ways of being in it. The narrowing of the distance between cultures, the impossibility of defining clear-cut spaces for them, alters the features of geographical space as well. Analyses of identity, culture, space, of theoretical discourse, and the specific spatial metaphors that are employed, lead to notions such as movement, indecidability, 'in-between-ness'¹¹. Space is the textual product

¹⁰ So it is that postcolonial theory uses spatial metaphors which all escape the centre/margins structure. Interstices, spaces in between, borderlines, liminal spaces: these spaces are used as figures to account for the condition of postcoloniality. The postcolonial critical discourse puts in evidence the other spaces that the classical discourse has left out. In their efforts to define the condition of postcoloniality and to give a different version of colonialism from this standpoint, these metaphors also entail a redefinition of the category of space itself; they convey a notion of it as fragmented, multifarious, invisible, shifting. In the analyses of the colonial and the postcolonial, the metaphorical use of this model of space counters the classical paradigms of stability and linearity. Derrida replaced the origin with a spatial as well as temporal deferral, and within this movement postcolonial discourse seems to place its object and itself. For the use of these metaphors in postcolonial theory, see for all the collection of essays by Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, London and New York, Routledge, 1994.

¹¹ I refer here again to the work of Homi Bhabha, but also to the analyses of Gayatri C. Spivak, who reads both culture and identity through the deconstruction of the Western notions of 'centrality' and 'marginality'. See for example her 'Acting Bits/Identity Talk', *Critical Inquiry*, 18, Summer 1992, 770-803, and

of all those definitions, a product which is never separated from language and culture. Geographical space is 'textualized'; the land and our definitions of it interrelate in the spatial configuration. Space is the text of all the cultural signs meeting in and with it.

(Un)representing space

Operative up until the nineteenth century, Euclidean geometry is a manifestation of man's confidence in his power to master space, even in the abstract. Geometry produces an abstraction of 'real' space, creates concepts: the ideal equivalent of the forms within which the 'real world' manifests itself. Each of these ideals has certain properties and relates to the others in particular ways: these characteristics and relationships are all quantifiable, they can be rendered through mathematical proportions, they are measurable. Euclid's rules and theorems account for a specific way of perceiving space, of relating to it, which has been dominant in classical and modern thought. For example, in the Renaissance Leon Battista Alberti's treatise on painting provided a set of rules which enabled the reproduction, in all its details, of three-dimensional reality on a two-dimensional surface. As a 'cone of vision' was said to embrace reality, it had at its apex Man, who from his privileged position enfolds the world within his gaze. Space, in the forms of Nature or the Universe, in the Ptolemaic as well as the Copernican system, existed as a series of well defined elements disposed in a fixed arrangement. Space existed according to laws which give it an order: this order makes representation possible. Space is conceived of as being there regardless of man; independent, but its forms can be seen and copied, reproduced in artifacts. Space is *representable*.

The ability to represent the world is a confirmation of the control that man exerts on space. The best example of the modern subject's confidence in the representability of the world is that offered by maps. Maps played a fundamental role in the colonial enterprise. Graham Huggan has pointed to the link between the rhetorical strategies used in the production of maps

'Poststructuralism, Marginality, Postcoloniality and Value', in Peter Collier and Helga Geyer-Ryan (eds), *Literary Theory Today*, Cambridge, Polity Press, 1990, 219-44.

and colonial discursive practices; he sees 'the reinscription, enclosure and hierarchization of space... [as] provid[ing] an analogue for the acquisition, management and reinforcement of colonial power'¹². Underlying both is the shared confidence in the ability (and the shared will) to appropriate, control and reduce the world 'to the same'.

Cartographic representation deals with a world which, whether it is seen for the first time, as in explorers' journeys, or it is already known, is nonetheless going to remain the same in its outline, identical to itself and to the map reproducing it. The ensuing stability of the world, what permits it to be represented, enables man to move within it with confidence, to know at any time his position in it. The map is yet one more tool in this orientation.

In its aim to repeat the world, the classical map is close to what Deleuze and Guattari call the 'tracing'. The tracing works according to the logic of reproduction, '[i]ts goal is to describe a de facto state', to explore what is assumed to be 'already there from the start'¹³. Deleuze and Guattari go even further, and ascribe the tracing to the same thing that is being traced: '[i]t consists of tracing, on the basis of an overcoding structure or supporting axis, something that comes ready-made'¹⁴. Like the tracing, the relation map/world works according to the logic of the 'com[ing] back to the same', and always involves an alleged 'competence'. The modern world comes 'ready-made' in its fixed reality, ready to be discovered and represented. But not for long.

For some time now non-Euclidean geometry has acquainted us with a different vision of space, and the speed with which communication systems nowadays operate has readjusted our perception of space. The reduction of distances within smaller periods of time, rather than offering us a category of space per se, offers a new model of space-time. The socio-political transformations entailed by the process of

¹² Graham Huggan, 'Decolonizing the Map: Post-Colonialism, Post-Structuralism and the Cartographic Connection', in Ian Adam, Helen Tiffin (eds), *Past the Last Post. Theorizing Post-Colonialism and Post-Modernism*, Hemel Hempstead, Harvester Wheatsheaf, 1991, 125-38, p. 125.

¹³ Gilles Deleuze and Félix Guattari, 'Rhizome', *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*, translated and with a foreword by Brian Massumi, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987, 3-25, p. 12.

¹⁴ *Id.*

decolonization have likewise had a determinant effect on the 'evolution' of space. Geographical boundaries are being restated, national territories redefined. The cultural consequences of the process of decolonization have similarly affected the features of postcolonial space. From the installation of modern slavery to recent mass migrations, space and culture have been profoundly modified. Meanwhile, in decolonized spaces attempts to recover a pre-colonial 'reality' have proved to be vain: the reappropriation of a lost 'origin' ends in frustration and failure, for there is no lost origin as such.

Space is not a fixed entity, a set of immutable places arranged in an unalterable order. Space changes, it is in movement and escapes all attempts to definitely define it. The map itself, the evidence of the subject's mastering of space, is only a bad copy full of misrepresentations. The 'mappability' of the world is a fallacy; if attentively read, the map shows all its flaws, the blanks are more than the information on the place reproduced. It is exactly this aspect of the map that contemporary analyses of cartographic representation insist on. The map is seen as provisional, and always incomplete: the classical map turns into Deleuze and Guattari's definition of a 'map'.

In Deleuze and Guattari the provisionality of the map has a positive connotation in their acceptance of the word:

...the map is open and connectable in all of its dimensions; it is detachable, reversible, susceptible to constant modification. It can be torn, reversed, adapted to any kind of mounting, reworked by an individual, group or social formation¹⁵.

The map does not relate to the real in a one-to-one relationship¹⁶.

In his analysis of journeys in Australia, Paul Carter notices how on the explorer maps in the eighteenth and nineteenth centuries many places were left unnamed. It was not unusual to encounter annotations like 'Nothing seen beyond this rise' written down in the margins of the map, announcing again a gap, a missing point, rather than the fulfilment of the project of representation¹⁷. Even the names chosen for the discovered

¹⁵ *Id.*

¹⁶ As Huggan points out, it is these features of Deleuze and Guattari's 'map' that are mainly exploited in postcolonial fiction. See G. Huggan, *op. cit.*

¹⁷ See Paul Carter and David Malouf, 'Spatial History', *Textual Practice*, 3: 2, 1989, 173-83.

places often signified an undiscovery: Cape Catastrophe, Lake Disappointment are names which have to do with 'not finding places'¹⁸. As Carter states, this incompleteness of the map testifies to the impossibility of mastering the land: the land defies control, its features are not representable in a miniature version¹⁹. Space is not represented by the map, representation is an illusory activity linked to the belief in a static and pre-existing world. Space changes according to time as well as to our definitions and uses of it. Our 'reproductions' are rather elements participating in the production of it; space is the text written by the meeting of all these elements. For Deleuze and Guattari 'the map does not reproduce... it constructs'²⁰. In the construction of space a fundamental role is played by language: space exists through the names given to it, comes into being only when named, as happened in the explorers' first maps:

...the act of naming didn't come *after* a place was found: it was actually through the act of naming that a space was delineated as having a character, something that could be referred to. A very important part of the language act was the creation of a space where one could move on to somewhere else. It was not that there was a stage, an already existing place where events could unfold in time – the significant early events in the European occupation of Australia have to do with creating an 'Australia', a named network through which, and in terms of which, certain historical events might begin to occur²¹.

Carter speaks of 'spatial history' as that produced by the explorers' first journeys through a land, as they actually made the space ahead of them, opened ways for the first time, without following already marked paths: '[w]hat they described, then, was not a succession of places, but the plotting of a track along which historical time might later flood in on a tide of names'²². Again, space and its representation are intertwined, they engage in a relation of reciprocal production. Space defines our identity, at the same time that we define our own and the identity of

¹⁸ *Id.*

¹⁹ *Id.*

²⁰ G. Deleuze and F. Guattari, *op. cit.*, 12. In Deleuze and Guattari's discussion the object of the map is the unconscious, but it seems nonetheless to fit a model of textualized space which is appropriate here.

²¹ P. Carter and D. Malouf, *op. cit.*, 173.

²² P. Carter, *Living in a New Country. History, Travelling and Language*, London and Boston, Faber and Faber, 1992, 22.

space: spaces are defined by our describing them as well as by our travelling in them²³.

We 'write' space with our cultural signs. The plurality of these signs, the way they interrelate, map a space which is no longer definable in traditional terms. The space we inhabit is another space. The maps of Australia Carter talks about, by supplying both a representation of the land and a failure to do so, are a good example of the slipping character of space – here of a postcolonial space. Australia is, and is not, in those maps; it exists always as something different from itself. The map in this sense becomes one stage in the movement of space. Space is a text insofar as the mixture of cultures deprives it of any sense of origin and originality. It is the space of the traces of those origins, always already differing from them in the process of hybridization. This space does not reside in any traditional location: there are other, heteroclitic spaces that pertain to postcoloniality.

Heterotopias

Foucault defines heterotopias as 'real places... which are something like counter-sites, a kind of effectively enacted utopia in which the real sites, all the other real sites that can be found within the culture, are simultaneously represented, contested and inverted'²⁴. He adds that '[p]laces of this kind are outside of all places... absolutely different from all the sites that they reflect and speak about'²⁵, and it is this trait that here makes Foucauldian heterotopia assimilable to postcolonial space, to the postcolonial rethinking of space.

Today older conceptions of space, and our relation to it, are being revised. One of these is the special link assumed to exist between a place and the people inhabiting it²⁶. The idea

²³ See P. Carter and D. Malouf, *op. cit.*

²⁴ Michel Foucault, 'Of Other Spaces', trans Jay Miskowicz, *Diacritics*, 16: 1, Spring 1986, 22-27, p. 24.

²⁵ *Id.*

²⁶ Thus in her books Toni Morrison shows how, for example, the United States national identity is bound up with the African-American culture; as Kadiatu Kanneh notes, this implies that the United States are, as a nation, defined by the politically marginalized people who live there, by those who did not 'belong' there in the first place, by its others. See K. Kanneh, 'Racism and Culture', *Paragraph*, 16: 1, March 1993, 34-46.

of space being defined by one people living in it, holding a fixed identity and expressing a homogeneous culture that gives an 'original' character to the place, is now put in question. Space is never a self-identical entity, but is always plural, heterotopic.

An example of heterotopic space is offered in Bruce Chatwin's account of his journey in Patagonia²⁷. Patagonia is a 'crucible' of races and cultures, a mixture of traditions. In Patagonia there is no space for originality. It is inhabited by people coming from all over the world: Wales, Scotland, Germany, Russia, and elsewhere. Of different nationalities, the Patagonians are indeed postcolonial subjects: Anselmo is half German half Italian; the Russian woman had been to West Germany, where she married a Pole, before coming here. What characterizes Patagonia is that, like Foucault's heterotopia, it is being composed by all the different cultures which its inhabitants brought with them when they first arrived there, and nonetheless it resides in none of them. It is something (and somewhere) else, other from each of them. Similarly, the cultures which have been transplanted to Patagonia are totally different from what they were 'at home'. This is also evident in the architectural styles of the houses: the German style of the ex-German colony, the celtic atmosphere of the Welsh valley, the Scottish houses, the Parthenon-like gymnasium, here acquire new connotations. The South American setting and the fact that here they exist next to each other, in the same place, creates a difference.

Patagonia is thus the space of displacement²⁸. Patagonians continue to identify themselves according to the nationalities of their ancestors, even when they do not remember – or do not know – anything about those countries: Robbie Ross says that he is Scottish, and then that his homeland is England. Patagonians are aware of being geographically dislocated in Patagonia, but at the same time they have become strangers to their homeland too, they do not belong to any place except in forms of displacement. Even the attempt to resist this feeling

²⁷See Bruce Chatwin, *In Patagonia* (1977), London, Picador, 1979. All references are to this edition. Page numbers will be given in the text.

²⁸ See David C. Estes, 'Bruce Chatwin's *In Patagonia*: Traveling in Textualized Terrain', *New Orleans Review*, 18: 2, Summer 1991, 67-77.

of non-belonging through the homeland-style houses turns out to be another device of displacement: Anglo-Saxon architectures are juxtaposed with the German-style *estancias*, and this in a country where the national language is Spanish. Patagonia is a 'deterritorialized' space: in the excess of cultures and cultural signs it escapes any coherent, organic form and signification; it finds itself always already outside its 'territoriality', deterritorialized in its own place. In Deleuze and Guattari, deterritorialization is mainly defined as a language situation²⁹. Deterritorialization breaks the links with the roots, it opens 'lines of escape' along which identity moves.

In Patagonia, identity is always deterritorialized. Gwynneth Morgan laments the loss of 'Welsh traditions' occurring in the Valley each time Welshmen marry foreigners. She is unmarried, for '[s]he wanted to keep the Valley Welsh'(30). In Gwynneth's romantic idea of keeping the Valley Welsh reverberates the deterritorialization of Patagonia: the Argentinian *pampas* are deterritorialized in the 'Welsh' Valley; and yet, to what extent can a valley in Patagonia be preserved as Welsh? Another example: Grandpa Felipe is said to be the only pureblood left in Patagonia, he speaks of how he had to learn his own language from a teacher after he had forgotten it at school, where they only spoke English (126). Grandpa Felipe comes back to his own language as a foreigner: he learns it but this will not account for a reterritorialization of his linguistic identity. For what is said to be his own language is not the one within which he has lived, it will remain the one he has learnt as a foreign language. Like Chatwin's Patagonia, space is a shifting ground, deterritorialized in all its locations, permanently differing itself, actually existing only as this movement.

Postcolonial writing insists at times on the 'internationality' of a postcolonial condition, at other times on its 'regionality'. The former location foregrounds the similarities existing between different sites, the globalization of culture which is nowadays taking place; the latter insists on the

²⁹See G. Deleuze and F. Guattari, *Kafka. Toward a Minor Literature* (1975), trans Dana Polan, foreword by Réda Besmaïa, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986. In this text, the German language used in Prague by the Jew Kafka is explored as a situation of deterritorialization.

differences, specificities which distinguish each location from the others. Once again, the space of postcoloniality does not reside in any one of these sites, and the plurality of definitions for this space denotes the impossibility of limiting it, of confining it within closed boundaries. As Huggan notices, the different definitions are indicative of the 'semantic slippage between prescribed definitions of space'³⁰. Postcolonial space resists rigid location, any notion of enclosure and limitation. It is the other space, heterotopia 'absolutely different from all the sites it reflects and speaks about'. We write this space through inhabiting it. This is more like 'travelling' in it rather than settling down in one place. Migrations and the metaphorical 'travelling' of cultures, and of the subjects in those cultures, make the space of postcoloniality one of endless routes.

Migrants, nomads, others... inhabiting the other space of postcoloniality.

In Aboriginal mythology, the land is furrowed by an interlocking network of invisible lines. These lines are Dreaming-tracks, they are the journeys undergone by the legendary totemic beings in the Dreamtime. It was in these journeys that the land was given its names, sung out by the Ancestors who named all the things they came across during their walking. For this reason, the Dreaming-tracks are also called 'Songlines'. The Aborigines associate the process of naming with wandering and singing, and in doing so they display a totally different way of perceiving the land and their relation to it; a relation which excludes concepts of appropriation, control, ownership. For the Aborigines the land is owned through the song that talks about it and which each Aborigine inherits from her or his ancestors. The act of possessing the territory passes through the act of possessing something less concrete like a song. As Chatwin writes in *The Songlines*:

Before the whites came... no one in Australia was landless, since everyone inherited, as his or her private property, a stretch of the Ancestor's song and the stretch of country over which the song passed. A man's verses were his title deeds to territory. He could lend them to others. He could borrow other verses in return. The one thing he couldn't do was sell or get rid of them³¹.

³⁰ G. Huggan, *op. cit.*, 131.

³¹ B. Chatwin, *The Songlines*, London, Picador, 1987, 64. All references are to this edition. Further references will be given in the text.

This notion of shared ownership of the land is linked with the idea that the Aborigines have about possessing goods in general. They consider all goods to be potentially evil. To own anything can bring dangerous consequences for the possessors unless the items are kept in constant motion, made to circulate among the members of the tribe or clan. Goods are for trade, and trade is, in turn, a means of communication and encounter, not an activity for gaining profit:

'Goods' were tokens of intent: to trade again, meet again, fix frontiers, intermarry, sing, dance, share resources and share ideas.

A shell might travel from hand to hand, from the Timor Sea to the Bight, along 'roads' handed down since time began. These 'roads' would follow the line of unfailing waterholes. The waterholes, in turn, were ceremonial centres where men of different tribes would gather.

'The trade route is the Songline'... 'Because songs, not things, are the principal medium of exchange. Trading in «things» is the secondary consequence of trading in song' (*The Songlines*, 63-64).

For the Aborigines the land cannot be privately owned or annexed, it can only be traversed, walked through. The land exists as a series of tracks and to live on it is to go along them: movement is intrinsic to the notion of living in a place.

The Aborigines' way of relating to surrounding space shares certain fundamental features with a 'postcolonial way' of inhabiting space as it emerges in the analyses of contemporary critics³². Postcoloniality deals with the reality of movement, of instability; it foregrounds a constant *migrancy*, considered as the representative condition of contemporaneity. Diaspora and displacement have inevitably also become central to the ways of thinking of those who experience it. For example, as an intrinsic element of Jewish thought: Emmanuel Lévinas, Jacques Derrida, Hélène Cixous, Edmond Jabès, to mention

³² Similarities between the postcolonial way of conceptualising the categories of space and time and the precolonial one have been pointed out by some critics: the pre-Columbian cyclical notions of time and space or the Aboriginal creation myths, for example, have been seen as sharing with the postcolonial concepts of time and space the same character of movement, change, and non-linearity. See Gareth Griffiths, 'Being there, being There: Kosinski and Malouf', in *Past the Last Post*, 153-66.

only a few. Similarly, the term 'diaspora' has become a key word in theories of ethnic identity amongst blacks in the West. 'Migrancy' has also become the figure used to refer to the character of instability which distinguishes culture in a world where the actual events of migrations entail the previously unacknowledged contamination of 'traditions' and 'origins'.

The postcolonial condition is characterized by the movement across the borders that the modern and colonial world has constructed (and here the activity of crossing borders is meant both geographically and metaphorically speaking). Thus, for example, James Clifford chooses to use 'travel' as a translation term for defining certain features of culture³³. Against the traditional notion of separate, integral cultures, he proposes a model of 'travelling cultures': culture is seen as being always in the process of its formation, which takes place in the continuous relations that one culture has with other, confining ones. Fundamental to the definition of culture is the role played by external determinations, the way each culture 'moves' toward the others, the way it goes beyond its self, its limits. Culture is envisaged as a site that is being traversed – by other cultures, by its subjects, and as a travelling entity itself: defining itself in its movement toward the others.

The subject of a travelling culture is likewise considered a 'traveller'³⁴. The figure of the traveller fittingly defines the relation that the subject has with space: the traveller wanders from place to place, meets different cultures, crosses frontiers. In this respect, a further figure seems also to be appropriate in representing the postcolonial way of inhabiting space, namely that of the 'nomad'. The nomad, too, is a wanderer: without home, s/he does not belong to any one place. Nomadism here expresses the subject's sense of 'non-belonging-ness', of a lack

³³ See James Clifford, 'Traveling Cultures', in Lawrence Grossberg, Cary Nelson, and Paula Treichler (eds), *Cultural Studies*, New York and London, Routledge, 1992, 96-116. The idea of movement is also applied to theory by Edward W. Said, in 'Traveling Theory', in *The World, the Text and the Critic*, London, Vintage, 1983, 226-47.

³⁴ Clifford however does not dismiss the figure of the 'native': in his project for a new approach to the study of culture, he proposes to take always into account both the figures of the 'native' and the 'traveller' at the same time, as each tells us something about our way of inhabiting culture. See J. Clifford, 'Traveling Cultures'.

of roots; a sense of belonging to the earth, to language, to a group, that is always fractured and nomadic³⁵.

Alterity and migrancy are the principal traits associated with postcoloniality and with the act of inhabiting its spaces. Edmond Jabès makes the link between these two conditions the fulcrum of all his texts. He was a Jew, born in Cairo, living in Paris, with an Italian passport. For him, 'migration' is the premise of identity:

...we must distinguish between an identity which is, at best, acceptance of its origins, and one which, in the course of experience, reflections and contact with others, ends up sticking to our skin³⁶.

For Jabès, identity is constituted in encounters with the 'other'; these encounters are what makes identity constantly differ from itself. 'Nomadism' thus accounts for a double movement: the subject's travel in space (geographical as well as cultural space), and identity's constant differing from itself. The two are linked: to move to a different place, to experience an other culture, intervenes in the identity of the self. A sense of non-belonging makes the subject a stranger: a 'creature living in a continual state of exteriority and absence'³⁷. Jabès, again, makes this 'strangeness' the essence of his life, the life of an exile: 'I feel that I exist only outside of any belonging. That nonbelonging is my very substance'³⁸.

The stranger is a migrant:

Continually on the move, contained by no frontiers or boundaries, the stranger has for 'home' only the changing landscapes of his wandering, for 'companions' only the echoes of his own footsteps, for 'possessions' only the absence of possessions. The stranger is a nomad, a pariah, an exile, a man or woman on and of the Outside, to whom all communal acts, all common activities, the most simple human verbs – to have, to belong, to speak – are foreign³⁹.

³⁵ For an analysis of the causes of this fragmentation, see B. Ashcroft, G. Griffiths and H. Tiffin, *op. cit.*

³⁶ E. Jabès, 'My Itinerary', trans Rosemarie Waldrop, *Studies in Twentieth-Century Literature* (special issue on Edmond Jabès, ed Eric Gould), 12: 1, Fall 1987, 3-12, p. 9.

³⁷ Richard Stamelman, 'The Strangeness of the Other and the Otherness of the Stranger: Edmond Jabès', *Yale French Studies*, 82, pp. 118-34, p. 119.

³⁸ E. Jabès quoted in R. Stamelman, *op. cit.*, 129.

³⁹ *Ibid.*, 119.

The postcolonial subject is a stranger insofar as s/he is not linked to any place or culture by possessing or belonging to them, but rather by passing through them:

Not belonging to any place, any time, any love. A lost origin, the impossibility to take root, a rummaging memory, the present in abeyance. The space of the foreigner is a moving train, a plane in flight, the very transition that precludes stopping⁴⁰.

Postcolonial space is marked by all the tracks the subject forms and follows: the journeys in different cultures as well as the voyage in language; this space has 'no frontiers, only roads and «stops»', like the Aborigines' Australia (*The Songlines*, 66). The space of postcoloniality is the rhizomatic space of these paths. The model of the rhizome comes, once again, from Deleuze and Guattari. Deleuze and Guattari oppose the rhizome to the tree. They see the latter as a manifestation of all the traditional concepts that have ruled Western thought: the tree is rooted in the ground, it stands for stability, unalterability, immobility; its vertical arborescence, commencing from the roots, ascending through the central trunk and ending in the branches and leaves, is an enactment of the concept of 'filiation' that organizes things into a structured order of derivation, from which it is impossible to escape. The rhizome opposes this, for: '[t]he rhizome is an antigenealogy'⁴¹. The rhizome disrupts the kind of order that the tree suggests:

The tree is filiation, but the rhizome is alliance, uniquely alliance. The tree imposes the verb 'to be', but the fabric of the rhizome is the conjunction, 'and... and... and...'. This conjunction carries enough force to shake and uproot the verb 'to be'⁴².

The rhizome works as a multiplicity without subject nor object, it destroys any hierarchy; this makes it possible that an infinite number of lines or trajectories be traced from any point to another; the rhizome is marked by '[p]rinciples of connection and heterogeneity: any point of a rhizome can be connected to anything other, and must be'⁴³.

⁴⁰ Julia Kristeva, 'Toccata and Fugue for the Foreigner', in *Strangers to Ourselves* (1988), trans Leon S. Roudiez, New York, Harvester Wheatsheaf, 1991, 1-40, pp. 7-8.

⁴¹ G. Deleuze and F. Guattari, *op. cit.*, 11.

⁴² *Ibid.*, 25.

⁴³ *Ibid.*, 27.

The space of postcoloniality is rhizomatic insofar as it is not perceived in terms of stable places with fixed characteristics; like the Aborigines' territory, it is not 'a block of land hemmed in by frontiers: but rather... an interlocking network of "lines" or "ways through"' (*The Songlines*, 62). This is the site of movement, of the 'lines' traced by shifting cultures and uprooted subjects. Enclosure does not pertain to this space, nor do the concepts of 'beginning' and 'ending'. Culture and subject 'come and go' along rhizomatic tracks, they do not come from any origin; to look for one would 'imply a false conception of voyage and movement (a conception that is methodical, pedagogical, initiatory, symbolic...)'⁴⁴. Such a way of travelling involves 'proceeding from the middle, through the middle, coming and going rather than starting and finishing'⁴⁵. Postcoloniality is the space of movement, where theories, cultures and subjects 'travel'. It is a space 'composed not of units but... of directions in motions'⁴⁶. The critical discourse addresses the postcolonial condition as one of indeterminacy, instability, becoming: a state of hybridization and of difference. The spaces occupied/created by culture and subjects are not those macroscopic, immobile ones envisaged by the occidental *ratio*, but *other*, more undefinable spaces. Interstices, spaces in between, heterotopias, rhizomes, are the other spaces of postcoloniality.

⁴⁴ *Ibid.*, 25.

⁴⁵ *Id.*

⁴⁶ *Ibid.*, 21.

IL ROLLO DELLA DONNA NELLA SOCIETÀ ITALIANA

1. L'evoluzione del ruolo

Il ruolo della donna nella società italiana ha subito notevoli cambiamenti nel corso degli anni. In passato, la donna era confinata a ruoli tradizionali, ma oggi ha acquisito maggiore autonomia e partecipazione nella vita sociale e lavorativa.

La partecipazione femminile al mercato del lavoro è cresciuta significativamente, influenzata da fattori economici e sociali. Questa tendenza ha portato a una maggiore consapevolezza dei diritti e delle responsabilità della donna in ambito professionale e personale.

La ricerca ha dimostrato che la parità di genere è fondamentale per lo sviluppo economico e sociale di un paese. Promuovere il ruolo attivo della donna è quindi una priorità per le politiche pubbliche.

IL PATCHWORK POST-COLONIALE IRLANDESE

Wanda Balzano
(Dublino)

I. *L'invenzione dell'Irlanda*

I come from scraggy farm and moss,
Old patchworks that the pitch and toss
Of history have left dishevelled.

Seamus Heaney

È di recente pubblicazione (novembre 1995) un tomo massiccio di 700 pagine in lingua inglese che merita di essere definito il più completo e intelligente tentativo compiuto fino ad oggi di interpretare la letteratura e l'esperienza storica irlandese alla luce delle teorie post-coloniali¹. Per la stesura di questo volume quasi enciclopedico Declan Kiberd, il suo audace e controverso autore che insegna all'University College di Dublino, ha adunato un democraticissimo panteon di artisti irlandesi moderni, quegli stessi che si incontrano in ogni benemerito manuale di 'anglistica' – uomini e donne, esponenti di arte alta e dell'espressione popolare, autori 'maggiori' e 'minori' – fornendo un commento testuale e contestuale delle loro opere in una stereoscopia di discorsi: storia, società, religione, filosofia e psicoanalisi sono alcuni tra i numerosi campi di osservazione da lui adottati. Il libro, salutato da Edward Said come 'a dazzling, bravura performance', oltre ad essere un rigoroso esercizio accademico è costellato da singolari notizie

¹ Declan Kiberd, *Inventing Ireland. The Literature of the Modern Nation*, London, Jonathan Cape, 1995. Le citazioni seguenti fanno riferimento a questo volume.

sugli autori che sanno di vissuto, di quell'insostenibile esperienza di essere irlandese che Kiberd ha in parte ereditato e in parte acquisito con gli anni – e non sono molti, poiché l'autore è un talento precoce (sotto il suo nome figurano già titoli prestigiosi come *Synge and the Irish Language*, *Men and Feminism in Modern Literature*, *Idir Dhá Chultúr*, ecc.). La conoscenza esperta delle due lingue parlate in Irlanda, gaelico e inglese, insieme con un inesauribile interesse per le varie letterature post-coloniali, lo rendono un idoneo portavoce al di là dei confini irlandesi, dove ha già predicato il suo catechismo culturale in più di venti Paesi diversi.

La tesi propugnata in tale *opus magnum* è riassunta nel titolo, *Inventing Ireland*, e in particolare nell'ambigua connotazione grammaticale di quell' 'inventing', che sottintende l'Irlanda alternativamente oggetto o soggetto dell'azione di *inventare*. In breve, nel rapporto coloniale tra le due principali isole dell'arcipelago britannico, la nazione moderna irlandese ha definito la sua propria identità ritagliandola, 'inventandola', sulla base del modello dell'Inghilterra di cui allo stesso tempo preservava i caratteri, mentre a sua volta l'Inghilterra, al fine di creare per sé una forma di società sempre più perfetta, 'inventava' ovvero usava l'Irlanda come laboratorio in cui condurre esperimenti politici e sociali. L'Irlanda inventata e l'Irlanda che inventa. Come tale, è un titolo che brillantemente sintetizza la natura di tutta la letteratura post-coloniale in generale che si manifesta ovunque come un atto sia transitivo che intransitivo. Il dipinto 'ibero-fauvista' della copertina non fa che riflettere, confermandola, la funzione tematica del titolo: si tratta di una raffigurazione del *West End Village, Tory Island*, spennellata con tocchi di coda d'asino da James Dixon, uno di quei nativi di Tory Island (al largo della contea del Donegal) che hanno inventato una propria arte pittorica primitiva dopo essere stati loro stessi utilizzati come modelli da laboratorio sperimentale da parte di un pittore inglese accreditato, Derek Hill. Quindi, di nuovo, l'artista oggetto e soggetto dell'invenzione.

Nel corso di questa invenzione speculare protrattasi per secoli, all'Irlanda fu subito assegnato un carattere negativo che riassumeva la sua non-inglesità. I colonizzatori proiettavano le proprie debolezze e mancanze sugli irlandesi – o sugli altri popoli da loro colonizzati – come se le proiettassero sul loro stesso inconscio, il negativo della loro positività. Per gli inglesi

si, l'*altro* celtico ha rappresentato il doppio che andava represso appunto perché rifletteva il loro proprio senso di colpa, ma che non era facile eliminare in quanto il doppio può anche incarnare il proprio sé utopico: sopprimere l'altro è come reprimere una parte di sé. È intorno a questo assunto che si sviluppò la carriera di un autore come Oscar Wilde, il quale si batteva affinché le opposizioni polari andassero trascese. Il suo credo artistico, più ancora che il riferimento privato alla sua omosessualità, si fondava su una critica del maniacale ricorso all'antitesi da parte dei vittoriani. Egli infatti riteneva che ogni essenza contenesse il proprio opposto, e quindi che ogni uomo avesse in sé un elemento femminile, ogni inglese un irlandese, ogni padrone il suo servo, e viceversa. La medesima manovra decostruttiva, anche se con minor successo, fu portata avanti da G. B. Shaw, un altro irlandese che usò l'Inghilterra come un laboratorio in cui ridefinire il senso dell'identità irlandese.

Sia Wilde che Shaw, appartenenti al ceto medio protestante dublinese, trovarono del tutto naturale perseguire una carriera a Londra che, negli ultimi anni del XIX secolo, era diventata il centro metropolitano della cultura nel mondo di lingua inglese – il crogiuolo in cui vennero distillati gli elementi che avrebbero fatto l'Irlanda moderna. Una tale mossa risultava molto meno ovvia invece per i membri dell'aristocrazia protestante irlandese che erano mal visti dalla *élite* inglese, costruitasi sul denaro. Kiberd esplora il complesso mondo femminile di tre scrittrici dell'*ascendancy* (la classe coloniale dominante irlandese) che nei loro scritti del periodo riprodussero la dinamica psicologica dell'anglo-Irlanda in cui esse erano rimaste. Da una parte ci illustra come le cugine Edith Somerville e Violet Martin (il cui pseudonimo era Martin Ross) scrissero quelle che lui appropriatamente definisce 'tragedie di maniera', e cioè romanzi dalla forma ironica, tipica della commedia sociale, e dal contenuto tragico, riguardante la fine della grande casata ('The Big House'). Dall'altra, ci presenta un ritratto inedito di quella donna straordinaria che era Lady Gregory – di cui Yeats ammirava l'immaginazione maschile, che confermava la sua teoria per cui gli irlandesi sarebbero una razza femminile dall'immaginazione maschile, mentre gli inglesi una razza maschile dall'immaginazione femminile – colta nei suoi primi gesti di apertura al nazionalismo culturale. Un nazionalismo che, insieme con quello di Yeats e di Synge, si sarebbe allineato con la tradizione bardica del *dinnsheanchas*

(la conoscenza delle tradizioni dei luoghi), enfatizzando la magia dei paesaggi e volgendosi così in una sorta di patriottismo geografico: mentre gli scrittori cattolici del revival raccontavano ossessivamente la storia della loro terra, per gli artisti protestanti quella stessa storia non era altro che un atto d'accusa contro la propria stirpe.

Dopo le carestie della metà del XIX secolo, l'Irlanda era, nelle parole adoperate da Engels in una lettera a Marx, 'un deserto assoluto che nessuno vuole'. Per Yeats, l'Irlanda era una 'imaginary homeland', cioè quel luogo inventato e reinventato all'infinito dagli espatriati irlandesi – sparpagliati all'estero e stranieri nella loro terra – nel timore che senza l'ausilio delle parole potesse scomparire del tutto. Gli stessi esuli, di tanto in tanto, ritornavano per accertarsi che l'isola fosse ancora lì. Nel confrontare quel vuoto, gli autori irlandesi non avevano le idee chiare riguardo all'origine della loro scrittura, mentre molti irlandesi nativi erano colti a metà strada tra due lingue, cioè tra la vergogna di stare abbandonando l'irlandese e il forte imbarazzo di non sapere comunque padroneggiare l'inglese. Si rivelò inevitabile, a questo punto, il bisogno di ricercare delle forme appropriate per la nazione. E fu proprio la ricerca di uno stile nazionale a nutrire le giovani ambizioni di un poeta-vate come Yeats, il quale, nell'espletare questo compito, cercò di trascendere le opposizioni binarie tra azione e contemplazione, libertà e necessità, realtà e giustizia, Irlanda e Inghilterra. Nell'agenda di Yeats, come osserva Declan Kiberd, una riconciliazione tra le parti in lotta ed una conseguente ridefinizione nazionale e personale rappresentavano delle operazioni indispensabili per lo stato irlandese in via di formazione, così come per le democrazie moderne:

The major task facing his newly-independent nation was the reconciliation of disparate, once warring, factions, and the assignment of a new, expanded meaning to the phrase 'Anglo-Irish'. In similar fashion, Yeats tried to solve the gap in modern democracies between the One and the Many by the redeeming remnant of the Few; and, in personal psychology, to reconcile male and female in the ideal of androgyny (p.451).

In sintesi, Yeats offriva la visione di uno stato unitario che trascendesse le antitesi nelle forme politiche, artistiche e sessuali sia a livello nazionale che personale. Kiberd ce la illustra così:

Nationalism and Unionism are but one another's headache; those who insist that art must be either English or Irish are boring; but a nation having defined itself by

passing through opposites, may see those opposites acquire sex and engender. When this happens, an end will come to that restless arraignment of the English Other and to the consequent purging of heresy within: instead there will emerge a self-creating Ireland produced by nothing but its own desire. [...] The project of inventing a unitary Ireland is the attempt to achieve at a political level a reconciliation of opposed qualities which must first be fused in the self. In other words, personal liberation must precede national recovery, being in fact its very condition (p.124).

Nel riprendere per certi aspetti Matthew Arnold, Yeats privilegiava la forma di espressione su qualsiasi contenuto essa volesse esprimere. Secondo il suo credo artistico, esprimere un'emozione significava anche liberarsi da essa. Sotto questo punto di vista lo stile sarebbe un agente di redenzione, uno strumento di azione e di potere che si manifesta con violenza in una poesia come 'Leda and the Swan', la cui lettura post-coloniale diventa qui una fondamentale strategia sovversiva. Nel sottolineare l'importanza rivoluzionaria di tale scelta stilistica, Kiberd ricorda che la letteratura minore, per definizione di Deleuze e Guattari (che si riferiscono a una letteratura scritta in una lingua maggiore da una minoranza etnica in rivolta contro l'oppressore), è una letteratura che prima si esprime e poi si concettualizza. L'espressione, rompendo la forma, incoraggia fratture e nuovi germogli. In questo senso, autori nazionali come Yeats o Whitman, che effettuano tali fratture, diventano i primi artisti del mondo che si emancipa dalle colonie, i primi esponenti delle letterature emergenti della modernità. Molti li avrebbero seguiti a ruota da altre nazioni: Amilcar Cabral, Aimé Césaire, Léopold Senghor, Frantz Fanon, Ashis Nandy, ecc. Tuttavia, malgrado le molteplici analogie con altre colonie, l'Irlanda se ne diversificava per vari aspetti, tra cui la lunga durata dell'occupazione coloniale e l'estrema prossimità, geografica e culturale, alla potenza imperialista.

Per molti irlandesi l'idea dell'Inghilterra si era creata prima ancora che l'esperienza di essa. E quell'idea era derivata da lettere, racconti orali e testi classici letti a scuola in cui si annidavano potenziali sovversivi: gli educatori inglesi di certo non si aspettavano che gli studenti irlandesi di Shakespeare trattassero le sue opere come armi conquistate che un giorno avrebbero potuto sparare contro il nemico. Si sottovalutava la capacità degli irlandesi di riformulare quella stessa cultura inglese che era stata usata su di loro come strumento di civilizzazione. Nel 'rileggere' l'Inghilterra, gli scrittori irlandesi, so-

prattutto quelli del revival, diventarono sempre più consapevoli del fatto che il destino del proprio Paese e quello di altre colonie si intersecavano in svariati punti nel corso della storia. Una simile rilettura li illuminò a tal punto da rendere loro evidente che la repressione irlandese non era nulla di fronte alla repressione esperita dagli stessi inglesi, oppressi oltre che oppressori. Marx aveva infatti osservato che la classe operaia inglese era dominata dall'aristocrazia allo stesso modo in cui l'Irlanda era dominata dall'Inghilterra: la manodopera a basso costo degli operai irlandesi rendeva bassi anche i salari degli inglesi, i quali, strumentalizzati dalla classe aristocratica e capitalista, venivano addomesticati innaturalmente a considerarsi parte della nazione che governa sui sudditi colonizzati che devono ubbidire. In queste circostanze, proprio come per Prospero e Calibano, tra colonizzatori e colonizzati si rivela una certa reciprocità: Prospero proietta gli elementi della sua personalità repressa su Calibano, perciò se lo uccide, uccide sé stesso. Inoltre, essendoci un solo schiavo sull'isola, sbarazzarsene significherebbe rinunciare al potere su di lui ed insieme alla propria condizione di padrone. L'Inghilterra, come l'Irlanda, è anch'essa un'invenzione creata in una dialettica interminabile tra oppressori e oppressi. Pertanto, rileggendo l'Inghilterra, gli artisti irlandesi impararono a riscrivere l'Irlanda. Avendo appreso la lingua da Prospero, Calibano la usa per maledire.

Nella politica di emancipazione condotta dal nazionalismo irlandese, la scelta della lingua cadde sull'inglese, il logico medium dei quotidiani e dei testi in cui l'Irlanda sarebbe stata inventata e immaginata. Se, secondo Benedict Anderson, la lingua scritta è quella che inventa il nazionalismo, allora era giustificata l'esclusione di una lingua nata da una cultura orale come l'irlandese. Tuttavia, nel suo programma di deanglicizzazione, Douglas Hyde sostenne l'importanza di conservare gli elementi nativi, *traducendoli* nella lingua acquisita. E mentre la mente dell'Irlanda ufficiale era divisa tra l'opzione nazionale (con il ritorno alla lingua nativa) e quella cosmopolitana (con l'adozione dell'inglese per un'ulteriore integrazione con la Gran Bretagna), era già spontaneamente emersa la soluzione alternativa dell'ibero-inglese a dimostrare che la decolonizzazione, ovvero la liberazione post-coloniale dell'Irlanda, poteva avvenire solo mediante la sua ibridizzazione con l'Inghilterra, implementando cioè la sua lingua, pur rite-

[6]

nendo il proprio spirito nativo. Malgrado il mancato riconoscimento ufficiale del nuovo idioma da parte dei leader nazionalisti, vi fu chi invece, come Synge, ne fece un punto di forza. Condannando l'assoluta venerazione del passato da parte dei fautori del revival che volevano così colonizzarlo e controllarlo, egli si propose di ristabilire l'apertura della storia dimostrando come il passato gaelico avesse il potere di lacerare il presente revivalista e influenzare quindi il futuro. 'In this dynamic', Kiberd ribadisce più in avanti nel suo testo, 'the very meaning of the word *tradition* changes, since it no longer implies a museum of nostalgias but a reopened future' (p.292). Su *The Playboy of the Western World* egli articola un illuminante commento plurale, monitorizzando in esso i diversi aspetti dell'uso della lingua, della violenza, della poesia e della politica tra i sessi, ed efficacemente raffrontando la struttura tripartita del dramma di Synge al modello di decolonizzazione suggerito da Frantz Fanon, che va dall'occupazione, attraverso il nazionalismo, alla liberazione finale.

Appare logico ora vedere i ribelli della Pasqua del 1916 come una prima istanza di una élite decolonizzatrice. La scelta dell'insurrezione al tempo di Pasqua ebbe un significato cristiano e mistico di rinnovamento, riattivando il mito della caduta, morte e gloriosa redenzione. Ma la teatralità dei suoi nobili ideali fu respinta a livello tematico da Sean O'Casey, un realista della classe operaia che concentrò i suoi drammi non sulle azioni dei combattenti, bensì sui problemi della gente povera, allora un facile bersaglio nelle strade invase da eserciti rivali. Di qui la sua insistenza sul fatto che il vero eroismo emerge lì dove è meno sospettato, e spesso nelle donne, come in coloro che soffrono. Anche Joyce condivise questa opinione, in più adombrando in *Dubliners* la profezia del fallimento nazionalista. Ognuna delle storie contenute nel suo libro riporta un tentativo abortito di libertà, un tentativo destinato al fallimento proprio perché, come il nazionalismo, formulato nelle forme e nella lingua del nemico. Tra i grandi scrittori post-coloniali Joyce fu l'unico a non concentrarsi sulla città imperiale: per lui non c'era alcun 'enigma dell'arrivo' come per Naipaul, cioè nessuna dolorosa scoperta che la cultura a cui era stato assimilato mancava di un centro. Egli lo aveva dato per scontato fin dall'inizio, rompendo tutti gli ormeggi. Probabilmente lasciò l'Irlanda appunto perché aveva compreso che si trattava di un Paese intento ad usare i vecchi mecca-

[7]

nismi imperialisti nel nome di un revival nazionale. La sua risposta artistica a questa situazione – una sorta di decalogo nel linguaggio di un fuorilegge – fu *Ulysses*, un tentativo di sferragliare una pluralità di voci al di là del nazionalismo, verso la liberazione. La tecnica del realismo mitico, usata anche in altri testi del revival irlandese, fu da lui originalmente accostata alla narrativa imperiale/nazionalista in un senso tutto irlandese e moderno. Un senso congruamente espresso da Kiberd:

[Joyce] did not become modern to the extent that he ceased to be Irish; rather he began from the premise that to be Irish was to be modern anyway. Yet he saw his art as a patriotic contribution to 'the moral history of my country'; and he believed that he had done more than any politician to liberate Irish consciousness into a profound freedom of form. In this, as in so much else, he was accurate. It was the politicians who, in cleaving to tired, inherited forms, failed to be modern and so ceased being Irish in any meaningful sense (pp.266-7).

Ma, più di ogni altra cosa, il suo genio anticipava il modernismo di Rushdie, Márquez e degli artisti post-coloniali.

All'inizio del libro, Declan Kiberd ha dichiarato apertamente il suo debito a quella frase di Nietzsche, che fa da sfondo all'intero suo studio post-coloniale, secondo cui coloro che non hanno avuto dei buoni genitori sono costretti ad inventarsi. In capitoli separati dedicati a 'Padri e figli' e a 'Madri e figlie', egli indica i diversi significati del programma di decolonizzazione nel caso degli uomini e in quello delle donne. In una situazione coloniale, il ripudio del padre assume un carattere rivoluzionario. Ed infatti il 'risorgimento' irlandese intendeva essere, tra le altre cose, una rivolta positiva contro i padri screditati da parte dei loro figli adirati, moderni 'anti-Edipi'. Implicando un rifiuto non solo dell'autorità, ma di tutte le versioni ufficiali del passato, essi manifestarono così la determinazione a reinventare sé stessi; di conseguenza, per inventare un padre migliore occorre necessariamente che gli scrittori irlandesi inventassero una versione alternativa del passato. L'atto rivoluzionario di eliminare il padre, però, spesso finisce per promuovere l'istituzione di una nuova figura paterna o comunque autoritaria, 'ri-edipizzandosi'. Le circostanze irlandesi di un tale smacco sono ascritte, da Declan Kiberd, a un completo svuotamento: '[...] the energy consumed in expelling the British had been so great that there was little left with which to reimagine Ireland' (pp.391-2). Di qui il conservatorismo e la censura del periodo postindipendentistico, di cui furono vittime artisti quali Seán Ó Faoláin e Kate O'Brien.

[8]

Dal canto loro, le donne irlandesi, così come quelle del resto del mondo colonizzato, trovarono i lineamenti della loro libertà personale proprio nelle condizioni della lotta per la decolonizzazione nazionale. Ricusando gli stereotipi della tradizione conservatrice e patriarcale che le poneva come oggetti di contesa e non come agenti del proprio desiderio, queste donne radicali (tra cui Maud Gonne, la contessa Constance Markievicz, Hanna Sheehy-Skeffington) impararono dai loro compagni di sesso opposto a usare la politica, ed apportarono esse stesse delle novità strategiche, come lo sciopero della fame, che fu poi imitato dai loro colleghi uomini e in seguito anche da Gandhi. Nella rivendicazione dei loro diritti, le donne irlandesi furono più fortunate delle loro controparti in Gran Bretagna o in Irlanda del Nord, guadagnando, sette anni prima di loro, nel 1922, il pieno diritto al voto. Questa immagine della donna forte in lotta per l'emancipazione riflette, nel teatro di Shaw, la figura di Santa Giovanna, che Kiberd acutamente descrive sia come una femminista fabiana, ovvero quel tipo di donna che Shaw incontrava nei circoli di Londra, sia come una mistica protestante, e cioè come una dei primi esponenti dell'autointerrogazione protestante in una società dominata dal cattolicesimo – in altre parole, una cattolica protestantizzata.

Ed è appunto questo nuovo tipo di ibrido, il 'protolico' o 'catestante' (Kiberd adotta qui una definizione di Brendan Kennelly), ad essere oggetto del sogno di scrittori come Shaw, O'Casey, Yeats, Beckett, che auspicavano una fusione delle due tradizioni, non solo della tradizione gaelica con quella anglo-irlandese, ma anche della tradizione cattolica con quella protestante. Nel disegno di trascendere una tale polarità talvolta Yeats, Beckett ed altri autori si volsero anche alle religioni e filosofie orientali. Nella trilogia beckettiana, ad esempio, la parodia della confessione cattolica incontra il misticismo del protestantesimo luterano nella trascendenza di un elemento orientale unificante (filtrato da Schopenhauer) che si manifesta variamente nelle posizioni a fior di loto adottate dai protagonisti, nel desiderio del discepolo di gratificare il maestro con una saggezza che non può mai essere verbalizzata, ed inoltre nel tentativo di curare ogni desiderio eliminandolo del tutto. Questo elemento orientale però è comune anche alla tradizione gaelica dei bardi, le cui strutture compositive, prive di uno scopo globale, erano costruite sul vuoto. Orientale o gaelico, si tratta comunque di un mondo atarassico e decentrato che puntualmente riflette il

[9]

mondo di Beckett, senza storia e senza memoria, senza geografia e senza direzione. La tradizione si è spezzata. Per questo motivo i personaggi beckettiani, da Didi e Gogo in *Waiting for Godot* a Hamm e Clov in *End Game*, sono dei nomadi. Sono come quegli irlandesi sradicati e spossati in diverse epoche e contesti, e cioè come i conti gaelici che fuggirono nel 1607, ricordati col nome di 'Wild Geese', o come Elizabeth Bowen, scrittrice della 'Big House', che finì col rinnegare l'identità e il contesto nativi, o come lo stesso Beckett, che dovette mettersi a distanza dall'Irlanda per convincersi che il Paese esisteva per davvero.

Di ispirazione beckettiana sono le opere di due scrittori attenti alla sfera sociale come Brian O'Nolan e Brendan Behan. Il primo (più noto sotto lo pseudonimo di Flann O'Brien), in un periodo in cui i revivalisti della città andavano idealizzando la vita rurale, descrive l'estrema vita di povertà nell'ovest dell'Irlanda, e lo fa in quella sorta di anti-pastorale che è *An Béal Bocht* (tradotto come *The Poor Mouth*, 1941), dimostrando che la miseria è la condizione inevitabile di coloro che sono stati derubati della loro passata identità. *An Béal Bocht*, secondo Kiberd, è la versione irlandese di *Cent'Anni di Solitudine* di Márquez, un libro in cui le identità sono fluide ed intercambiabili, e i personaggi sono intrappolati nei cicli ripetitivi del tempo. Da parte sua Brendan Behan, per un certo periodo in prigione in seguito alla sua attività di fervente repubblicano, criticò aspramente l'intero sistema statale, in linea con le successive teorie di Herbert Marcuse. La sua 'scrittura della prigionia' – che Declan Kiberd inserisce in un genere piuttosto ecumenico di cui potrebbe far parte anche un testo come *Malone Dies* di Beckett – diventa un progetto organizzato di resistenza da parte di coloro che nel mondo moderno possono dichiararsi sconfitti ma non distrutti. Nel segno di questa resistenza, l'opera di Behan è, quindi, un aperto atto d'accusa contro lo stato, ed in particolare contro il diritto di uno stato di togliere la vita – un diritto che, pur essendo assoluto per l'autorità imperiale, viene invece contestato dalla colonia. Tra i primi scrittori post-coloniali a corrodere la coscienza della Gran Bretagna, Behan fu reclutato nelle fila dei 'Giovani Arrabbiati' degli anni Cinquanta proprio perché a quel punto i liberali britannici sentivano il desiderio di essere accusati dalle ex colonie. In questo senso, il dramma di Behan, *The Hostage* – un esercizio di traduzione e riscrittura del suo *An Giall* – rappre-

[10]

senta uno dei primi esempi di quella forma di scrittura denominata da Salman Rushdie come 'The Empire Writes Back'.

Tra un capitolo e l'altro del suo libro multiculturale, negli 'Interchapters', Kiberd ci tiene al passo con ciò che accade in società e in politica parallelamente alla produzione letteraria, fino ad arrivare ad accogliere, in anni più recenti, segni tanto diversi tra loro quanto l'aggiornamento del Concilio Vaticano II, l'apertura dei giovani a un rock and roll rivisitato in chiave autoctona, l'ingresso nella CEE, l'impatto con la televisione quale specchio di una comunità a lungo repressa, gli episodi di violenza nel Derry da parte delle diverse fazioni, l'incalzante emergere del partito di Sinn Féin, braccio politico dell'IRA, l'elezione alla presidenza della Repubblica di Mary Robinson – considerata come una svolta significativa per il femminismo e per il movimento dei diritti civili – ed infine il processo di pace correntemente in atto nell'Irlanda del Nord.

Sotto la spinta di molteplici pressioni la moderna coscienza nazionale irlandese, descritta da Declan Kiberd nei termini di una frase nativa quale 'quaking sod', si fa sintomo di una mente divisa e disorientata. Una delle cesure più profonde all'interno della tradizione nativa era stata la perdita traumatica dell'irlandese nel XIX secolo, una cesura che vari artisti tentarono di risanare mediante l'operazione di tradurre dal gaelico in inglese. Poeti come Thomas Kinsella e Seamus Heaney sono tra quanti hanno cercato di riedificare una continuità culturale; ma se il primo prova frustrazione personale per quel senso di inadeguatezza della lingua irlandese ad essere tradotta nella sensibilità moderna dell'inglese, il secondo si eleva con aura bardica al di sopra di tali contingenti incongruenze, sviluppando un'estetica in cui le consonanti dure della cultura protestante inglese sovrastano le parole delicate della tradizione gaelica. Accanto al mondo degli artisti contemporanei Kiberd esplora anche quello delle artiste, soprattutto poetesse, che scrivono in irlandese, o in inglese, o in entrambe le lingue: Máire Mhac an tSaoi, Eavan Boland e Nuala Ní Dhomhnaill sono tra i nomi più significativi.

Gran parte della letteratura irlandese può pertanto considerarsi un esercizio di traduzione non solo nel senso di un vicendevole scambio con idiomi stranieri – secondo l'esempio di Beckett che traduce in o dal francese, o quello estremo di Joyce, il cui *Finnegans Wake* rimane un modello inimitabile di pluralismo linguistico – ma anche nel senso di trasporre

[11]

aspetti della cultura gaelica in inglese, come fanno gli autori della rinascita celtica e, viceversa, di rimodellare idee di artisti inglesi in irlandese – un atto di cui Kiberd rileva l'importanza culturale: 'This process enacted on a linguistic level the desire of many that in renovating Ireland they should also 'save England'' (p.628). In *Translations*, uno dei più celebri drammi di Brian Friel, l'autore dimostra appieno la tesi di Foucault per cui il discorso è il potere che va conquistato. Nella situazione coloniale del dramma, così come nel dramma della situazione coloniale, la lotta per il potere di nominare sé stessi e il proprio stato è portata avanti con le parole. In questa battaglia linguistica, l'imperialismo britannico avverte il bisogno non tanto di tradurre i valori irlandesi in parole inglesi quanto di tradurre univocamente i valori inglesi in parole irlandesi.

Attualmente, alla luce di una politica democratica di *mutua traduzione*, la scrittura irlandese moderna aspira a reinventare sé stessa sotto il segno di Babele. E, se gli occupanti della leggendaria Babele furono puniti per quel loro vano credere di poter evitare il male e di creare un'assoluta monolitica purezza, allora il mito biblico deve oggi essere un segnale ed un invito ad abbandonare i vecchi stereotipi inalienabili per abbracciare invece un nuovo e più ampio concetto di identità nato, come predicava Yeats, dal desiderio di sé. Nelle parole conclusive di Declan Kiberd,

If the notion of 'Ireland' seemed to some to have become problematic, that was only because the seamless garment once wrapped like a green flag around Cathleen né Houlihan had given way to a quilt of many patches and colours, all beautiful, all distinct, yet all connected too. No one element should subordinate or assimilate the others: Irish or English, rural or urban, Gaelic or Anglo, each has its part in the pattern (p. 653).

II. Intervista con l'autore

Commentarmi? Che noia! Non avevo altra soluzione che di *ri-scrivermi* – da lontano, da molto lontano – da adesso: aggiungere ai libri, ai temi, ai ricordi, ai testi, un'altra enunciazione, senza che sappia mai se è del mio passato o del presente che parlo. Getto così sopra l'opera scritta, sul corpo e il corpus passati, sfiorandoli appena, una specie di *patch-work*, una coperta rapsodica fatta di quadrati cuciti assieme.

Roland Barthes

Wanda Balzano: In the beginning of your introduction to *An Crann Faoi Bhláth/The Flowering Tree*, you point out that 'a writer's duty is to insult, rather than flatter'; and, mentioning Yeats, you refer to his view that whenever a country produced an original writer, s/he was never like that country's idea of itself. Further on, you also write that it is 'the peculiar destiny of innovators to seem less and less remarkable in proportion to their success in changing public taste'. Do you feel that your own battle for the innovation of Irish Studies is regarded as an insult in the face of the idea that Ireland has of itself? And, if so, do you feel that you speak from the margins (of a critical discourse/a political system/a public taste)?

Declan Kiberd: Gosh! (*laughs*) Those comments that you quote were all made about artists, because I believe that great art in Ireland tends not to reflect the immediate moment but, as Yeats implied, to anticipate a future, almost Utopian, moment. So, what it offers is a critique of current reality and at the same time a promise of some better future, and this is why I think he said that artists never seem like the country's current image of itself. But what very often happens is that the country slowly turns into the kind of community imagined in the text, and then what the artist wrote seems less remarkable because society has finally caught up with the work of art. What I was implying is a sense, I suppose, that artists are ahead of society as such, that there is a prophetic element in literature, and I would argue that this is true for most of the writers I've dealt with in *Inventing Ireland*. In so far, then, as this book is an attempt to summarize their ideas and discuss them, maybe it has a certain truth. I did feel when I was writing it that the social vision of Irish writers has been insufficiently studied by politicians here, and that there are many things in the writings of Yeats, or Shaw, or Wilde, which could be very useful, in the future, to political and social activists in Ireland; but I wouldn't particularly think of myself as performing that function because I am a critic, I am not a creative artist. I was simply writing about other people's images and ideas, so it's really just making these energies available to a wider public, which were always available in some forms, but maybe not in such an organized way.

W. Balzano: In the notion of 'inventing Ireland' as an act, more or less conscious, of mutual invention enacted by the English and the Irish, something more and new, such as the hybrids of Anglo-Irish and Hiberno-English, is to be found (I was just thinking that 'to find' is also the original Latin meaning of 'inventing'). Yet, such an acquisition is counterbalanced by a loss, a sort of Pandora's box in which both series of possibilities (of the colonizer and of the colonized) are irremediably lost. The supplement indicates absence as well as presence. Douglas Hyde feared that in the attempt at deanglicization the Irish could cease to be Irish without becoming English, and thus fall into the cultural black hole between the two civilizations. Was his fear justified?

D. Kiberd: Ultimately, I think probably not, but at the same time he was pointing out a very important truth, which has been put in more theoretical terms in recent times by Homi Bhabha and other post-colonial critics. He was saying that to be English is not at all the same as to be Anglicized, and that many people in Ireland were Anglicized but wanted to be English and never could be, and because of this tragic conflict they were faced with a choice. One answer he offered them was to go over to a completely Gaelic kind of identity as an alternative. 'Since', he said, 'you cannot be one thing, why not be the other?' I think his diagnosis was right in the sense that a great deal of Anglophobia in Ireland came from people who were very Anglicized and who were resentful of the fact that they were not quite fully English. As a result, they became viciously anti-English in their statements. People who spoke Irish were never guilty of much Anglophobia because they weren't uncertain in themselves; they knew who they were. It's only because of insecurity, particularly after the loss of the Irish language, that Anglophobia became rampant in Irish nationalist discourse in the second half of the nineteenth century. But you find very little of it in the Irish speaking areas of the West.

Hyde was dismayed by Anglophobia, that's one of the paradoxes: even though he is calling for deanglicization, he is actually trying also to put an end to Anglophobia, which is a completely negative way of defining your position, and he wants

to get beyond that. His diagnosis was very powerful, and it's quite important now because there are many people in the unionist community in the North of Ireland who are painfully discovering that to be Anglicized, however Anglicized you are, will never be the same thing as being English, and who feel degraded and humiliated by this discovery and who, in many ways, are actually far more virulently anti-English at present than Northern Irish nationalists sometimes are. So Hyde was offering a very subtle psychological diagnosis, both probing and unmasking. I think, though, his prescription is too simple: the idea of a simple return to a Gaelic speaking Ireland, an Ireland to be imbued with Gaelic values. He must have realized that the condition of any modern person is completely hybrid, whether they like it or not. Remember that Hyde was never a very good speaker of the Irish language. Even though he was a professor of the subject, he didn't speak it all that well to his dying day. His lecture on 'Deanglicization' ends rather interestingly by calling for the study of Anglo-Irish literature in order to substitute, for English mass culture, the reading of the songs of Tom Moore, or the poetry of Ferguson and so on. In a way, he is admitting hybridity even in the very lecture which seems to recommend a pure return to some essentialist Gaelic Ireland. He is more or less admitting *de facto* that this won't work, that there will be hybridity of some kind.

In a sense, the Gaelic League dream of an Irish speaking Ireland was always a dream. It was never realistic to expect that Irish people having learnt English, painfully but rapidly, would then suddenly abandon it soon after they had achieved mastery of it. That was impossible. Probably in his bones Hyde knew it. But he simply wanted to found Irish self-respect on a more positive emotion than mere hatred of England. He didn't want it to be reactive, he wanted it to be positive, an internal self-definition, and to that extent he was perfectly justified.

W. Balzano: A propos of hybridity, you write in your recent book: 'Ireland, in Joyce's schema, was one of those liminal zones, between old and new, where all binary thinking was nullified, and where there could be a celebration of manly women and womanly men'. Could you comment on that?

D. Kiberd: Well, one of the central arguments in my book is that imperialism feeds off and into binary thinking, that it's

based on a notion of opposition between, say, the English on the one hand and the native Indians or Irish on the other, but also between notions of masculinity and femininity, good and evil and so on, that the whole world is built on a Manichean system and onto the native subject is projected anything that the English imperial mind finds frustrating or difficult in itself. For instance, in general, the British imperial administrators tended to see themselves as macho figures (analytical, powerful, militaristic) and the natives were assumed to be more emotional, more 'feminine'. My argument simply is that a whole range of Irish writers, beginning with people like Wilde and Shaw, working through Synge, Joyce, down to figures like Yeats indeed, presented manly women and womanly men as a challenge to this binary thinking. Wilde was the most spectacular case: he disrupted the gender categories off which imperialism fed and I think this is the real reason why he was put in jail. It's not that he was homosexual, because there were tens of thousands of homosexuals in London in the time of Oscar Wilde, many of them in key positions in society, because British public schools did have a high instance of homosexual activity. I think it had to be something else and it was that the orders between masculinity and femininity as constructs were broken down by Wilde and rendered problematic. This was a tremendous challenge to imperial thought.

My argument is that Wilde did it in the mode of a camp comedy (even *The Importance of Being Earnest* is a very playful kind of work), but in the figure of Leopold Bloom, the new womanly man, you have a completely serious rendition of this kind of character and the modern form of sexuality that goes with it. Molly Bloom in *Ulysses* is given many traditionally masculine characteristics and Leopold is given many that would be seen as traditionally feminine even by the standards of 1922. It seems to me that Joyce is questioning the gender binarism on which the imperial regime in Ireland as in other parts of the world fed, but I think he goes beyond that. There is a whole series of things taken as opposites in British analytic philosophy which he refuses to see as opposed categories. For instance, Marxism would have been presented even by the most advanced thinkers of the time as an alternative to the traditional Christian idea, but in *Ulysses* they are both represented by the philosophy of the straight line. Mr Deasy says that the whole tendency of human history is going to one great goal: the manifestation of

[16]

God. This is a version of the Marxist idea of the great goal of a classless society, but in either case it is a straight line, a notion very much based on the nineteenth century idea of the railway as the image of modernity, of straight grid-like rails moving towards a definite destination. What Joyce shows you, in effect, is that both Marxism and Christianity are opposite sides of the same oppressive coin of analytic thought. He is trying to break out of that, so he takes us back to the world of the circle, of cyclical recurrence and so on. In that way, I think of him as someone who is trying to disrupt a binary opposition between various modes of thought, even between the idea of tradition and modernity.

Modernity was equated with progress and that was a straight line going somewhere, but that particular narrative was never very persuasive to Irish intellectuals for the simple reason that the Famine in the middle of the nineteenth century threw the whole idea of progress into question. At the same time as the British are holding a Great Exhibition, building the Crystal Palace in London, the Irish are starving to death in the hundreds of thousands. We are supposed to be part of one of the most modern empires of human history, but everywhere the people are dying. Joyce was a young lad, just thirty or forty years after all that happened, and he couldn't buy into the myth of progress, of history as a straight line. One of his great acts is to challenge the notion of tradition and modernity as opposed concepts, because, for the Irish, modernity was not particularly modern at all! (*laughs*) It was atavistic! And I think that's why he was so interested in it. It's something he has in common with Yeats, of course, and I think they both produce manly women and womanly men in their texts. But they also tend to challenge the other binarisms as well: the idea that you have to choose between reason and emotion, or between the present and the past. These writers rejected such simple-minded binary oppositions and, if you want, all the master narrative behind the Irish revival is a challenge to the Manichean attempt to organize the world around oppositions.

W. Balzano: Your reference to the starving people during the Famine makes me think of *The Path of the Nest of Spiders*, an account of the Italian partisan warfare, in which Italo Calvino writes that 'the dreams of the partisans are rare and brief, dreams born from the nights of hunger, tied to the story of the ever

[17]

scarce food to divide among many: dreams of pieces of bread bitten and then closed into a drawer'. In Ireland, many rebels must also have felt the weight of critical economic conditions. Besides, instead of bread they must have dreamt of potatoes. How influential was the Famine in the shaping of the rebels' dreams? and how central was it in the making of modern Ireland?

D. Kiberd: In political terms it was crucially important, because it showed that the Act of Union between Britain and Ireland was not working, and that in itself was a mandate for a renewed separatist movement to try to break the connections. But, even more importantly, by creating tens of thousands of emigrants who went to America or to Britain or wherever, exile became the cradle of nationality. Irish nationalism was never more potent than in the second half of the nineteenth century. The Famine was cited as one of the great wrongs to be righted, but even more, the social effects of the Famine, in removing so many Irish people from Ireland, in a way, helped them to organize an idea of Ireland. The people living in Ireland never had an idea of Ireland. In one sense, Ireland was always going to be invented elsewhere. Lord Acton's saying that 'exile is the cradle of nationality' was particularly true of our people who would then come home and implement or reimport the idea back to Ireland. So in political terms it was hugely significant. It also created a tremendous sense of alliance between Irish America and Ireland, which is still a factor now in contemporary politics of the Northern Ireland crisis.

In literary terms, as I've indicated, the Famine was equally influential. It meant that the whole idea of progress, of the industrial enlightenment and so on, would never be particularly persuasive to Irish intellectuals. That explains in many ways Yeats's anti-enlightenment philosophy and, just as I've indicated a moment ago, it accounts for Joyce's reservations about the merely analytical approach to life. I think the Irish were always suspicious of theories of progress, partly because their Catholicism had given them a sense of doom anyway, which would make them naturally a little bit skeptical of such hopeful simplifications, but even more because their experience told them that this (what they were enduring) wasn't progress at all! The economic conditions had huge influence. In a sense, although one may separate the political and the cultural effects

[18]

of the Famine as I've just done, they come together again in the Irish revival for this reason: because Ireland was a colonial laboratory, it had quite a good educational system. The British were trying out their educational system here and it was working quite well, but what it also did, it produced large numbers of young men and women with relatively good qualifications, for whom there were no jobs commensurate with their abilities. This is the formula for a literary revival. Again, now we have a good educational system in this country, very limited economic opportunity, and we have very strong literary and musical revivals going on. This always happens when you have talented young people with no outlets. And this is one reason why I think at the end of the nineteenth century Ireland produced so many writers. It's also to do with the fact that the acquisition of English has been relatively recent by these writers and they are using it with a sense of freshness, the freshness of a newly discovered power. It gives to their writing an intensity that's lacking in many English people's use of English, but it also has to do with an attempt to achieve compensating power in the domain of culture, one that compensates for material lack elsewhere. There is also something tragic about it, as if people are trying to, as Lady Gregory once said, 'find in language a richness that's not available to them in the real world'.

W. Balzano: In a recent interview in the *The Irish Times* you have stated that your opinion of Yeats has changed during the last decade. Yeats now is central to your last book. How did this change come about?

D. Kiberd: (laughs) I suppose you have to go back to the early and mid-nineteen-eighties, when Seamus Deane in a series of very influential essays and pamphlets separated Joyce and Yeats. Joyce was the goody, he was for pluralism, for modernity, for the enlightenment. Yeats was bad, he was in some ways seen as backward-looking. Joyce himself had said it, he wanted the 'uncreated conscience of the race' and futurology. Yeats was lamenting the loveliness that had faded from the world. I think that Deane, rather uncritically, accepted Joyce's own account. That is one Manichean binary opposition that Joyce did not break down, the one between himself and Yeats; but looking at it as we are now, from a distance of almost a century, we can see how much Yeats and Joyce have in common. When

[19]

Joyce heard about Yeats's system of *A Vision*, with the circles and cycles, he was deeply impressed, and said it was a great pity he didn't put the whole of it in one book (*laughs*), which shows how ignorant in a way he was of Yeats's texts!

I think they had a great deal in common, and this became more and more clear to me the more I read Yeats. It became clear to me that what was seen as backwardness or even traditionalism in Yeats was nothing of the kind, that Yeats was extremely sophisticated and what he was seeking was what Joyce was seeking: the benefits of modernity and at the same time the elimination of modernity's costs. The attempt to eliminate the costs of modernity by Yeats had been misinterpreted by many people as simply backward traditionalism, but it was something much more subtle; he was trying to modernize, in a humane way, what was valuable from the past forward. If you look at Joyce, that's what he is trying to do as well, and that's what most post-colonial writers from Third World countries have been trying to do in the last sixty or seventy years. In many ways, Yeats was ahead of his time. We are only now beginning to become his contemporaries. Many people's readings of Yeats were partial; they just read one bit of his work but not the whole.

For me, the epiphany, the moment of illumination, happened when Edward Said came to Ireland. I invited him in 1986 to lecture at the Yeats Summer School, and he delivered a lecture on 'Yeats and Decolonization', in which he linked Yeats with Neruda, with the Palestinian writer Darweesh and various post-colonial writers from other parts of the world for whom Yeats was an inspiration. He quoted Yeats approvingly in the lecture and saw him as one of the great early exponents of decolonization in the English language this century. Now, if you think that just a few years earlier Deane had written about Yeats as a carrier of what he called a 'pathology of literary unionism', as a covert supporter of the old imperialist British scheme of things, well, these two Yeatses could not be more different from one another. To me, Said's lecture was a challenge to try and re-read Yeats in that spirit in which he was proposing. It's obvious that Yeats is a world writer and was the main creator of the Irish revival. That's why I devoted so many chapters to him in my book.

[20]

W. Balzano: Yes, and he speaks today to us too, for instance, with his famous speech to the Senate in favour of divorce...².

D. Kiberd: Absolutely! And also the way he wanted Hiberno-English to be accepted as not just a literary language but as a language for use in newspapers or church sermons or university lectures. He argued that since ordinary Irish people were speaking Hiberno-English, it should be given the ratification of prestigious usage as well. That's very like the attempt in recent times by black radicals in America to have so-called black dialects given curricular sanction and ratification. We call that movement 'cultural studies' or 'multiculturalism', but there was Yeats in the early magazines of the Abbey Theatre, in magazines like *Samhain*, in 1904, writing essays calling for the same thing!

So, it was simply a question of locating him in a wider context than the Irish or the Anglo-Irish one. If you put him in a global context, his modernity, 'supermodernity', became immediately evident, not just in the fact that great writers elsewhere were interested in him, but because in many ways he anticipated those great writers in the campaigns they were waging. He was so far ahead of the main bunch that for many people he was out of sight. I wanted to redress an imbalance. I felt that I had been overinfluenced by Deane's writings, which are, of course, very powerful writings, but I wanted to make my own rebellion against that analysis, and to show that... What I really objected to, actually, was the idea that one had to choose either Joyce or Yeats. I see them, again, as very interrelated in their techniques and themes. I don't see them as one or the other. The idea that one must love one, and, if you love one, you can't love the other, I think it's bullshit, you know.

W. Balzano: Though, one is a prose writer and the other a poet...

D. Kiberd: Yeah but Joyce was both...

W. Balzano: Well, then, I suppose Yeats was the national poet and Joyce the national writer. Even though the notion of

² Al tempo di questa intervista, il divorzio era appena stato ratificato da un referendum nazionale (24 novembre 1995).

[21]

the Homer-like national bard embodying the spirit of a nation is mainly an oral one...

D. Kiberd: Yes, Yeats is constantly quoting Homer in his poems ('a woman Homer sung'), but remember that Joyce is constantly quoting Homer in his texts. They both had an epic conception of their project; they both understood that the traditional function of an epic is the chronicling of the birth of a nation. They were both present at the birth of our nation. They were both very involved in inventing Ireland for that reason in their texts. When we look at it from this distance, what they have in common is much more important than what separates them. Yeats wrote great poetry, but he also wrote some beautiful prose. And there are passages in *Ulysses* which are pure poetry. If you end-stopped the lines, as writer rather than as printer, you would be given the status of the poet for doing it.

Both of them were interested in mingling the mythical mode of thought with the more modern analytical... As I said in the book, about Joyce, because he mingled myth and realism, he used each to subvert the other, frustrated from achieving either mode's short-term ends, but in the process he created a third thing, which was more than just a sum of the mythical and the realist. It was a new kind of literature, what's now called magic realism. But the ultimate magic realist is Yeats, and we have always known this, that he was interested in not just magic but the supernatural and the parts of life that escape rational explanation. He realized that the spirituality of ordinary people in rural Ireland was magical, that it was an attempt to do the work that reason could not do, and that, however moving the enlightenment project was, there were important dimensions of the human experience it could not account for. And I think Joyce believed this too. I don't accept the view of Joyce as a secular rationalist. I think he was just as open to the mythical as Yeats was. I think all Irish people are, because if you look at Irish people when they get sick, they will try some kind of conventional scientific remedy, but they will always use folk remedy often at the same time. If one doesn't work, the other might. It's a mixture of science and superstition. But what I am saying is that both Yeats and Joyce, in very subversive ways, combine both these methods on the level of literature, the realist, if you like, and the mythical.

W. Balzano: Now I'd like to change the subject and ask you a question about some of the women writers you deal with in your readings. For instance, Somerville and Ross write what you call 'tragedies of manners'. Years later, Elizabeth Bowen in *The Last September* considers the figure of the dandy as a subject unusually apt for tragedy, as you put it. Does all this pessimism express the agony of the feminine heart in nineteenth to twentieth century Ireland or does it express the agony of Ireland with a feminine heart in the Anglo-Irish legacy?

D. Kiberd: That's a very interesting coupling! I hadn't even thought of that until you mentioned it... the point of contact between Bowen and Somerville and Ross... very interesting! (*laughs*)... I said more than I intended! (*laughs*)

W. Balzano: You said much more...

D. Kiberd: No, I know what you mean. What I was dealing with, there, in both cases, was the idea of the dandy as a final flowering of a culture, as the point when it breaks into flower before it becomes completely corrupt and dead. The idea is that there is a moment of extreme beauty, quite late in the tradition, which is exemplified by the dandy, and yet it is tragic, because the dandy has a fantastic background of reading and training, but the context is no longer relevant to that training. The dandy is a courtier without a court. And I think of the Anglo-Irish as being caught up in that crisis by the end of the nineteenth century.

W. Balzano: As Flaubert's ideal book about nothing...

D. Kiberd: Exactly! I used the analogy with Frederic Moreau... the fact that you were almost born too late, that your training, your exquisite sensibility would have suited an earlier period, but all you could do was bemoan your belatedness. I think that this was frequently the view taken by women writers of Anglo-Ireland. Bowen herself was a dandy, but she also made most of her interesting characters into dandies, each of whom was, in Benjamin's famous phrase, 'a Hercules without work'. They had this fantastic equipment and training, but there was no theatre in which they could enact this agenda any more. What fascinates me is that the women found this incongruity

tragic, and simply chronicled the tragedy (I called it 'tragedy of manners' just inverting the phrase 'comedy of manners'), but men like Yeats, who were also from that Anglo-Irish background, didn't have this problem. Yeats is constantly saying, 'Well, if there is no court, I'll invent one!' (*laughs*), referring to the Italian Renaissance, and imagining himself as recreating Urbino's windy hill, in the company of Lady Gregory, or Hugh Lane, or whomever. For some reason, perhaps his awesome self-confidence, he didn't become an exponent of what I called in the book 'the dandy's tragedy', but the women did. Maybe that's what you are implying in the question, that they were more marginal...

W. Balzano: Well, it seems to me that if writers from the Irish middle class like Wilde, Shaw, or even Yeats, travelled to England to 'invent' Ireland and England at the same time, while women writers from the Irish ascendancy such as Somerville and Ross – who could write just because of their aristocratic condition – stayed at home instead to lament the loss of the Anglo-Irish legacy, maybe this is a suggestion that the women's heart is more apt to express the agony of a 'feminized' Ireland...

D. Kiberd: Yes, I think that the women are more aware of the ending of the Anglo-Irish tradition. Bowen writes *Bowen's Court* and sees herself as the last of the line. When she drives away in the famous final scene, she doesn't look back, but she is terribly aware that this is a termination, an ending, and that's it. The same I think is true of Somerville and Ross: there is a sense of an ending about their writing. I don't feel that about Yeats, and about Wilde and Shaw. One of the reasons is that Yeats, especially, realized that a tradition can live in the lament for its passing, that the account of the collapse of one civilization, that the very account, can become the master narrative of a new civilization. And because Yeats had his theory of gyres and cycles, he was able to look ahead with more confidence. He had a theory that directed him into the future as well as into the past, and I think in that sense, even when he seemed surrounded by destruction, it was a part of a wider system and therefore it was not so much of a problem to him. While he might lament the collapse of the Great Houses, he perhaps saw in the very energy with which they were destroyed a kind of hopefulness as well.

...Anyway, Bowen does go over to England, but what she discovers by going there is that the old values they sponsored in Bowen's Court in Cork are even less available now in England than in Ireland, that in some ways the tradition, however imperiled, is more intact in Ireland than England, because England has been modernized by World War One, and the old deference towards aristocracy is breaking down. In a sense, the aristocratic code, the *ancien régime*, is somewhat more available still in the colonial periphery. That may be a reason why some people hung on in Ireland, that the England they would have returned to was completely suburban. That's what she more or less argues in *The Last September*, that the suburban villas have overtaken the county of Surrey and there won't be any aristocracy left.

W. Balzano: In your introduction to Vivian Mercier's *Modern Irish Literature*, you ask why the intellectual history of Protestant culture has been neglected. You then go on to say that the reasons may be attributed both to the 'Troubles' in the North and to the private nature of Protestant worship. How do you think such an intersection has affected the various Protestant writers of the revival? And how do some writers try to transcend the religious divide by becoming what Kennelly has called a 'Protholic' or a 'Cathestant'? I am thinking here of Beckett's internal very Protestant self-confessionals and some of his quite generically Catholic characters such as Murphy, Molloy, Malone...

D. Kiberd: It's a very complicated evolution because, at the beginning of the revival period, in rural Ireland there occurred a Protestantization of Catholic spirituality. The priests who had come out from Maynooth had been trained to distrust folk spirituality, what we would call 'popular Catholicism', things to do with holy wells, the healing properties of local saints, who were not saints according to the Roman authorities but who were, according to local historians. It's very interesting that people like Yeats and Lady Gregory and Hyde and Synge go around the countryside valuing these traditions, telling the people to hold on to them, admiring them outrageously, at the same time as Catholic priests were telling the people that they must get rid of all this and become more rational in their theology. At the beginning you have a group of post-Protestant

young men and women, who are themselves in rebellion against what they see as the excessive rationalism of Protestant theology, turning not so much to Catholicism as to rural folk spirituality for an alternative which is more rooted in the emotions and in feelings. That makes perfect sense because folk spirituality is under a double attack. It's under attack within the Catholic Church from the priests, who see themselves as modernizers, and it's under attack from without, by the prestige of, if you like, 'White Anglo-Saxon Protestantism' as international movement of philosophy. So it has for these writers the added glamour of a minority activity. It probably appears to them the way popular spirituality does in Latin America today to a liberation theologian.

I remember that when I was in Latin America I was told that there are two churches, there's the ecclesiocracy of bishops, who have their own more analytical theology, but there's also the devotionism of ordinary people, which is frequently distrusted by the bishops, because it has magical elements. It has saints who are outside of the official church, account, and so on. And I think that the analogy between Ireland and Latin America would be very applicable there. What happened, then, was that, as time went on and the state began to form in the 1920s, it became clear that there was an overlap between Catholicism and Nationalism, of a very strong kind. Partly because of the collapse of the Irish language, Catholicism became a badge of Irish identity in the second half of the nineteenth century and in the early twentieth. This was disastrous from a political viewpoint for our people, because it led to an assumption that to be Irish was to be Catholic, and that to be Catholic was to be Irish, which is just not true, and it was what was widely believed. What happened, then, was that in the 1920s various writers (especially Yeats) who had been very interested in the folk spirituality of country people, suddenly rediscovered their own Protestantism because it was then under attack by the new state and by the bishops who were very much in cahoots with the politicians.

This is when Yeats reinvents the eighteenth century, the tradition of Swift and Goldsmith and Bishop Berkeley and so on. But it's also when you get a whole set of texts, as I've shown in my book, which have coded in them a kind of cultural Protestantism: Shaw celebrating Saint Joan as the first Protestant of Europe who listened to her inner voices and bypassed the

clergy and the bishops; or O'Casey making Bessie Burgess the central character at the end of *The Plough and the Stars* (the woman who would have been an outcast drunken loyalist at the beginning of the play becomes the centre of its moral meaning at the end, and happens to be a Protestant); or, as you are implying, people like Yeats and Beckett redefining the artistic process as an interrogation of the self, which is the Protestant version of the confessional. I think of all that literature in the Twenties and Thirties as forming a counter-Counter-Reformation, a counter-Catholicism whereby something that had been latent up until then – the fact that many of the great writers were of Protestant background – becomes overt and conscious of itself as a movement, a movement of opposition to the new state, even as a state in form. This should have been brought out more fully by criticism, but it wasn't, for the reasons I gave in the introduction to the Mercier book, that southern Irish Protestants, particularly, savoured individual difference, did not want to make global claims on their behalf, and therefore the whole claim went unmade.

In fact, Vivian Mercier was the first major critic to begin to address that question, but even he was somewhat wary about extending the scope of the claim. I said to him once, 'What you are really writing in that book is a sort of disguised history of Irish cultural Protestantism', and he laughed and said, 'Yes, but no Protestant would ever make that the title of a book!' (*laughs*) It was important to bring this out, though, because Northern Unionists frequently think of Protestantism and Republicanism as opposed concepts. I was trying to show in my book that the idea of self-election in Protestantism has a political corollary in the idea of self-determination in the Republican philosophy and that, as Shaw argued, Catholicism is actually much more imperialist in its self-descriptions than Protestantism is; so that the equation between Catholic and Nationalist or Catholic and Republican, which has been made so often in the history of our country, is a very dangerous and false equation, one which these writers were very valuably challenging in the 1920s and 1930s. The whole tradition of Irish cultural Nationalism relied heavily on Protestants such as Yeats, Shaw, Wolfe Tone, Robert Emmet and Thomas Davis for its formation. And yet it seemed in the 1920s that that tradition was just underwriting a form of Catholic triumphalism. It must have been deeply distressing to Yeats and Shaw to see that.

And it must have been distressing to many liberal Catholics as well, who would have been aware of the richness of the sources of the Irish national tradition. I tried to bring that together in my book, but I grew up in a Roman Catholic background and I am very aware that some of my formulations are very crude, and probably simplified. It would be much better if someone from within the Protestant tradition wrote this particular account. I had said this, over ten years ago, in an article in *Fortnight* magazine in Belfast, but nobody did, nobody came forward, and I feel that in the end it's better to give a crude account than no account at all. When Vivian Mercier died prematurely, I felt this was a tragedy, because he might have done something along these lines if he had lived another ten years.

W. Balzano: How does Synge's gap between 'a gallous story and a dirty deed' reflect the wider divisions in Irish and Anglo-Irish identity?

D. Kiberd: That's a huge question! Synge is probing a universal problem, that people seem to worship violent heroes but frequently really worship the language in which the heroism is described, and, when they are confronted with actual violence close at hand, they suddenly make the separation between 'a gallous story and a dirty deed', as Pegeen does at the end of *The Playboy*. What Synge is suggesting is that poetry has often been misused to make violence seem glamorous. Of course Synge, being very subtle, realized that there is a fascination with violence in the heart of every poet. There is something even quite violent about the poetic act! It is an appropriation! This is why he says that poetry has to become brutal before it can be fully human; it must take account of the brutality that's part of life. In one sense, one could argue that this is just the Irish version of Walter Benjamin's great paradox, that every document in the history of civilization is also a document of the history of barbarism. We would like there to be a bigger gap between our notion of civilization and barbarism, but when Pegeen says that, at the end of the play, Synge is showing her to be very naive, that the gap is not so great at all! Synge was aware that his own art relied heavily on the plunder of Gaelic culture in the moment before its extinction, and that however beautiful... in fact the more beautiful is his art to us the more

plunder he had probably done. He was aware that there was a relation between barbarism, violent extirpation of one culture, and the beauty he was creating in another related culture. Synge was very honest about that. I think that is the paradox which most Irish writers had to face. That's why Yeats recognizes that the Big Houses, which were images of serene beauty, are also documents of barbarism, because a whole group of people was evicted and turned into slaves to make that beauty possible. No Irish person can ever revere beauty for long without being aware of the costs in human terms of such beauty – because of our history. That's why we've never really had a full-blown aesthetic movement, 'art for art's sake' – because the social pressures are just too great. Even Wilde, who is often mentioned as the aesthete... If you read Wilde's essays and works, they are very moral, they are very ethical. He's playing at being an aesthete while in his heart he is a moralist and he knows that there is a cost for everything...

W. Balzano: Yes, but can one apply Synge's point to the divisions between the metanarratives behind Protestant and Catholic claims to Northern Ireland and the sectarian violence committed in the cause of such narratives?

D. Kiberd: Well, yes, you could in a sense that many people who live at some distance from the violence have been willing to give money to the IRA or to the UVF, to support their particular cause, but when they are actually confronted with the effects of such violence up close, frequently they will change their opinion. I mean, the IRA was much more successful at collecting money in America than it was in Ireland!... or even at collecting money, sometimes, in the South of Ireland, in Cork or Kerry, rather than in parts of Ireland that were nearer to the North! And this is because the violence, to remain heroic, must happen at a certain distance, much more in time but also in space. Synge was very aware that people, while they will need heroes and images of heroism, are frequently dismayed when confronted with them up close. This, of course, had been explored by Yeats in the 'Easter 1916' poem, because he had created the images of Cuchulain for that generation. But when young men went out and acted on the idea... Yeats was extremely upset at what happened when his poetry was enacted in the form of carnage in the streets of Dublin. So Irish writers have

to be very scrupulous about what they write and say, because they are aware of the fact that art does cause people to engage in social actions.

I think that, in terms of solutions to the conflict in the North, the literature is very rich in possibilities. It goes back to the previous question about Catholic and Protestant tradition. When Kennelly used that phrase about Catholic and Protestant, he was referring to the fact... For instance, in this country, people brought up as Protestants exist in a wider culture that is impregnated with many elements of Catholicism. I have a Protestant friend in Sligo, Mrs Wynne, who's the former secretary of the Yeats Summer School, and she would say things like, 'Jesus, Mary and Joseph!', or 'Sacred heart of Jesus have mercy on me!' (*laughs*) These would not be normal Protestant statements in most WASP cultures, but in many ways she is a cultural Catholic because of her environment. Equally, you can argue this in reverse. I went to a basically Protestant university, a university with a Protestant tradition, and many of the values that were instilled in me by my teachers, like the idea of self-responsibility, of interrogating oneself, are deeply Protestant, really. I am a cultural Protestant as much as a cultural Catholic. And I think in general on the island, in the last thirty or forty years, the two religions have been converging. One of the effects of the *aggiornamento* in Vatican II was the idea of the priesthood of the laity, every man or woman being their own priest. That is a Protestant idea. But, equally, lots of Protestant friends of mine have come to the conclusion that it is probably a good thing, every so often, for a person of their background to confess their sins to other people and not just to themselves! (*laughs*) So it seems to me that in a way there is a gradual, mutual convergence of the theological or religious traditions of the island. And the generation now rising is probably very different in its religious consciousness from the one now in power. That's one of the problems with the current peace process, that the politicians are out of date, that ordinary people, especially younger people coming up, are way ahead of the politicians in their understandings. Yet, because politicians emerged in 1960s and there hasn't been real politics in Northern Ireland since then (no proper elections or parliaments), they're still playing the same old long playing records that they put on in 1964, you know! (*laughs*) In the meantime, huge changes have happened in the consciousness of ordinary people, especially younger

people, and one of them is the gradual, mutual convergence of Irish Protestantism and Catholicism. The very terms in which the conflict was traditionally described would have become meaningless for many people up there. There wouldn't be a huge difference now between a Protestant and a Catholic.

W. Balzano: 'Translating the violence of the past into the culture of the future' is, in your words, the aim of Seamus Heaney's earlier work. In what sense is this true and how does it change in his later work?

D. Kiberd: Well, if you see his basic career as moving from the farm in which he grew up to the writing of poetry (I describe it as a move from agriculture to 'pure' culture), there is a sense in which he wants to carry some of his ancestral experience with him. He is aware of what Synge spoke of, the danger of making the violence of creativity of farm life seem glamorous in a kind of pastoral rendition. I think a great deal of his early poetry does that, even though he does it with scruple. The way in which he was so readily received by London critics – as a sort of colourful farm boy who could write poetry – indicates that he was perceived as a pastoral poet in the early years of his writing. Now, of course, as always with Heaney, no sooner does he relax into one position than he begins the critique of that position. I think one of the most powerful elements still in his writing is a kind of counter-pastoral, where he is saying, 'Yeah, but this is all euphemism, this is too pretty! We have to get real!' I see the whole central phase of his poetry as that, as saying, 'Yes you can have your 'gallows story', but there is also the 'dirty deed' and it had better be described as accurately as possible!' For instance, he has that famous moment in *Station Island*, when a murdered cousin of his accuses him of giving too beautiful an account of his killing, and he says, you 'saccharined my death with morning dew', you made it look pretty. And that is a tremendous ethical difficulty for Heaney. He can see how even good writing can become a problem, because it can make the world seem more beautiful and glamorous than it actually is.

I'd say there are three phases to his poetry. There is the basically pastoral poetry of his beginnings, then the counter-pastoral, which is a more realist voice trying to describe a more raw kind of experience, but then, around *Seeing Things*, at the

beginning of the 90s, late 80s, he begins to soar, he takes off from the ground altogether. Up to then, he had been digging into the ground, pulling things out of it. Suddenly he takes off and achieves a vision. In the last six or seven years he has achieved a kind of lightness and take off, a flight almost, into a more visionary kind of poetry, and it's difficult to know where he might go next. But it does seem to me that he has gone through three very different phases in his work. In some ways, they represent the phases of Irish writing through this whole century. I didn't say that in *Inventing Ireland* because I didn't see it at the time I wrote it, but if you think of the pastoral phase as being like the revival phase at the beginning of the century (Yeats describing the countryside and so on), and then the realist phase as a counter-reaction, in the 1920s and 1930s and 1940s, beginning with Joyce but also Seán Ó Faoláin and the whole critique of the revival project, it's almost as if Heaney had to repeat those processes in order to establish where he is now. He is taking off into this third visionary phase, which would be almost the key-phase for his generation of Irish writers, where they get beyond the revival and the counter-revival modes into some new phase, which is still very hard to imagine fully. I think the next fifteen years of his writing will probably be the most interesting for that reason, even though he's got the Nobel Prize now and people will think of this as a full stop and an achievement. I think that his best writing and his most interesting writing is probably still to come, and that he could actually supply a kind of agenda, almost, for many other Irish writers in the next twenty-five years. If it happens, it will be extremely exciting. Remember that Yeats went through the same thing in his later years: they were the years of greatest creativity, in many ways. Look at all he did after he won the Nobel Prize! There is no reason to think Heaney mightn't do some equivalent things too!

W. Balzano: By quoting Irving Howe ('Modernism must always struggle, but never quite triumph – and in the end it must struggle in order not to triumph'), you often recall the revolutionary aspect of modernism as one of its necessary preconditions, also highlighting that the end of this movement eventually came when its style crystallized into a fixed, domesticated form. Do cultural studies belong to the same 'at risk' category? Is the peripheral doomed to become central?

[32]

D. Kiberd: (laughs) I suppose the postmodern answer would be yes, it is, everything will be levelled, everything will be the periphery, everything will be the centre, there won't be any difference left! But I don't believe in the postmodern narrative as such. I think it will *never* be easy for Irish writers to settle into an official style. They will always exist at a certain angle to the main stream English language traditions as long as the Irish language continues to exist in our midst, as long as we use English with a certain irreverence, with what Borges calls 'a lack of superstition'. As long as that continues, which, as far as I can see will be for a very long time to come, I don't think there will be a problem. The problem, really, is of a different kind, it's to do with the market and publishing companies. At the moment it is very sexy to be an Irish writer if you walk into an office in London or even in New York. I don't think that a book like mine would have probably been published by a London publisher twenty years ago, but at the moment even *writing* about Irish writing is sexy. It wasn't true when I was a student. I think there is a danger, all right, that certain kinds of Irish writers would be taken up in London and almost have it too easy, that the door is open just by virtue of being Irish. And I think there is some rather bad writing at the moment being promoted in both London and New York, simply because it seems to have this peripheral glamour of Irishness.

On the other hand, I wouldn't want to suggest that the fashionability of Irish writing is a regrettable thing. I think it's wonderful that a lot of very good writers have easy access now to wide international audiences. If you think back to Patrick Kavanagh, one of the great tragedies of his career is summed up in his famous statement, 'I have never been much noticed by the English critics!' In the middle of the twentieth century, even very good Irish writers could not get a hearing in England or America. Now it's much easier, and that has its dangers, and one of the main dangers is that some bad writing as well as a lot of good writing will be admired. But, in the end, I don't think it's a huge danger because what has happened in the last fifty years is that the self-confidence of people in making literary judgements has greatly increased. In fact, many Irish people don't follow the international evaluation of their own writers. If you look, somebody like Tom Murphy is regarded as a genius here, quite rightly, by Irish people, but he hasn't really

[33]

become an international name. Irish people, fifty years ago, were very deferential to foreign opinion. If outsiders said an Irish writer was good, they believed it; now they are more self-possessed, there is a tremendous self-confidence in their judgements. This, I think, will always save them against being assimilated or appropriated by the literary market place, and therefore they will always remain defiant and not fully conformed. I am quite sure, though, that in fifty years time Tom Murphy will be recognized as a major artist internationally. It may only happen after his death, but nevertheless many Irish playgoers and readers know that now, and act accordingly. As long as people like him can write against the grain of the prevailing international traditions, just so long will Irish writing remain radical. Actually, in the last ten years there's been more formal innovation in Irish writing than at any time since the 1920s and 1930s. I didn't have space to go into it in my book, but I mentioned it in a paragraph at the end of the account of the last thirty years... just the amount of formal experiment by people like Banville, or Nina Fitzpatrick, or Roddy Doyle, or by various poets. It's quite dizzying! and it's very hard to keep up with it, actually!

W. Balzano: You are saying that self-confidence in their judgements will always save the Irish against being assimilated or appropriated, but it seems to me that, though in *Inventing Ireland* you claim the mutuality of such an invention, where both colonizer and colonized give and receive, the English mind is still to be decolonized, that the prevailing tendency is somewhat still devoted toward appropriation... I am thinking of Heaney's *Open Letter* in which he laments his own inclusion into the British canon, as well as other Irish artists. Even in my own experience, for instance, I have recently received a cheque from a leading English publishing house for an article about Ireland in a book on post-colonialism, and the address on the envelope bore 'Eire' as part of the 'United Kingdom'!

D. Kiberd: (laughs)

W. Balzano: Also, I wanted to tell you that this interview is going to be published in a journal titled *Anglistica*... but, here, the good thing is that it is a journal issued under the aegis

of a university named 'Orientale', in a city like Naples, itself at the margins of Western Europe, a crucible of several different civilizations...

D. Kiberd: Well, I don't worry about appropriation as much as many other critics would, because, after all, the writings of someone like Heaney belong as much to any English person as they do to me or you... in some ways even more, because he is drawing on great English language poets like Wordsworth, John Clare, or Hopkins. But the point I was trying to make in the book was that, in the process of inventing Ireland, the Irish were also trying to save England from the deforming effects of British imperialism. One of the more radical ideas in my book is that England itself is a British colony, one of the last, even maybe after Ireland, and that a whole job of saving and resuscitating English culture, of disconnecting it from Britishness has to be done. That was one of the things that Yeats understood, that the meanings of Shakespeare's plays had been lost to English people, because of their worship of mere efficiency and their loss of poetry. He tried to restore that, and that's why he toured England with the Abbey plays. It wasn't just that he wanted the approval of these prestigious English people. He wanted to challenge their assumptions about what a poetic drama was, and to restore the primacy of the Shakespearian tradition.

I began, talking to you, with the point that revisionist historians are always accusing Irish nationalists of Anglophobia, but Hyde began the deanglicization project in order to put an end to Anglophobia, to challenge it. Equally, people like Yeats, when they went to England or intervened in the English literary tradition, were actually trying to repair English culture, to hold it true to its own deeper imperatives, and in doing that, far from being anti-English, they were pro-English. They were anti-British, but pro-English. That's one of the more interesting things about the figures of the revival, that far from hating English literature, they loved it! Amongst the rebels in 1916, Collins's favourite writer was George Eliot, Thomas MacDonagh was a lecturer in English in this university, Pearse was a passionate student of Wordsworth and Matthew Arnold... They were saturated with this stuff and they really admired it! So, far from being Anglophobes, they were actually carrying some of the impulses of that literature through to a

kind of dialectical conclusion. If you read, as Wilde did, in the previous generation, Milton, Bunyan, Blake and Shelley and realized that there was a republican tradition in that writing stretching over centuries, a logical inference from that was that you would seek not just to make your own country such a republic but more so the English, and that maybe this was what Milton had in mind for them too! (*laughs*)

I think that we should never be afraid of appropriation, because literature belongs to everybody, belongs to the world, and if Irish writers are taken up in England, what will probably be taken up is a sort of counter-narrative to the main one, pointing out the importance of such so-called subsidiary traditions as the republican one. Far from appropriating Irish writers, English intellectuals may be actually trying to use these writers to challenge their long-prevailing traditions, and it's a kind of licensed challenge. The English can't always say these things in their own voices, so they get the Irish to say them for them at a remove; but it may actually be extremely progressive in its ultimate intentions and effect, and not an appropriation in the sense of a denial of the qualities of the Irish writers. It may even be an attempt to recruit them for some better project within England. The use of the word 'appropriation', which comes from feminist theory, is very loaded, and it's something we should question. I don't think anyone can 'appropriate' a writer. The writer belongs to everybody anyway! (*laughs*)

AA.VV., «Another Look, Another Woman: Retranslations of French Feminism»,
Yale French Studies, no, 87 (1995)

«Un altro sguardo, un'altra donna» è il titolo di questo numero speciale di una rivista che tanta attenzione ha dato alla teoria femminista e all'influsso del femminismo francese sulla scena politica e intellettuale contemporanea, in particolare anglosassone. La rivista è espressione del dipartimento di studi francesi dell'università di Yale, e va osservato che alcune delle voci più interessanti della teoria femminista statunitense sono appunto emerse dall'area degli studi romanzi, nell'ambito di alcune prestigiose università tra cui Columbia e Harvard. Forse è proprio la possibilità di conoscere le opere francesi direttamente e senza attendere le traduzioni che ha stimolato un confronto stimolante e utile per un corpus teorico precoce e autorevole – e perciò a rischio di solipsismo – quale quello del femminismo nordamericano; o più probabilmente è dalle aree disciplinari che operano sui margini, sulle frontiere tra culture e lingue diverse che ci si può aspettare prospettive e sguardi obliqui che aprano nuovi panorami all'esterno e all'interno. Questa apertura all'Europa è stata infatti seguita, si potrebbe dire corretta, dalla scoperta che si poteva e doveva cercare l'altra innanzitutto all'interno della realtà americana, nelle presenze chicane, native-americane, asiatiche, e soprattutto africane americane – presenze e voci queste che hanno mosso forti critiche al femminismo bianco cambiandone la fisionomia. A questi aspetti la rivista ha dedicato due volumi essenziali su «Post-colonial Conditions: Exiles, Migrations, and Nomadisms» (*YFS* 81 e 82), oltre al presente numero, ove è data preferenza alle voci francofone del mondo postcoloniale.

In modo ancora più diretto il volume si collega a un altro numero «Feminist Readings: French Texts/American Contexts» (*YFS* 62) – che nel 1981 segnò una svolta importante nel femminismo americano. Il presente volume, come ricorda il titolo, volge un nuovo sguardo a questo incontro/scontro tra i due femminismi, sottolineandone lo spazio dinamico di ripetizione e movimento in cui ha avuto luogo e si è sviluppato. Revisioni e riletture – in questo caso ri-traduzioni – guidano l'attenzione che il femminismo ormai da qualche anno volge alle opere letterarie del canone classico, alle teorie dei maestri, e in modo diverso ma altrettanto attento e vigile, alle opere di madri e sorelle maggiori, alla 'donna più' cui sapersi affidare come raccomandava un famoso documento di *Sottosopra*. Qui la riletture è filtrata attraverso strati aggiuntivi forniti dalle prospettive di sessualità, razza, ed etnie diverse. Un terzo del volume è dedicato a traduzioni di testi critici e di finzione, inediti in inglese, di Luce Irigaray, Nicole Brossard, Maryse Condé, Assia Djebar, e di Sarah Kofman (alla cui memoria 'Another Look' è dedicato). Le voci dal Quebec, Guadalupe e Algeria ampliano gli spazi culturali e geografici, mettendo anche in questione le barriere tra saggistica e narrativa, tra visioni utopiche e oppressioni materiali. Una contaminazione tra realtà e racconto, come il titolo di questa sezione centrale recita: 'Other Realities, Other Fictions'.

'Avvicinarsi all'altra' è il titolo della prima sezione, ove i nuclei teorici del discorso si muovono inevitabilmente intorno a Irigaray e Cixous, ma con un

secondo sguardo e non senza tener presente i contributi teorici posteriori di figlie in parte ribelli, quali Judith Butler. Le precisazioni di Irigaray nel saggio che apre la sezione «The Question of the Other» sono fondamentali e chiariscono anche il senso della seconda parte del titolo del volume: l'autrice si riferisce a sue opere recenti tra cui *J'aime à toi* (Paris, Editions Grasset, 1992) per confermare ed ampliare la sua nozione di altra che non va definita come riflesso del soggetto maschile filosofico, culturale e politico. «The question of the other has been poorly formulated in the subject itself, for the other is always seen as the other of the same, rather than an/other subject (a subject which is other), irreducibile to the masculine subject and sharing equivalent dignity» (p. 8). In contrapposizione con Simone de Beauvoir, ella non rifiuta di essere l'altro genere, l'altro sesso, ma chiede di essere considerata *altra* dal maschile. La sua analisi di Freud condotta in *Speculum* e in *Ce sexe qui n'en est pas un* si muoveva dalla critica alla nozione di sessualità femminile definita al negativo come 'difetto, atrofia, rovesciamento'. Citando un'indagine linguistica ella conclude che il soggetto femminile è il più adatto a raggiungere la 'trascendenza dell'altro' attraverso la propensione alla forma dialogica nelle sue asserzioni che tendono ad esprimere la partecipazione di due soggetti. È il due il numero cruciale per Irigaray, e non a caso ella si richiama al titolo felice di una edizione italiana di suoi saggi, *Essere due* (Torino, Bollati Boringhieri, 1994). Il processo di divenire se stesse dovrebbe sempre impegnare due soggetti, e mai ridurre il due a uno, l'altra allo stesso, unendo a un tempo il piano filosofico e politico: «This historic movement from the one, singular subject to the existence of the two subjects of equal worth and equal dignity seems to be rightly the task of women, on both a philosophical and a political level» (p. 18).

Nonostante alcuni suoi drastici mutamenti di posizione e a dispetto della forte ostilità suscitata nel dibattito sull'essentialismo, la filosofa ancora una volta si ritrova fermamente a sostenere la inalienabile differenza femminile. E più avanti Nicole Brossard nell'intervista concessa a Huffer, parla dello sguardo femminile che «riempie lo spazio tra le donne», con un'idealizzazione che sembra risalire ai momenti utopici della sorellanza, anche se qui si sta dicendo qualcosa di diverso e di più: «What women see between them is as important as what they see of each other and in one another. The back and forth of the gaze between women (writer and reader) textures the space between them and to me that creates a social semantico-imaginative environment where meaning can be debated» (p. 119).

Questa sorta di ritorno alle posizioni essentialiste dopo tanta ostilità nella seconda metà degli anni ottanta non è del tutto nuova. Il volume *The Essential Difference*, a cura di Naomi Schor & Elizabeth Weed (Bloomington and Indianapolis, Indiana University, 1994) riaffronta la questione dell'essentialismo attraverso i ripensamenti di alcune di quelle stesse studiosi che in anni recenti hanno strenuamente combattuto le stabili dicotomie e le differenze assolute, quali Teresa De Lauretis e Gayatri Spivak tra le altre. Naomi Schor, con lo stesso titolo del suo saggio nel volume («This essentialism which is not one»), segnala che il ripensamento riparte proprio da Irigaray.

La costante oscillazione tra essentialismo e non, è stata al centro dei femminismi degli ultimi tre decenni; polemiche e dibattiti hanno illustrato posizioni altalenanti tra la necessità di superare dicotomie rigide e differenze globalizzanti, e l'esigenza di riaffermarne e rivendicarne la separatezza. Anche questi ultimi volumi mi pare ribadiscano la ricchezza che dalla coesistenza, pur

non sempre pacifica, di queste posizioni può venire al rapporto tra donna e donna e anche al soggetto individuale. È utile non dimenticare che tra l'una e l'altra esistono innumerevoli sfumature in uno spettro variegato che è il risultato di un itinerario complesso e mutevole con cui la teoria femminista deve e vuole fare i conti.

Dei due saggi su Irigaray, vorrei qui ricordare «Luce et veritas» di Lynne Huffer (che è anche la curatrice di questo numero della rivista) non foss'altro che per la sua forma drammatica divisa in atti, il primo dedicato a Judy (J. Butler), il secondo a John (J. L. Austin), e il terzo a Irigaray: quest'ultimo è un dialogo tra Lucy 1 e Lucy 2, in cui vengono scherzosamente messi in 'gioco' alcuni dei topoi più noti della filosofia irigaraiana (la nozione di mimesi femminile e l'immagine delle labbra, ambedue essenziali nella sua poetica), per terminare sullo humour femminile, su quella risata così importante nelle opere femministe; basti pensare alla irrefrenabile e prorompente risata che chiude *Nights at the Circus* di Angela Carter, un romanzo che può essere letto come l'omaggio più riuscito allo scherzo del femminile e sul femminile. Anche lì come nel saggio di Huffer la risata è riferita alla genitalità femminile e al suo irriducibile mistero.

Sulla 'relation à deux' con cui terminava il breve saggio di Irigaray si inseriva l'unione del livello teorico e politico. Di tale unione parla Peggy Kamuf in «To give Place: Semi-Approaches to Hélène Cixous». Cixous aveva parlato di 'écriture l'effacement'; per scrivere delicatamente si deve non scrivere: non ci sono parole così leggere che non cancellino la leggerezza della scrittura. Kamuf osserva che la scrittura di Cixous può facilmente essere schiacciata dal peso del pensiero critico, come è evidente dall'introduzione di Sandra Gilbert alla traduzione inglese di *La Jeune Née*. A tal proposito ella aveva notato che, probabilmente per questo motivo, le opere di Cixous sono assai poco tradotte, e questo è ancor più vero in Italia. Più avanti, Mary Lydon, nel suo bel saggio intitolato «Retranslating no, Re-reading no, rather: Rejoicing (with) Hélène Cixous», affronta il problema della intraducibilità di Cixous, la cui opera è una sfida vera e propria alla possibilità di tradurre.

La critica di Kamuf, oltre che su Gilbert, si concentra su Toril Moi che nel suo *Sexual/Textual Politics* aveva usato il termine denigratorio 'semi-theory' per Cixous riferendosi al suo muoversi tra il registro poetico e quello saggistico. Kamuf se ne appropria definendo Cixous una delle grandi 'semi-teoriche della nostra epoca'; e, negando la distinzione tra poetico e politico, afferma la possibilità di una referenza senza referenti: «... once again as regards such distinctions, are we not obliged to have recourse to the notion of the semi - in order to account for a politics that must also be a poetics?... this possible politics is that of semi-reference, or of reference without referent, which names the impossible 'thing which is not'» (pp. 75-6).

A questo punto dovrei fermarmi su brani più propriamente creativi: il racconto di Maryse Condé, la 'fantasia' di Assia Djebar sulla resistenza femminile al fondamentalismo, il brano di Brossard che precede l'intervista, intitolato «The Textured Angle of Desire». Quest'ultima aveva concluso dicendo, e mi si consenta in questo caso di non passare attraverso il filtro dell'inglese, che «la coscienza femminista ci lega creativamente all'essenziale così come la scrittura non ci lascia respiro nello spingerci a esorcizzare incubi, a inseguire sogni e utopie, a metter colore e senso nei più incredibili angoli di desiderio, a intrecciare il linguaggio con legami così forti e sottili che a tratti non oseremo muoverci per paura e gioia» (cfr. p. 114). Meglio di quanto non possa fare io in così breve spazio, questa frase descrive l'intreccio di teoria e poesia, di realtà e attualità che emerge da questa parte del volume.

Gli sguardi conclusivi di Sarah Kofman («The Psychologist of the Eternal Feminine») e Christine Delphy («The Invention of French Feminism: An Essential Move») chiudono il volume. Alla fine il ripensamento sul femminismo francese lascia aperto l'incontro e la conversazione tra queste diverse entità femminili e femministe: il processo di avvicinare l'altra (l'altra donna, un altro pensiero, un altro femminismo francese) sarà soggetto a nuove riscritture e ritraduzioni, di un testo che rimane in gran parte ancora da scrivere. Esso guarda ad altri incontri, e più che a ritraduzioni e riletture, ad altri godimenti, 'rejoicing' come dice il titolo di Lydon. E qui l'assenza del prefisso nella parola italiana mi tradisce. Rigodimenti, nuove gioie.

Lidia Curti

Agostino Lombardo (a cura di), *Le orme di Prospero. Le nuove letterature di lingua inglese: Africa, Caraibi, Canada*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1995, pp. 290.

Se il titolo di questo volume è un esplicito riferimento al lavoro shakespeariano privilegiato dalle riscritture post-coloniali, esso segnala pure la difficoltà di disegnare delle storie letterarie quasi fossero mappe di esploratori che seguono labili «orme» per orientarsi in territori impervi. Il volume si propone appunto come un viaggio letterario tra luoghi uniti alla lingua inglese da un legame che Agostino Lombardo definisce «lacerante e ambiguo», poiché proprio sull'inglese, la lingua ereditata dall'ex colonizzatore, si giocano i conflitti dell'identità culturale e nazionale. Il viaggio si completa con *Verso gli Antipodi. Le nuove letterature di lingua inglese: India, Australia, Nuova Zelanda*, secondo volume della serie pubblicata nel settembre del 1995, ed approda alla ricognizione di un panorama letterario in cui l'inglese si mostra immensamente arricchito dagli accenti di altre provenienze geografiche e culturali, ma anche catalizzatore di discussioni serrate sui risvolti politici e culturali dell'uso di una lingua. È questo il motivo per cui Jane Wilkinson delinea un panorama della letteratura angloafricana proprio a partire dai dibattiti che coniugano le idee di tradizione e identità culturale, di rinascita e ricostruzione sociale, con l'adozione della lingua inglese o il ripudio di essa. Se l'esperienza di sradicamento e spaesamento che accomuna i paesi africani stimola un'ossessiva ricerca di possibili origini precoloniali che possano ristabilire il senso di una tradizione e colmare i vuoti lasciati dalla colonizzazione, allora la forte presenza letteraria di miti fondatori, di tradizioni tramandate oralmente, e di figure quali l'orfano o il figlio lontano dalla propria casa natale tematizzano una palingenesi sociale in cui paradossalmente l'auspicio della rinascita coincide con la ricostruzione del passato, ossia con una genealogia. Ma compaiono anche voci, come quella dello scrittore nigeriano Wole Soyinka, che oppongono alle idee essenzialiste e passatiste la consapevolezza del carattere composito e ibrido di ogni cultura. Anzi, proprio la Nigeria si rivela come importante incrocio multilinguistico e multiculturale per la fioritura della letteratura africana in lingua inglese.

La ricerca della propria identità culturale si delinea come costante della letteratura angloafricana sin dal primo Congresso internazionale degli artisti e scrittori neri tenutosi a Parigi nel 1956, e da cui parte il tentativo di recuperare il passato attraverso la riscoperta delle biografie scritte da ex-schiavi alla fine del diciottesimo secolo. La fioritura di riviste e centri culturali (Kampala negli anni '60, Nairobi negli anni '70) sposa sempre il proposito artistico ad un attivo impegno nel sociale per preparare l'avvento di un mondo nuovo, mentre gli

intellettuali sono spesso figure direttamente coinvolte nell'attività politica, da Kenyatta, primo presidente del Kenya indipendente, a Saro-Wiwa, lo scrittore nigeriano che ha recentemente pagato con la vita il proprio impegno politico. La ricerca di una propria identità rispecchia il profondo senso di frammentazione e di disorientamento; in Africa orientale la letteratura insiste sul tema dell'attaccamento alla terra e sul rapporto con la tradizione orale, laddove in Sudafrica prolifera una produzione spesso autobiografica e fortemente segnata dall'esperienza alienante della divisione razziale, degli arresti ed esili politici. Per molti scrittori il dilemma identitario continua a giocarsi sulla scelta della lingua in cui esprimersi: per Coetzee e Brink, scrittori sudafricani bianchi, o per lo scrittore somalo Farah, l'inglese è soprattutto una lingua di «scambio»; per altri il ripudio dell'inglese coincide con la scelta di voler scrivere per la propria gente, come nel caso del keniano Ngugi, che abbandona l'inglese per scrivere in kikuyu, propria lingua madre.

Il dilemma linguistico-politico anima pure il risveglio culturale nei Caraibi attraverso le numerose riviste letterarie degli anni '40 e '50, e Maria Antonietta Saracino, autrice della sezione di letteratura anglocaraibica, sottolinea fin dalle prime pagine la complessità culturale di un arcipelago che è stato luogo di passaggio di diverse colonizzazioni, e la cui frammentazione linguistica mette immediatamente allo scoperto quel nesso afrocaraibico suggellato dall'esperienza comune della schiavitù. La ricerca di una lingua e di un'identità ideale, il senso di esilio e di sradicamento, la ricerca di una propria voce espressiva (spesso cercata nei ritmi musicali del calypso e del reggae) fanno da sfondo ad una letteratura che annovera voci originalissime quali George Lamming, V. S. Naipaul, Jean Rhys, Wilson Harris, David Dabydeen, Jamaica Kincaid, Grace Nichols. La sezione si chiude sulle parole pronunciate all'accettazione del Nobel nel 1992 dal poeta Derek Walcott: egli assimila lo scrittore ad un vasaio che ha il delicato compito di ricomporre i cocci di un vaso andato in frantumi. E se più volte ricompare nel volume un'idea di cultura come mosaico di frammenti che vanno pazientemente collocati e risistemati dopo essersi dispersi per l'azione violenta della storia, tuttavia si disvela pure la ricchezza del mosaico multilinguistico e multiculturale i cui frammenti svariati si incrociano tra loro in combinazioni sorprendenti e inaspettate, per rispondere alle domande di un continuo riadattamento culturale.

In tal senso la letteratura anglocanadese, prospettata nella sezione finale del volume, riflette la problematicità di un percorso in cui la storia della colonizzazione e la storia letteraria procedono insieme, tanto che l'autore di questa sezione, Alessandro Gebbia, rintraccia nella figura dell'artista l'immagine del «settler», la cui sopravvivenza fisica, ossia il quotidiano misurarsi con la natura estranea e minacciosa del «bush», si tramuta nella ricerca di una propria identità e di un linguaggio autonomo sia dall'Inghilterra che dagli Stati Uniti; non è casuale allora la persistenza letteraria di un'ossessione per la natura ostile da disciplinare, e di figure archetipiche quali quella del pioniere e del boscaiolo. Anche in questo caso l'inglese si rivela linguisticamente inadeguato a descrivere e contenere paesaggi e realtà inconsuete ricorrendo alle parole imparate dai modelli della tradizione letteraria. Solo in seguito alle immigrazioni e all'interscambio culturale con l'Europa e l'America la letteratura canadese acquisirà una maggiore autonomia, riconoscendosi culturalmente nel mosaico multi-etnico di cui si compone, e facendosi portavoce di battaglie politiche per i diritti civili e per le minoranze. La letteratura anglocanadese appare oggi segnata da una forte presenza di voci femminili: da Margaret Atwood, Alice Munro e Mavis Gallant fino al teatro femminista, gli elementi più innovativi di

questa produzione sembrano provenire dalle donne. Forse è questa la metafora conclusiva di un volume che si muove agilmente tra i percorsi di aree letterarie accomunate da una storia coloniale e, quindi, dal motivo irrinunciabile della palingenesi e del riscatto sociale dalle costrizioni; aree che restano comunque aperte a un dibattito che, come segnala la ricca bibliografia del volume, è ancora accessissimo e pieno di domande.

Marina De Chiara

Stefano Manferlotti, *Dopo l'impero. Romanzo ed etnia in Gran Bretagna*. Liguori editore, Napoli, 1995.

In quest'ultimo ventennio i programmi editoriali delle maggiori case editrici britanniche hanno riservato spazi sempre maggiori a collane di letteratura prodotta nella periferia subcontinentale o, in ogni caso, ad essa tematicamente legata. L'incredibile sviluppo di questa letteratura si comprende nell'attuale condizione dei rapporti internazionali, come conseguenza diretta dei processi di decolonizzazione. Ma se, nel caso delle letterature in lingua inglese, è sicuramente azzardato avventurarsi in definizioni di 'genere', quando ci si trova di fronte alla letteratura prodotta da 'immigrati' è possibile rintracciare una traccia comune che farebbe pensare a ciò che Ahmad coraggiosamente definisce un 'countercanon' (si veda 'Language of Class, Ideologies of Immigration' in *In Theory*, 1992). In entrambi i casi, però, è altrettanto indiscutibile la presenza di un progetto che si è andato formando nel procedere concreto del rapporto imperialistico e che ha fortemente interessato l'apparato ideologico dominante; tale progetto ha trovato al 'centro' il terreno più fertile, ma si è rafforzato anche in quei paesi della 'periferia' dove è ancora forte l'influenza culturale delle metropoli euro-americane.

La narrativa degli immigrati, il suo codice retorico e linguistico, la formazione di un canone che si contrappone specularmente a quello occidentale, costituiscono un campo di investigazione critica che tocca le questioni fondamentali della nostra epoca e che può dar conto di una trasformazione dello statuto narrativo collegata all'attuale formazione internazionale. La scelta di Stefano Manferlotti in *Dopo l'Impero* ha il merito di aver posto la questione del 'nuovo canone' nei suoi termini materiali, liberandola dalle deformazioni tardo-romantiche a cui è talvolta sottoposta. Di Rushdie, Ishiguro, Mo e Kureishi non si privilegia soltanto la condizione idiosincratica che proietta un 'immaginario soggettivo' periferico, ma anche la sua genesi sociale, che di quell'immaginario è lo sfondo; Manferlotti riesce a mantenersi in equilibrio tra una lettura di vicende singole e soggettive ed un'altra attenta alla dimensione storica. Ciò gli consente di collocare gli scrittori di cui si occupa sullo scenario degli avvenimenti più significativi di questo dopoguerra, dalla de-colonizzazione all'immigrazione, ma anche di leggerne le opere come sintesi di prospettive letterarie determinate:

Rushdie non potrebbe essere studiato se si prescindesse dalla sua vicenda personale, dalla sua anima per metà britannica e per metà indo-pakistana, se non si conoscessero gli avvenimenti legati alla storia più recente del subcontinente indiano, ma la sua opera risulterebbe molto meno comprensibile se contestualmente non si tenesse nel debito conto l'importanza che hanno avuto per lui, nell'aiutarlo a definire la sua poetica, da una parte uno Sterne, un Dickens, un Joyce, dall'altra un Julian Barnes, un García Márquez, un Italo Calvino (3).

Comune a tutti gli scrittori presi in esame da Manferlotti è la condizione di immigrati; di persone, cioè, private della propria storia e del proprio passato e contemporaneamente escluse dalla storia e dal passato della metropoli imperialista. La maggior parte dei personaggi che compaiono nelle opere di Rushdie condividono e rappresentano la contraddizione in una cultura della memoria ed una del desiderio. Due modi di percepire il presente che, per quanto scaturiti dalla scissione tra la metropoli del dominio e delle tradizioni letterarie e la periferia oppressa e culturalmente inerte, convengono sul terreno comune della Storia coloniale; una storia creatrice di disomogeneità e di ineguaglianze anche nella distribuzione delle risorse culturali. La personalità letteraria di Rushdie oscilla tra tensioni apparentemente inconciliabili: da un lato, rimanda alla tradizione realistica di autori come Dickens o Fielding; dall'altro, mostra di perseguire il capovolgimento di quella tradizione attraverso

...incursioni anche letterarie nelle potenzialità del linguaggio... il ricorso al fiabesco... l'ardua dialettica fra la contingenza storica avvertita come punto di riferimento essenziale e l'aspirazione ad una scrittura capace di autonomi moti mitopoietici (20).

Così, l'autore di *The Satanic Verses*, per quanto deciso a non abbandonare mai il filo conduttore della vicenda storica concreta, crea spazi digressivi nei quali l'impianto figurativo e retorico caratteristico del 'canone' viene sottoposto ad una complessiva ridefinizione. Ciò è tanto più vero nel caso del 'romanzo ragnatela' *Midnight's Children*, che trattenendo il lettore con la forza - e la coercizione - di immagini estranianti, non manca di avvertirlo dell'imminente disastro storico e culturale che attende i protagonisti, simbolo di '... una generazione nata per perdere' (28). Presi nella trappola dell'immigrazione, i personaggi dei romanzi di Rushdie subiscono deformanti metamorfosi; nei capitoli conclusivi di *Shame* Gibreel comprende che il suo '... sogno dell'immaginazione si è dimostrato un fallimento, si è risolto in una ibridazione infausta' (52).

La narrativa di Kazuo Ishiguro, il secondo scrittore immigrato che Manferlotti sottopone ad analisi, si differenzia da quella di Rushdie per scelte linguistiche e compositive quasi contrapposte. La scrittura di Ishiguro, infatti, non presenta i caratteri dello sperimentalismo modernista, per quanto di questo abbia accettato il piano diegetico e i meccanismi di smembramento delle illusioni mimetiche coltivate dalla letteratura realistica. Nei romanzi apparsi tra l'82 e l'89, Ishiguro mostra di possedere una totale padronanza dei meccanismi semantici e retorici della lingua inglese: in *A Pale View of Hills*, ciò gli consente di attivare le proprie memorie mantenendosi nell'ambito del 'cronotopo dell'Inghilterra' e distanziando storie e culture disuguali in una atmosfera complessivamente segnata dalla precarietà. Un modo analogo di percepire il reale si manifesta in *An Artist of the Floating World* del 1986; ma adesso le semplificazioni riscontrate sul piano verbale, hanno la '...funzione di assecondare la percezione parziale che i personaggi avevano delle cose, accentuando la loro condizione di attori 'incompleti'...' (97-98).

In *The Monkey King* di Timothy Mo, apparso nel 1979 e diventato subito un romanzo di successo, torna a presentarsi la questione che sembra caratterizzare maggiormente questo 'genere' letterario, cioè la dialettica tra la verità raccontata dalla Storia e quella rappresentata dalla Letteratura. La narrativa degli immigrati si muove agevolmente su binari che sembrerebbero contrapposti: quello della cronaca convenzionale e quello della fantasia trasgressiva. Come rileva Manferlotti: '... i due poli, lungi dall'elidersi, traggono da questo tipo di contatto un'energia che irrobustisce ulteriormente il racconto' (108). C'è da aggiungere

che il rapporto tra l'elemento storico e quello fantastico è governato prevalentemente da scelte ideologiche. In Timothy Mo, soprattutto nel recente *The Redundancy of Courage*, la frequente prevalenza del primo sul secondo corrisponde ad un progetto dominato dalle tensioni anti-colonialiste; ciò vale più per i 'picari brillanti e malinconici' (173) che animano la narrativa di Hanif Kureishi e che si battono per affermare la propria identità in una realtà che finge di non vederli. In *The Buddha of Suburbia* del 1990 Kureishi ridefinisce quel rapporto tra storico e fantastico come conflitto tra la metropoli londinese e il mondo degli immigrati, tra uno spazio reale ed uno metaforico. L'attenzione a questi tratti particolari della narrativa degli immigrati è l'aspetto più significativo di *Dopo l'Impero*, il suo indiscutibile apporto che, interessando argomenti fondamentali come il rapporto tra il soggetto e la Storia, si estende oltre il campo degli studi post-coloniali.

Elio Di Piazza

riassunti

W. BALZANO, *Il patchwork post-coloniale irlandese*, XXXVIII, 3, pp. 103-139.

Wanda Balzano explores Declan Kiberd's post-colonial reading of modern Ireland's history and literature. Kiberd's extensive study on the subject, *Inventing Ireland* (1995), includes critical insights on Wilde, Shaw, Lady Gregory, Bowen, Yeats, Joyce, Synge, Beckett, and contemporary writers such as Seamus Heaney and Brian Friel. The underlying notion is that the colonial relationship between the two main islands of the British archipelago is one of mutual invention: each nation needing the other, for the purpose of defining itself. The second part of the article is the transcription of an interview with the author that took place in February 1996 at University College, Dublin.

D. BOZZA, *Corpi, rumori, flussi, voci: musica e femminile*, XXXVIII, 3, pp. 61-82.

In the noise-text of Nirvana, delirious and hallucinogenic sounds, carnal and embodied lyrics, are intimately connected to *écriture féminine*, to a writing that privileges flux and fluidity. Listening to rock music in this manner renders it possible to access the hidden interiors of language, the semiotic realm and glossaries of the pre-linguistic. The pleasure of such soundscapes lies beyond the word in indecipherable, onomatopoeic, rhythmic patterns, reconciling two principal pleasures of rock music apparently at odds with each other: the masculine pleasure of the oppressive, spine crushing, volcanic explosion, and the feminine bliss of borders falling away into a spine dissolving oceanic wash.

A. M. CIMITILE, *Travel, language, identity, and the spaces in-between*, XXXVIII, 3, pp. 85-99.

Postcolonial studies are rewriting the notions of identity, culture, space, and the manner in which they relate to each other. This article focuses on 'space' and explores how a postcolonial understanding of the theme does not fit the Western classical, colonial, centre/periphery dyad, thereby foregrounding the unmappable aspect of space revealed in postcolonial discourse. Bruce Chatwin's novels *In Patagonia* and *The Songlines* are read as exemplifying different definitions and inhabitation of space. Foucault's 'heterotopia' and Deleuze and Guattari's 'rhizome' are presented as possible approaches to the question, while the figures of the migrant and the nomad that emerge from contemporary analyses of identity and culture are also taken into account in proposing different modes of living in postcolonial space.

R. CIocca, *Sacrificio/suicidio. Romeo and Juliet e le funzioni culturali della violenza*, vol. XXXVIII, 1-2, pp. 41-60.

The essay is divided into two parts. The «ancient grudge» in action is seen in the first one as laying the scene for a sacrificial ritual in which the two

scapegoats, as Athenian *pharmakoi*, finally manage to purge Verona of its deeply rooted civil disease. In the second part, with the help of verbal imagery, the lovers are viewed as compliant with their role and, in a way, as willing victims of their dark destiny. Their behaviour is analysed in the light of the Freudian theory of the death-drive. The sacrificial and the love/death themes are finally considered as historically determined and psychologically induced by a culture fundamentally patterned on violence.

C. CORTI, *Perché Shakespeare uccide i re?*, vol. XXXVIII, 1-2, pp. 61-81.

Death is by inception implicit in history and politics, therefore violence is not merely an instrument of power, it is power. Shakespeare's kings are always murderers and murdered because they are the site of the never-to-be-solved tension between the double direction of violence within the history of political institutions (and, consequently, of man): circularity versus linearity, cosmic ever-returning time versus progressive human time. In this context, violence/history in its spiraling course, forever moves men and is moved by men towards an end, a *full stop* which, nevertheless, remains forever unattainable: the only means for accepting such an enormously nauseating drive to death is the symbolic rarefaction of the contents of violence through/thanks to the iconic violence of art, and namely of drama.

L. DI MICHELE, *La violenza del festivo nella tragedia shakespeariana*, vol. XXXVIII, 1-2, pp. 183-214.

The essay explores the way in which the Shakespearean tragic texts experimented with a highly developed rhetoric of violence that carried with it entirely different symbolic properties mainly depending upon its class, gender and racial designation. In particular, the analysis of the complex relation of the tragic texts to the 'festive textual fragments' that are embedded in their dramatic texture attempts to shed some light on the transformation of the meanings and functions traditionally invested in tragedy as a genre. The essay puts forward no solutions. Instead, it argues that the festive and joyous moments, ritual celebrations represented through triumphs, banquets, coronations, weddings, and so on are always either fearfully and bloodily interrupted or are not allowed to be carried out, in that being consonant also with the problematic endings of the tragic plots. Rather than displaying a cohesive movement towards a *re-membering*, via a painful *dis-membering*, of the body politic, the characters' physical bodies, and the mind of the individual tragic subject, festivities within the tragic texts are perceived as violent, textual and ideological disruptions which help to release a diversity of plots and possibilities for the new seventeenth-century tragedy.

L. ESPOSITO, *L'algebra del barocco: Othello e Las Meninas*, vol. XXXVIII, 1-2, pp. 83-95.

Though pertaining to different genres and periods Shakespeare's drama and Velasquez' painting seem to share the same artistic dynamics, the same epistemological aesthetic, that is the baroque way of translating in art a common vision of the world and of reality. Non-mimetic, but subjective, metaphorical,

the creative process of both appears to be the result of a twofold algebraical sequence, displaying firstly in the multiplication produced by the metalanguage of the play-within-the-play in *Othello*, and of the painting-within-the painting in *Las Meninas*; and secondly, but simultaneously, in the division-elision provoked by the dislocating, false reflection of this reproductive effect, whose agents - in the first case Iago, in the second the real presence of a mirror - while showing an apparent representative copiousness, hide indeed the mystery of art.

L. FASCIA, *Il giardino della violenza: Richard II*, vol. XXXVIII, 1-2, pp. 121-135.

Violence as a symbolic mode of dramatising unexpressed or latent conflicts is central in all Elizabethan dramatic production, and mostly in Shakespeare. Here the focus is set on a specific metaphor, namely the garden, a place whose recurrence in the literature of the last decade of the XVI century is strictly dependent upon its peculiar figurative composition. In enacting the fall of a king and the rise of a new form of power Richard II confines violence to a very marginal, subtle and even more powerful place; silences, non-actions, subversion are accurately controlled and manipulated in order to render Richard's personal dilemma even more striking. What appears is that violence abruptly explodes in a bucolic, pastoral setting, the 'garden scene' (III, 4), when a gardener solemnly explains through a very common metaphor the necessary role of violence as a means of maintaining social order.

C. FORMISANO, *Immagini di disarmonia in Hamlet e King Lear*, vol. XXXVIII, 1-2, pp. 97-106.

The images displayed in *Orchestra* (1596) by John Davies demonstrate how the concepts of harmony and balance were fundamental in Renaissance thought. Starting from this poem the present article then focuses on *Hamlet* and *King Lear* by William Shakespeare in order to show how in these plays those ideals are continuously undermined and shattered. As a result the massive presence of images of natural, social, familiar and individual disharmony indicates deep interior conflicts which represent the rising crisis of the so called 'modern' world by then far from the luminosity of the 'Golden Age' evoked in *Orchestra* and more and more similar to the dark alienation and deformity that permeates what John Donne would later write in *The First Anniversary*.

C. M. LAUDANDO, *La doppia messinscena della memoria in Hamlet*, vol. XXXVIII, 1-2, pp. 21-40.

The paper focuses on the contradictory relation between violence and memory which in *Hamlet* seems to radically compromise the development of a credible historical narrative. The question of representation that is so insistently staged in the meta-theatrical and 'ghostly' structuring of the play is thus related to the social and political crisis informing both Shakespeare's world and his theatre. Accordingly, the plethora of surrogates, deferrals, doublings in *Hamlet* are re-read from the perspective of «the epitaph of the hobby-horse», that is symptomatic of a society that is losing its historical memory and its subversive voices.

C. MANCINI, *Icone di violenza in Titus Andronicus e Macbeth*, vol. XXXVIII, 1-2, pp. 169-181.

In *Titus Andronicus* and *Macbeth*, as a constantly evoked image in the words, gestures on the stage, amazing the very faculties of eyes and ears, blood seems to permeate the whole texture of the plot as a symbol of cruelty, dismemberment, violence. The communicative power of Shakespeare's verse overflows the spoken word in its flexible and incisive, high figurative and iconic language which displays and figures forth «speaking pictures» for the eye of the mind.

On the stage of *Titus Andronicus* and *Macbeth*, in a magic polyphony, signs come to be icons and symbols of violence, all coming out from murder, tyranny and revenge; dis-membered hands and heads, basins full of blood, mutilated bodies, blood-stained swords and daggers, the impaled head of Macbeth, the pit. The Shakespearean drama and its intricate interplay of word and gesture combine to make Shakespeare's theatre a «living theater» of peculiar fascination and communicativeness, expressive intensity and immediacy.

R. MARINELLI, *Desiderio d'identità: The Trick is to Keep Breathing di Janice Galloway*, XXXVIII, 3, pp. 29-34.

This article explores how the claim of national identity within a minority culture, in this case Scotland's, is being challenged and re-formulated through the assertion of gendered identity in the writing of the contemporary Scottish author Janice Galloway. Foregrounding politics of gender, questions of national identity are displaced as women negotiate their position within the 'canonical order' and the appropriation and transmutation of male literary forms. In the novel *The Trick is to Keep Breathing* female subjectivity negotiates a series of social and sexual constraints in order to find itself. The profound gap between woman's desire and male expectations is emphasised in the ambiguous relation of the main female character to her own body, domestic space, madness, and ultimately death. In the unfolding of writing the subject struggles to collect and re-construct fragments of a female identity.

F. MINETTI, *Retori, attori e poeti: la scena della violenza in Hamlet e Titus Andronicus*, vol. XXXVIII, 1-2, pp. 137-149.

This piece is concerned with the meta-theatrical and parodic implications of violence which the Shakespearean tragedy reflects within the generic discourse on the ideological legitimization of revenge and on the sensationalist, anti-mimetic excesses of its acting. It begins, therefore, at the crossroads where Hamlet's advice to the players has been traditionally recognized in their reference to the rhetorical style of action known as personation. But it aims at showing how the Prince's figure of playwright discloses some metaphors, whose origin has been traced back to *Titus Andronicus*, about fragmentation and liquidity of the scenic body, about the ways it is devoured by dramatic illusion, which offer a protesting, grotesque answer to the very limits of theatrical reform.

L. PARISI, *La soggettività del futuro prossimo tra cyberfemminismo e nomadismo*, XXXVIII, 3, pp. 9-26.

In a feminist reading of the collapse of the distinction between the 'real' and the 'artificial', provoked by the extension of technology into our sense of being, an earlier sense of identity and belonging is rendered both 'homeless' and hybrid. In this contingent and ambiguous space, the metaphor of the cyborg proposed by Donna Haraway provocatively exposes women's bodies to contamination with the machine as well as to the impossibility of purity and integrity. In this fusion between the organic and the inorganic it is argued that there exists the possibility of theorising women's subjectivity while avoiding both universalism and neutrality. The article concludes with a consideration of certain female cyberpunk literature and its suggestive use of technology to subvert the 'order of things'.

M. M. PARLATI, *Possessione ed esorcismo in King Lear*, vol. XXXVIII, 1-2-, pp. 107-120.

This essay deals with the progressive vanishing of any sense of sacred and fixed truths which characterizes the epistemological revolution/crisis of seventeenth-century England and which is painfully apparent in Shakespeare's *King Lear*. A link is here proposed between the emptying and dispossessing of any fullness of being and identity in the characters of Lear and Edgar, the progressive 'exorcization' of the nominalistic dream of causal connection thing/word, the de-sacralization of monarchic power and the «end/death», in one blow, of the devil and its exorcisms, of kings, of tragedy.

A. SERPIERI, *Shakespeare e la violenza apocalittica*, vol. XXXVIII, 1-2, pp. 7-20.

The thesis proposed is that tragedy, in this case Shakespeare's *Macbeth*, enacts the «cosmic» struggle between the inescapable violence of master-Time over its subjects-slaves-men and the apocalyptic violence, manifested in a set of progressively more infamous violent acts, perpetrated by some of Shakespeare's most powerful tragic heroes. This kind of violence is the rebellion of man against the tyranny of time, the only tyrant who can never be defeated. Man's being is always a being-in-time and suicide and apocalyptic images of violence and death seem to register man's will to escape time by willfully ending other people's and one's own time, as the only possible act of mortal man against the unbearable violence of limits.

M. SERRATORE, *Barocco della rivoluzione, ovvero l'allegoria della modernità*, XXXVIII, 3, pp. 37-59.

The return of the Baroque in late modernity, of a fragmented, ambiguous, excessive and allegorical language undermining fixed and homogenous constructions of knowledge, is the theme of this essay. It is a return that emerges in the space of a hyphen: post-modern, post-metaphysical, post-colonial, post-feminist. This ex-centric and excessive space cannot be readily filled by a language of unilateral power; it is irreducible to a unique systematisation. The term

INDICE DELL'ANNATA 1995

ARTICOLI E SAGGI

	fasc.	pagg.
D. Bozza, <i>Corpi, rumori, flussi, voci: musica e femminile</i>	3	61-84
A. M. Cimitile, <i>Travel, language, identity, and the spaces in-between</i>	3	85-101
R. Ciocca, <i>Sacrificio/suicidio. Romeo and Juliet e funzioni culturali della violenza</i>	1-2	41-60
C. Corti, <i>Perché Shakespeare uccide i re?</i>	1-2	61-81
L. Di Michele, <i>La violenza del festivo nella tragedia shakespeariana</i>	1-2	183-214
L. Esposito, <i>L'algebra del barocco: Othello e Las Meninas</i>	1-2	83-95
L. Fascia, <i>Il giardino della violenza: Richard II</i>	1-2	121-135
C. Formisano, <i>Immagini di disarmonia in Hamlet e King Lear</i>	1-2	97-106
C. M. Laudando, <i>La doppia messinscena della memoria in Hamlet</i>	1-2	21-40
C. Mancini, <i>Icone di violenza in Titus Andronicus e Macbeth</i>	1-2	161-81
S. Marinelli, <i>Desiderio d'identità: The Trick is to Keep Breathing di Janice Galloway</i>	3	29-36
F. Minetti, <i>Retori, attori e poeti: la scena della violenza in Titus Andronicus</i>	1-2	137-149
L. Parisi, <i>La soggettività del futuro prossimo tra il cyberfemminismo e il nomadismo</i>	3	9-27
M. M. Parlati, <i>Possessione ed esorcismo in King Lear</i>	1-2	107-109
A. Serpieri, <i>Shakespeare e la violenza apocalittica</i>	1-2	7-19
M. Serratore, <i>Barocco della rivoluzione, ovvero l'allegoria della modernità</i>	3	37-60
E. Tarantino, <i>Timon of Athens e "Titus of Rome"</i>	1-2	151-168

INCONTRI E CONFRONTI

W. Balzano, <i>Il patchwork post-coloniale irlandese</i>	3	105-140
--	---	---------

RECENSIONI

AA.VV., <i>Another Look, Another Woman</i> (L. Curti)	3	147-150
F. Ferrara, <i>Shakespeare e le voci della storia</i> (R. Ciocca)	1-2	217-219
G. Galigani, <i>Tra Poesia e Pittura. Il Bardo di Thomas Gray e le arti figurative</i> (C. M. Laudando)	1-2	219-222

	fasc.	pagg.
A. Hadfield, <i>Literature, Politics and National Identity: Reformation to Renaissance</i> (L. Fascia)	1-2	223-226
A. Lombardo (a cura di), <i>Le orme di Prospero</i> (M. De Chiara)	3	143-144
M. Mack, <i>Everybody's Shakespeare. Reflections chiefly on the Tragedies</i> (F. Minetti)	1-2	226-229
S. Manferlotti, <i>Dopo l'Impero. Romanzo ed etnia in Gran Bretagna</i> (E. Di Piazza)	3	145-147
R. Rutelli, <i>Quell'oscura innocenza della seduzione. Discorsi e percorsi della passione</i> (S. Manferlotti)	1-2	229-230
K. Ryan, <i>Shakespeare</i> (S. Tondo)	1-2	230-235



Rag. FRANCESCO GALLO
Via Mezzocannone, 39 - Tel. (081) 552.76.36
NAPOLI (80134)

Tipolitografia Laurenziana - Napoli - giugno 1996



«Anglistica» e i Quaderni di Anglistica editi entro il 1986 sono in vendita presso Herder - Editrice e Libreria International Book Centre, Piazza Montecitorio, 120 - 00186 Roma (c.c.p. 00906008).

«Anglistica» e i Quaderni di Anglistica pubblicati a partire dal 1987 sono in vendita presso la «Gallo editore» del rag. Francesco Gallo - Via Mezzocannone, 39 - 80134 Napoli.

Prezzo del fascicolo singolo Lire 20.000

Abbonamento all'intera annata (3 fascicoli) . . . Lire 60.000

Deposito di legge, Tribunale di Napoli n. 2900, 9 gennaio 1980
prezzo del volume lire sessantamila