

ISSN: 0391-5956

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

anglistica

direttore, Fernando Ferrara

COMITATO DI REDAZIONE

Lidia Curti, Laura Di Michele, Fernando Ferrara

Per ogni anno solare è prevista la pubblicazione di tre fascicoli.  
XXXIV, 2-3 1991

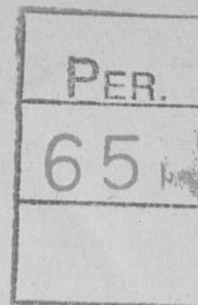
INDICE

ARTICOLI E SAGGI

- Wanda Balzano, *Innocent Blood: The Fe-male Game of Chess. Ripetizione e scambio nella scrittura femminile di P.D. James* . . . . . pag. 7
- Marie Hélène Laforest, *The Burden of History in Michelle Cliff's No Telephone to Heaven* . . . . . » 37
- Francesco Minetti, *Il giocoliere della narrazione e il testuale in Thru* . . . . . » 61
- Annamaria Morelli, *Trinh T. Minh-Ha: Il terzo scenario tra arte e teoria* . . . . . » 103
- Tiziana Terranova, *Il soggetto impossibile: l'esplosione dei generi in The Female Man di Joanna Russ* . . . . . » 117

RECENSIONI

- D. Haraway, *Simians, Cyborgs, and Women* (T. Terranova) . . . . . » 149
- I. McKenzie-Mavinga and T. Perkins, *In Search of Mr McKenzie* (M. H. Laforest) . . . . . » 153
- O. Palusci, *Terra di lei. L'immaginario femminile tra utopia e fantascienza* (M.T. Chialant) . . . . . » 156
- INDICE DELL'ANNATA . . . . . » 159



Dipartimento di Studi letterari e linguistici dell'Occidente.

AION

anglistica



ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

# ANNALI

XXXIV, 2-3

# anglistica



NAPOLI 1991



Questo fascicolo è interamente dedicato allo studio del racconto femminile contemporaneo; discute infatti le più interessanti problematiche, di natura creativa e teorica, connesse con la finzione narrativa prodotta da autrici le quali esplorano - per lo più secondo i più variegati moduli di metanarrazione - le molteplici possibilità di realizzazione aperte a una scrittura profondamente connotata dalla 'differenza sessuale', protesa al confronto con modi narrativi convenzionalmente ritenuti dominio di autori piuttosto che di narratrici, incline ad una riscrittura parodica di generi canonici e all'individuazione di altre dimensioni finzionali che non si muovano più (o unicamente) all'interno degli stretti confini di genere o di gender.

Wanda Balzano (nell'articolo su "Innocent Blood: The Female Game of Chess .... di P. D. James") mette in evidenza come la struttura del romanzo - basata su alcune mosse tipiche del gioco degli scacchi - si riversi sulle relazioni dei personaggi maschili e femminili invertendone segno e significato, consentendo di individuare la qualità di una composizione al femminile della crime story e del detective novel. Anche Tiziana Terranova, nel suo "Il soggetto impossibile: l'esplosione dei generi in The Female Man di Joanna Russ", affronta la questione dell'impossibilità di racchiudere la scrit-

tura narrativa fantascientifica dentro i limiti dettati dalle leggi di genere letterario e sessuale: al contrario, ella postula una modalità scritturale ibrida - la 'fantascienza femminista' - in grado di vivificare i termini della dialettica genere/generi. Il discorso di Annamaria Morelli ("Trinh T. Minh-Ha: il terzo scenario tra arte e teoria") sviluppa ulteriormente la problematica ricerca di uno spazio narrativo e mentale femminile, articolato sul messaggio e sul movimento fra i confini di diverse categorie e di diversi linguaggi: in Trinh T. Minh-Ha, lo spazio della scrittura femminile è fluido e diffuso, senza che sia possibile distinguere fra centro e periferia.

Il saggio di Marie Hélène Laforest ("The Burden of History in Michelle Cliff's No Telephone to Heaven") analizza i modi in cui la spinta post-coloniale si esprime nella narrativa di un'autrice che mira a riscrivere la Storia giamaicana dal punto di vista della cultura nera, recuperando varie storie e varie tradizioni che dovrebbero smantellare l'ordine dominante dei colonizzatori.

Franco Minetti, infine, discute le questioni di natura narratologica che intessono la scrittura narrativa di C. Brooke-Rose e - nel suo "Il giocoliere della narrazione e il testo-alveare in Thru" - studia le problematiche dell'intertestualità, dell'autoriflessività e delle pose quasi infinite assunte dal narratore attraverso un complesso gioco narrativo che metaforizza, con una buona dose di ironia, punti salienti della narrativa postmoderna.

INNOCENT BLOOD: THE FE-MALE GAME OF CHESS.  
RIPETIZIONE E SCAMBIO  
NELLA SCRITTURA FEMMINILE DI P.D. JAMES

di  
Wanda Balzano  
(Napoli)

Un'artigiana dalla visione poetica, P.D. James ha esteso il dominio della letteratura 'gialla' agli infiniti enigmi della psiche umana; ed è proprio per questo che la sua scrittura non può essere ingabbiata — a dispetto di quanto ella stessa, in parte, afferma — nel chiuso di una struttura rigida: è pur vero che i suoi romanzi si sviluppano secondo un'organizzazione formulaica rigorosa con un inizio, un centro e una fine ma, a differenza di altri racconti di mistero, scatenano una serie di interrogativi inquietanti e difficili da scandagliare, che vanno ben al di là dei limiti prestabiliti. Come se le tracce, invece di convergere in un'unica soluzione finale, continuassero a proliferare oltre lo scritto, in un progressivo infittirsi di immagini e simboli sempre più complessi. Ce lo ricorda anche Bernard Benstock in un saggio sul mondo 'clinico' della scrittrice: «Whereas the average mystery yarn gravitates centripetally, thinning out as it moves from the initial complexity toward oversimplification and the tying up of loose ends, James' narratives move centrifugally into greater complexity and density» (1982, p. 121).

Inoltre, la scelta di un certo tipo di *crime-writing* per riferire qualcosa di vero circa gli uomini, le donne e la società in cui vivono, appare quanto mai adeguata, anche se ci sono molti altri generi più specifici per farlo, ma le ragioni di tale decisione sono da ascrivere all'esperienza personale



della James<sup>1</sup>, che — risentendo in modo conscio dell'influsso di Jane Austen da una parte e di Dorothy Sayers dall'altra — è riuscita ad integrare perfettamente il mondo degli infiniti intrecci psicologici con l'abietto mondo del crimine<sup>2</sup>. Operazione felicissima che le potrà procurare un posto sicuro nel Pantheon della letteratura 'seria'. D'altro canto, non si può dire che la 'buona scrittura' appartenga ad una categoria letteraria in particolare, se non nella misura in cui appartiene a questo o a quell'autore che l'ha prodotta, e la scrittura di P.D. James, coniugata a una certa eterodossia, è sicuramente una scrittura brillante. Newgate Callendar descrive la nostra scrittrice come «a novelist who happens to put her characters into mystery stories» (1977, p. 67). A corroborare tale convincimento interviene, ancora, Benstock:

(Her novels) present a body of superior fiction that, as good detective stories invariably do, extends beyond the limitations of the subgenre of crime fiction. The assumption that a wide gulf inevitably exists between all 'serious' writing and the writing of detective novels has long been open to question: inept writing is equally bad in every fictional format, and good crime fiction ranks with some of the best fiction, usually because it transcends the basic requirements of the format (*Ibidem*, p. 104).

Ne consegue che l'allontanamento dal canone, e quindi il trascolorare delle superfici, appaiono come un fenomeno evidente laddove, ad un'attenta lettura critica, i confini di ge-

<sup>1</sup> Nel 1949, P.D. James ottenne un impiego di assistente amministrativo, lavorando nel reparto di salute mentale presso il North West Regional Hospital Board di Londra, e successivamente presso l'Institut of Hospital Administration. Entrambe le posizioni le valsero una dettagliata conoscenza di malattie, invalidità, e burocrazia. Dopo la morte del marito, la James entrò nel Dipartimento criminale del Ministero degli Interni Inglese, e poi di quello della polizia, diventando una specialista in delinquenza giovanile.

<sup>2</sup> I contenuti della vita reale, in tutte le sue complesse sfaccettature, sono da lei calati nella forma della *detective-story*: «James, however, sees her work as being no different from that of any other novelist, except that she is working within the genre of the formal detective story. She puts her emphasis not on the puzzle but on her characters, real men and women, and the problems they face: making a living, maintaining a relationship, and dealing with the crises of everyday life, as well as being suspects and witnesses in a murder investigation» (Gidez, 1986, p. VI).

nere non possono essere stabiliti con tanta precisione, ma anzi rimangono sfrangiati, interrotti, sberciati da un continuo flusso trasversale. L'attraversamento delle barriere in campo letterario è egregiamente messo in atto dalla James nei suoi fortunatissimi romanzi, dove si sperimenta sempre più consapevolmente una marcata e perturbante frequentazione dei generi, letterari e non.

È possibile, così, identificare anche *Innocent Blood*, l'unico '*non mystery*' di P.D. James, come un romanzo apertamente trasgressivo che, anch'esso inquadrato in un genere popolare, rappresenta un esempio piuttosto complesso di scrittura al femminile. La scoperta, da parte della protagonista, che il suo vero padre era pedofilo e sua madre un'assassina, più che a una *detective* o *crime story* sembrerebbe dar luogo a un melodramma tinto di gotico, ovvero, come precisa Richard Gidez, ad un «harrowing melodramatic novel of suspense» (1986, p. 90)<sup>3</sup>.

Il romanzo ha inizio con la 'nominazione' della diciottenne Philippa Rose Palfrey Ducton, figlia adottiva di Maurice e Hilda Palfrey, rispettivamente un rampante sociologo amareggiato per la perdita della prima moglie, Helena, e del figlio, sia pure illegittimo, e una complessata donna magi-

<sup>3</sup> Lo spunto per la vicenda narrata in *Innocent Blood* è nato dalla confluenza di due eventi molto diversi tra loro e distanti nel tempo, entrambi legati all'esperienza maturata dalla James durante il servizio prestato nell'Amministrazione dell'Ufficio di Scienza Legale e poi al Dipartimento di Polizia Criminale del Ministero degli Interni negli anni che vanno dal 1968 al 1979. Come racconta lei stessa, il primo riguarda un omicidio realmente accaduto negli anni Sessanta, perpetrato da un uomo ai danni dei suoceri. Costui, divenuto padre da poco tempo, si era recato in ospedale per vedere sua moglie e il bimbo appena nato: tornando a casa si era fermato a far visita ai genitori della moglie ma, dopo un violento litigio, li aveva picchiati a morte servendosi dell'antenna del televisore. Nonostante avesse cercato di nascondere le prove, fu arrestato, processato e condannato all'impiccagione. L'attenzione su quel bimbo innocente appena nato con un passato da cancellare, magari con un'adozione, animò P.D. James che, quando nel 1975 fu promulgato dal Parlamento il *Children Act*, che per la prima volta dava il diritto ai figli adottivi diciottenni di conoscere i loro genitori naturali, le due idee si congiunsero e dettero origine al racconto di *Innocent Blood*, pubblicato poi nel 1980.

strato, più a suo agio in cucina che nell'aula di un tribunale. Philippa, desiderosa di conoscere la propria vera identità, si reca dall'assistente sociale per ritirare il suo originale estratto di nascita cui le dà diritto la nuova riforma del Parlamento<sup>4</sup>.

'My name is Naomi Henderson and you're Miss Philippa Rose Palfrey. I'm afraid I have to begin by asking you for some proof of identity'.

Philippa nearly replied: 'Philippa Rose Palfrey is what I'm called. I'm here to find out who I am', but checked herself in time, sensing that such an affectation would be an unpropitious beginning to the interview (p. 3).

There where two names, not one, on the form. Her natural parents were shown as Mary Ducton and Martin John Ducton (p. 14).

Tale avvio potrebbe ottimamente far da preludio a un romanzo di formazione. E non è detto che *Innocent Blood* non abbia di queste aspirazioni: la giovane protagonista, nel corso di tutto il romanzo, cerca di ricostruire le sue origini superando pressioni psicologiche e morali terribili, che però contribuiranno ad arricchire notevolmente quel bagaglio di esperienze necessario per la sua futura carriera di scrittrice. L'affiorare del nefasto passato, e cioè la violenza sessuale perpetrata da suo padre (Martin Ducton) su una bambina inerme (Julie Scase) e la conseguente uccisione di questa da parte della madre (Mary Ducton); la decisione di contattare sua madre per andare a vivere con lei dopo la scarcerazione; l'inseguimento di Norman Scase, il padre della piccola vittima, bramoso di vendetta; la rivelazione, da parte del padre adottivo, di essere stata rifiutata dalla madre prima ancora del misfatto; il successivo confronto con sua madre; il suicidio di lei; l'inutile assalto di Scase a quella donna già ca-

<sup>4</sup> Come afferma Peter Brooks, «In melodrama, a birth certificate is the most solemn of documents and parchments that, whether true or false, provide the (apparently) irrefutable proofs of an identity which is not only anagraphic but moral; it is the sign that, in the etymological sense of 'symbol', provides the missing half of the key-message, making agnitions and recognitions possible» (1980, p. 62).

davere, ed infine la riconciliazione con il padre adottivo attraverso un'inevitabile unione sessuale, sono tutti tasselli di un *bildungsroman*, iniziato con la scoperta della vera identità anagrafica, e terminato con la matura accettazione di sé e del mondo. Il tema che fa da sfondo a tutta la vicenda riguarda la natura dell'amore, mentre, a far da contorno, interviene un dovizioso ritratto della città di Londra — i suoi negozi, gli uffici, le case, i parchi, i mercatini, i canali — con tutta una serie di scoperte morali sorprendenti<sup>5</sup>.

A contatto con queste stra-ordinarie possibilità, la legge del genere impazzisce: le tracce proliferano, si confondono, eccedono i confini. La scrittura femminile fluisce nei suoi rivoli infiniti e debordanti, e il pigro lettore tradizionale rimane disorientato: dov'è la *detection*? dov'è il crimine? e il mistero?<sup>6</sup>

La speranza di rintracciare un filo conduttore è alimentata dall'ultimo rigo del libro, dove un nuovo amore si prospetta all'orizzonte, fornendo un chiaro suggerimento melodrammatico<sup>7</sup>: Norman Scase, l'aspirante assassino già

<sup>5</sup> P.D. James prende sempre in considerazione le dimensioni morali di un omicidio. In un'intervista rilasciata al *Time* nel 1986 così dichiarava: «You can make a case for the detective story's being a modern morality play. It has an almost ritual killing, with the detective as avenging angel and with order restored». L'articolaista, J.D. Reed, continuava: «Among the messages James conveys is that murder is a crime that contaminates and changes the lives of all who come in contact with it»; cui la James, replicando, asseriva: «Some of the innocent suffer more than the guilty» (6 ottobre, n° 40, p. 51).

<sup>6</sup> Malgrado i suoi risvolti passionali e le sue varianti, le sue rivelazioni e i suoi climax, *Innocent Blood* non abbandona del tutto il mondo del *mystery novel*: in fin dei conti, sia Philippa che Norman Scase sono *detectives* dilettanti: l'una alla ricerca del suo passato, l'altro al disperato inseguimento dell'assassina di sua figlia.

<sup>7</sup> Nel testo vi sono, qua e là, indicazioni precise in merito al genere melodrammatico. Ad esempio, uno slittamento dal 'giallo' al 'rosa', è preso in considerazione dallo stesso Scase: «Certainly he planned to commit a successful murder, in the sense that he intended to avoid detection. It was justice, not martyrdom, that he sought. But never until this afternoon had it occurred to him to wonder what his colleagues would think of him as a prospective killer, and he felt obscurely denigrated, his serious purpose cheapened into melodrama, that the thought should have occurred to him now» (p. 62).



da tempo vedovo, e Violet Tetley, la telefonista cieca del Casablanca Hotel, da cui Scase spiava la vita dei Palfrey, vivranno insieme alquanto 'felici e contenti', con l'approvazione di Philippa<sup>8</sup>.

A prescindere dall'epilogo, un *happy end* piuttosto scontato, ciò che emerge è il traboccante fluire di temi, miti e simboli tutti da scoprire. Ma, in questo mare di segni fluttuanti, due tracce risultano particolarmente interessanti: la coazione a ripetere una pulsione incestuosa e l'interscambio tra maschile e femminile sia a livello letterario (*genre*) che sessuale (*gender*).

### Il ritorno di Edipo

In *Innocent Blood*, la protagonista femminile, nel tentativo di ricostruire la propria identità, intraprende una delle grandi ricerche archetipali della letteratura, e cioè la ricerca del padre, anche se poi l'autrice ha abilmente cambiato i termini della questione volgendoli al femminile, e rappresentando, quindi, il personaggio alla ricerca non più del padre, ma della madre. I legami d'amore e di dovere imposti dai legami di sangue sono qui oggetto d'indagine, come lo sono quelli imposti dai legami ambientali. Pertanto, il titolo di *The Blood Tie*, a cui la James aveva pensato in un primo tempo, assume un valore particolarmente rilevante.

<sup>8</sup> Nell'ultima pagina dell'edizione americana di *Innocent Blood*, l'augurio finale di Philippa a Scase è che possa trovare anch'egli il suo tratto di roseto, «his patch of rose garden» (p. 311). Nell'edizione inglese della Sphere Books questo passaggio non compare — non si sa se per intervento dell'autrice o dell'editore —, probabilmente per attenuare l'elemento sentimentalistico del romanzo, a cui il pubblico americano è più avvezzo.

La James è stata più volte tacciata di eccessivo sentimentalismo, soprattutto per i finali dei suoi libri, dove l'ordine viene sempre ad essere ristabilito, il delitto punito ed ogni colpa scontata. Come fa notare Gidez, ad esempio, «Mary Ducton in *Innocent Blood* kills herself, saving James the need to find a way to punish Norman Scase if he had succeeded in killing Mary himself. In James, unlike in real life, murderers cannot go free and unpunished. This does lead to a certain awkwardness in the endings of some of her books with their melodramatic excesses, as James arranges matters a bit too conveniently and tidily to show that crime does not pay» (1986, p. 136).

Il complesso di Edipo, o complesso di Elettra — a seconda che si accetti, rispettivamente, la dizione freudiana o quella junghiana — attraversa tutto il romanzo, dove storie parallele e 'triangolari' si alternano e si intrecciano in una rocambolesca sequenza di Eros e Thanatos<sup>9</sup>. I legami triangolari si avvicendano e, come attraverso un caleidoscopio intrigante, ciascuno si specchia nell'altro. In ognuno di essi, cioè, avviene l'incesto in senso fisico o figurato (Mary e Martin Ducton con Philippa, Mavis e Norman Scase con Julie, Hilda e Maurice Palfrey con Philippa, e, a latere, Helena e Maurice Palfrey con Orlando, figlio illegittimo). L'origine di quest'impulso non è presente nello sviluppo lineare del romanzo: come si diceva innanzi, la James solleva interrogativi che eccedono il *discorso*, e prendere qui a riferimento un fatto antecedente alla *storia* narrata diventa indispensabile ai fini di una comprensione globale<sup>10</sup>. Si tratta di un sottile cenno, il suggerimento di una possibilità recondita che emerge dal resoconto sulla morte della piccola Scase — tecnicamente è un racconto nel racconto — scritto da Mary Ducton e consegnato a sua figlia, Philippa. In esso, come in un'autobiografia, l'assassina si sofferma sulla propria infanzia, descrivendola come una prigioniera senza scampo, una condanna senza appello: «Childhood is the one prison from which there's no escape, the one sentence from which there's no appeal» (p. 157)<sup>11</sup>. Vi fa capolino l'angoscioso ricordo del padre, una figura minacciosa che incuteva paura a lei ed al fratello, e che appare molto somigliante al personaggio dell'avvocato Coppelius negli incubi infantili di Nataniele in *Der*

<sup>9</sup> Il complesso che riproduce il mito di 'Edipo re' concerne l'amore in parte cosciente e in parte inconscio per il genitore di sesso opposto, associato al desiderio della morte del rivale del proprio sesso. Il complesso di Elettra riproduce, del mito, una versione al femminile. I triangoli mutuati dalla mitologia sono perciò, per il maschile, Laio-Giocasta-Edipo, per il femminile, Agamennone-Clitennestra-Elettra.

<sup>10</sup> I termini di 'storia' e 'discorso' sono qui utilizzati nell'accezione indicata da Émile Benveniste.

<sup>11</sup> L'edizione cui si fa costante riferimento per *Innocent Blood* è della Sphere Books, London (1988).

*Sandmann* di Hoffmann (cfr. 1950)<sup>12</sup>:

When he came back at night her brother would begin crying even before they heard his heavy feet on the stairs and she would slide into bed with him trying to stifle the noise in her arms, hearing the lurching feet, her mother's expostulatory whine.

E realmente ogni volta sentivo un passo lento e pesante che montava la scala: doveva essere *l'uomo della sabbia*. Una volta quei passi cupi e rintonanti mi misero i brividi [...]

(*L'uomo della sabbia*, p. 44).

(*Innocent Blood*, p. 157)

Ed è proprio il ricordo del padre che dà l'abbrivo alle fantasie incestuose nel corpo del testo. Ad un certo punto, nel resoconto, si legge:

Ever since earliest childhood she had been terrified of the forest. It wasn't the forest of primary-school fairy tales, the wail of a hunting horn calling through dappled glades, paths regal with stags. This was a mush of corruption, the place where her father had threatened to lose her if she screamed, the dumping ground for murdered bodies. In her childish imagination the sluggish streams ran with blood (p. 166).

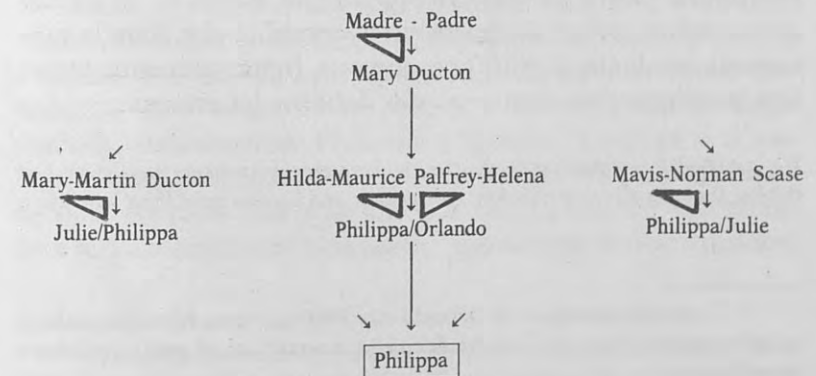
Non c'è bisogno di richiamarsi alle numerose immagini della foresta come luogo di seduzione e corruzione (*Cappuccetto Rosso* è probabilmente il capostipite di questa proliferante dinastia di metafore) per immaginare l'accaduto; assai significativo è l'uso dell'espressione «a mush of corruption», una melma che corrompe e che trascina inesorabilmente nell'abiezione tutte le cose che vengono a contatto con essa, come le sabbie mobili. Ancora più illuminante è quello «screamed»: perché mai una fanciulla avrebbe dovuto gridare nel bosco se si trovava in compagnia di suo padre? La metafora, nella pagina seguente, si fa più intensa quando Mary Ducton, spiegando il motivo per cui aveva sposato suo marito, dice di lui:

<sup>12</sup> Si tratta del più celebre racconto di Hoffmann, scritto nel 1817. È stata la fonte principale dell'opera di Offenbach ma ha anche dato lo spunto a un saggio di Freud sul 'perturbante'. L'analogia con Hoffmann non è casuale in una scrittrice che convive con l'orrore, anche se forse qui può essersi manifestata del tutto involontariamente.

he was a man who had none of the qualities which her father had taught her belonged to manliness (p. 167).

L'interrogativo, di nuovo, è dettato da quel «taught»: in che modo suo padre le aveva 'insegnato' la virilità? La risposta cui vien fatto di pensare si prospetta con forza sempre maggiore. Inoltre, più avanti nel testo, c'è un'altra indicazione che Philippa potrebbe essere il frutto di questo supposto incesto tra padre e figlia, come si evince dalle parole di Maurice (cfr. p. 274): Mary Ducton era incinta già prima di sposarsi e, dati il suo rapporto anomalo col padre e la debolezza e l'incapacità del marito, sembrerebbe improbabile il contributo di quest'ultimo alla gravidanza. È lei stessa a giustificare l'assassinio della piccola Julie, paragonandolo quasi a un suicidio liberatorio. Nel suo racconto, infatti, esso ci viene presentato così: «The child's death hadn't been willed: she told herself that she couldn't have prevented that act of violence. The child had been murdered by the child she had once been » (p. 167). La morte costituirebbe, pertanto, l'unica via di scampo ai soprusi sessuali esercitati dal padre su di lei, o comunque l'unica alternativa ad una vita segnata dal marchio della vergogna.

Tutte le altre 'relazioni pericolose' all'interno del testo discenderebbero da questa. Mary Ducton appare perciò figura di primo piano nell'attivazione di un canale di colpa, conduttore di amore e di morte, che si trasmette linearmente, in maniera verticale. 'Ducton', appunto, in inglese esprime un chiaro riferimento a «canale», «condotto» (duct/on).





Le corrispondenze verticali si intersecano con quelle orizzontali (cfr. schema), come per esempio quelle che vedono Philippa in relazione, alternativamente, a Julie Scase, la piccola bimba uccisa, o a Orlando, frutto illegittimo delle prime nozze di Maurice con Helena, morto in un incidente d'auto insieme con la madre<sup>13</sup>. Philippa e Julie sono unite da uno stretto legame di uguaglianza e differenza: spesso, nel corso della narrazione, la vita di Philippa si sovrappone alla morte di Julie, che è ormai solo un fantasma. Anche agli occhi di Scase, durante uno dei suoi molteplici inseguimenti, Philippa si mescola al ricordo della sua bambina, sebbene le differenze di temperamento tra le due siano piuttosto evidenti:

She was, he judged, some two to three years younger than Julie would have been. Julie was dead, she was alive. No other comparison between them was important in the face of that irrevocable alienation. But he doubted whether his gentle, timid daughter would have held herself with such assurance, would have surveyed the world with eyes so calmly confident in their own judgement (p. 130).

E, addirittura, a un certo punto, sollecitato da una stridula risata dell'assassina di sua figlia, Philippa è da lui immaginata come un vampiro che si è nutrito del sangue di Julie: «He had no child. She had her daughter alive, healthy, exulting in her candescent beauty as if nourished vampire-like by Julie's blood (p. 231)». Ma ciò che più occorre far risaltare qui è il fatto che Philippa ravvivi in Norman Scase — disamorato ancor prima di perdere sua moglie Mavis — un guizzo di sessualità sopita, un desiderio di carnalità che, data la precedente analogia di Philippa con sua figlia, alimenta in lui una passione che si può perciò definire incestuosa:

He watched her receding back, the tight corduroy trousers taut over her thighs, the casually worn jacket, the leather and canvas travelling bag slung

<sup>13</sup> L'interscambiabilità di Orlando con Philippa (maschile/femminile) è anche suggerita dal nome, la cui derivazione woolfiana si può considerare intenzionale.

over her shoulder, the thick pigtail of hair. The sheen of the corduroy curving over her inner thighs, the front zip which emphasised the flatness of the stomach and pointed to the gently swelling mound beneath it, had evoked in him as she passed a small prick of sexuality, so long dormant that the gentle disturbance released for a brief moment all the forgotten uncertainties and half-shameful excitements of adolescence (p. 130).

D'altronde, anche le attenzioni rivoltegli da Philippa, quando se lo trova in casa, dopo che egli ha inutilmente accoltellato il cadavere di sua madre, costituiscono strane manifestazioni di una premura insolita, e sono state descritte da Sue Ellen Campbell come «more erotic — and more tender — than any other we see from her» (1983, p. 498). La stessa Violet Tetley, che Norman finirà poi per sposare, è un *alter ego* di Philippa: orfana, perse la vista a otto anni, alla stessa età di Philippa quando fu adottata. Inoltre, se Violet è letteralmente cieca, Philippa *Rose* (la presenza dei fiori nei nomi di entrambe le figure femminili è certamente deliberata) lo è, metaforicamente, alla verità<sup>14</sup>.

Parallelamente, ma anche trasversalmente, lo stupro che Martin Ducton ha commesso sull' 'altra' di sua figlia, cioè Julie, pagandone il fio con l'incarcerazione e più tardi la morte, costituisce un'ulteriore relazione triangolare; Scase, pungolato da un inconscio desiderio per Philippa, è come se desiderasse sua figlia, che ne costituisce il doppio, e, per la stessa associazione, funzionante però in senso inverso, Martin Ducton, nei confronti di Julie Scase, più che pedofilo si rivela incestuoso.

Infine, il rapporto che lega Philippa al suo padre adottivo merita di essere considerato un po' più attentamente poiché è quello che, più di ogni altro, sottende la narrazione per tutto il suo corso, determinando lo svolgimento della vicenda. Inizialmente, Philippa e Maurice (Galatea e il suo Pigmalione) procedono su binari paralleli: entrambi cinici ed egoisti, pensano solo a se stessi e non fanno che incrementare le loro attitudini narcisiste, ripetutamente scontrandosi

<sup>14</sup> L'analogia della cecità di Philippa/Violet con quella di Edipo, il re di Tebe che non conosceva il suo passato, si apre a nuovi spazi interpretativi.

con le loro orgogliose personalità. Troviamo, nel testo, vari riferimenti in proposito: il rapporto di Hilda nei confronti di entrambi è presentato nei termini di chi sempre dà a coloro che sono abituati a prendere («She gave and they took», p. 9). Del resto, Maurice aveva sposato Hilda proprio per questo motivo («And she had been so different from Helena. It had been flattering to give instead of to take, to be the one who was loved instead of the one who loved», p. 26). Il narcisismo di Philippa si rivela anche nel vestire («She dressed with care. The guests were only to be the Cleghorns and Gabriel Lomas to even up the numbers, but it wasn't for them that she put on her favourite evening skirt of fine pleated wool and the high-necked green-blue tunic; she was dressing for herself», p. 40). Ancora, nella cattedrale di York, ella si concentra su se stessa («Instead she fixed her gaze where God the Father sat in majesty among His creation, glorified in the splendour of medieval stained glass. Before him was an open book. *Ego sum alpha et omega*. How simple life must be for those who could both lose and find identity in that magnificent assurance. But for herself that way was closed. Hers was a bleaker and more presumptuous creed, but it was not without its comfort and she had no other. Now with myself I will begin and end», p. 71). Infine, in seguito alla scoperta, da parte di Philippa, di una scappatella amorosa di Maurice con una studentessa, in un confronto verbale tra i due, vi è un aperto riconoscimento di un comune cinismo («'It might seem farcical and commonplace — but doesn't it occur to you that I might be fond of her, might love her?' 'No. You're like me. We don't know how'», p. 266). Successivamente, accade che l'inconsapevole ma progressiva ricerca dell'amore a poco a poco li trasformi: dal canto suo, Philippa, che fino ad allora sembrava incapace di gesti affettuosi, riversa le sue attenzioni sulla madre che da poco ha conosciuto:

She moved closer to her mother and put her arm round the shaking shoulders. She laid her cheek against her mother's cheek, flesh against colder flesh. Then she kissed her. It was all so easy, so beautifully easy. Why had it taken her so long to learn that there was nothing to be afraid of in loving? (p. 261).

[12]

Viene così a formarsi quel mondo tutto presenza che era sempre mancato a Philippa, quel mondo che ella aveva sentito di dover riempire per acquistare, nella sua totalità, la propria identità assente. Ri-unendosi a sua madre, finalmente presente, e quindi ri-costruendosi *ex novo* il suo Immaginario, Philippa è più che mai presente anche a se stessa. Un'immagine che verrà da lei rafforzata, retroattivamente, durante il suo ultimo incontro con Norman Scase:

I'm not sure that I really knew her. We only lived together for five weeks. She didn't say very much. But when she was there she was more there than anyone I've ever known. And I was there too (p. 311).

Da parte sua, Maurice, alla ricerca dei perduti incanti dell'amore — anche lui, come Philippa, non aveva mai incontrato l'amore, né con Helena, che lo aveva sposato per rimediare a una gravidanza scomoda e imbarazzante, né con la compassionevole Hilda, che lo aveva sposato per alleviargli il dolore della perdita di un figlio —, si procura inconsciamente dei surrogati di Philippa, abbattendo a piccoli colpi la barriera del suo ego insoddisfatto<sup>15</sup>. Come già precedentemente accennato, Philippa sta in qualche modo a sostituire Orlando, il figlio illegittimo di Maurice, a cui pur tuttavia egli era molto affezionato. Così, ancora una volta, entrerebbe in gioco un meccanismo triangolare incestuoso, secondo il quale Philippa/Elettra si libererebbe, anche se metaforicamente, della sua rivale Helena/Clitennestra:

Helena Palfrey, smiling, stood taller than her husband in her wide-brimmed hat and ridiculously short skirt. Dark hair framed a face which looked no longer young, bony, almost ravaged, heavy-browed. Philippa had torn out the cutting and had kept it, secreted in one of her books, for almost a year. From time to time she had taken it over to the light of her bedroom window

<sup>15</sup> «He wondered what she would have said, how she would have looked, if sitting there on the bed in his post-coital depletion, he had spoken at least a part of the truth about Sheila Manning. 'I took her from egotism, boredom, curiosity, sexual conceit, pity, perhaps even from affection. But she's only a substitute. They're all of them substitutes. When she was in my arms I was imagining that she was you'» (p. 278).

[13]



to peer at it obsessively, willing it to disclose some clue to the woman's character, to their love, if love there had been, to their joint life together. Eventually, frustrated, she had torn it up and flushed it down the lavatory (p. 32).

Fino a questo momento i loro sentimenti procedevano su strade diverse ma, non appena Maurice rivela a Philippa il reale motivo per cui era stata allontanata da sua madre — non per la situazione contingente dovuta alle conseguenze dell'azione criminosa commessa dai genitori, ma semplicemente perché già da prima sua madre non l'aveva voluta —, allora le due strade convergono. Il climax della *detection* coincide con la crisi edipica: la scoperta della verità, di cui è latore il racconto del padre — il racconto della madre era infatti spurio dell'elemento più significativo, quale quello dell'abbandono volontario —, interviene a rompere l'unità diadica madre-figlia, infrangendo i sogni e le fantasie di un mondo inventato, e mettendo bruscamente Philippa di fronte alla nuda realtà:

'There's something I've got to tell you. No, that's not strictly true, I don't have to tell you. Until this afternoon I didn't intend to tell you. But it's time you stopped living in a fantasy world and faced reality' (p. 273).

L'impatto con la realtà, provocando il distacco tra madre e figlia, non è privo di conseguenze: Philippa fugge via confusa e quando, dopo un travagliato peregrinare notturno per le strade di Londra, torna da sua madre per ricongiungersi con lei, si accorge che è ormai troppo tardi, poiché sua madre si è data la morte, separandosi per sempre dalla sua vita tormentata e da sua figlia, che in qualche modo aveva imparato ad amare. Tale distacco, ulteriormente sottolineato dal gesto di Philippa di buttar via nel Tamigi il maglione regalato dalla madre (cfr. p. 288) — quasi un rituale mistico —, favorisce lo stadio finale nel processo di formazione della sua identità; con questo atto, Philippa prova una sensazione di sollievo: «With the jumper gone she felt a physical sense of release» (p. 288). Dà un taglio al suo passato e guarda al futuro: diventa donna, uccidendo il mondo dell'infanzia con tutte le sue fantasie. Eppure, il definitivo ingresso nell'Ordine Simbolico, cioè nel mondo degli adulti, fatto di

realtà, può avvenire solo dopo che l'ostacolo (la madre) sia stato del tutto rimosso e, affinché ciò avvenga, è necessario che Philippa vada a letto col padre (Maurice):

What, she wondered, had it meant exactly, that gentle, tender, surprisingly uncomplicated coupling; an affirmation, a curiosity satisfied, a test successfully passed, an obstacle ceremoniously moved out of the way so that they could again take up their roles of father and daughter, the excitement of incest without its legal prohibition, without any more guilt than they carried already? that single night together, the windows open to the smell of cypresses, to the warm Italian night, had been necessary, inevitable, but it was no longer important (p. 312).

L'unione, ai confini del proibito, ristabilisce i ruoli una volta per sempre. In fin dei conti, le strade dei loro sentimenti, una volta congiuntesi, riprendono ciascuna la propria naturale direzione, al di là del sé: entrambi si sono scoperti capaci di amare. Lui come padre. Lei come figlia.

In conclusione, quale quindi può essere la relazione tra questi rapporti incestuosi, reali o figurati (Maurice-Philippa; Scase-Julie/Philippa; Martin Ducton-Philippa/Julie), se non la compulsione a ripetere l'incesto, dopo quello originario perpetrato dal padre di Mary Ducton nei confronti di sua figlia? L'incesto avviene quasi per inerzia, tendendo a ripristinare lo stato di cose precedentemente rimosso, come è in questo caso il triangolo originario<sup>16</sup>; tuttavia, l'incontro sessuale di Philippa con Maurice significa molto di più: imponendosi al di là del principio di piacere<sup>17</sup>, si spiega come il tentativo

<sup>16</sup> Secondo Freud, l'inconscio, e cioè il rimosso, è escluso dalla coscienza. Malgrado ciò, le rappresentazioni dell'esperienza, di natura indistruttibile, tendono incessantemente a riaffiorare alla coscienza, 'ritornando' anche attraverso vie indirette. Per questo motivo si è indotti «a ripetere il contenuto rimosso nella forma di un'esperienza attuale, anziché, come vorrebbe il medico, a ricordarlo come parte del proprio passato. Queste riproduzioni, che si presentano con una fedeltà indesiderata, hanno sempre come oggetto una parte della vita sessuale infantile, ossia del complesso edipico e dei suoi esiti» (1983, p. 204).

<sup>17</sup> «[...] nella vita psichica esiste davvero una coazione a ripetere la quale si afferma anche a prescindere dal principio di piacere» (Freud, 1983, p. 211).

di evitare la passività dell'esperienza su cui non si riesce ad influire, al fine di non incorrere nella ripetizione dello stesso destino. Con la scarica consapevole nell'azione reale, Philippa vince il rimosso, lo porta cioè alla luce, dimostrando a sé stessa, inoltre, di poter avere una normale relazione sessuale con un uomo<sup>18</sup>.

In questo senso, si deve ammettere che solo fino a un certo punto Philippa si presenta come ripetizione di sua madre: e cioè è sua madre finché non si libera volontariamente del suo doppio, grazie anche all'aiuto di Maurice, il suo 'altro' padre.

La consapevolezza delle proprie origini, il senso della realtà acquisito e la capacità di controllarne finanche le più estreme propaggini permettono a Philippa di formarsi una coscienza saggia che è anche in grado di accogliere un atto di amore come il perdono. Il perdono per sua madre, che l'aveva abbandonata quando era ancora una bambina, ed il perdono per Norman Scase, che aveva tentato di uccidere sua madre. Allora, finalmente, la catena di colpa viene spezzata e Philippa può avere un'identità autonoma e indipendente, libera da quelle pulsioni conservatrici e iterative che ne limitavano lo sviluppo. Può finalmente dominare la realtà più che esserne dominata. Innovare più che subire. L'innocenza è così ripristinata. L'ordine morale è finalmente ristabilito.

### L'arrocco

L' 'arrocco' è una caratteristica mossa del gioco degli Scacchi che prevede lo scambio di due pezzi, *il re e la torre* (un maschile e un femminile), rispetto alla loro posizione iniziale sulla scacchiera. Il riferimento al gioco degli Scacchi, in sede di analisi critica, rappresenta un'efficace strategia per la raffigurazione simbolica di forze contrapposte; tale

<sup>18</sup> La sua prima esperienza sessuale con un uomo, il bisessuale Gabriel Lomas, era stata un fallimento.

gioco, con le caselle bicolori in alternanza e la fitta rete di movimenti logici, contribuisce qui a rafforzare notevolmente l'idea di sovrapposizione e di scambio. Sulla base di queste considerazioni, il re e la regina, in quanto parti in gioco, meritano un'attenzione particolare, se non altro per motivi di gerarchia. La subordinazione del re nei confronti della regina al livello di mobilità<sup>19</sup>, e la limitata influenza di quest'ultima nelle battute conclusive — dopotutto, il gioco ha fine con l'eliminazione del re e non della regina — esprimono la realtà di una situazione che si verifica anche al livello narrativo. In *Innocent Blood* i passaggi dal maschile al femminile e, all'inverso, dal femminile al maschile sono assai frequenti. Ed è così che, in senso traslato (dal gioco al genere), avviene l'arrocco.

Questo movimento d'alternanza permea tutto il romanzo. Il re e la regina, simboli freudiani rappresentanti padre e madre (cfr. 1990, p. 264) qui determinano, come abbiamo già visto prima, anche in termini mitologici (Laio-Giocasta, Agamennone-Clitennestra), il tessuto narrativo. E, a proposito dei genitori, Philippa, inizialmente convinta che sua madre sia morta, si mette alla ricerca del padre: «I know that my mother is dead so I can't trace her, and I may never find my father. But at least if I can find out who my mother was I may get a lead to him. He may be dead too, but I don't think so. Somehow I'm certain that my father is alive» (p. 7). Ben presto, però, avviene l' 'arrocco', che è il necessario fondamento del romanzo: Philippa viene a sapere che suo padre è morto, mentre è sua madre ad essere ancora viva. Tale prima importante trasposizione dà seguito ad altri scambi ed avvicendamenti. Ad esempio, la vittima e il carnefice non fanno che scambiarsi i ruoli, in un'irrefrenabile altalena di soggetto e oggetto, proprio come se fossero su una scacchiera bicolore. Lo stesso titolo di *Innocent Blood*, che è un

<sup>19</sup> Secondo le regole del gioco, la regina è il pezzo che, più agilmente di ogni altro, ha la prerogativa di potersi muovere da un lato all'altro della scacchiera di tante caselle quante si vuole; mentre il re, pur potendo muoversi in tutte le direzioni, avanti e indietro, a sinistra e a destra, non può però spostarsi di più di una casella per ogni mossa.



ossimoro, richiama gli opposti giocatori di questa partita, con ruoli alterni: femminile e maschile, amore e odio, vita e morte, innocenza e violenza<sup>20</sup>. Le regole sono ormai sovvertite (*subvertere* = rovesciare l'ordine tradizionale) e le specificità contaminate. Non ci sono barriere che tengano, né delimitazioni che valgano: l'ordine crolla sotto i colpi della contaminazione e dello scambio.

Nelle *crime e detective stories*, gli scrittori di solito rappresentano le donne in una condizione di solitudine, e gli uomini in complicità o solidarietà tra loro; ma in *Innocent Blood* le donne pedinate sono in compagnia (Philippa e sua madre), mentre l'uomo-detective (Norman Scase) è solo. I ruoli sono invertiti, anche dal punto di vista sessuale, e ciò è ben sottolineato dal fatto che Norman Scase, il 'carnefice' maschio, dipende prima dalla donna che sposa, e poi, rimasto solo, dalle donne che insegue. Addirittura, prima che gli morisse la moglie, viene descritto come uno che tenti di salire una scala mobile in discesa, essendo determinate sue azioni prive di effetto e programmate, quasi telecomandate:

Before Mavis's death he had been like a man treadmilled on a moving staircase, walking but not advancing, while on each side of him bright images of a synthetic world, blown-up photographs, montages of life moved steadily in the opposite direction. As they passed he was programmed to perform certain actions (pp. 140-1).

In seguito, Scase, in questa sua disperata *detection*, si comporta come l'inseguitore con la sua preda, sentendosi irrequieto se la signora Palfrey, che egli pedinava per scoprire dove fossero Mary Ducton e la figlia, non si faceva vedere:

His life had become so linked with hers, his routine tied to her daily perambulations that, when she didn't appear, he felt deprived as if of her actual company (p. 191).

L'irrequietezza continua a crescere, una volta che egli ha sco-

<sup>20</sup> Nella traduzione italiana di B. Oddera (Milano, Rizzoli, 1988), non è casuale che *Sangue Innocente* rechi il sottotitolo di «Una partita a scacchi tra innocenza ed orrore».

perto e piantonato l'abitazione delle due donne; l'inseguimento diventa allora una stretta dipendenza, una pressante necessità:

He followed them on their daily excursions. Not because he expected an opportunity to kill, but because he was restless when they weren't in sight [...]. It had become less important to trail them, to keep them in sight, than to share their lives, to experience vicariously their interests and pleasures. He had become obsessed with them, itchy with restlessness when he was parted from them, terrified, despite the evidence of their settled way of life, that he might arrive one morning at Delaney Street to find them gone (p. 229).

La sua dipendenza dalle donne, la sua passività ed inazione rappresentano la controparte di un atteggiamento forte, convenzionalmente maschile, di cui egli è del tutto privo. Il *cliché* del temerario assassino dotato di una buona dose di coraggio e fermezza — equivalente del modello classicheggiante di cavaliere senza macchia e senza paura — non gli si attaglia minimamente. Con l'equipaggiamento per l'omicidio, la sua figura allo specchio risulta qui grottesca; un'improbabile caricatura che suscita un tale patetismo da rasentare il ridicolo:

When at last he reached home he went to his bedroom and tried on his equipment for murder. He looked at himself in the long wardrobe glass. With the unsheathed knife in his hand, the raincoat hanging in glistening folds from his thin shoulders, he looked like a surgeon gowned for some desperate operation or, perhaps, like the member of a more ancient and sinister priesthood garbed for a ritual slaughter. And yet the image was not wholly terrifying. There was something wrong about it, something almost pathetic. The clothes were right, the naked knife showed the keen edge of fear; but the eyes which met his with their look of mild, almost painful resolution, were the eyes, not of an executioner, but of the victim (pp. 116-7).

Al contrario, almeno in apparenza, Philippa è una ragazza molto indipendente e sicura di sé:

She had taken trouble with her appearance, but then she always did, presenting herself to the world with self-conscious art, daily re-making herself in her own image [...]. What she aimed to achieve was singularity, an impression of intelligence, a look that could be spectacular, even eccentric, but never ordinary (pp. 4-5).

Nella fattispecie, sia Philippa che Norman, le cui storie personali si intrecciano ed interagiscono fra loro<sup>21</sup>, sono alla ricerca ciascuno della propria identità; Philippa disponendosi ad un'apertura all'amore, Norman, invece, nascondendosi dietro sentimenti di odio e vendetta:

No, he wasn't doing it for Mavis. He was doing it for himself. Was it, perhaps, that after nearly fifty-seven years of living he needed to prove himself, nonentity that he was, capable of courage and action, of an act so terrible and irrevocable that, whatever happened to him afterwards, he could never again doubt his identity as a man? (p. 70).

La caratterizzazione dell'identità maschile e di quella femminile, nel caso di questi due personaggi, si rende peraltro manifesta anche nei loro nomi, dove Philippa (dalla radice greca *phil-*) rappresenterebbe l'emotività, l'amore, mentre Norman (dal lat. *norma*, risalente al gr. *gnomona*) designerebbe la legge, la misura, l'ordine, la razionalità. Eppure, tali caratteristiche specifiche vengono ad essere destabilizzate, sovrapposte, invertite.

Il maschile e il femminile sono generalmente rappresentati da caratteri distinti, ma qui la dicotomia, come rilevavo poc'anzi, non è uno scontro di elementi contrastanti; piuttosto, è intesa nei termini kristevani di posizionalità<sup>22</sup>. Di volta in volta, sia il maschile che il femminile qui si trovano ad abitare gli stessi luoghi semantici, impedendo, così, una cristallizzazione dei ruoli di genere, che anzi sono continuamente simulati e confusi, come in una situazione 'sotto

<sup>21</sup> Gli ultimi capitoli della Prima Parte testimoniano un serrato avvicendamento delle storie dei due personaggi che procedono, perciò, intersecandosi.

<sup>22</sup> Julia Kristeva, pur non partendo da un'analisi precipuamente femminista o politica, approda all'idea del femminile quale costruito patriarcale, determinato, cioè, dalla posizione subalterna e marginale impostale dal mondo maschile. «If, as Cixous and Irigaray have shown, femininity is defined as lack, negativity, absence of meaning, irrationality, chaos, darkness — in short, as non-Being — Kristeva's emphasis on marginality allows us to view this repression of the feminine in terms of *positionality* rather than of essences. What is perceived as marginal at any given time depends on the position one occupies» (Moi, 1985, p. 166).

scacco'. L'opposizione binaria, qui data dall'antinomia maschile/femminile, non crea un abisso tra le parti in gioco; piuttosto, produce una proliferante rete di differimenti semantici che va dall'uno all'altro polo.

Nel testo jamesiano, da una parte le rose, la fertilità e il sangue, la Natura, l'Immaginario, la Madre, la Chora (sempre secondo l'accezione kristevana<sup>23</sup>) costituiscono il principio di piacere; dall'altra, l'avversione per le rose, la sterilità e l'assenza di sangue, la Cultura, l'Ordine Simbolico e la Legge del Padre costituiscono il principio di realtà.

L'opposizione di tali simbologie rivelatrici, rispettivamente, del femminile e del maschile, si esplicita negli atteggiamenti e nelle strategie dei personaggi che si alternano sulla scacchiera dell'azione e della scrittura: Maurice, padre adottivo di Philippa, nel momento in cui decide di confessare alla moglie la propria sterilità fisica, dopo averne fatto ricadere la colpa su di lei per tanti anni, si rende conto che le rose, di cui era sempre stato circondato, non gli piacciono<sup>24</sup>. Parallelamente, la moglie Hilda si punge con una rosa, e una goccia di sangue le imperla il pollice: è un episodio annunciatore di potere, quel potere femminile collegato alla riproduzione:

Suddenly he decided that he didn't like roses. It was a surprising discovery to make at this particular moment and after so many years. They were an over-praised flower, soon blowzy, their beauty dependent on scent and poetic association [...]. A rose garden always looked messy, spiky recalcitrant bushes bearing mean leaves. And the roses grew untidily, had such a brief moment of beauty before the petals bleached and peeled in the wind, littering the soil. And the smell was sickly, the stuff of cheap scent. Why had he ever imagined that it gave him pleasure?

<sup>23</sup> La ridefinizione della *Chora* (in greco antico: utero, spazio chiuso), da parte della Kristeva, non si basa sull'idea di segno o di posizione; piuttosto, essa viene concepita come «a wholly provisional articulation that is essentially mobile and constituted of movements and their ephemeral stases... Neither model nor copy, it is anterior to and underlies figuration and therefore also specularization, and only admits analogy with vocal or kinetic rhythm» (1974, p. 24).

<sup>24</sup> Va notato che la simbologia della rosa, frequentissima nella letteratura inglese, è in rapporto all'idea di rinascita e fecondità, sia spirituale che fisica.



Hilda, dissatisfied with her arrangement and pulling out the stems to start again, had pricked herself. There was a bead of blood on her thumb (pp. 217-8).

Lying down in the single bed in which Maurice so seldom joined her she felt a surge of confidence, almost of power (p. 223).

Philippa, in un'autorivelazione altrettanto inaspettata di quella di Maurice, si accorge, all'inverso, della bellezza dei gerani, da lei paragonati a delle rose; ma, mentre per Maurice la scoperta che non gli piacciono le rose è associata a malinconici e sterili pensieri di morte («'Died of a rose in aromatic pain'. Browning or Tennyson? Philippa would have known» p. 218), per Philippa, invece, l'apprezzamento della bellezza dei gerani (o rose) e della vita è un tutt'uno:

Philippa sat absolutely still in the silence, and there began to flow through her a sense of tingling delight, entrancing in its strangeness. Even the inanimate objects in the room, the air itself, were suffused with this iridescent joy. She fixed her eyes on the geranium on the window sill. Why had she never before realised how beautiful it was? She had seen geraniums as the gaudy expedient of municipal gardeners to be planted in park beds, massed on political platforms, a useful pot plant for the house, since it thrived with so little attention. But this plant was a miracle of beauty. Each flowerlet was curled like a miniature rosebud on the end of its furred, tender stem. Imperceptively but inevitably as her own breathing they were opening to the light. The petals were a clear, transparent pink, faintly striped with yellow, and the fan-like leaves, how intricately veined they were, how varied in their greenness, each with its darker penumbra. Some words of William Blake fell into her mind, familiar but new. 'Everything that lives is holy. Life delights in life'» (p. 255).

Subito dopo, questa suggestione di benessere si trasforma in un vero e proprio empito di felicità: un inno alla vita ed alla fertilità, veicolato, con più forza, dalla metafora del sangue mestruale. Soprattutto, si tratta della consapevolezza e del riconoscimento di un potere produttivo che dà vita alla vita:

Even her body's flux, which she could feel as a gentle, almost controlled, flow, wasn't the inconvenient and disagreeable monthly discharge of the body's waste. There was no waste. Everything living was part of one great wholeness. To breathe was to take in delight. (p. 255).

Se *rose*, fertilità e sangue sono un tutt'uno che si manifesta, oltre che nello status particolare di Hilda, anche nel flusso mestruale di Philippa *Rose*, d'altro canto la sterilità, l'avversione per le rose e l'assenza di sangue si palesano nella sterilità fisica di Maurice e in quella simbolica di Norman Scase, il patetico giustiziere che fallisce nel suo scopo perché, quando affonda la lama del coltello nel corpo di Mary Ducton, l'assassina di sua figlia — l'allegoria sessuale è chiara —, la ferita non sanguina.

Nello stesso modo, la Natura si contrappone alla Cultura. Tali simbologie contrastanti, rispettivamente espressioni del femminile e del maschile, sono destinate, per usare una terminologia scacchistica, ad un continuo 'arroccarsi', cioè a scambiarsi di posto. Dai pensieri di Philippa si viene a sapere che Maurice predilige l'architettura, la disciplina dei mattoni e della pietra. La natura, secondo lui, ha bisogno di essere regolata da una situazione culturale che le imponga dei limiti, altrimenti c'è il rischio che essa debordi, esca fuori dai confini e da ogni controllo, generando caos e disordine. Philippa, riflettendovi, si trova a condividere questa stessa opinione, osservandone l'adeguatezza rispetto al Regent's Park, dove persino il fallo tecnico della torre dell'ufficio postale definisce e de-limita la bellezza naturale del parco. Peraltro, ella stessa immagina che sia intollerabile vederne la lussureggiante vegetazione estendersi all'infinito:

Maurice preferred buildings to nature, even nature as disciplined, organised and formally displayed as Regent's Park. [...] Maurice was right about architecture. Nature needed the contrast, the discipline of brick and stone. The colonnades and pediments of John Nash's terraces, the eccentric outline of the zoo, even the technical phallus of the Post Office tower soaring above the hedges, contributed to the park's beauty, defined it and set its limits. It would, she thought, be intolerable to contemplate this lush perfection stretching to infinity, a never-ending, corrupted Garden of Eden (pp. 195-6).

Così, Philippa fa un altro passo verso la sfera della Cultura, dell'Ordine Simbolico.

Il flusso continuo del romanzo scorre in due direzioni opposte, in modo parallelo, dal maschile al femminile e dal femminile al maschile; per quel che riguarda il primo movi-

mento, alla fine del romanzo, i due principali personaggi maschili seguono uno sviluppo affine: Maurice va a letto con Philippa e Norman si sposa. È un ritorno alla fertilità/Natura/femminilità preannunciato dall'arrivo della pioggia, i cui echi mitici risalgono alla leggenda del re pescatore; Maurice, verso il finale della vicenda, attende con impazienza gli scrosci d'acqua d'un temporale imminente — simbolo di purgazione e purificazione<sup>25</sup>:

The air was as heavy and oppressive as a sweaty blanket and he thought he could sniff the far-off metallic smell of thunder. He wished that the blanket would burst and the rain would fall, that he could lift up his face and feel the great cool sheets of it drenching his skin (p. 279).

Da parte sua, Norman Scase, chiuso in un'opprimente agonia, versa una pioggia di lacrime — attributi solitamente femminili — in una città che è estranea al suo dolore di uomo e di padre:

He found that he was crying, soundless, wordless, unassuageable tears. They poured over his face, seeped like salty rain into his quavering mouth, splashed over his unavailing hands. He walked on through the crowds, seeing nothing. There was nowhere he could go, nowhere he could hide. There was no place in London where a man could cry in peace (pp. 231-2).

Per il secondo movimento, dal femminile al maschile, Philippa riesce ad entrare nell'Ordine Simbolico inserendosi nel linguaggio come scrittrice, cioè nominando le sue esperienze ed esercitando così un atto di potere — rappresentazione della 'volontà di conoscenza' nicciana. La giovane scrit-

<sup>25</sup> Tale movimento di Maurice verso il principio femminile della fluidità e della fecondità va naturalmente visto nei termini di una riconciliazione: difatti, come asserisce Jung, «Nella mitologia, la pioggia veniva considerata una 'unione amorosa' fra il cielo e la terra. Nei misteri eleusini, per esempio, dopo che si era proceduto a una generale purificazione per mezzo dell'acqua, si gridava verso il cielo: 'Che piova!', e verso la terra: 'Sii fruttuosa!'. Con ciò si intendeva consacrare il matrimonio fra i due dei. In tal modo, può darsi che la pioggia rappresenti una 'soluzione' nel senso letterale della parola» (1983, pp. 280-1).

trice, giocherellando con le possibilità di un suo eventuale nome d'arte, si trova ad affrontare la legge patriarcale:

Rose Ducton. Rosie Ducton. Philippa Rose Palfrey. A row of books with Rose Ducton on the spine. It was a trisyllabic cypher, having nothing to do with her. I baptise you in the name of the Father and of the Son and of the Holy Ghost. A trickle of water running over her forehead. It could hardly have been of any real importance since Maurice could wipe it away with a stroke of his pen (p. 190).

Ogni nome è un'imposizione della Legge del Padre perché sono gli uomini e non le donne che regolano ed organizzano la realtà secondo categorie ben definite, che nominano le cose, e le nominano a partire da sé, nella logica dello stesso, come direbbe Luce Irigaray. L'uomo-Maurice può cancellare il nome di Philippa, e può anche 'castrare'/limitare la sua carriera di scrittrice, forzandola al silenzio, perché egli ha la penna/pene che gliene dà l'autorità. La nominazione è comunque anche una presa di possesso: «She walked towards him and into his arms. Suddenly they were round her, fierce and stiff, a clasp of possession not a gesture of comfort» (p. 298).

Ma Philippa esce vittoriosa da questo incontro-scontro, adottando, per un meccanismo di autodifesa, la stessa logica maschile: già Gabriel Lomas era stato uno dei suoi possessi: «He was high on her list of objects of use and beauty which she planned to take with her to Cambridge» (p. 41). Pertanto, dopo essere stata in un limbo oscuro, oscillando tra imitazione e differenziazione, Philippa comprende quale è il suo ruolo nell'Ordine Simbolico, e lo rappresenta con consapevolezza e responsabilità nella società che finalmente la accoglie, significativamente, quale 'freeman':

She didn't feel that this was the only world in which she could find a place. She was a writer; all worlds were open to her. But it was the world into which Maurice had raised himself, into which she had been adopted, and she had no quarrel with it. After her foragings among the philistines this civilised city would always open its doors to her, not as an alien but as a freeman (p. 100).

È evidente, a questo punto, che è la scrittrice, è Philippa, è Phyllis ad essere sopravvissuta e ad autorappresentarsi

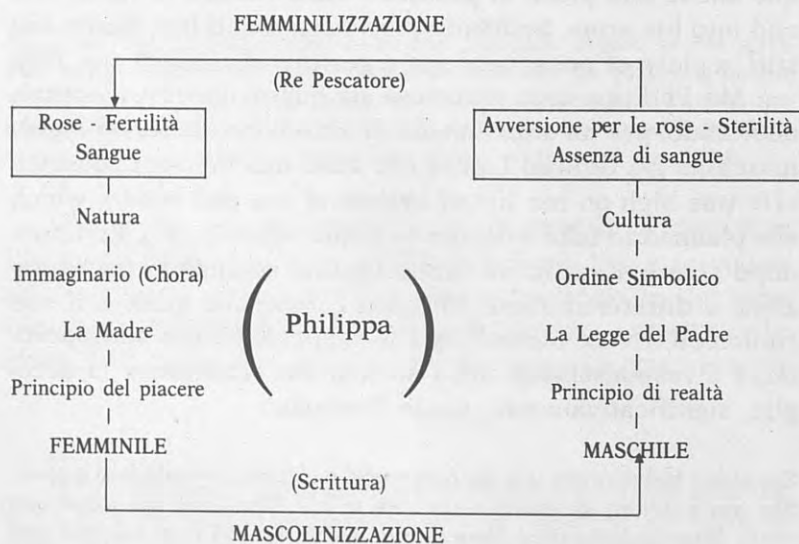


nella scrittura: «io scrivo dunque sono»; e, se da una parte ella diviene una scrittrice, col potere di 'nominare' ed influenzare il mondo intero<sup>26</sup>, dall'altra parte — o piuttosto sottosopra — c'è il giustiziere-maschio, il *detective*, che finisce con lo sposarsi, come le donne fanno nel lieto fine di ogni melodramma che si rispetti.

Il melodramma, terreno fertile del sentimento femminile, si è mascolinizzato, e la *detective story*, incontrastato dominio maschile, si è femminilizzato. Appropriazioni indebite? Il perfetto equilibrio del romanzo sembrerebbe suggerire di no.

Ma dove, dove è Philippa?

Philippa è sull'onda che incrina questo flusso, che fende questo mare in movimento dividendolo in due, senza appartenere né a una sponda né all'altra: è il vortice che sta nel mezzo e che avvolge, nella sua spirale, ora il maschile, ora il femminile, proiettandoli alternativamente ai bordi.



<sup>26</sup> Come afferma anche Cheri Kramarae, «those who have the power to name the world are in a position to influence reality» (1981, p. 165).



### Meeting the author

«In crime novels and detective stories, writers usually represent loneliness for women and complicity or solidarity for men; but in your book roles are exchanged, even on a sexual level, and this is well underlined by the fact that Norman Scase, the male executioner, depends on the woman he marries or on the women he follows. On the contrary, Philippa is a very independent girl.

On the one hand Norman Scase cries, on the other hand, Philippa doesn't. Therefore, from this point of view, by overturning the conventional social roles, I think your book is disruptive and transgressive even in the title — *Innocent Blood* — where an oximoron recalls the two opposed players of this game: innocence and violence, Eros and Thanatos, life and death, man and woman.

Norman Scase ends by getting married like all women do at the happy end of melodramas. But Philippa (= Phyllis) realizes her ambitions by becoming a writer: the woman asserts herself in writing: 'I write then I am'. For this reason I have read it as a triumph of the female writer, as a triumph of the woman. Do you really believe in this reversal?».

That is a very perceptive comment on the novel; sometimes the writer doesn't actually recognize the intentions. This is perfectly true: Philippa is much stronger than poor Scase, obviously, very much more intelligent. Although I represented her in loneliness, it was a different kind of loneliness, a more self-conscious confident loneliness. She obviously is going to be a successful writer.

I don't think I set out to reverse roles; I don't think I thought that I was going to write a book about the reversal of the stereotype role for man and woman. I set out to write a good novel, to tell the truth about men and women.

Often, if you do tell the truth, that truth can result in a novel which in some ways you could regard as a feminist novel; and I think both *Innocent Blood* and *A Taste for Death* are feminist novels, because they have a very strong woman

in them and they deal with some of the issues of a woman having to live or work in a man's job, in a man's world.

I am certainly very interested in the place of women in society, in the changing role of women and in some of the problems which that changing role provides for. That is brought across far more in *A Taste for Death* than in *Innocent Blood*, but I would agree that there is that interesting role reversal.

I could have made the chief character a boy, a man who is discovering the truth about his parenthood, but I obviously wanted to write about a girl, I wanted to write about a woman. And I wanted to explore such really eternal themes for the novelist as guilt, redemption, the search for personality, the search for the essential self and the growth of love, the growth of the relationship between Mary Ducton, the mother, and the daughter.

Thank you for your question. I suppose the short answer is: yes, I did do that, even though I am not sure how much at the time I was aware that I was doing it.

(Napoli, 18.5.89)

### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- James P.D. 1980 *Innocent Blood*, London, Sphere Books.  
 — 1980 *Innocent Blood*, New York, Charles Scribner's Sons.  
 — 1988 *Sangue Innocente*, Milano, Rizzoli.  
 Benstock, Bernard 1982 «The Clinical World of P.D. James», in Staley Thomas F. (ed.) 1982, *Twentieth-Century Women Novelists*, London, The Macmillan Press.  
 Brooks, Peter 1985 *The melodramatic imagination*, London, Methuen.  
 Callendar, Newgate 1977 «P.D. James», *New York Times Book Review*, 13 November.  
 Campbell, Sue Ellen 1983 «The Detective Heroine and the Death of Her Hero: Dorothy Sayers to P.D. James», *Modern Fiction Studies* 29.  
 Freud, Sigmund 1976 *Il perturbante*, Roma, Newton Compton.  
 — 1983 «Al di là del principio di piacere» in *Opere (1917-23)*, Torino, Boringhieri.



- 1990 *L'interpretazione dei sogni*, Roma, Newton Compton.  
 Gidez, Richard B. 1986 *P.D. James. «The new queen of crime»*, Boston, Twayne Publishers.  
 Hoffmann, E.T.A. 1950 *L'uomo della sabbia*, in *L'uomo della sabbia e altri racconti*, Milano, Rizzoli.  
 Jung, Carl G., 1983 *L'uomo e i suoi simboli*, Milano, CDE.  
 Kramarae, Cheris, 1981 *Women and Men speaking. Frameworks for Analysis*, Rowley, Mass., Newbury House.  
 Kristeva, Julia, 1974 *La Révolution du langage poétique*, Paris, Editions du Seuil.  
 Modleski, Tania 1982 *Loving with a vengeance*, London, Methuen.  
 Moi, Toril 1985 *Sexual/Textual Politics*, London, Methuen.  
 Reed, J.D. 1986 «Mistress of murder», *Time*, October 6.

THE BURDEN OF HISTORY IN MICHELLE CLIFF'S  
 NO TELEPHONE TO HEAVEN

di  
 Marie Hélène Laforest  
 (Napoli)

«... In this beginning  
 we will rewrite the history books  
 put William their conqueror on the  
 back page  
 make Morgan their pirate  
 a footnote...»

(Merle Collins)

«That history deals with real events and  
 literature with imagined ones may now be  
 seen as a difference in degree rather than  
 in kind».

(Gayatri Spivak)

Challenging the imperial center has been at the core of post-colonial literature. Linguistically, but also culturally and politically displaced, the empire — from India to Nigeria, from Australia to the Caribbean — has «written back to the center». Other texts and counter-narratives have subverted the master's codes and dismantled the dominant order as post-colonial peoples have inscribed themselves into history.

The work of Caribbean women is certainly congruent with this body of literature which is almost by definition subversive<sup>1</sup>. Still, resistance against established discourses

<sup>1</sup> «A characteristic of dominated literatures is an inevitable tendency towards subversion... Directly and indirectly, in Salman Rushdie's phrase, the "Empire writes back" to the imperial 'centre', not only through nation-

of power are not equally intense in all writers<sup>2</sup>. The revolutionary fervor of Michelle Cliff's *No Telephone to Heaven* is not found in other West Indian women novelists — not in Janice Shinebourne or in Merle Collins or in Jamaica Kincaid, to name those who have written overtly political texts<sup>3</sup>. Only in dub poets inspired by Rastafarianism is a similar passion encountered. Several pages in Cliff's novel are indeed redolent of dub poetry.

Early death for so many. But no relief. Many of them is sufferah. Many of them live in Passion. Suffering nuh mus' be meant for we.

Depression. Downpression. Oppression. Recession. Intercession. Commission. Omission. Missionaries.

Is nuh dry-jump dis.

All the same t'ing mi dear. We is in Babylon. Yes, mi dear bredda.

NO TELEPHONE TO HEAVEN. (Cliff 1989, p. 17)<sup>4</sup>.

For Rastafarians as for Cliff, the white Western world, where blacks are 'sufferahs', is Babylon. The West includes the protagonist's family, Clare Savage's father, her uncle Frederick and Aunt Violet, the house on Stony hill with high walls, high gates and great danes as watchdogs. It is the swimming pool, Porsches, all night parties for people «pale from compulsive intermarriage» (p. 23) «cuffy-pretend-backra or backra-fe-true»<sup>5</sup> (p. 19) who study in England.

For them Cliff saves her most virulent language, «The

alist assertion, proclaiming itself central and self-determining, but even more radically by questioning the bases of European and British metaphysics, challenging the world-view that can polarize centre and periphery in the first place». (Ashcroft et al 1989, p. 33).

<sup>2</sup> «The rise of women's writings in the Caribbean, [which began in 1970] cannot be viewed in isolation. It is a part of a much larger expression of women's realities that is taking place in the postcolonial world and post-civil rights era in the United States.» (Cudjoe 1990, p. 6).

<sup>3</sup> *The Last English Plantation* 1988, *Angel* 1987, *A Small Place* 1988 respectively.

<sup>4</sup> All quotations will be from the 1989 edition of *No Telephone to Heaven*.

<sup>5</sup> References to skin tone — coffe-colored-pretending-to-be-white or real whites. The issue of colorism in Jamaica is Cliff's main concern.

mother and father in Ocho Rios for the weekend. Buster naked in the pool comparing cocks with his cousin Pedro from Caracas» (p. 20). She accuses the West of falsifying history, «The [Klu Klux] Klan of course was featured in the movie [Gone with the Wind] -a chivalric organization. Boy was given to understand, filled with the likes of gentle Leslie Howard» (p. 58). And she takes sides with the oppressed rising against the light-skinned Jamaicans.

Paul's father's throat was cut like the dog's throat was cut, and his penis was severed, so that it hung from his crotch as if on a thin string, dangling into the place between his open legs. (p. 26).

He [Paul] looked down at her, away from her neck, to where he had emerged twenty-five years before. The base of a rum bottle was caught between her legs. Wha' fe do? Terror at approaching this part of her. Have mercy. He pulled the bottle out and saw that the neck was broken. Jagged. Blood poured from between her legs, catching in her fine curled hair. The flies swarmed anew as a new banquet lay before them. He felt a terrible shame. (p. 26).

This crude language is without precedent in this body of literature. Caribbean women have shunned from making direct references to sex and have certainly not described genitalia before. But neither have they described the white world.

Despite changes and more open attitudes, both skin colour and ethnicity and people's perceptions of the roles these play in power and status in Caribbean societies are still of tremendous importance. Recent studies of self-concept and self-identity among young people in Jamaica, for instance, show that the Caucasian ideal or a close approximation is still operative (in a country which is over 90 per cent black). (Olive Senior 1991, p. 27).

It is precisely because the black and white worlds are present in the novel that the violence explodes. Cliff presents the conflict between the bourgeois reality and that of the marginalized through sets of binary opposition, light-skinned/dark-skinned, haves/have-nots, cultured/ignorant, Western/African, Clare's family/Christopher's. Paul, the light-



skinned boy living in Stony Hill is the antithesis of Christopher, the dark-skinned boy who grew up in the Dung(le), Christopher raised by his grandmother until he was eight.

... in a lickle shack in a shantytown near the Esso refinery on the outskirts of Kingston. A town of structures built by women and children... Structures crowned with sheets of zinc, the places where the zinc rusted filled with cardboard or newspaper or left to gape... Here was the dung-heap jungle where people squirmed across mountains of garbage (pp. 31-32).

The two communities are in open conflict and to resolve it once and for all there is no other solution but the extremist violence so common in the so-called Third World countries. The light-skinned Jamaicans who «have taken the master's past as [their] our own» continue to subject the poor and the dark-skinned population. But the yardboys, houseboys and countryboys, marginalized by a socio-economic chasm that passes through skin color, are coming into their own<sup>6</sup>. They have begun to claim the island for themselves by rioting and attacking the affluent population<sup>7</sup>. The mass of the oppressed, silent for too long, have Christopher's voice. When they speak, it is not the 'musical accent' of Jamaicans that is heard, but an explosion, a homicidal rampage. Christopher enacts his thirst for justice, becomes fury, fire and light, raging on Mavis, the dark-skinned maid, who has served the light-skinned family.

Lord Jesus, they were dead and she was still taking care of them. In death as in life, their faithful servant. He swung the machete and she screamed...

<sup>6</sup> The calling of men 'boys' (Clare's father's name is Boy Savage) was one of the ways in which the colonizer deprived the colonized man of his manhood, of the status that comes with age. He had to remain a fixed reality, the eternal child fabricated by colonialism.

<sup>7</sup> «The stench of burning Michelins cut into the night.» (p. 18) evokes several countries of the diaspora, not only Jamaica but South Africa where this practice started and Haiti where the Tontons Macoutes were burned in the same manner. Is this the only way to liberation? Does this indicate the dramatic future that awaits these societies?

he punished her in a terrible way, exacting not just silence but obliteration, and he could not have said why. (p. 48).

Cliff is sympathetic with this character who kills off an entire family without pity or remorse. This is the solution she seems to offer to the Caribbean's problems. Although her revolutionary message might be shared by many, it has not been expressed by anyone else in such terms. Women writers have depicted the West Indian black communities — trying to redress their images which had been created by men — leaving the white ones at the margin or ignoring their existence<sup>8</sup>. Here Cliff differs most radically from the other writers. She not only reckons with the middle-class, light-skinned Jamaican world (from her own background), but she is determined to square accounts with it, to question its colonial past which has deprived West Indians of language, which has denied them their history.

«Part of my purpose as a writer of Afro-Caribbean (Indian, African, and white) experience and heritage and Western experience and education (indoctrination) has been to reject speechlessness by inventing my own peculiar speech, one that attempts to draw together everything I am and have been, both Caliban and Ariel and a liberated and synthesized version of each». (Cliff 1990, p. 264).

Using speech as a metaphor, Cliff expresses the oppression, alienation and abjection of the colonized. Language has been the site of enormous tension for the postcolonial, but today writers no longer ask themselves, as Derek Walcott did, «How choose / Between this Africa and the English tongue I love?» English has been appropriated. The master's tongue has been twisted and made to speak anew, the usages of the colonized have been captured. The very use of creole has subverted the colonizer's linguistic system, rejected all that is associated with his tongue: the hierarchical power structure implied in the existence of a normative code as

<sup>8</sup> Merle Hodge is perhaps the exception. In *Crick Crack Monkey* she satirizes the Trinidadian bourgeois world mimicked on that of whites.

well as the beliefs and the cultural assumptions locked in the language. Cliff moves across a wide range of linguistic codes that signify her difference her Other-ness. But standard English prevails as it is the authorial voice and also that of Clare and her family. From a middle class background they speak the norm, occasionally switching to creole. «We are not white, Joshua, so we are not worried. ... Flattered nonetheless that even this hignorant countrybwai did t'ink she white.» (p. 20) or in Paul's voice, «Dammit, man. i forget it Sunday. De telegraph people dem not answering. We will jus' have fe drive to country and me will tell me auntie.» (p. 49)

On the other hand the characters who are lower on the social and economic scale — the inhabitants of the Dungle and the country folks — consistently speak creole with some lapses into the archaic language of the King James Bible.

Yea, dogs are all around me; a company of evildoers encircle me; they have pierced my hands and feet — I can count all my bones — they stare, and gloat over me; they divide my garments among them, and for my raiment they cast lots. But Thou, O Lord, be not far off...» (p. 68).

These patterns reflect the speech habits of Jamaicans so Cliff's rendering of creole is authentic. Perhaps not in the sense that, for instance, Mordecai and Wilson (1990) intend — that it be an exact transcription of Jamaican speech<sup>9</sup> — but since a literary discourse is not a process of mimetic representation, the speech reproduced is authentic inasmuch as it works within the text which is itself a construction. Cliff's use of vernacular may however raise doubts on other grounds, namely the relation between standard and creole in the text. The percentage of standard is superior in the novel so that English remains dominant and creole marginalized. In addition, Cliff's technique of reiterating what the characters' actions or thoughts have already shown gives English

<sup>9</sup> Michelle Cliff is «the only one of the recently published Caribbean writers who does not affirm at least aspects of being in the Caribbean place and whose rendering of the creole is not authentic.» (Mordecai and Wilson 1990, p. xvii).

greater authority over creole. «We cyaan draw we belt no tighter, missis. Cyaan draw we belt no tighter.» Miss Cherry tells Clare referring to the degrading situation in the country. Cliff intervenes immediately afterwards, «Indeed Miss Cherry spoke the truth about the times. There was new government. One party. And shortages-severe...» (p. 187) When the political message is imperative Cliff refuses to let the text speak for itself. She disjuncts the critical discourse from the poetic in order to emphasize the ideologies that inform her work. Miss Cherry's subjective assessment of the social situation is reinforced by a re-echoing and successive elaboration of the narrative voice which thus becomes the final authority over the discourse<sup>10</sup>.

Still, the different codes used throughout the novel could have absolved the function of indicating the character's mixed heritage: the poetical and the lyrical belonging to the literary tradition in which she was educated, the dub poetry of the grass root poets and the patwah of the folk. All recur in the story.

His [Harry/Harriet's] words reached Clare through levels of consciousness, as the sun began to burn her salt-caked skin... would she remember the sweetness of oysters, the warm scum of the swamp, the black stalks, water lapping softly against them, stalks casting cool shadows in that afternoon... The mix of sweet and salt — they devoured hundreds, and hundreds more remained. Is this the sort of thing she thinks about? The beauty, the wildness of this New World — her point of origin. (p. 132)

No voice to God. A waste to try. Cut off. No way of reaching out or up. Maybe only one way. Not God's way. No matter if him is Jesus or him is Jah. (p. 16)

Him grandmother dead when him eight but him stay on in de shack. De

<sup>10</sup> Another example of this practice follows the blasphemous prayer found in chapter two. The writing is intense and vivid, «Sucking their teeth. Throwing words at the moon. Per'aps the line to heaven is one party line. No telling who will answer or who will be listening in. Taking down our names. How long mus' we wait to get t'rough? we have been royally deceived. Who God like? Not we. NO TELEPHONE TO HEAVEN.» (p. 17) But Cliff still finds it necessary to add, «They were tired of praying for those that persecuted them.»



government men tek her body away fe bury dem say and leave him dere, never once asking if him have smaddy fe care fe him. (p. 40)

But Cliff does not make Clare speak creole or in dub. She misses the opportunity to present her character as a hybrid through the use of a mixed tongue. She prefers to reaffirm Clare's hybridity through the authorial voice, or by making Clare herself reflect on her confused identity. Clare's hybridity is reaffirmed in several passages: Clare is the light-skinned savage, albino gorilla, white chocolate<sup>11</sup> counseled «on invisibility and secrets. Self-effacement. Blending in. The uses of camouflage.» (p. 100) She is also «the daughter of landowners, nativeborn, slaves, emigrés, Carib, Ashanti, English.» (p. 5) And again «White. Black. Female. Lover. Beloved. Daughter. Traveler. Friend. Scholar. Terrorist. Farmer.» (p. 91). «Captive. Ragout. Mixture. Confused. Jamaican. Caliban. Carib. Cannibal. Cimarron. All Bertha. All Clare.» (p. 116)<sup>12</sup> Cliff's insistence on this hybrid nature of

<sup>11</sup> «Her name, obviously, is significant and is intended to represent her as a crossroads character, with her feet (and head) in (at least) two worlds. Her first name means, signifies, light-skinned... Her surname is self-explanatory. It is meant to evoke the wildness that has been bleached from her skin, understanding that my use of the word *wildness* is ironic, mocking the master's meaning... A knowledge of history and the past has been bleached from her skin.» (Cliff in Cudjoe 1990, p. 265).

When meanings are not evident, Cliff explains. She does this with the etymology of the name Christopher which is particularly significant for blacks. «dis Black man who carry Christ amongst de Black people of Haiti. Christophe was de pure Black man who lead de Black people of Haiti dem against de mixed-up ones who want fe control de Africans dem. Jus'like ya so in Jamaica.» (pp. 38-39).

«Albino» seems to describe not only for Michelle Cliff, but also for other writers the condition of whites who do not «feel white». Compare the title, *The true Confessions of an Albino Terrorist* by the South African writer, Breyten Breytenback.

Cf. The power of (un)naming in African-American literature.

<sup>12</sup> Cliff's uneasiness is also found in white Africans like Doris Lessing. Of course, Cliff's antecedent is Jean Rhys of whom Kamau Brathwaite says in reference to Antoinette Causeway's final jump, «White creoles in the English and French West Indies have separated themselves by too wide a gulf and have contributed too little culturally, as a group to give credence

the character is redundant, but it serves to reassert her intentions. Clare, neither totally black nor totally white, must define her identity between these two extremes.

The search for an identity is a constant in West Indian literature<sup>13</sup>. It has been the theme of numerous male writings (Lamming, Naipaul) and the emphasis did not shift in the 1970's with the surge of women novelists. Caribbean women have mostly produced novels of development in which they describe their quest for the 'self'.

Questions of race and gender constantly confront each other in the writings of women of the black diaspora. The tension between the two has been seen as the source of creativity in the texts. But it has also led to one aspect being privileged over the other or has produced fragmented narratives and fragmented selves (Butler-Evans 1989, p. 5).<sup>14</sup> Michelle Cliff however aims at bringing together the various parts of which Clare is composed, closing the character's arc. The narrative may be discontinuous, but in the end Clare must be made whole.

Although not determinant in analyzing a text, a writer's intentions indicate his/her ideological stand. This in turn informs the content and form of the narrative. Cliff has declared that she aims at describing not only the character's fragmentation but also «her movement toward homeland and wholeness.» (Cliff 1990, p. 265) But a writer's intention may not «fill out the text in a coherent or unified way.» (Dominick La Capra 1983, p. 36). Cliff's ideology forces the narrative

to the notion that they can, given the present structure, meaningfully identify or be identified with the spiritual world on this side of the Sargasso sea.» (Brathwaite 1985<sup>3</sup>, p. 38).

<sup>13</sup> Caribbean women have mostly written novels of development. Cliff is the only one among them who includes in a character's search for identity a person's sexual preference. Jamaica Kincaid hinted at sexual leanings in *Annie John* (1983).

<sup>14</sup> «I contend that both subject and narrative are fragmented as the works of these women [Bambara, Morrison, Walker] become the locus of a struggle between the totalizing impulses of racial and gender political discourses and that this struggle is a necessary development in generating the text's ideology.» (Butler-Evans 1989, p. 5).

towards a synthesis: Clare, the Carib-Ashanti-European, the crossroads character who lives in between cultures must come to accept her multi-ethnic heritage. But a close reading of the text shows that Clare cannot find wholeness at the end of her search.

Clare's experience is contained within the frame of a journey. The idea of a journey, real or symbolic is central to the West Indian novel. The protagonists, in search of their identities take three trips, one to England or to the United States, the second to Africa or India and then the return journey to the islands. They must divest themselves of white Western influence, find their African roots and return to their birthplace (Mordecai and Wilson 1990, p. XV).

To help the characters in their quest are the female ancestors. These matrilinear figures appear at crucial points; for instance in the life of Jamaica Kincaid's Annie John and in that of Merle Hodge's Tee and they are also present to empower Kitty, Christopher, and Clare<sup>15</sup>. Clare claims her descentance through the female line — the first time she is mentioned in the novel she is Miss Mattie's grand-daughter who has returned. (p. 11) She seeks her identity through her mother's image in order to become one with her, to understand above all, why her mother left her behind when she returned to Jamaica. «I don't remember if she ever told me she loved me. And if she loved me how could she have left me?» (p. 154) Kitty took a very radical step in abandoning Clare. She gave precedence to her own well-being, i.e. her not losing her identity, over her daughter's. Cliff stages the painful choice between a woman's social role as mother and her

<sup>15</sup> The perspective of three generations of women is common to Caribbean women writers. The grandmother is a prominent figure in Merle Hodge's *Crick Crack Monkey* (1970) in Zee Edgell's *Beka Lamb* (1982) and in Jamaica Kincaid's *Annie John* (1983). Older women are always important. They are repositories of tradition, they have kept the lore. The spirit of women is also present in the landscape which Cliff sees as female. Even a phallic symbol like a menhir has a femaleness, «open spaces slit into the stone. Ran a finger over one lip.» (p. 114) Here Cliff reverses traditional metaphors. See p. 51.

independent self. She makes Kitty choose freedom, an indication of her feminist position<sup>16</sup>. Gradually Clare will take the same steps her mother took. First she has to break away from the patriarchal order, free herself from the stifling paternal authority<sup>17</sup>. As long as she remains confined within the home, she cannot grow. There is no place for politics in the personal realm as her father and his class understand the personal.

Once she is able to stand up for herself, like Kitty, she will be able to tear up *Little Black Sambo* books (p. 112); she too will go to a cemetery in a foreign place (England) and identify with an earlier victim of colonization, Pocahontas deprived of her real name<sup>18</sup>. Only after identifying with her female ancestors can Clare rebel against the «civilized» image she is supposed to give of herself. She begins to speak out against racism. Referring to a march by the National Front in London, she explains to a fellow student that she does not want to pass.

<sup>16</sup> It is significant that Kitty is helped by her mother who appears in a dream the night before, then she decides to «end her nonsense once and for all.» (p. 82).

<sup>17</sup> Cliff attacks patriarchy. Clare's father, Boy, by migrating to the United States as a result of his debt situation decides what course the lives of three women must take and he destroys each in the process. Kitty will, everyday, be faced with painful dilemmas regarding her very self, her skin color, her accent, her beliefs and traditions. Clare's younger sister Jennie will be alienated from Clare and from her father and soon from the world when she turns into a drug addict. Clare will have to embark on a long journey to find her identity and she too will die in the end.

<sup>18</sup> Kitty, cut away from her roots, spiritually and socially dislocated feels homeless in New York. She maintains silence; her job is to send pre-printed messages signed Mrs. White in laundry packages. Her reconstruction of herself takes place after she has not only climbed down the social ladder, but after she has identified herself with Dorothy, her house servant in Jamaica and with Marcus a Jamaican slave buried without a last name in a Brooklyn graveyard. But there is an actual rite of passage. Through the washing of her menstrual blood by a Puerto Rican shopkeeper she becomes la Morenita, like the Spanish dark-skinned virgin. Now Mrs. Black she leaves her husband and the light-skinned Clare in New York, returning to Jamaica with the dark one.



«I mean you're hardly the sort they were ranting on about.»  
 «That doesn't make it at all better...» «Liz, you are missing my point.»  
 «Which is?» «Which is that I am... by blood... the sort they, and she, were ranting on about.»  
 «But your blood has thinned, or thickened, or whatever it does when... you know what I mean.» (p. 13).

Clare's return to Jamaica is the last leg of her journey. She arrives like the slaves, her ancestors, sick, in pain, with a fever. She has a womb infection which will make her sterile, her green eyes and light skin, obtained through «right» marriage choices, will not pass on. Light-skinned Jamaicans like Clare who «have witnessed for Babylon,» (p. 87) detained power, enjoyed the privileges of the white world must pay. White or light-skinned West Indians cannot elude the fact that their class's privileges derive from their skin tone and that the revolution that should have taken place with emancipation has not been carried out<sup>19</sup>. The bourgeois characters expiate: Jennie freaks out, Kitty dies and Clare too will die. Her class has alienated itself from part of its ancestry — the African and Carib one — and has abandoned the heritage of struggle and resistance hidden in the folds of Jamaican history.

Cliff's concern with history is unusual in Caribbean women's fiction usually centered on the social and geared to an open future which opens all sorts of possibilities. Cliff is not able to put history behind. From the journey through space, she takes a long journey through time. To re-view, revise and re-write the past in order to re-invent the present is paramount to all those once relegated to the margin of history. So Cliff's propensity for history derives not only

<sup>19</sup> This also explains why white West Indian writers are less optimistic than African-Caribbean in describing their societies. Niesen de Abruna states that «the novels focusing on the African-Caribbean woman's passage into maturity are more positive than those that treat white Creole women.» (Cudjoe 1990, p. 88) Jean Rhys's marginalized females, Michelle Cliff's Clare Savage and Pauline Melville's short story collection, *Shape-Shifter* (1990) support this thesis.

from her being a postcolonial but also from her being a feminist<sup>20</sup>.

Coming from an area mostly inhabited by people displaced through slavery and indenture, she inherits a literary tradition rooted in a history. In the West Indies, considered historyless and cultureless<sup>21</sup>, exploration of the past has been at the core of writing — as much to challenge the assumptions that the colonized was the object rather than the subject of history, as to revise the Prospero-Caliban relationship. The 1950's and 1960's were particularly fertile in that respect. George Lamming, Wilson Harris, Derek Walcott and Kamau Brathwaite have all offered with their examination of the colonial experience, new definitions and values. (Dabydeen and Wilson-Tagoe 1987, p. 16)<sup>22</sup> The poles of governor-governed, ruler-ruled are inverted. The imagination is seized as a space capable of freeing an oppressed people from the destructive dialectic of history (Wilson Harris) and a multi-cultural syncretism proposes a way out of a past of recriminations.

Cliff's writing also encompasses the feminist stance. Since the 1970's historical novels by women have flourished, dealing with forgotten or misrepresented women of the historical and literary past, from Nefertiti to Eloise to Bertha Mason, to classic mythical figures like Cassandra<sup>23</sup>.

<sup>20</sup> Many similarities exist between post-colonial and feminist stances. Both post-colonial and women had been erased from history and have had to struggle to speak with their own voices. Both denounce the patriarchal bases of texts and are projected toward the future. See Ashcroft et al. 1987, pp. 174-77.

<sup>21</sup> V.S. Naipaul in *The Mimic Man* 1967 and Bruce King (1979) who reasserts this view, «The West Indies have no natural culture... The West Indies have less tradition to draw on.» (p. 196).

<sup>22</sup> But they had been preceded by the politically and socially conscious works of the Beacon Group and the likes of Alfred Mendes, C.L.R. James and V.S. Reid, representatives of the protest literature of the 1930's strongly influenced by socialism.

<sup>23</sup> A rewriting of the life of Nefertiti in Andrée Chédid's *Néfertiti et le rêve d'Akhnaton* (1974); revision of the story of Eloise and Abélard in *Trés sage Eloise* (1966) by the French writer Jeanne Bourin, *Wide Sargasso Sea*, (1966) a rewrite of *Jane Eyre* by the West Indian, Jean Rhys and *Kassandra* (1983) by the German, Christa Wolf.

When not historical in the strict sense of the word, female writings tend to be firmly grounded in a specific historical period which informs their reading<sup>24</sup>.

To recapture her past history, Cliff searches her personal and historical memory. But her character's thoughts do not flow through the stream of consciousness technique women writers have used so frequently since Virginia Woolf. Her memory is highly selective. The fragments she recalls are there to make a point: her encounter with Bobby to denounce U.S. racism and militarism and the conversations with Harry/Harriet to attack heterosexism<sup>25</sup>. From the present, Cliff makes a discourse on experience.

Memory is ultimately a story about, and thus a discourse on, original experience, so that recovering the past is not a hypostasizing of fixed grounds and absolute origins but, rather, an interpretation of earlier experience that can never be divorced from the filterings of subsequent experience or articulated outside the structures of language and storytelling. (Sidonie Smith 1987, p. 45).

The traces she finds are re-utilized and put back together to form a new pattern. She must repossess the part of her history of which she has been deprived. Her female ancestors were essential, but they do not lead to full development. Growth and wholeness must be integrated with a communal and public past. She needs a history that speaks of and to the oppressed and whose traces rather than being found in historybooks are inscribed in the landscape, in objects, in the culture and traditions of the black diaspora. Clare gathers

<sup>24</sup> Toni Morrison's novels are a case in point. Not only *Sula* 1973, but *Beloved* 1987 and *Jazz* 1992 describe African American communities at specific moments that have shaped their histories: the post-W W I period, the mid-1800's and the 1920's respectively. This is also true of Toni Cade Bambara, for instance, who «traces the civil rights movement in America from its inception, through its most powerful expression, to its loss of momentum.» Mari Evans (1985, p. 48).

<sup>25</sup> Cliff questions heterosexism and criticizes repressive attitude towards homosexuals. «... but a few did not suffer freaks gladly... Had they known about Harriet they would have indulged in elaborate name calling, possibly stoning, in the end harrying her to the harbor perhaps.» (p. 171).

information not only in archives but on sites, underwater and in the stories of Anansi, Oshun and Shango<sup>26</sup>. By recuperating these various histories and traditions she is totally involved in the colonized's effort at displacing the colonizer's history.

History is encoded in the Jamaican landscape. The native trees bear the past — «Mahogany. Broadleaf. Mosquito wood. Shadbark. Silk-cotton. Guango. Cashew. Lignum vitae. Ebony. Wild pine.» (p. 18) The silk-cotton tree, the largest tree in the West Indies, where the slave ancestors established the home of the spirits. Plants as well, tell the stories of these forebears — Cassava, Afu, Fufu, Plantain fed them in their fight for survival; others healed them. They are all part of the forest which tangles and wraps and has overtaken the house and the graves. As Cliff describes Clare and her companions clearing the land, she reverses the European color metaphors (black = evil / white = good) «As the land cleared, it turned black — blackness filled with the richness of the river and the bones of people in unmarked graves.» (p. 11)

Objects too carry history, books, crocus sacks, thunderstone, a ring, a cotta are all metaphors for continuity with the past. After finding «her mother's girlhood» Clare saves it in a crocus sack. Christopher, too, places his picture of the humpback black Lickle Jesus and his Gran's thunderstone into a crocus sack before leaving the Dungle. (p. 42) «The thunderstone flung by God when his grandmother was a girl.» (p. 43) There is also Kitty's ring which Jennies carries around her neck. It is her bridge with the past. Its circular, thus female, shape evokes her closeness to her mother which she will not relinquish. «Him [her father] will have to cut me to get it.» (p. 105) Both Christopher's grandmother and Mavis, the maid who is killed, keep a Bible. The book of the Lord signifies the old order. It is another opiate which has

<sup>26</sup> «Anansi, the Spider, that great cultural hero of West Africa who is personated in Haiti by Ti-Malice and in the United States by Brer Rabbit.» (Zora Neale Hurston, *Tell My Horse*, 1990, p. 25).

Oshun, (or Ogun) iron-worker, and Shango, thundergod, derive from the Yoruban tradition and were reelaborated in the West Indies.



kept the poor folk down. But they have had enough of it. «Turning the pages of his grandmother's Bible he [Christopher] could not bring Jesus to life. He did not hear Him in his heart. The Word was beyond him.» (p. 41)<sup>27</sup> Clare carries a cotta (round cushion of cloth used to balance burdens on the head) «bought years ago in Knightsbridge, a gallery specializing in African art, carried as a talisman. It had not been comfortable on a glass shelf; it belonged on a woman's head.» (p. 12) Clare restores it to its proper function, reclaiming its history and linking it to her present life.

The idea of a white woman balancing goods on a cotta is ludicrous. But this is not the only case in which Cliff fails to give a sense of being in Jamaica despite her concern with place<sup>28</sup>.

I explored the country. First with my mother. She felt about this place... it was where she was alive, came alive, I think. She knew every bush... its danger and its cure. (p. 173)

When Clare is interviewed by the freedom fighters, the importance of place is reiterated.

You stress place it seems  
I thought you wanted to know my history... If anything I owe my allegiance to the place my grandmother made  
Place again?

But the descriptions of the lush Jamaican landscape or of the shanty town lack the particulars that would situate them in Jamaica or even make them realistic as is evident in the two quotations that follow.

It took the soldiers months to clear enough bush to have land enough to plant. At first they used machetes, fixing themselves in a line against the green, the incredibly alive green, swinging their blades in unison, sometimes

<sup>27</sup> As a political writer Cliff is concerned about the effects the current revival of religion in Jamaica will have on politics since religious practice leads people to be more remissive as they shift their expectations to the next world.

<sup>28</sup> See note 9.

singing songs they remembered from the grandmothers and grandfathers who had swung their own blades once in the canefields.

After each passage across the hills of the stinking Dungle, filth stuck to his hard bare feet, Brother Josephus would return to the one-room cement-block structure which was his church and wash his feet in a tin basin filled from the standpipe in the yard... into the basin the pastor scattered dried rose petals. Red petals bought from an Indian merchant...» (p. 35)

The red rose petals are obviously unreal<sup>29</sup>. But the vague descriptions could be seen as part of her effort to universalize her discourse as she tries to do with the references to the black diaspora. Clare's actions will be inspired by heroic black and feminine figures who have been kept at the margins of history. Cliff fills in the empty spaces, places the anti-colonialist struggle at the center of her history, reversing thus the master narrative. The black and feminine icons are numerous in the novel: the slave women who refused to reproduce, the maroons, Nanny the warrior, Mary Seacole<sup>30</sup>, Dido who built Carthage, Bertha in *Jane Eyre*, the

<sup>29</sup> In Toni Morrison rose petals are described in one of the first scenes of *Song of Solomon*. The dead doctor's daughter saw «his wide blue silk wings curved forward around his chest, she dropped her covered peck basket spilling red velvet rose petals. The wind blew them about, up, down and into small mounds of snow...» (p. 5) While they are in line with Morrison's magic realism, they are jarring in Cliff. There are passages in Cliff that evoke Morrison's writing. Cf. «Twenty-two years old, weak, hot, frightened, not daring to acknowledge the fact that he didn't even know who or what he was... with no past, no language, no tribe, no source, no address book, no comb, no pencil, no clock, no pocket handkerchief... and nothing nothing nothing to do» in Morrison's *Sula* (1982, p. 19). And Cliff's «this likeness was something they needed, which could be important, even vital to them — for the shades of their skin, places traveled to and from, events experienced, things understood, food taken into their bodies, acts of violence committed, books read, music heard, languages recognized...» (p. 4).

<sup>30</sup> Mary Seacole is a Jamaican free woman of color who was as active as Florence Nightingale during the Crimean war. Nanny returns at the end of the novel as a film on her life is being shot. She was the «civic, military, and religious leader of a free community in the mountains of eastern Jamaica during the period of the first Maroon war of the 1730s.» (Cudjoe 1990, pp. 14, 57).

Amazons who fought to the death. And Jean-Jacques Dessalines, the Haitian revolutionary hero<sup>31</sup>, King Christophe, the black king of Haiti, Marcus Garvey, Bob Marley, Rhyging, the Jamaican bandit, Booker T. Washington, Sojourner Truth, Lumumba, Bishop, Martin Luther King<sup>32</sup>.

Cliff's sense of kin and affiliation with all these diasporic figures go back to the idea of a global black community which is still alive today although there are signs that it is losing its force. In Great Britain in the past decade «black» was a political term which included all non-whites but today the Asian, African and Caribbean communities are no longer connected. In the United States there has been a split along gender lines. As black women began to tell their stories the men accused them of «male-bashing» (Ishmael Reed). Pan-Africanism has shown fault-lines all along. Alice Walker's latest book, (*Possessing the Secret of Joy* 1992) which attacks the ancient African convention of clitoridectomy is a sign of this<sup>33</sup>. But Cliff, unlike Walker, clings to the African roots and to the idea of blackness as a single fixed essence — the epigraphs from a Négritude poet, Aimé Césaire, are certainly not fortuitous. Throughout the diaspora it has not been possible to define 'blackness' as stable, natural and authentic. Efforts in this direction, however, have been made at various times — from the Négritude movement to the various U.S. inspired groups of the 1960's (Black Panther, The Nation of Islam), to today's trend toward black absolutism as evidenced in Spike Lee's films<sup>34</sup>. 'Blackness' continues to be elusive even if it has a history linked to the fact that it has never been formed freely, but always under conditions

<sup>31</sup> Toussaint Louverture's successor who saw no other way out but the total eradication of whites on the first Black Republic's soil.

<sup>32</sup> Acknowledgement of the struggle of African-Americans — a source of pride for the Black diaspora — which has influenced West Indian writers.

<sup>33</sup> «But I could not continue going on blithely, as if this weren't happening. As if this were not a part of what's wrong with Africa. Of what's wrong with us.» (Alice Walker in *Essence* 1992, p. 60).

<sup>34</sup> Black youths wearing tee-shirts with the inscription «it's a black thing» are often seen in American metropolises.

imposed by the West (Gilroy 1990).<sup>35</sup> At any rate, 'black' cannot be pinned down. This is particularly clear today in a post-modern vision in which identity is not fixed and being in a place also means to be constantly displaced. In this making and remaking of identities, 'black' too is a shifting signifier, a sign that is always moving (Mercer 1990).<sup>36</sup>

Still, Clare is attached to a 'blackness' that translates itself into accepting all that is related to Africa. Far from being peculiar to Cliff, this position brings her close to the other Caribbean women. Today a Caribbean female poetics is being defined. Anthologies and collections of essays, which include a diversity of voices, have recently been published<sup>37</sup>. There emerges in them a womanist rather than a feminist position; the disruption of traditional genres is often evident (as in Jamaica Kincaid and Erna Brodber) as well as an eclectic use of forms. But underlying all this is the idea that «the Caribbean woman who is not immersed in her African past is somehow not authentic» (Balutansky 1990, p. 545)<sup>38</sup>. Even in the Caribbean societies at large, Olive Senior notes an «increasing political nationalism, of which the emphasis on indigenous culture and new recognition of the African and Indian elements in the heritage are manifestations.» (Senior 1990, p. 27). The African side of black cultures has been downgraded. Distance from 'uncivil-

<sup>35</sup> «The historical conditions under which groups are incorporated into a society shapes the amount of latitude these groups have in creating their 'ethnic' identity. (Kasinitz 1992, p. 5).

<sup>36</sup> The specificity of black culture evidenced in recent black cultural theory has reinforced the absolutist trend in African-American culture. The elements of a black poetics are its traditional oral expression (evident in antiphony - call and response), its reverence for the transformative power of words, the intense regard for the person and his/her individuality (naming and un-naming) and the tradition of figuration (signifying).

<sup>37</sup> Pamela Mordecai and Betty Wilson eds. *Her True True Name* 1990, Selwyn Cudjoe, *Caribbean Women Writers* 1990, Carole Boyce Davies and Elaine Savory Fido eds. *Out of the Kumbia* 1990.

<sup>38</sup> Balutansky (1990) criticizes this stand. A distinction is in order here between the 'Black Atlantic' (African-American-Caribbean) past and the 'African' one. Gilroy (1990) suggests that a black post-slavery culture has been reinvented.



ized' Africa was the price to pay for becoming cultured. It is not surprising therefore that today even supporters of syncretism and creolization like Kamau Brathwaite see the recovery of African ancestral links as a way of recuperating an identity. Therefore, despite awareness that «in the case of the writer of African descent, her or his texts occupy spaces in at least two traditions: a European or American literary tradition, and one of the several related but distinct black traditions» (Gates 1984, p. 4), the recovery of an African lineage takes precedence.

The question raised here is that the priority of African roots is not easily reconcilable with syncretism. Clare, thanks to her multi-ethnic heritage, could have been the epitome of the syncretism of the region. Yet there are no signs of her saving parts of her European background. Given Cliff's propensity to explicate, there should have been at least express acknowledgement of her mixed literary bloodlines. Cliff tends to see whiteness either as invisible — this seems to be the case when she shows the white Clare with a cotta on her head — or as monolithic. «Whiteness has secured universal consent to its hegemony as the 'norm' by masking its coercive force with the invisibility that marks off the Other (the pathologised, the disempowered, the dehumanised) as all too visible — 'coloured'» (Julien and Mercer 1988, p. 6). She questions neither whiteness nor blackness, she never considers the possibility that they might not be fixed. Her Manichaean vision prevents her from seeing that elements of the white tradition could be valuable, while others in the black one could be discarded. The contradiction between her intentions to make Clare whole and the pressure of ideology explodes in the novel. Clare only goes back to her dark-skinned mother and to Mother Africa. It is not Clare's mixed ancestry that leads her to maturity, that is to political action as maturity is defined in several novels by Caribbean women<sup>39</sup>, but only the African one. Her European, African, and Carib heritages do not merge or even contend her destiny.

<sup>39</sup> Merle Collins' *Angel* and Zee Edgell's *Beka Lamb* for instance.

Cliff, under the unconscious pressure of the canon in formation, joins the other women writers in making her character recuperate her African ancestry while ignoring the European one. But Clare's skin remains white — even if she claims Ashanti and Carib blood — and as such she cannot claim Nanny the maroon warrior without seeming a usurper. Despite her allegiance to the oppressed black masses, because she has enjoyed the advantages her light skin brings, she will remain an alien in her own country. Kamau Brathwaite explains this in no uncertain terms.

«... for the Caribbean, as elsewhere, the basis of culture lies in the folk, and that by folk we mean not in-culturated, static groups, giving little; but a people who, from the centre of an oppressive system have been able to survive, adapt, recreate; have devised means of protecting what has been so gained (miraculous, precarious maronage) and who begin to offer to return some of this experience and vision.» (Kamau Brathwaite, 1985<sup>3</sup>, p. 64)

If it is the experience of living as black and of being black that determines 'blackness', (as seems implied in the above quote) Clare's efforts to connect to her African ancestors and to black history are futile. Even if she is committed to the liberation struggle, offers her life like Lumumba, Malcolm and Bishop, and in her death «remembers language», she cannot be made whole. «Shots found the bitterbush... she remembered language. Then it was gone. cutacoo, cutacoo, cutacoo.» (p. 208) Language is the metaphor for Clare's final triumph. Cliff herself says, «In her death, she [Clare] has complete identification with her homeland; soon she will be indistinguishable from the ground. Her bones will turn topotash, as did her ancestors' bones.» (Cliff 1990, p. 265)

But Clare's symbolic oneness with Jamaica is an illusion not only for the nature of race relations which have characterized Caribbean history but also because, paradoxically, Cliff has cast into oblivion the hybrid histories that constitute black and white cultures.

## REFERENCES

- Ascroft *et al.* 1989, *The Empire Writes Back*, London, Routledge.
- Balutansky, K.M. 1990, «Naming Caribbean Women Writers. A Review Essay», *Callaloo* no 13, (Summer).
- Belsey, C. and J. Moore eds. 1989, *The Feminist Reader: Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*, London, Macmillan Education.
- Bhabha, H. 1983, «The Other Question», *Screen* 24, no 6.
- Bourin, J. 1966, *Trés sage Eloise*, Paris, Hachette.
- Brathwaite, E.K. 1985<sup>3</sup>, *Contradictory Omens*, Kingston, Savacou.
- Breytenbach, B. 1984, *The True Confessions of an Albino Terrorist*, London, Faber and Faber.
- Brodber, E. 1980, *Jane and Louisa Will Soon Come Home*, London, New Beacon Books.
- Butler-Evans, E. 1989, *Race, Gender, and Desire*, Philadelphia, Temple University Press.
- Chedid, A. 1974, *Néfertiti et le rêve d'Akhanaton*, Paris, Flammarion.
- Cliff, M. 1984, *Abeng*, Freedom, Calif, Crossing Press.
- 1989, *No Telephone to Heaven*, London, Minerva.
- 1990, «Clare Savage as a Crossroads Character», in Cudjoe, S. ed. *Caribbean Women Writers*, Wellesley, Mass, Calaloux Publications.
- 1991, *Bodies of Water*, London, Minerva.
- Collins, M. 1987, *Angel*, London, The Women's Press.
- 1992, *Rotten Pomerack*, London, Virago.
- Cudjoe, S. ed. 1990, *Caribbean Women Writers*, Wellesley, Mass, Calaloux Publications.
- Dabydeen, D. and N. Wilson-Tagoe eds. 1987, *A Reader's Guide to West Indian and Black British Literature*, Kingston-Upon-Thames, Rutherford Press.
- Davies, C.B. and E.S. Fido, eds. 1990, *Out of the Kumbia: Caribbean Women and Literature*, Trenton, N.J., Africa World Press.
- Edgell, Z. 1982, *Beka Lamb*, London, Heinemann Educational.
- Evans, M. 1985, *Black Women Writers*, London, Pluto Press.
- Fabian, J. 1983, *Time and the Other*, New York, Columbia University Press.
- Fryer, P. 1984, *Staying Power: The History of Blacks in Britain*, London, Pluto Press.
- Gates, H.L. Jr. ed. 1990<sup>2</sup>, *Black Literary Theory*, London, Routledge.
- Giddings, P. 1992, «Alice Walker's Appeal», *Essence* vol. 23, no 3, July.
- Gilroy, P. 1990, «It Ain't Where You're From, It's Where You're At... The Dialectics of Diasporic Identification», *Third Text* no 13, (Winter).
- Greene, S. 1990, «Report on the Second International Conference of Caribbean Women Writers», *Callaloo* no 13, (Summer).
- Harris, W. 1983, *The Womb of Space: The Cross-Cultural Imagination*, Wesport, Conn., Greenwood.
- Hodge, M. 1970, *Crick Crack Monkey*, London, Heinemann.

- Hurston, Z.N. 1990, *Tell my Horse*, New York, Harper & Row Publishers.
- James, C.L.R. 1989, *The Black Jacobins*, London, Allison & Busby.
- Julien, I. and K. Mercer 1988, «De Margin and de Center», *Screen* vol. 29, no 4, (Autumn).
- Kasinitz, P. 1992, *Caribbean New York: Black Immigrants and the Politics of Race*, Ithaca, Cornell University Press.
- Kincaid, J. 1985, *Annie John*, London, Picador.
- 1989, *A Small Place*, New York, Plume.
- King, B. ed. 1979, *West Indian Literature* London, Macmillan.
- LaCapra, D. 1983, *Rethinking Intellectual History: Texts, Contexts, Language*, Ithaca, Cornell University Press.
- Lamming, G. 1970<sup>2</sup>, *In the Castle of my Skin*, Trinidad, Longman Caribbean.
- 1960, *The Pleasures of Exile*, London, Michael Joseph.
- Lessing, D. 1961<sup>2</sup>, *The Grass Is Singing*, Harmondsworth, Penguin.
- Melville, P. 1991, *Shape-shifter*, London, Picador.
- Mercer, K. 1990, «Black Art and the Burden of Representation», *Third Text* no 110, (Spring).
- Naipaul, V.S. 1967, *The Mimic Men*, London, André Deutsch.
- Ramchand, K. 1970, *The West Indian Novel and its Background*, London, Faber and Faber.
- Rhys, J. 1966, *Wide Sargasso Sea*, Harmondsworth, Penguin.
- Said, E. 1978, *Orientalism*, New York, Pantheon Books.
- Senior, O. 1991, *Working Miracles: Women's Lives in the English-speaking Caribbean*, Bloomington, Indiana University Press.
- Shinebourne, J. 1988, *The Last English Plantation*, Leeds, Pappel Tree Press.
- Sinfield, A. 1989, *Literature, Politics, and Culture in Postwar Britain*, Oxford, Basil Blackwell.
- Smith, S. 1987, *A Poetics of Women's Autobiography: Marginality and the Fictions of Self-Representation*, Bloomington, Indiana University Press.
- Spivak, G. 1987, *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*, London, Methuen.
- Walcott, D. 1992, *Collected Poems 1948-1984*, London, Faber and Faber.
- Walker, A. 1982, *The Color Purple*, New York, Washington Square Press.
- 1983, *In Search of Our Mothers' Gardens: Womanist Prose*, New York, Harcourt Brace Jovanovitch.



IL GIOCOLIERE DELLA NARRAZIONE  
E IL TESTO-ALVEARE IN *THRU*

di  
Francesco Minetti  
(Napoli)

1. *Il ritorno dell'autore*

Il duplice lavoro di Christine Brooke-Rose, come scrittrice e come critico letterario, inserisce nel dibattito sul romanzo contemporaneo un elemento di particolare rilievo. Per l'autrice, infatti, l'insistenza sulla finzionalità degli artifici narrativi e il fascino per il complesso gioco dei livelli discorsivi di un testo possono essere analizzati e sperimentati all'interno di un tipo di scrittura che sia capace, allo stesso tempo, di non distogliere lo sguardo dal valore che il raccontar storie continua a conservare, oggi, con il suo carico di desideri, di ansie, di divertimento.

Nei saggi di Brooke-Rose, un gusto raffinato per il racconto accompagna sempre l'analisi critica e pervade gli strumenti investigativi di cui la scrittrice si è dotata nel corso del tempo, consentendole una riflessione, distaccata e spesso divertita, sulle sorti del romanzo contemporaneo. Tale riflessione evita, infatti, di aggiungersi agli annunci apocalittici che si sono profusi sulla morte del romanzo e del suo autore, e preferisce piuttosto interrogarsi sulle capacità, che il romanziere può ancora avere nella nostra società, di aderire al compito della fabulazione, pur essendo posto di fronte all'eventualità di una migrazione delle storie, e dell'arte del racconto, oltre i confini della forma romanzesca, con l'abbandono della stessa scrittura verbale<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Interrogandosi, infatti, sui rapporti fra fiction televisiva e testo scritto, Brooke-Rose scrive: «The eternal and instinctive desire to be told



In realtà, la migrazione delle storie da un genere all'altro, così come la mescolanza di più generi letterari all'interno di uno stesso racconto, ha rappresentato un dato strutturale del romanzo fin dalle sue origini. Tale dato è particolarmente enfatizzato nel romanzo contemporaneo, sia con la rivisitazione del passato e delle sue diverse tradizioni, sia con l'assorbimento di forme espressive, oltre che di storie, provenienti dai nuovi linguaggi tecnologici, quali il cinema, la televisione, il calcolatore elettronico, ecc. In questo ambito di azione, il romanzo, più che celebrare la sua morte, sembra che stia svolgendo un importante ruolo di mediazione e di rigenerazione dell'arte del racconto.

Una simile posizione critica emerge, sia pure con la dovuta cautela, dai saggi di Brooke-Rose, ma è ancor più accertata dai suoi stessi romanzi, dove appare chiaro come raccontare una storia, oggi, significa confrontarsi con le preconoscenze<sup>2</sup> che abbiamo accumulato su tutte le storie che sono state già raccontate nella letteratura mondiale, ma anche su quelle — di numero ben più esorbitante — che un

---

a story is already satisfied otherwise than through writing, and after all why not? The fabula had already migrated from the Greek epic to tragedy and then to romance, then again from the mediaeval epic to the metrical romance in the twelfth century, which turned into the prose romance until the fifteenth, then 'story' migrated to the theatre in the sixteenth, then back to a sort of epic, before being reborn in the prose novel that seems to us so classical, permanent and eternal. But why should 'story' not have migrated again into the media, its 'realistic' aspect into documentary and its fictional aspect into soap and comics, the novel having finally proved itself inept for the times [...]?» (C. Brooke-Rose, *Stories, theories and things*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, p. 163).

<sup>2</sup> «It is difficult to say, as *author*, exactly what it means to write fiction today. Having learnt writing by writing, rather than from theory, I often had a sensation of *dejà-vu* [...] we already know what each will say, each being no longer unique but returned to the emblematic, each a member of class, a social, political or ideological group, each has this or that neurosis and therefore this or that reaction, reply. And even scenes are labelled, the happiness sequence, the chase sequence, the scene of violence, the marital scene, the love-scene, the high society scene, the scene of diplomatic intrigue, the office sequence, the work sequence, with its appropriate music and lighting». (*Idem*, p. 165).

[2]

lettore di massa consuma quotidianamente attraverso i generi della fiction massmedianica. In *Amalgamemnon*<sup>3</sup>, le storie antiche tramandate da Erodoto entrano nel testo che leggiamo e si mescolano con le notizie che la protagonista sta ascoltando alla radio. Tale miscela, producendo effetti ora parodici ora lirici, costituisce il costante sottofondo narrativo su cui si riflettono e si commentano, silenziosamente, le vicende di una professoressa di lettere classiche la cui voce viene considerata «redundant» nella società del lavoro e del sapere telematici.

Nel suo ultimo romanzo, *Textermination*<sup>4</sup>, Brooke-Rose accentua l'enfasi sulla scrittura come luogo di snodo fra tradizione e innovazione, fra conoscenza e invenzione. La scrittrice prende a modello del proprio racconto lo sforzo mnemonico a cui è sottoposto un lettore oggi a causa della pressione esercitata su di lui dalla necessità di riconoscere le tante storie di cui si compone la cultura del villaggio globale. Brooke-Rose, infatti, immagina di far riunire in un albergo di San Francisco una ridda di personaggi noti e meno noti provenienti non solo dalla letteratura di ogni tempo e paese, ma anche dagli schermi televisivi della soap opera e del film poliziesco. È significativo che i personaggi si incontrino per rivolgere la loro annuale «Prayer for Being» a quella divinità che, con la sua opera di lettura e di visualizzazione dei testi scritti, consente loro di sopravvivere al corso dei secoli oppure di essere dimenticati e di estinguersi. Ma il fanatismo religioso di un gruppo terrorista farà fallire l'incontro «ecumenico» trasformando l'albergo in una nuova Torre di Babele dentro la quale si scontrano culture e lingue diverse. Le storie che i personaggi portano con sé, cucite addosso quasi come vestiti, si mischiano e si compenetrano le une nelle altre fino a quando l'intero edificio crollerà divorato dalle fiamme.

Ma con la parodia biblica si consuma, in realtà, solo un certo modo di rivisitare la tradizione, quello che conferisce

<sup>3</sup> C. Brooke-Rose, *Amalgamemnon*, Manchester, Carcanet Press, 1984.

<sup>4</sup> C. Brooke-Rose, *Textermination*, Manchester, Carcanet Press, 1991.

[3]



al lettore il ruolo onnisciente di una moderna divinità, chiamata nel testo, in qualità di «Ideal Reader», a farsi garante e depositario di tutte le storie evocate, e dunque ad un compito di catalogazione di opere e personaggi, che solo un calcolatore elettronico potrebbe eseguire. Il lettore reale, al contrario, non può che registrare ironicamente lo scarto che lo separa da tale gravoso ruolo; e il suo comportamento, piuttosto frastornato di fronte a tale dispiegamento di erudizione, lo avvicina semmai all'altra figura emblematica che percorre le pagine di *Textermination*, alla figura della narratrice, la cui voce fa fatica a districarsi fra il tumulto degli astanti e risente ella stessa della sindrome di sparizione che colpisce ogni personaggio, nel momento in cui scopre che la sua storia fa parte di un testo già scritto.

A causa di tale sindrome, un quadro di progressiva discesa nell'abisso metanarrativo viene a comporsi, man mano che il lettore segue i *passaggi* di voce con cui il compito del narrare slitta da una figura all'altra: dall'interprete simultanea (che accoglie i visitatori nell'albergo e consente loro di comunicare), all'io-narrante di Mira Enketei (che pretende di essere lei stessa la scrittrice della storia che sta vivendo), fino all'emergere della voce «vera» dell'autrice che si presenta in prima persona al lettore<sup>5</sup>. Nel passaggio delle voci appare chiaro che questo racconto, pur basandosi sull'ibridazione di più storie, non chiede tanto al lettore di riconoscere le fonti da cui esse derivano quanto di seguire e farsi coinvolgere nel gioco di migrazione e di mescolamento che l'autrice mira a compiere.

In questo tipo di romanzo a più storie, definito da Brooke-Rose come «palimpsest history»<sup>6</sup>, la scelta che l'autrice compie a favore della narrazione risulta più che evi-

<sup>5</sup> Si veda, a questo proposito, l'inizio del capitolo undicesimo: «If she can't go on, I suppose I'll have to. I am not Mira of course, though many readers think I am. For one thing I have little Latin and less Greek. Curious how one can invent knowledgeable people without possessing their knowledge. *One cheats, quite simply*». (C. Brooke-Rose, *Textermination*, cit., p. 106).

<sup>6</sup> C. Brooke-Rose, *Stories, theories and things*, cit., cap. 12.

dente. Gli interrogativi, a cui la scrittura di Brooke-Rose dà adito, riguardano piuttosto i modi con cui procede la sua narrazione e soprattutto il posto che vi occupa la voce narrante. È, infatti, significativo, tenendo conto anche dei suoi studi critici, che, nel momento in cui si ritorna a parlare della figura del narratore e delle sue strategie testuali<sup>7</sup>, il contributo che Brooke-Rose porta a tale discussione tende a scavalcare le tradizionali distinzioni esistenti fra storia e discorso, fra personaggio e voce narrante, fra narratore e autore.

Brooke-Rose ritrae la storia ponendo l'accento non sull'aderenza ad uno stato di fatti oggettivo, realmente accaduto, bensì sulla dinamica con cui qualsiasi storia, anche un breve aneddoto, può trasmigrare da una verità rappresentativa all'altra, da un tipo di discorso all'altro, proprio come è avvenuto, del resto, sul piano della diacronia letteraria, con il *passaggio* di storie, e del compito stesso del narrare, da un genere all'altro, da un medium all'altro.

Nei suoi romanzi, la dinamica con cui le storie circolano per il testo e si trasformano man mano che passano da un discorso all'altro, rappresenta un processo particolarmente enfatizzato della scrittura poiché i discorsi che si stratificano l'uno nell'altro e si mescolano fra di loro sono attribuiti apertamente a voci narranti diverse e provengono spesso da aree del sapere e da paradigmi epistemologici eterogenei e conflittuali fra di loro. Lo spazio discorsivo si popola — come ha sostenuto P. Splendore<sup>8</sup> — di figure narranti autoironiche e ciarliere che accavallano le proprie voci e si sottraggono il diritto di dire. In questa contesa per la parola, il discorso narrativo recupera il suo significato originario di discussione, di conversazione polifonica, durante la quale ogni voce è impegnata ad affermare la legittimità del proprio punto di vista, anche se lo sguardo generale che tale discussione

<sup>7</sup> Si veda, ad esempio, P. Splendore, *Il ritorno del narratore. Voci e strategie del romanzo inglese contemporaneo*, Parma, Pratiche Editrice, 1991.

<sup>8</sup> *Idem*, p. 30.

proietta sul lettore offre, proprio con la molteplicità delle voci e delle loro focalizzazioni, una visione ludica e polimorfa del reale. È quanto avviene in *Thru*<sup>9</sup>, ad esempio, dove un'intera classe di studenti si contende e si passa il compito di narrare e di scrivere sulla vita privata della loro docente, facendo così fibrillare la fabula, che pure essi intendono, in via di principio, costruire insieme, trasformando paradossalmente la narrazione in un testo mimetico che li vede, a loro volta, protagonisti.

Il testo di *Thru*, infatti, come quello di altri romanzi di Brooke-Rose, si genera a partire da un tipo di scrittura che fa continuamente la spola fra diegesi e mimesi, fra storia narrata e storia presentata, e dove dunque non è mai possibile decidere in modo definitivo se vi sia presenza o assenza di narratore. La stessa Brooke-Rose ha sottolineato questa ibridazione di tecniche opposte, parlando di testo «undeicidabile»<sup>10</sup>, di testo cioè che celebra un deicidio, la morte del narratore onnisciente e onnipresente, solo per vederlo fatalmente ricomparire sotto mentite spoglie, in una molteplicità di voci e di ruoli diversi. Nel pun di Brooke-Rose, quindi, il deicidio si confonde con l'indecisione che la scrittura e il suo lettore mostrano nell'identificare il narratore<sup>11</sup>. *Thru* è un testo diegetico poiché la presenza di diversi narratori e forme discorsive mira a chiarire come la posta in gioco nel romanzo continua ad essere costituita dal riverberare indi-

<sup>9</sup> C. Brooke-Rose, *Thru*, pubblicato per la prima volta da Hamish Hamilton, 1975; le citazioni che seguiranno sono però tratte da *The Christine Brooke-Rose Omnibus. Four Novels*, Manchester, Carcanet Press, 1986.

<sup>10</sup> Riferendosi al processo di lettura di un testo, ad esempio, Brooke-Rose scrive: «The process is infinite I think, within each text there is another text [...]. The reader has to be prepared for the undeicidable» (*Idem*, p. 608).

<sup>11</sup> A proposito di *Thru*, Brooke-Rose ha messo in guardia sugli errori di valutazione che si possono commettere nel decidere chi sia il narratore: «I absolutely admit that *Thru* is difficult, very difficult. I accept that even quite serious critics make misreadings. A lot of it is very ambiguous, it is indecidable who the narrator is, for instance, so critics who try and decide are obviously on the wrong track» (Maria Del Sapio Garbero, «La scrittrice e il labirinto. Incontro con Christine Brooke-Rose», *AION-Anglistica*, XXXIV, 1, 1991, p. 91).

retto dello sguardo, dal potere e dai desideri con i quali l'io, che per una curiosa omofonia coincide in inglese con l'occhio, trasforma in parole anche ciò che non ha sostanza verbale (azioni, gesti, oggetti, paesaggi, ecc.) o che non si manifesta direttamente con le parole. L'arte del racconto conferisce allo scrittore il potere gratificante di farsi demiurgo e di giocare con le forme, ma anche di rappresentarsi — ed è qui la rottura barocca e postmoderna — come parte integrante del gioco, nella variazione infinita delle storie e delle controfigure, che lo scrittore si diverte ad evocare con la delega della sua voce.

Ogni narratore, quindi, si apre un proprio spazio nel testo e contribuisce a far procedere il racconto, orientandolo con le armi della diegesi, con la descrizione di eventi e personaggi e con l'enunciazione di giudizi, di commenti e di interpretazioni. Ma i rapporti che si stabiliscono fra i diversi narratori e i loro discorsi sono altamente drammatizzati dalle tecniche della presentazione diretta, con le quali la scrittura registra le voci mentre esse conversano, litigano e difendono le loro rispettive visioni. Con un gesto quasi illusionistico la scrittura riesce, in questo modo, a tenere insieme il testo diegetico, nel quale ogni narratore racconta la propria storia, con il testo mimetico, nel quale ognuno dei narratori viene ripreso nell'atto in cui riflette il proprio discorso e si riflette nei discorsi degli altri. Si affollano, così, nella scrittura, valutazioni spesso completamente divergenti su uno stesso personaggio o evento, e si ripetono frasi e descrizioni solo lievemente diverse, nella loro stessa composizione verbale, e che tuttavia impediscono al lettore di giungere ad un quadro generale unificante.

In mancanza di un centro focale, la narrazione può essere analizzata come una struttura decentrata nella quale «the simple fabula of a situation (a life, a world) [...] is subject to a discursive expansion rule, almost a rule of proliferation»<sup>12</sup>. Tuttavia, la proliferazione delle voci e delle storie pone problemi di difficile approccio per lo statuto ontologico

<sup>12</sup> C. Brooke-Rose, *Stories, theories and things*, cit., p. 165.



del romanzo, per i legami che la scrittura di Brooke-Rose stabilisce, o forse evita di stabilire, con il mondo «reale», sia esso inteso come il referente delle rappresentazioni verbali, a cui anche un testo che si dichiara autoreferenziale<sup>13</sup> rimanda, finché ci sarà un lettore che potrà leggerlo ed interpretarlo; sia quando, invece, si giunge a considerare i rapporti che si stabiliscono tra il testo e il suo autore effettivo. L'ingegno che la Brooke-Rose mostra nel creare con le parole mondi paralleli, che si incrociano e divergono, è sempre sostenuto dal desiderio di aprire scenari e di simulare, con la scrittura, riflessioni sul senso stesso della verità, del ricordo, della visione, dal momento che — come l'autrice scrive — «[...] the difference between so called truth and fiction is not linguistically marked (a lie uses the same syntax)»<sup>14</sup>.

Ma infrangendo le regole del realismo classico, il romanzo contemporaneo — e quello di Brooke-Rose in particolare — sembra stabilire rapporti molto complessi anche con la nostra attualità. Tali relazioni si generano a partire da un paradosso che a Brooke-Rose appare come l'unico possibile oggi:

[...] the fundamental one today and the true symptom of mutation: the paradox of the liar who says he is a liar, the paradox of using words to say meaninglessness, the paradox of letting everyone prendere la parole when everyone knows that real power, whether political, economic, social, psychological or even mystical, functions silently, and has no need of the semblance of the speech, even though it never ceases to use that semblance to persuade that we participate<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> Sulla questione della presunta autoreferenzialità, R. Martin sostiene che i romanzi di Brooke-Rose, pur affermando perentoriamente l'artificialità dei processi narrativi, sottolineano quanto la loro finzione sia «[...] essentially unreliable and yet also essentially human. It is the product of the imagination in its eternal toying with what it likes to think of as the truth of the past» ("Just Words on Page: The Novels of Christine Brooke-Rose", in *The Review of Contemporary Fiction*, IX, 1989, 3, p. 110).

<sup>14</sup> C. Brooke-Rose, *Stories, theories and things*, cit., p. 69.

<sup>15</sup> C. Brooke-Rose, *A Rhetoric of the Unreal*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981, p. 389.

In questo brano, Brooke-Rose mette in evidenza il senso di ciò che si può intendere oggi per potere della parola, come si manifesta il suo sistema di interdizioni, e quale posto occupa lo scrittore all'interno di tale sistema. Ciò che Foucault ha definito come l'ordine del discorso<sup>16</sup>, il sistema cioè di controllo e di gestione della parola da parte del potere, sembra connaturato alla crisi di rappresentazione che investe la società. La crisi infatti proviene anche dalla consapevolezza, a cui siamo giunti, del linguaggio come macchina che fa proliferare i significati del mondo senza poterne indicare in modo definitivo la veridicità o la finzionalità<sup>17</sup>. Tale concezione ha consentito di mettere in discussione vecchie egemonie culturali e di revisionare radicalmente proprio quei paradigmi che pretendevano di offrire una rappresentazione oggettiva del reale. Ma Brooke-Rose si chiede se, nel momento in cui ognuno può apparentemente prendere la parola e rivendicare la legittimità del suo discorso, le interdizioni del potere non si manifestino in modo silenzioso, agendo alle spalle e rendendosi responsabili di una degenerazione caotica a cui il confronto conduce, nella misura in cui le voci in una discussione, più che dialogare, si cancellano a vicenda sovrapponendosi l'una sull'altra.

L'osservazione sul potere di chi rivendica la parola e di chi invece la delega rimanda in modo implicito alla concezione stessa che l'autrice ha del suo stesso testo come luogo pluridiscorsivo, nel quale più narratori si contendono la voce. D. Grant ha sottolineato questo nesso, sostenendo come ad esempio in *Thru* il discorso sulla finzionalità e sull'auten-

<sup>16</sup> M. Foucault, *L'Ordine del discorso*, Torino, Einaudi, 1970.

<sup>17</sup> A questo proposito, Brooke-Rose scrive: «Certainly what used to be called empirical reality, or the world, seems to have become more and more unreal, and what has long been regarded as unreal is more and more turned to or studied as the only true or another and equally valid reality [...]. Never before have the meaning-making means at our disposal (linguistic, economic, political, scientific) appeared so inadequate, not only to cope with the enormity of the problems we continue to create (since every apparent solution creates new problems), but simply to explain the world», (*A Rhetoric of the Unreal*, cit., pp. 4-6).

ticità del testo adombra una riflessione più generale sulle diverse immaginazioni e realtà messe in gioco, e su come esse contrastano più che collaborare<sup>18</sup>. Ma durante tale contesa, si celebra lo spettacolo di un autore che, agendo alle spalle dei diversi narratori e dello stesso lettore, ritorna nel testo attraverso le figure mutevoli e enigmatiche del manovratore occulto, del demagogo, del mago folle, del Gran Visir. Figurine esili e senza voce, narrate da altri, e che tuttavia sembrano esercitare un potere recondito, illusionistico e intrigante.

In *Thru* chi tira le fila del testo non parla, non racconta, si limita a comparire e a scomparire dalle storie; la relazione che l'autrice intrattiene con questo testo può essere descritta nel movimento di uno sguardo senza voce, nel gesto di una mano che registra i brani tratti da diverse conversazioni e li trascrive articolandoli insieme, lasciando intendere che la miscela così prodotta è dovuta solo all'arbitrarietà del caso, alla coincidenza di eventi disparati. Al contrario, chi parla in tali brani rivendica la paternità del proprio discorso, sottolineando spesso il suo ruolo di autore, di scrittore, di narratore, agli occhi di un lettore che ironicamente è indotto a scoprire, ogni volta, come la voce che gli parla fa in realtà parte di un testo più ampio che la comprende e la mette in scena. Ogni voce, quindi, nell'atto stesso in cui afferma l'autenticità del proprio io, rimanda ad un'altra voce, che cresce dietro e dentro di sé e che, a sua volta, riafferma la proprietà dello spazio enunciativo, e così all'infinito, in una circolarità che non consente di risalire alla fonte originaria, al reale padrone del discorso o «Master of the comment», come viene definito nel seminario di *Thru*.

Il paradosso di cui parla Brooke-Rose appartiene dunque al ruolo stesso svolto dall'autore nel testo, nella misura in cui esso riesce con il suo silenzio a mettere in moto e a mano-

<sup>18</sup> «It's a power-politics rather than an ethics of fiction, with imaginations contending against each other rather than trying to be reconciled; we are assailed with realities that challenge and cancel each other rather than collaborate», nota D. Grant in "The Emperor's New Clothes: Narrative Anxiety in Christine Brooke-Rose's *Thru*", *AION-Anglistica*, XXXIV, 1, 1991, p. 15.

vrare segretamente la dinamica delle voci e delle storie. Si può credere che questo tipo di autore, rifiutando di intervenire con la parola e di confrontarsi apertamente, interpreti ed esorcizzi un desiderio diffuso di appropriazione e di annullamento della parola altrui. Ma il silenzio non è mai stato così pieno di parole come in questo scorcio di secolo, e la figura d'autore delineata da Brooke-Rose sembra assumere su di sé tale contraddizione, accentuando, anziché nascondere, il travestimento insito nell'illusione romanzesca.

Nel romanzo tradizionale, l'autore continua a mantenere il controllo sulla storia, a farsi garante dell'integrità ideologica e morale del suo discorso, intervenendo direttamente, ogni volta che è necessario, con una serie di commenti e di generalizzazioni filosofiche che chiariscono al lettore il giusto equilibrio esistente fra finzione e verità, fra artificio e realtà. Nei romanzi di Brooke-Rose, il gioco di presenza e di assenza dell'autore, sconfinando nel ventriloquismo della voce e nello strabismo dello sguardo, mira invece a sottolineare come la contraddizione del reale non consenta di separare il vero dal falso. Il reale si mostra sotto la forma ambigua della necessità e della casualità<sup>19</sup>, in un processo che impedisce al soggetto di rifuggire dallo sforzo di produrre senso e di essere presente e, allo stesso tempo, gli fa constatare come il farsi del senso continua ad oscillare e a fluttuare senza fine. Ciò che fa fibrillare così spesso il reale, insieme al soggetto che lo rappresenta, deriva dal fatto che ogni discorso, e a maggior ragione il discorso romanzesco di Brooke-Rose, non è mai una finestra aperta sul mondo. Il testo di *Thru* lo paragona piuttosto allo specchietto retrovisore di un'auto in movimento. Il retrovisore, infatti, proietta continuamente avanti ciò che il guidatore ha appena lasciato dietro di sé, stratificando dunque lo sguardo e rendendolo al contempo transitorio.

Correlato a tale visione del narrare, emerge dai romanzi

<sup>19</sup> «[...] all reality is both necessarily determined [...] and necessarily fortuitous in the sense that it is not necessarily this or that, but cannot escape the necessity of being something» (C. Brooke-Rose, *A Rhetoric of the Unreal*, cit., p. 4).



di Brooke-Rose l'altro dato caratteristico della sua scrittura auto- e meta-riflessiva, il convincimento cioè che ogni discorso, ogni linguaggio e medium, risulta adeguato a riflettere un certo aspetto del reale solo nell'atto in cui esso è capace di smontare e mettere a nudo l'artificio su cui si regge la sua rappresentazione. In tal senso, l'operazione che l'autrice mira a compiere, nel momento in cui contesta lo statuto della verità romanzesca, sembra riproporre il ruolo svolto, nella tradizione letteraria, dalle figure del *fool* e del *trickster*, da coloro che possono nominare la verità solo affermando il gioco della finzione, attraverso gli scherzi e i lazzi con cui essi si divertono a comunicare con il pubblico.

È quanto Brooke-Rose sembra sostenere, indicando nel ruolo dell'autore, «the paradox of the liar who says he is a liar»<sup>20</sup>. E, naturalmente, dall'ingegnosa inventiva, che regola il «ragionamento» del *fool* e del *trickster*, è sempre emersa una parola che colpisce per la sua verità, proprio perché sfugge, silenziosamente, alle inibizioni e alle interdizioni del potere.

## 2. Sguardi e voci di 'Thru'

Il gesto che apre *Thru* — quello dell'attraversamento — rimanda espressamente al movimento costitutivo su cui si fonda la testualità contemporanea. Per R. Barthes, ad esempio, la nozione stessa di testo si differenzia da quella di opera classica<sup>21</sup>, poiché la sua scrittura investe più generi, più saperi, più opere senza lasciarsi circoscrivere da nessuno di essi. In *Thru*, l'attraversamento, evocato fin dalle prime pagine con la metafora del «driving-mirror», trova la sua forma più consona nel seminario di ricerca che la docente Larissa Toren sta tenendo, sul tema del «Novel as an Inten-

<sup>20</sup> Vedi sopra, nota n. 15.

<sup>21</sup> R. Barthes, «Dall'opera al testo», in *Il brusio della lingua*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 57-64.

tional Object», ad un gruppo di dottorandi provenienti da diverse nazioni e culture.

Con la pratica discorsiva a cui dà luogo, il seminario di *Thru* si configura come un «work in progress» che percorre i motivi più ricorrenti della narratologia e della linguistica d'oggi. Esso emerge come un'avventura nell'universo dei discorsi critici<sup>22</sup> e si propone come un testo che riflette altri testi in un magma di riferimenti, di echi e di citazioni. Nelle sue linee generali, infatti, *Thru* impasta insieme il diagramma di Jakobson sulla comunicazione con la *différance* di Derrida, la morte dell'autore preannunciata da Foucault e da Barthes con la psicanalisi dell'Altro insegnata da Lacan, le performances dell'io scrivente con le strutture profonde tracciate da Chomsky.

Ma, allo stesso tempo, il testo che il seminario viene a comporre riflette sulla sua stessa pratica discorsiva man mano che essa si sviluppa, trasformandosi così in un caleidoscopio di irrefrenabili digressioni, di parodie e di riscritture. Tale gioco sposta continuamente il seminario oltre i discorsi che lo fondano e induce il lettore a muoversi su diversi piani, in contesti simultanei. Accade, ad esempio, che una lezione sull'arte della digressione nel *Tristram Shandy*, prima ancora di essere avviata, richiami il disordine di voci che rimbombano in un'assemblea studentesca<sup>23</sup>. Nel corso di tale assemblea gli studenti si stanno occupando di come la trasmissione dei saperi universitari resti bloccata all'interno di compartimenti-stagno, ad opera di una politica di desegmentazione delle Facoltà.

Frastornato dal brusco cambio di registro tematico, il lettore non può che interrogarsi sul tipo di associazione che Brooke-Rose mira a suscitare nel momento in cui trascrive insieme, sulle stesse pagine, un tema di narratologia come

<sup>22</sup> Si veda, a questo proposito, anche H. Beressem, «Thru the Looking-Glass: A Journey into the Universe of Discourse», in *The Review of Contemporary Fiction*, IX, 1989, 3, pp. 128-133.

<sup>23</sup> C. Brooke-Rose, *Thru*, in *The Christine Brooke-Rose Omnibus*, cit., pp. 592-607.

la digressione e un problema di ordine politico come la separazione dei diversi settori dell'Università. Ma alcune pagine prima la tecnica di Sterne è stata definita come «a very subtly planned chaos [...]. A pseudo-problem is raised, to which a false solution is found, thus creating (by design) another pseudo-problem» (592). Con tale affermazione la docente del seminario ha inteso sottolineare come nel romanzo la digressione può essere considerata solo apparentemente un espediente casuale perché essa consente in genere di ricavare altro materiale per far procedere la storia. La digressione, quindi, permette al narratore di progettare una serie di incidenti di percorso, di falsi problemi che vanno in realtà ad alimentare la storia stessa. Ma nell'atto in cui il seminario paragona le tecniche del narratore a certe forme di «General Assemblies and Faculty Meetings», un sottile riflesso ironico si proietta sull'assemblea in corso fuori dall'aula. Gli studenti dell'assemblea hanno infatti istituito una commissione di studi che ha il compito di nominare delle sottocommissioni, per affrontare i problemi posti sul tappeto dalla separazione del sapere in campi artificialmente divisi: «[...] unless we form a subcommission to examine the problem, thus finding a false solution to a pseudo-problem and so engendering another pseudo-problem» (602).

Tale battuta, ripetendo quella con cui il seminario ha definito l'arte della digressione, mira ad enfatizzare il clima caotico in cui si svolge l'assemblea. Ma è vero caos, pura spontaneità? O non è forse simile al «very subtly planned chaos» che caratterizza la tecnica di manipolazione narrativa? In effetti, il brano sull'assemblea è intercalato da una voce fuori campo, da una sorta di «prompter» che suggerisce come i fili di tale disordine siano tirati da un manovratore occulto, «the short plump demagogue and his lanky henchman [...] who having carefully prepared the agenda for the manoeuvring of the meeting sit quietly clothed in democracy (but the emperor is naked!)» (602).

Nonostante che le divagazioni dell'assemblea appaiano casuali, proprio il modo caotico con cui essa è condotta è condizionato dunque da un burattinaio che ha tessuto la trama prima ancora che essa si svolga. Ma, a parte le consi-

derazioni di ordine politico, ritorna qui il riferimento al narratore che, pur travolto dalle sue digressioni, non fa che perseguire un proprio disegno narrativo. E tuttavia, in entrambi i casi, la tecnica di manipolazione occulta è messa a nudo dalla cadenza con cui la digressione si presenta: un «finto» problema diventa il pretesto per trovare una soluzione artificiosa che, a sua volta, genera un altro pretesto. Così, anche se il narratore si nasconde dietro le proprie digressioni, il lettore, indovinando lo schema, può gridare, come nella favola del re nudo, «the emperor is naked».

Questo gioco di riflessi che si illuminano a vicenda, stando ai limiti fra critica e ingegno, consente di leggere le operazioni metatestuali di *Thru* secondo la prospettiva con cui l'autrice segmenta il flusso discorsivo del seminario, proiettando i suoi significati in altri contesti.

Come si può notare già solo dall'esempio citato, *Thru* si configura come una stratificazione di scritture mimetiche, di testi che sono stati registrati e articolati insieme secondo un libero procedimento di trascrizione. Il seminario viene presentato senza alcuna mediazione diegetica o anche solo sintattica, proprio come se un registratore fosse stato disposto in aula al fine di riprodurre fedelmente la dinamica interlocutoria con cui le voci si accavallano, si ripetono e si sottraggono l'un l'altra la parola. In quest'ottica, i tagli, con cui *Thru* spezza il flusso discorsivo del seminario e vi inserisce brani tratti da assemblee studentesche o da riunioni di facoltà, fanno vedere allo stesso tempo cosa sta avvenendo dentro l'aula e fuori di essa. Ogni volta che il testo ritorna «to the subject of the discourse» (e cioè al tema del seminario), al lettore viene conferito uno sguardo esterno che gli permette di rappresentare, sia pure secondo una visione tutta personale, il contesto più generale nel quale il seminario è inscritto. In altri termini, passando bruscamente da un luogo all'altro, da un evento all'altro, *Thru* rimedia con i propri tagli ad una delle funzioni principali cui la figura tradizionale del narratore assolve nell'intreccio romanzesco, quella cioè di legare e far crescere insieme fatti e personaggi apparentemente distanti.

Da questo punto di vista, quindi, sia la presenza di scrit-



ture mimetiche, sia il modo arbitrario con cui esse vengono articolate induce a credere che non vi sia un narratore che organizzi la fabula, né un autore vero e proprio che possa rivendicare la proprietà di brani che gli appartengono ma che sono in fondo solo registrati.

Allo stesso tempo, però, se i tagli che attraversano *Thru* costituiscono un espediente per dar luogo all'intreccio degli eventi, ritorna utile la riflessione sul narratore che manovra la storia ricorrendo a digressioni casuali e arbitrarie. Inoltre, dietro la manipolazione di testi registrati, si può scorgere la mano di un autore che è capace di dirigere la scrittura, evocando la storia anche senza delegarne il compito ad un narratore. Con l'espedito del registratore e della trascrizione, si ripeterebbe dunque la scelta mimetica espressa nel romanzo modernista dove l'autore, dopo aver riportato la storia, si ritira fra le quinte, secondo la nota battuta di Joyce, «indifferente a farsi le unghie». Del resto, questa battuta viene ricordata alla fine del brano tratto dall'assemblea studentesca, quando Armel, il personaggio che ha registrato tale brano intercalandovi la propria voce, si rivolge alla sua interlocutrice assente, Larissa, esprimendo dubbi sull'autenticità stessa della ripresa dal «vero» di tale brano, e sostenendo che ciò che appare come pura mimesi è tale solo perché utilizza le tecniche della presentazione diretta. Ma il brano — prosegue Armel — potrebbe far parte di un testo più complessivo che è stato inventato e scritto da Larissa, dal momento che — egli afferma rivolgendosi all'autrice assente — «Certainly you invented me and withdrew, indifferent, paring your fingernails» (604-605).

La battuta di Joyce, ripresa in questo modo in *Thru*, può servire a considerare lo scarto che separa la concezione modernista dell'autore assente da quella che emerge con la scrittura di Brooke-Rose. Nell'estetica di Joyce, ripudiando la voce e il corpo del narratore, l'autore mira a spersonalizzare la sua presenza nel testo e a far parlare direttamente i personaggi. In *Thru* la tecnica del discorso immediato del personaggio viene, invece, messa a nudo e portata ad esiti estremi poiché, come si vedrà meglio in seguito, i personaggi di questo romanzo non si limitano ad esprimere in prima

persona le sensazioni, gli umori e le associazioni di idee che attraversano la loro mente. Ognuno di loro mostra un'acuta consapevolezza della tessitura linguistica con cui viene a comporsi il proprio discorso, e dell'interazione che si stabilisce nella sua vita fra il sentire e lo scrivere, fra la realtà e gli artifici retorici con cui essa si manifesta. Nel quadro di una simile interazione, il personaggio avverte come il proprio io, aprendosi uno spazio discorsivo nel testo, si trova nell'incapacità di esprimersi psicologicamente, di dare corpo alle pulsioni e alle forme del proprio inconscio, se non attraverso il complesso gioco comunicativo e sociale, attraverso il riuo inventivo e lo smascheramento di codici già noti. Di fronte a tale consapevolezza che lo sovrasta, esso considera il proprio discorso come una variabile dipendente del gioco, come un linguaggio derivato, di cui è difficile rivendicare la paternità, quasi come se il personaggio non scegliesse in modo autonomo di dire, ma fosse scelto dai discorsi che provengono dal mondo. In *Thru*, infatti, ogni voce non riesce a parlare di sé se non attraverso il rimando ad altre voci e ai modi con cui gli altri la rappresentano e ne parlano. Ma questa dipendenza, dichiarata, dal mondo implica anche che il personaggio è sempre ritratto in *Thru* mentre, riflettendo gli altri discorsi, si proietta in essi; parlando di ciò che è assente lo investe di fantasie e di finzioni, lo riscrive come oggetto di un'aperta narrazione.

Ogni voce, quindi, si trasforma in una figura narrante che intrattiene, a sua volta, rapporti di difficile decifrazione con l'autrice del testo. È certo che, di fronte alla folla di narratori che popolano *Thru*, la figura e il ruolo dell'autore sembra cancellare le proprie tracce e ritirarsi dietro le quinte, confermando la posizione di Joyce. Ma, d'altra parte, l'autore risorge agli occhi del lettore ogni volta che emergono, dai diversi contesti di *Thru*, alcune silenziose figure, come quella già vista dello «short plump demagogue», rappresentato da Armel come manovratore occulto dell'assemblea studentesca. E il ruolo del burattinaio non può che suscitare affinità, quanto meno suggestive, con il tipo di autore che manipola la trascrizione dei testi mimetici di *Thru*. Se tuttavia si accetta l'idea che l'autore contemporaneo, pur celebrando la

propria assenza e morte, ritorna nel testo come figure ritagliate sul tappeto, si può comprendere come la concezione modernista dell'autore assente venga completamente ribaltata in *Thru*. Nel romanzo modernista, l'autore rinuncia alla propria voce per far sentire quella del personaggio<sup>24</sup>; in un romanzo come *Thru*, il personaggio, esercitando una funzione narrante, ritrae l'autore sullo sfondo, come personaggio narrato e senza voce.

Quindi, la figura d'autore delineata da Brooke-Rose, pur evitando di pronunciarsi direttamente, riesce a manifestare a gesti il potere e i diritti dell'effettivo proprietario del testo, suggerendo come tale autore, anche nella sua assenza, tira le fila della narrazione e può comparire e scomparire dalla scena, indossando di volta in volta vestiti diversi. Il gioco con il lettore acquista toni divertenti e favolistici, come nell'episodio del «white white rabbit» che, rievocando le avventure di Alice, non ha mai tempo per fermarsi e, appena intravisto,

<sup>24</sup> Analizzando il monologo interiore di Joyce, S. Chatman scrive che ciò lo distingue da altre rappresentazioni della coscienza è «[...] che al narratore è vietato di formulare enunciati sul fatto che il personaggio sta in realtà pensando o percependo. Le parole pretendono di essere esattamente e solamente quelle che passano attraverso la mente di lui o di lei, oppure pretendono di essere i loro surrogati, nel caso che i pensieri siano delle percezioni». L'operazione mimetica messa in atto da Joyce e da altri romanzieri modernisti dimostra come l'autore possa riapparire, sia pure in modo intermittente, fra le righe che trascrivono la voce del personaggio, riferendosi ad esso in terza persona e rappresentando le sue azioni e i suoi pensieri al passato. I limiti stessi di una pura mimesi inducono Joyce a ripensare all'utilità della funzione del narratore. Come asserisce Chatman «[...] Joyce aveva delle buone ragioni per spostarsi avanti e indietro fra il monologo interiore e la narrazione nascosta [...]. Mostrare Leopold che se ne va per la città esige una visione obiettiva. L'immersione in una coscienza può essere completa solo quando la situazione fisica di un personaggio è del tutto fissa e i cambiamenti d'ambiente sono di scarso rilievo» (*Storia e Discorso*, Parma, Pratiche, 1981, pp. 193-199). Lo sforzo dello scrittore modernista, quindi, è quello di aderire quanto più è possibile al flusso associativo del personaggio, istituendo una presenza vigile ma discreta dell'autore e mantenendo al contempo l'autonomia enunciativa del personaggio a livello della storia ma non del discorso narrativo, a livello degli atti di parola vissuti, percepiti e riflessi dal personaggio su se stesso o su altri personaggi, ma non sulla figura e sul ruolo del suo creatore.

corre «down the hatch out of sight» (581), solo per riapparire, pagine dopo, dal cappello di un prestigiatore un po' imbrattato: «Lift the white rabbit out of the hat and the crowd murmured» (587).

L'autore di *Thru*, simile a tale prestigiatore, compie, con i tagli e le ricuciture del suo testo, un gioco illusionistico, ai limiti fra il trucco e la magia. Tale motivo viene ripreso anche nella figura del «mad magician» che fa apparire una danza di cerchi e di forme «bouncing in out of through and through each other narrowing to slim ovals vertical horizontal swaying undoing swiftly changing shape» (582).

La danza obliqua, verticale, orizzontale di forme mai fissate ma sempre mutevoli sembra richiamare proprio il gesto con cui ogni testo si compone secondo il suo movimento di «distacchi, sovrapposizioni, variazioni»<sup>25</sup>.

Ma l'illusione ottica prodotta con la scrittura, per quanto possa essere enfatizzata e messa a nudo, si riverbera in un caleidoscopio di luci e di colori, che abbaglia il lettore, impedendogli di localizzare la fonte da cui l'illusione proviene. Se, a questo proposito, accettiamo il suggerimento di *Thru*, di considerare il lettore in qualità di guidatore del testo e del suo farsi, ecco che l'ironia dell'autore riappare e si fa più forte proprio nell'episodio del mago che, agendo alle spalle del guidatore, svanisce ogni volta che questi cerca di girarsi indietro, di svelare con suo sommo pericolo il segreto dei cerchi luminosi proiettati sul retrovisore. A volerlo definire con una serie di termini ricorrenti in *Thru*, il testo è colto «meanwhile», nel movimento che lo sposta altrove, che lo fa tornare ad altri testi («back») e che gli consente di desiderarli, di rifrangerli nella propria scrittura, senza mai guardare indietro, com'è chiesto ad Orfeo nella risalita dagli Inferi davanti alla sua amata: «as you drive away into the night watching the luminous coloured hoops dance in the bluish rectangle that reflects the rear before you. Don't look back Orpheus don't look back» (659).

In *Thru*, per quanti sforzi possa fare, il lettore non riu-

<sup>25</sup> R. Barthes, «Dall'opera al testo», cit., p. 60.



scirà ad identificare il vero volto dell'autore poiché esso veste i panni di un folletto irriverente che può sbucare in ogni momento, da qualsiasi pagina del testo

«as a jack-in-the-box  
sitting beside  
hiding behind  
eyeing beneath» (581).

Tuttavia, la presenza istrionica del mago folle diverte e, al contempo, inquieta il lettore, gli sottrae certezze e lo proietta in un clima di larvata cospirazione, di trame recondite e di parole sommesse che sembrano pronunciarsi ai suoi danni, come appare più chiaro con un'altra figura d'autore, quella del *Vizir*. Tale figura emerge dal testo per pura assonanza fonica con il *retro viseur*, e viene ritratta come «the looming grey eminence behind the consultan listener» (580), un personaggio ambiguo, dunque, posto ai limiti fra l'intrigante — colui che complotta alle spalle del Sultano — e il vecchio consigliere di corte, colui che suggerisce sagge parole all'orecchio del Sultano. Naturalmente, il gioco delle allusioni fra autore e lettore può reggersi, in mancanza di ulteriori indizi, perché la figura del Sultano viene fuori dal pun «consultan», che lo lega anche a chi consulta un oracolo.

Inoltre, il pun rimanda al lettore nell'atto stesso in cui gli ricorda che il Sultano per antonomasia in letteratura, quello di *Le Mille e una notte*, diventa il narratario dei racconti di Sheherazade. Shahriyar, re di Persia, si è convinto della malvagità del sesso femminile e decide di passare ogni notte con una donna diversa, che poi uccide all'alba. Ma Sheherazade riesce a spezzare il tragico incantesimo, ricorrendo all'espedito del racconto. Ogni notte, infatti, narrerà al re una storia diversa, interrompendola, al momento opportuno, per lasciargli il desiderio di sentirne il seguito. In questo modo, l'esecuzione di Sheherazade viene rimandata fino a quando il re, comprendendo il trucco, la grazierà e ne farà la sua sposa. In *Thru*, il nome di Sheherazade ricorre spesso, ma la sua è una figura di narratrice senza voce, è l'archetipo con cui si confrontano gli effettivi narratori del testo. Essa

appartiene piuttosto all'universo delle figure d'autore, è un altro modo ancora per Brooke-Rose di autoinvitarsi nel testo, di esserci e di comunicare la sua condizione di scrittrice «under perpetual sentence» (581), sempre in bilico cioè fra le obbligazioni della frase, le difficoltà della scrittura, e il giudizio e la condanna che il lettore può dichiarare nei confronti di tale scrittura. Ma, se Sheherazade salverà in un sol colpo la curiosità per la vita e per la narrazione, il Vizir è per Brooke-Rose colui che agisce sul lettore-sultano da lontano tessendo la trama della storia.

In alcuni casi, il trucco che consente a *Thru* di evocare una storia attorno al seminario, senza ricorrere alla mediazione esplicita del narratore, è così potente che i tagli stessi imposti alla scrittura non sono visibili. Accade, ad esempio, quando le lezioni sono interrotte da un gruppo di studenti provenienti dal Dipartimento di Politica (670-672). In questo episodio, *Thru* dimostra che, per costruire l'intreccio degli eventi, è anche possibile evitare di ricorrere all'intersecazione di due diversi testi registrati. Gli studenti irrompono «per caso» nell'aula con il loro grido d'armi «On a point of information», e la scrittura, che fino a quel momento ha riprodotto i discorsi critici del seminario, presenta senza rotture apparenti lo scontro verbale che viene a instaurarsi fra i due diversi gruppi di studenti. Gli studenti esterni tentano vanamente di convincere i partecipanti al seminario a seguire l'assemblea generale e a smetterla di arrovellarsi su un prodotto così inattuale e imborghesito come la letteratura, accusata con uno slogan di essere «the servant of the bourgeoisie» (670). Dal canto loro, gli studenti del seminario fanno notare ironicamente come la letteratura, discendendo dall'antica retorica, serva a smascherare proprio quelle tecniche di persuasione occulta con le quali anche i sedicenti rivoluzionari spacciano i loro sermoni per verità indiscutibili: «[...] rhetoric as you should know was born in Syracuse out of a lawsuit over property, not in order to establish the truth but to persuade people of its verisimilitude» (671).

Nonostante che lo scontro verbale fra gli studenti venga ritratto con la tecnica della presentazione drammatica, la pagina di *Thru* fa comprendere anche nella sua composizione

tipografica da quale parte schierarsi nella guerra fra i linguaggi. Essa, infatti, trascrive, in una sorta di post-scriptum al dialogo, lo slogan con cui gli studenti eversivi esprimono le loro idee: «The bour-geois i-dyll is o-o-o-ver», musicandone i toni enfatici nell'«agitato ma non troppo» di un'arietta da fanfara<sup>26</sup>. Attraverso lo scherzo tipografico, dunque, l'autore esprime la sua opinione e si diverte a prendere in giro i suoi stessi personaggi, a smascherare la faziosità di sedicenti discorsi rivoluzionari.

Ma in *Thru* anche il modello del seminario viene parodiato, nel momento in cui i segni istituzionali (orari di frequenza, bibliografia, curricula, ecc.) servono all'autrice per comporre il gioco metariflessivo della sua scrittura.

Per R. Barthes ogni seminario si pone sulla zona di confine fra l'Istituzione gerarchica e il puro esperimento utopico, nel quale fra docente e studenti si stabilisce una libera circolazione della parola. Ora, nel seminario di *Thru* il gioco che la conversazione a più voci consente, con le variazioni, gli slittamenti e le inversioni dei suoi temi, tende spesso a trasformarsi in una babele linguistica in cui è difficile districare le voci che si susseguono, e lo stesso oggetto della conversazione sembra smarrirsi. In questo senso, le tracce istituzionali del seminario, sia pure disseminate alla rinfusa in *Thru*, permettono al lettore di ricostruire il contesto più generale entro il quale il seminario stesso si iscrive. Ma il valore di queste tracce non è privo di inganni.

Da un lato la tabella degli orari, stampata sulla pagina (599), segnala quale dovrebbe essere l'argomento del seminario, qual è il nome della docente e la frequenza con cui docente e studenti si incontrano; informazioni di cui non verremo mai a conoscenza, stando unicamente all'interno del testo registrato del seminario. Allo stesso tempo, però, la tabella ritorna più volte in *Thru*, attraverso la sua forma rettangolare, per indicare lo specchietto retrovisore su cui il «mad magician» compie i suoi giochi di forme e di cerchi concentrici; per rappresentare graficamente l'aula nella

<sup>26</sup> Si veda il gioco tipografico proposto in *Thru*, p. 672.

quale si svolge il seminario<sup>27</sup>, per regolare l'attività onirica notturna del seminario, «the work of a six-hours nightly timetable»<sup>28</sup>, o per fare da cornice ai diversi ritratti verbali, alle scene e alle descrizioni di *Thru*. E, naturalmente, la forma rettangolare non può che riflettere, al livello più generale, l'impaginazione stessa con cui è stata segmentata e stampata la scrittura di *Thru*.

Le tracce del seminario sono quindi parodie che dipstano continuamente: esse ricostruiscono il testo dell'Istituzione nell'atto in cui fanno intravedere, dietro di esso, altri testi. Ma sono parodie anche nel senso che si pongono ai limiti del tiro burlone, dello scherzo tipografico.

I giudizi con cui la docente (Larissa Toren) valuta gli studenti sono trascritti con la sua grafia, ma vengono poi firmati con lo pseudonimo di Armel Santores, che è a sua volta un'anagramma di Larissa Toren: «Except for Me in hers and I in his»<sup>29</sup>.

Allo stesso modo, il curriculum (612) di una delle studentesse, Saroja, sembra da un lato sostituire, nella scrittura mimetica di *Thru*, quello che è il flashback nella narrazione classica, poiché esso offre il pretesto per ricostruire le esperienze precedenti di Saroja, le tappe del suo percorso di studi e quindi i suoi interessi culturali. Tuttavia anche la formula del curriculum è coinvolta nel gioco della parodia poiché, ritornando poche pagine dopo (616), inserisce nel seminario un personaggio inesistente, che ha il nome di «Homo Scholasticus», nato 4000 anni a.C., diplomatosi alla «Nebuchadnezar Public School Babylon», e con esperienze, fra le altre, di «Creative Telling» nella Baghdad di Sheherazade, di «Dialectics» ad Atene e di «Mass Information Theory» a Cambridge.

<sup>27</sup> *Idem*, p. 582. Il lay-out di questa pagina presenta in modo esplicito l'accostamento fra il retrovisore su cui agisce l'illusionismo del mago e l'icona rettangolare dell'aula in cui si svolge il seminario.

<sup>28</sup> *Idem*, p. 668. Anche in questo caso una tabella immaginaria stampata sulla pagina rimanda all'icona rettangolare.

<sup>29</sup> *Idem*, 647. Il rapporto fra i fonemi I/me, esclusi dal gioco anagrammatico dei due nomi, anticipa la dipendenza reciproca che i personaggi di Larissa e di Armel scoprono di avere nei «Creative Writings» elaborati dal seminario.



Riproposto in tale veste, il curriculum si presenta come uno sberleffo fatto all'attendibilità degli strumenti di lavoro e dei discorsi elaborati in un seminario, o è forse il tentativo di rappresentare il seminario come una sorta di Moloch della cultura, che con il suo gesto di attraversamento senza fine di più generi, più opere, più saperi può divorare ogni prodotto della civiltà umanistica.

In questo senso, il termine «diasyncronic structure», attribuito più volte al seminario, dovrebbe essere interpretato proprio alla lettera, come il limite irraggiungibile verso il quale ogni testo tende — e in particolare il testo di un seminario: dispiegare cioè su una superficie sincronica, quale è appunto quella dello scrivere, l'intero volume della storia letteraria e critica.

Tale tentativo è sotteso anche nella parodia della lista degli studenti che partecipano al seminario. La lista, in un primo momento (611), permette al lettore di conoscere i nomi degli studenti e il grado di impegno con cui seguono le lezioni, in quanto i nomi sono affiancati da una serie di giudizi sintetici. La stessa formula, un elenco alfabetico affiancato da voti, ricompare alla fine di *Thru*<sup>30</sup>, ma la lista è molto più ampia poiché si riferisce all'intero orizzonte critico, letterario e linguistico che è stato citato durante le riunioni del seminario. Ma passando in rassegna i nomi riportati, comprendiamo come questo testo mira ad andare oltre la pura valutazione di personaggi della nostra tradizione, poiché nella lista sono inseriti anche nomi inesistenti che tuttavia compaiono nei «Creative Writings» composti dagli studenti per il seminario.

Se, quindi, il testo di *Thru* percorre gli ambiti sterminati dell'enciclopedia, il gesto di attraversamento sembra ritornare sui propri discorsi liberando nell'autore che lo esegue la capacità di camminare all'indietro sulle sue tracce, in una circolarità che senza sosta le riscrive, le reinventa, le traduce in un gioco di parodie, ma anche di libera finzione. Di tale gioco, i «Creative Writings» degli studenti costituiscono solo

<sup>30</sup> *Idem*, pp. 737-741.

una parte, il frammento scritto che passa nelle mani della docente e viene da lei commentato. Si tratta di esercizi di stile che hanno però in comune il desiderio di ri-presentare il personaggio della docente al di fuori del suo ruolo istituzionale, sullo sfondo di quella che viene immaginata come la sua vita privata di donna, di amante, di scrittrice.

Questi frammenti, come già avviene con le altre tracce (curricula, orari di frequenza, lista dei nomi ecc.), tendono a configurarsi in *Thru* come una critica indiretta dell'aspetto più autoritario che un seminario conosce, la presenza di un moderatore, di un esaminatore silenzioso<sup>31</sup>. Larissa va a ricoprire un difficile compito, ai limiti fra curiosità e autorità. Ponendosi al centro della conversazione, per costituirne la convergenza focale, la docente rischia di inibire negli studenti la partecipazione collettiva che pure essa mira a suscitare. Il centro, infatti, è proprio quel punto in cui tutte le relazioni e gli scambi fra i termini di una struttura sono interdetti<sup>32</sup>.

Ma, con le loro scritture, gli studenti infrangono quell'alone enigmatico di silenzio con cui la docente avvolge il suo ruolo e la sua stessa vita privata. Tale silenzio le viene contestato a più riprese dagli studenti che ne parlano con il termine di «psychic invisibility». Essi, quindi, smuovono il centro della sua immobilità fondatrice, dal suo ruolo di garante e di gestore delle certezze del seminario, facendo fibrillare la figura di Larissa, nel continuo differimento della sua iden-

<sup>31</sup> "Dal momento che ogni docente — e questo è il vizio del sistema — è virtualmente un esaminatore", (R. Barthes, "Al seminario", in *Il brusio della lingua*, cit., 1988, p. 344).

<sup>32</sup> J. Derrida, "La struttura, il segno e il gioco", in *La scrittura e la differenza*, Torino, Einaudi, 1971, pp. 359-376. Le frequenti citazioni da Barthes e da Derrida, come anche da Lacan e da Foucault, potrebbero apparire fuori luogo in un'analisi che mira a render conto dei gradi di narratività e del gusto per il racconto che emergono da un testo come *Thru*. Tuttavia è importante ribadire che i discorsi e le scritture elaborate dal seminario prendono corpo nel romanzo proprio attraverso il gioco arguto delle citazioni e del montaggio dei testi critici scelti come interlocutori, producendo così una costante specularità fra apprendimento e invenzione, fra ricerca e parodia.

tità «reale». Rifacendosi agli scritti di Derrida, gli studenti imparano a ritrarre la loro docente come quel «supplemento di significazione» che, sganciato dalla verità istituzionale, consente la sostituzione senza fine dei discorsi. Ciò avviene, in primo luogo, nel testo registrato del seminario, dove la voce di Larissa tende ad affievolirsi, trasformando la sua persona in una presenza silenziosa che, simile a quella di un direttore d'orchestra, apre i discorsi e li fa intrecciare, dal momento che «all that is signifiable in her is struck with latency as soon as raised to the function of signifier» (669).

Ma il movimento con cui Larissa si svuota della propria presenza e appare agli studenti come significante silenzioso, invisibile, può essere rintracciato, a maggior ragione, nei «Creative Writings», dove di fatti la docente fluttua come un bersaglio in movimento, saltando, solo in parte colpito, da un frammento all'altro e riproducendosi in una catena di immagini. In questa serie di frammenti, Larissa viene presentata allo stesso tempo come moglie, come ex-moglie e come oggetto dei desideri di Armel Santores; gli studenti la immaginano come una donna emancipata, sempre disposta a comprendere le avventure extraconiugali di Armel, e come moglie gelosa, tradita dal marito ma che, a sua volta, tradisce il marito con Stavro, un giovane dal facile entusiasmo amoroso.

I «Creative Writings», tuttavia, costituiscono anche un corpo di scritture innescate dal seminario, ma apparentemente separate dalla sua pratica. Essi sono autenticati dalla firma degli studenti, letti e valutati dalla docente e intercalati da *Thru* nel flusso discorsivo del seminario, con una serie di tagli e ricuciture simili a quelli compiuti per inserire i brani tratti dalle assemblee studentesche e dalle riunioni di Facoltà.

Ma il più delle volte le storie inventate dagli studenti su Larissa scaturiscono come riflesso immediato del seminario stesso. Esse sono impastate, senza potersi differenziare, insieme ai discorsi critici che il seminario va elaborando. Si potrebbero citare molti esempi di tal genere, che in effetti confermano quanto la stessa Brooke-Rose ha detto sulla genesi della scrittura di *Thru*: «I needed to send up the struc-

turalist jargon, also to use it as poetry, to use the very jargon of narratology as a metaphor, in a way, to deconstruct it»<sup>33</sup>.

Per Brooke-Rose, il metalinguaggio della narratologia non può più aspirare a rappresentare un discorso trasparente ed oggettivo, come ha inteso fare lo strutturalismo in passato, dal momento che la scrittura oggi, enfatizzando la dinamica dell'attraversamento e della pluralità dei discorsi, impedisce che vi sia un distacco fra prassi e teoria, fra linguaggi-oggetto e linguaggi in posizione di giudice, di analista, di padrone. Inoltre, le analisi narrative stesse hanno dato luogo ad una proliferazione senza fine dei modi e dei punti di vista sulla base dei quali è possibile confrontarsi con un testo letterario. Investito da una discussione sempre più ampia, il linguaggio della narratologia ha rivelato la sua più intima natura autoriflessiva; il critico letterario è giunto a considerare la letteratura propriamente detta come pre-testo per parlare del proprio discorso, del suo funzionamento retorico, delle molteplici rappresentazioni e voci di cui si compone ormai l'universo narratologico. In altri termini, la narratologia, riflettendo su storie «finte», è diventata essa stessa una storia da raccontare<sup>34</sup> e che di fatti viene narrata secondo prospettive diverse, così come viene letta per il carattere estetico del suo stile oltre che per i suoi fini epistemologici. D'altra parte, per Brooke-Rose non poteva andare diversamente, poiché ogni sapere, nel momento in cui si lascia attraversare dal dialogo, non può che incarnarsi in metafore, in giochi di parole, in esempi con cui ognuno di

<sup>33</sup> E.G. Friedman and M. Fuchs, "A Conversation with Christine Brooke-Rose", in *The Review of Contemporary Fiction*, IX, 1989, 3, p. 88.

<sup>34</sup> Chiedendosi, infatti, che cosa è diventata oggi la narratologia, Brooke-Rose scrive: «It got swallowed into story seems the obvious answer, it slid off the slippery methods of a million structures and became the story of its functioning [...] But was it a good story? Did narratology ever have that air of a neo-divine activity in which to formulate is to function and to function is to self-verify? Even in physics, there are always differences and disturbances, escape-hatches which mean that, however minute the particles or the unit observed, the system has to adjust, to cheat ever so lightly, in order to present a good theory, to tell a coherent story. Reality is a scandal, it never quite fits» (*Stories, theories and things*, cit., p. 16).



noi reinventa tale sapere nell'atto stesso in cui lo interpreta. È innegabile, infatti, che anche i linguaggi «esatti» della fisica e della matematica danno luogo ad aporie e a disturbi di senso, per la semplice ragione che il soggetto, interpretando i fenomeni, li condiziona con la sua inevitabile presenza, e li rappresenta secondo un libero gioco che non esclude il ricorso all'immaginazione.

In questo quadro, anche la narratologia può essere revisionata attraverso il recupero della natura soggettiva e metaforica del suo linguaggio, poiché spesso accade che, prendendo alla lettera il significato di talune metafore narratologiche, si risveglia la vivacità di riflessioni e idee che hanno il merito di essere stimolanti e divertenti. In *Thru*, ad esempio, ciò avviene quando Larissa sta chiarendo che cosa si intenda in letteratura per «characters of flesh and blood» (658). Ma, a un certo punto, proponendo la domanda ironica di Valery «Has la Gioconda a liver?», il discorso critico infrange la barriera che lo separa dal dato letterario e apre davanti al lettore un orizzonte immaginario sul quale il corpo stesso di Larissa viene smembrato nelle sue parti:

Larissa is in the habit of having rotten organs removed all over the world, dropping an appendix in Sicily a kidney in Piscataway a gall-bladder in Gaul a thyroid gland in Thailand a womb totality in Utah (659).

Il discorso critico sul personaggio letterario diventa una finzione, un aneddoto da raccontare, nell'atto stesso in cui esso sembra sdoppiarsi in un'eco carica di ironia, poiché lo smembramento della docente ci ricorda il gioco dei frammenti con cui è ripresentata Larissa. Ma la mappa delle scritture su cui sono proiettate le tracce di Larissa non è priva di una sottile venatura erotica.

L'erotismo prodotto in un seminario di ricerca è stato sottolineato in primo luogo da Barthes quando scrive che il modello utopico di un seminario si realizza solo se riesce a proiettarsi in uno spazio non edipico<sup>35</sup>, all'interno del quale

<sup>35</sup> R. Barthes, "Al seminario", cit., pp. 343-344.

cioè i movimenti di transfert e controtransfert evocati dalla parola non si svolgono in una sola direzione, dagli studenti al docente, ma circolano in modo planare fra tutti i partecipanti al seminario come «desideri sottili, desideri mobili», dando vita ad un «fitto intreccio di rapporti amorosi». Nell'ottica fantasmatica del seminario lo smembramento della docente consente l'articolarsi della figura di Larissa come puro significante che può essere «piecemeal metonymised, parceled out, fragmented into synthetic synechdoche» (687). In questo modo, il testo del seminario viene a trovarsi sospeso fra copia e riproduzione, fra oralità e riscrittura, fra critica e finzione, in una regione eterea che non è né reale né fittizia poiché in essa non esiste «alcuna garanzia di realtà ma neppure vi è gratuità nell'aneddoto»<sup>36</sup>.

Da un lato il seminario in *Thru* tende a conservare la forma dell'aula che lo contiene, è uno spazio circoscritto, istituzionale, orale in cui si svolgono certi discorsi critici. E tuttavia questo spazio è continuamente violato poiché la sua porta può ad ogni momento essere aperta per far entrare, dentro il discorso, tutto ciò che è presente fuori di esso. Dall'altro, una porta ben più metaforica mette in comunicazione il sonoro registrato nell'aula con le storie che emergono durante la riscrittura di tale sonoro. Dal montaggio dei testi, registrati dai diversi luoghi dell'Università, il lettore può essere indotto a pensare che vi sia la mano di un autore che li ha trascritti; un autore che ricompare in *Thru*, come figura sul tappeto, nel ruolo di mago, di prestigiatore, di demagogo, di gran Vizir ecc. E in effetti, pur nella loro diversità, queste immagini mirano a rappresentare l'autore come uno spirito irriverente che si diverte a fare scherzi e a depistare il lettore.


Ma se consideriamo, a questo punto, il posto occupato in *Thru* dalle scritture e le funzioni dei diversi narratori, possiamo vedere come il gioco di apparizione e sparizione, condotto dall'autore con i suoi ritorni mascherati nel testo, continua anche sul versante della voce narrativa e dei suoi

<sup>36</sup> *Idem*, p. 343.

diversi livelli. Una significativa analogia si propone fra il gioco che l'autore istaura con il lettore attraverso le sue contro-figure silenziose, gli scherzi tipografici, l'ibridazione di diversi testi registrati, l'ambiguità delle sue opinioni, ecc., e il gioco che l'autore stabilisce solo attraverso la delega della sua voce ad una molteplicità di voci narranti. In effetti, già il proliferare in *Thru* di figure, che si affermano all'attenzione del lettore in qualità di scrittori e di autori di testi propri, sottolinea l'analogia con l'autrice «vera» e pone il problema di capire dietro quale di tali figure l'autrice si nasconde e si rivela. Ma il gioco diventa ancora più complesso, dal momento che, nelle diverse scritture presenti in *Thru*, la narrazione è concepita come testo polifonico.

Le voci, indicate con il termine ricorrente di «tale-bearers», fanno procedere la storia, come in una corsa a staffetta, passandosi cioè l'un l'altra il compito di narrare con una velocità maggiore — si potrebbe dire — di quella con cui il lettore segue le righe sulla pagina.

In primo luogo, gli studenti stessi ci vengono presentati mentre discutono il testo che essi stanno scrivendo, e mettono ai voti con «a show of hands within a secret ballot» (586) i diversi percorsi che possono essere seguiti nella costruzione dell'intreccio:

should you start structuring your text  thattaway  
or the latterway?

Introducendo una «cast-list», la lista dei nomi che prenderanno corpo attraverso la storia, gli studenti tracciano, con una serie di diagrammi, il campo di ipotesi alternative entro il quale il testo può svilupparsi. Ma l'intreccio degli eventi e le relazioni fra i personaggi non scaturiscono, poi, di fatto, dalla decisione prescelta, poiché ogni studente si diverte a tessere i motivi della storia di Larissa in un personale gioco di permutazioni, inversioni, contraddizioni.

L'enfasi posta sulle invenzioni sta ad indicare soprattutto lo spazio discorsivo entro il quale gli studenti si inscrivono con le loro operazioni metatestuali. Tale spazio è registrato in *Thru* come una sorta di controseminario che gli

studenti mettono in atto, in presenza della docente, sull'opera di finzione che essi stanno scrivendo. Ma il gioco delle invenzioni si riflette sulla storia stessa, poiché ogni personaggio creato dagli studenti viene presentato come una voce che, con le sue interpretazioni e associazioni mentali, può reinventare, a sua volta, gli altri personaggi, influenzando, così, indirettamente, il modo in cui gli studenti portano avanti la storia.

A livello dell'intreccio, inoltre, il gioco metatestuale degli studenti si ripresenta attraverso il motivo dello scambio farsesco delle parti poiché, nella commedia sentimentale che viene a delinearsi, ogni amante circola da un partner all'altro, invertendo continuamente le identità e gli equilibri fra le coppie. Nel breve giro di valzer degli idilli, accade infatti che Armel, legato a Ruth, scriva una lettera d'amore a Larissa (602-605) nello stesso frangente di tempo in cui Ruth lo sta tradendo con un altro uomo (623-626); Larissa, che pure viene presentata come moglie di Armel, tende a sottrarsi alle sue avances; ma, quando Armel è coinvolto in una relazione con Veronica, moglie di Christopher, Larissa scopierà in una crisi di gelosia (654-655). Alla fine, Larissa, cedendo solo in parte alle insistenze amorose del giovane Stavro, ritornerà a cercare Armel, se non come amante almeno come confidente, come «ideal husband» (706-714) con cui condividere i dubbi e le paure che lei, donna matura, nutre per la facilità con cui Stavro le ha dichiarato il suo amore.

Questo intreccio, ai limiti fra la complicata invenzione formale e la sbaragliante semplicità della soap-opera, ci viene indicato come il prodotto delle diverse e spesso contrastanti prospettive con cui gli studenti mirano a ri-presentare la vita privata della loro docente. Tuttavia il gioco delle permutazioni non avviene solo a livello della storia. Esso è il riflesso anche dello status di voce narrante che ogni personaggio, e soprattutto Larissa e Armel, tende ad attribuire a sé. Il personaggio, infatti, viene sempre ritratto nel momento in cui proietta sul partner la propria immagine ideale, i desideri ma anche le ansie con cui vive il suo temporaneo rapporto di coppia. Ora, dal momento che la storia è presentata



solo con le tecniche mimetiche del dialogo e del monologo, queste proiezioni sono inscritte nelle battute stesse con cui le voci interloquiscono fra loro. Dal modo con cui Stavro si confronta con Larissa si può comprendere che egli sta cercando in lei la donna esperta a cui affidare la sua educazione sentimentale; allo stesso modo, Armel, scrivendo la lettera d'amore a Larissa, immagina che lei sia «a unique unrepeatable model», «the exception to all the stereotypes» (604), cioè proietta su di lei l'immagine della moglie emancipata, che stando fuori da ogni stereotipo, può giustificare le sue avventure extraconiugali.

Ma, pur senza tradire le loro intenzioni, questi interlocutori diventano narratori temporanei della vita di Larissa, nell'atto stesso in cui riflettono su di lei aspettative e desideri personali, e mirano a trasformare Larissa in un elemento della loro storia fantasmatica. Armel, al contrario di Stavro, è consapevole del transfert che egli compie sulla persona di Larissa, come scopriamo alla fine della sua lettera<sup>37</sup>. Ciò che tuttavia sorprende è che Larissa non sembra affatto infastidita dal gioco con cui gli amanti la reinventano secondo il loro personale piacere. Anzi, è lei stessa ad incitarli, come scrive (o pensa di scrivere) ad Armel:

[...] you can make up answers such as you didn't find your Me in me or you kept it nor did I find my I in you but kept it. Why speak of it however? Write your text and reinvent me in the present tense (631).

In questo modo, la dinamica psicanalitica del transfert e controtransfert, dispiegandosi attraverso le forme dell'interlocuzione, si presta ad un intervento obliquo di narrazione; e la storia stessa, non a caso storia di seduzioni, diventa un coacervo di rappresentazioni conflittuali in cui ogni amante, ogni narratore-personaggio gestisce il proprio scenario fantasmatico. Ma questo vuol dire anche che, nel continuo differimento delle identità, nella reciproca reinvenzione delle parti, la storia può evitare di ricorrere alla presenza centrale di un narratore unico.

<sup>37</sup> *Thru*, cit., p. 605: «I have gotten a little tied up with my second person singular here but aren't you used to that [...]?».

Tuttavia, l'io narrante di Larissa è molto più che il protagonista degli idilli d'amore. Al pari degli studenti, Larissa ci viene presentata in *Thru* come autrice essa stessa, nel brano in cui la docente è ritratta mentre sta trascrivendo il testo di una riunione di Facoltà. Non riuscendo ad identificare una delle voci che parla, Larissa la riporta sulla carta con un libero gesto di finzione: «But now it is clear who speaks: the man from Porlock. He has been speaking for some time» (637).

Prendendo lo spunto da questa voce anonima, Larissa costruisce il ritratto fisico e psicologico di un personaggio, a cui però non dà ancora un nome (638). Nel frattempo bussano alla porta, Larissa si alza, «the pen is put down in mid-sentence» (638-639), e guarda dallo spioncino per sapere di chi si tratta. Ma prima di aprire al suo ospite, Larissa, parlando a sé, nota che: «there can be no breaking in before the breaking of the lock no wonder you call him the man from Porlock» (639).

Questa frase, che sembra richiamare con la sua cadenza ritmica lo stile di un limerick, mette a nudo l'operazione metatestuale con cui il personaggio è stato prima inventato e ora viene fatto entrare in scena. Larissa, quindi, non si è affatto alzata per aprire la porta, ma sta continuando a scrivere la sua finzione. Nelle pagine successive, infatti, segue un acceso dialogo fra la docente e il suo inatteso ospite, Armel, durante il quale appare chiaro che Armel, con il suo comportamento e le sue idee, richiama i tratti di quel personaggio di cui Larissa ha tracciato la fisionomia. Con le sue insistenti avances, Armel si presenta «ebullient and bullying» come il personaggio del ritratto, è anch'egli uno scrittore, proviene dall'Africa e proprio dal luogo — proverbiale per gli inglesi — di Timbuctoo, con cui Larissa ha iniziato la descrizione verbale del personaggio.

Posto di fronte alla confusione fra «reale» e finzione l'esitazione del lettore si trova sospesa, come accade spesso in *Thru*, fra la pura coincidenza e l'aperta manipolazione dei livelli discorsivi. Ma questa esitazione sembra venir meno alla fine del dialogo, quando Armel se ne va, e il testo registra un commento che proviene non dalla voce di Larissa, ma

da un'altra figura presentatasi come «the Master of the discourse»: «thanks to the man from Timbuctoo, it is clear that Larissa is producing a text. But which text?» (644).

Da tale commento apprendiamo apertamente, quindi, che Larissa sta scrivendo un testo. Ma quale? Una domanda legittima, dal momento che è difficile comprendere dove finisce il testo di Larissa (al ritratto? Alla porta che si apre? Quando Armel se ne va?) e dove, invece, inizia il testo in cui Larissa stessa si iscrive in qualità di personaggio che scrive. Rivolta al lettore, la domanda «Which text?» risulta in fondo una domanda beffarda, ironica, che va a contrapporsi all'altra domanda «Who speaks?» con cui è iniziato il testo di Larissa. «Who speaks?» è una battuta-chiave di *Thru* che ricorre spesso nel seminario, dove sta ad indicare il modo con cui la docente dà il via alle conversazioni. Ma tale domanda tende, allo stesso tempo, a sganciarsi dalla funzione che ha nel seminario per ricomparire nelle diverse scritture di *Thru* come interfaccia fra presenza e assenza dell'autore del testo e della voce narrante.

Tuttavia, nonostante l'anonimità della voce, il testo che Larissa sta producendo può essere senz'altro esaminato come stratificazione di diversi livelli discorsivi. Tali livelli vanno dalla trascrizione mimetica (la riunione di Facoltà, il dialogo fra Armel e Larissa) alla mediazione diegetica (il ritratto verbale) fino alla metanarrazione con cui la scrittrice (o chi ci presenta Larissa come scrittrice) mette a nudo i tagli con cui sono montate le diverse scritture, come nel caso del personaggio che entra in scena e della voce finale che commenta il testo di Larissa. Ma, allo stesso tempo, la scrittura trasgredisce i livelli discorsivi che va montando, poiché l'autrice che inventa la finzione si ripresenta in dialogo con il personaggio della sua storia. Questo gioco di riflessi getta una luce particolare soprattutto sul «judas-eye»<sup>38</sup> che è servito a Larissa come pretesto per articolare insieme il ritratto

<sup>38</sup> «The eye is put to the judas-eye» (*Thru*, cit., p. 638). Lo spioncino, attraverso il quale si vede una realtà da cui siamo separati, enfatizza il ruolo di Larissa come narratrice, come creatrice di sguardi e di visioni incrociate.

verbale del personaggio e il successivo dialogo con Armel. Giocando, infatti, sull'omofonia fra «judas-eye» e «I», il testo di Larissa tende a configurarsi come una scrittura dell'io, come una pagina diaristica che tuttavia smaschera le sue operazioni metatestuali e tradisce, dato il rimando ironico a Giuda, i trucchi della verità autobiografica.

Nell'atto stesso in cui ferma sulla carta il ritratto del personaggio, l'io scrivente ha già fatto compiere al «reale» uno slittamento di prospettiva: la voce del personaggio, infatti, proviene da un codice noto, quello della riunione di Facoltà, ma trova una propria momentanea rappresentazione solo nel discorso con cui l'io l'ha catturato. Tale discorso non è più una copia fedele del reale, non ha un'esistenza anteriore alla scrittura, bensì si apre con essa, profilandosi in una fuga prospettica di citazioni, di riferimenti, di echi la cui combinatoria dipende solo dall'io che li trascrive. La scrittura dell'io, quindi, non fa che ripetere il gesto con cui Larissa, affacciandosi dal «judas-eye», vede Armel «curiously foreshortened by the lens» (638), cioè disegnato in prospettiva attraverso i codici e le parole con cui la scrittrice Larissa lo riflette.

Il testo di Larissa mostra a proprio modo come gli strumenti della scrittura non sono strumenti neutrali di rappresentazione, ma sono profondamente coinvolti nel processo con cui la scrittura viene a comporsi. Sia che si adotti lo strumento della pura registrazione sia che si filtri il reale attraverso l'io di un testimone oculare, ogni frase, ogni parola, non potendosi dispiegare se non attraverso altre parole, condiziona il farsi della rappresentazione, fa del reale una variabile della scrittura, cioè del modo con cui vengono visualizzati i ricordi tessendo insieme le parole.

La scrittura di Larissa, infatti, emerge proprio nel momento in cui il registratore — metafora della pura trascrizione del reale — segna il proprio limite, cioè impedisce a Larissa di giungere ad una rappresentazione oggettiva di ciò che è accaduto durante la riunione di Facoltà. D'altra parte, però, introducendo un io che possa dirigere la narrazione, Larissa fa vedere come le rappresentazioni dipendono dal modo con cui altri testi, altri motivi si intrecciano a quello della riunione di Facoltà.



In questo quadro, l'io, più che recuperare una visione piena, psicologica di sé, diventa l'agente di un campo di simulazioni, di discorsi che variano e si accavallano senza timore di rischiare il paradosso, la contraddizione, l'apparente implausibilità. Ciò che acquista valore è la «verità ludica»<sup>39</sup> dell'io, cioè la possibilità di giocare con le parole per affermare la rappresentazione molteplice del proprio discorso. È quanto avviene nel testo di Larissa, ma anche nel testo più generale che gli studenti stanno scrivendo su Larissa. In *Thru*, infatti, ogni parola è sempre ritratta come in transito, da una scrittura all'altra, da un testo all'altro, in una circolarità — senza fine né origine — nella quale la voce, pur indicando per brevi tratti la fonte che l'ha emessa, viene concepita come una porta che si apre su altri scenari, in un gioco di «doors opening onto other doors that lead to the other place» (669). Ciò consente di attribuire all'io un particolare statuto di voce narrante, così come lo troviamo espresso più volte con il pun di «the markster of the moment». Questa abile condensazione linguistica chiarisce come il narratore che si produce nel perpetuo gioco di variazione, slittamento e trasformazione del discorso è una figura che intende la rappresentazione come una personale performance, caricandola di tutti i segni («the marker of the moment»), di tutti i rimandi di cui si nutre un discorso; e in *Thru* i segni di tale gioco sono immaginati proprio come «sintagma tricks» e «wiles», cioè come trucchi e inganni illusionistici della parola attraverso i quali il narratore apre il proprio dialogo con altri testi e con il lettore, dando voce a tutto ciò che il ricordo ripresenta alla sua mente.

Allo stesso tempo, variando il discorso con il variare della performance, l'immagine che il narratore proietta non è un'immagine stabile, omogenea, poiché deriva, di volta in volta, dal discorso in cui l'io è preso. Come ci viene detto dalla stessa Larissa, in un testo non è importante andare a vedere se il narratore sia una figura «explicit implicit privileged unprivileged reliable unreliable etc.». Sapere che il nar-

<sup>39</sup> R. Barthes, "Scrivere la lettura", cit., p. 25.

ratore è inaffidabile, apprendere la posizione e la distanza da cui esso guarda la sua storia costituirebbe un segno di stabilità, di certezza della narrazione. In realtà, la voce che si manifesta, sia pure in modo intermittente, nella scrittura di *Thru*, non indica solo un punto di vista, uno sguardo del testo, poiché essa rimanda al contempo a quell'io dell'autrice che, nell'atto di scrivere, si cancella dal testo non per negazione di sé, ma per il moltiplicarsi delle sue enunciazioni. In questo quadro, di fronte all'impossibilità di cogliere un rapporto univoco, stabile fra l'autrice e le tante figure di io-narrante, Larissa stessa avverte che in un testo «what matter is → are the innumerable and ever escaping levels of utterance by the I who is not the I who says I» (630-631). In *Thru*, infatti, «l'io che dice io» e che appare come voce nel testo rimanda, senza poterlo identificare, all'io che sta scrivendo il testo, poiché tale io ama scendere e smarrirsi nell'abisso delle proprie enunciazioni, in un labirinto nel quale ogni voce ascoltata è solo una tappa dell'itinerario dello scrivere. L'io che emerge dal testo detiene solo momentaneamente la parola («the master of the moment») poiché solo in parte si identifica con i suoi stessi enunciati; nell'atto di farsi narratore, dunque, tale io, inteso come «the markster of the moment», conserva in sé, nel desiderio del proprio sguardo, un'assenza, un vuoto che può essere calmato nella scrittura solo ricorrendo ad un altro sguardo, attraverso le reinvenzioni dell'io sotto altre spoglie.

Nel fitto incrocio di sguardi e di rappresentazioni, a cui può dar adito, l'io scrivente sembra capace di parlare più voci contemporaneamente, come accade a Larissa che dialoga con se stessa scegliendo la voce di Armel come seconda persona. Ma anche Armel, quando scrive la lettera d'amore, è cosciente di parlare a Larissa come ad un alter-ego di cui ha inventato anche la voce. E naturalmente, dietro il ventriloquismo e lo strabismo di Armel e Larissa, si può scorgere la voce stessa degli studenti, «the silent obsessional remitters of words», che hanno scelto di far passare attraverso l'*I/eye* dei loro personaggi l'intero gioco inventivo delle loro enunciazioni. Ma, a loro volta, le voci con cui gli studenti discutono il loro testo sono riprese e commentate nei

dialoghi di Jacques e il Master, figure che Brooke-Rose ha sottratto al romanzo di Diderot, *Jacques il fatalista*.

### 3. *L'alveare delle voci narranti*

Se questo coacervo di voci dentro le voci che è *Thru* si potesse ascoltare, più che leggere, forse potremmo sperimentare ciò che Barthes ha definito come brusio della lingua. Affidata completamente al significante vocale, la lingua infatti «sarebbe allargata, snaturata, sino a formare un immenso tessuto sonoro»<sup>40</sup>. Tale continuum non rappresenta però semplicemente l'indistinto fonico poiché, per Barthes, in questo stato utopico della lingua, il senso non ne sarebbe precluso. Esso «sarebbe posto in lontananza come un miraggio»<sup>41</sup> e starebbe ad indicare il godimento che l'autore prova nel passaggio senza fine da una voce all'altra, da una prospettiva all'altra. Parlando di tessuto sonoro, Barthes, quindi, si riferisce proprio al modo con cui le voci di un testo — sia esso parlato o scritto — si legano fra di loro, non per pura assonanza fonica, ma per il gioco dei motivi, dei riflessi tematici, delle loro variazioni, così come ci è sembrato di vederlo in *Thru*.

In *Thru*, infatti, spesso accade che il motivo e la voce che lo esprime sono intimamente legati, come si può constatare ogni volta che nel seminario la voce del parlante non sta più ad indicare un'identità precisa, ma si riduce a pura citazione, alla nota già letta che proviene da altri testi. Il seminario stesso, nel suo complesso, tende a configurarsi come un tessuto di voci indistinte, anonime, tranne i pochi casi in cui i parlanti, chiamandosi per nome<sup>42</sup>, gettano nel dialogo una luce sulla loro identità. Ma, in genere, nel farsi della conversazione, ogni voce si lega alle altre senza soluzione di conti-

<sup>40</sup> R. Barthes, "Il brusio della lingua", cit., p. 80.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> Sulla funzione svolta dal nome in *Thru*, si veda in particolare M. Del Sapia Garbero, "Thru: Testualità e critica del nome", *L'assenza e la voce*, Napoli, Liguori, 1991, pp. 265-294.

nuità, indicando la sua presenza solo attraverso la forte carica fatica con cui essa tende ad attirare l'attenzione delle altre, a cercarsi un momentaneo spazio enunciativo nel rapporto con le altre.

E tuttavia se il tumulto di voci non diventa puro caos di suoni, è perché in *Thru* il dialogo, l'interlocuzione non è mai una mera trasmissione di messaggi, di enunciati. Anzi, interrompendosi gli enunciati, spezzandosi i legami con i referenti, ogni voce può far emergere lo spazio discorsivo che la lega alle altre. Nel seminario, e a maggior ragione nelle scritture che esso apre, la voce dialoga, più che con la parola, con i riflessi che il frammento di parola produce sulle altre voci, sugli altri testi. È qui che si sente il brusio della voce, quel non-senso apparente «che farebbe intendere in lontananza un senso»<sup>43</sup>. Procedendo dal frammento all'evocazione del senso, *Thru* proietta il lettore in un alveare di voci narranti, di «figure autoironiche e ciarliere»<sup>44</sup>. Come si è visto nella scrittura degli studenti e di Larissa, occorre ogni volta ricostruire la significazione, non enunciata dal testo se non nel passaggio da una voce all'altra: ma questo testo mancante porta a svelare una narrazione che si è posta di sbieco, tra i tagli e le ricuciture con cui le scritture sono montate. È forse utile riportare, in conclusione, una citazione che fa di *Thru* alla lettera un testo-alveare:

E se non è vero, if it has all been dreamt up by the markster of the moment you can always drop into a lacuna entering a busy beehive where you execute a secret ballet with a show of legs and a quiver of wings for a swarm of honeyvorous impulses that palp oscult measure and imitate the message sucking the performer dry with no memory of the fact that the message has been transmitted from [...] a fat queen bhi, quivering now and again in apathy from fear of being

unthroned  
undroned?  
whose stylus she must cramp (674)

Qui, come anche in altri luoghi di *Thru*, il testo prende

<sup>43</sup> R. Barthes, "Il brusio della lingua", cit., p. 81.

<sup>44</sup> P. Splendore, *Il ritorno del narratore*, cit., p. 30.



consapevolmente la forma di un alveare, nel quale il lettore stesso è invitato ad entrare, con un gioco di prospettive che trasforma l'interpellazione al lettore in un racconto che lo pone allusivamente al suo centro. Il lettore, infatti, intercettando la voce interlocutoria che si rivolge verso di lui (you), si vede riflesso in una metamorfosi che mima in modo grottesco il suo rapporto con il testo.

Entrando con il proprio sguardo nel testo, il lettore è ritratto nell'atto in cui sembra divorare avidamente («sucking the performer dry») i giochi (di voce, di parola, tipografici ecc.) proposti dall'autore-trickster. Il lettore, quindi, è rappresentato nella sua piena energia di recettore di messaggi che giungono dall'ape-regina. Con i suoi «show of legs» e «quiver of wings», che sembrano far parte di un ritualistico balletto di corteggiamento, egli diventa il fuco che segue la traccia erotica giungendo all'ape-regina. Ma nella danza del fuco si ripetono tutte le storie di seduzione di *Thru*, non solo quella fra il lettore e l'autrice, ma quella fra gli studenti e la loro docente, quella fra Armel e Larissa e tutte le altre coppie.

Dal canto suo, l'ape-regina, ennesima figura di autore che si riflette in *Thru*, è anch'essa raffigurata come un essere agitato e tremante («quivering») poiché — ci viene detto — è sconvolta dalla paura di perdere la propria autorità («unthroned»), il che, per un'ape-regina come per la scrittrice, equivale al timore che i suoi messaggi non siano ricevuti e che restino, pertanto, come inespresi («undroned»). Ma l'ironia del gioco è che se ci fosse solo paura, non ci sarebbero seduzione, scrittura. Così l'autrice, giocando con l'immagine dell'ape-regina, ne fa fibrillare la rappresentazione e le parole stesse che la trasmettono, figurando nel passaggio fonetico da *to throne* a *to drone*, da *to unthroned* a *to undrone*, il segno ambiguo del suo potere: essa emette e non emette i propri messaggi, celebra la sua autorità, ma partendo da una posizione di perdita e di rinuncia dei privilegi dell'autore classico, rischiando ogni volta di farsi travolgere dal suo stesso gioco, di lasciarsi detronizzare dalle figure che essa ha ritratto, dalle voci a cui ha delegato il compito di narrare. E tuttavia nella piega del verbo *to drone/to undrone*, l'autrice

mira a suscitare e a rigenerare ad ogni momento l'incontro con l'oggetto del suo desiderio: il fuco, il lettore, *drone*.

Lo sguardo con il quale Brooke-Rose si specchia nei suoi romanzi si sdoppia e si moltiplica in metamorfosi e riflessi mutevoli, come accade in *Thru* al guidatore che, affacciandosi nel retrovisore, vede replicato sulla propria fronte «a second pair of eyes» (583). L'intensità di tale illusione sancisce l'ingresso in un mondo di finzioni, dove scrivere una storia equivale ad oscillare attorno alle linee incerte del ricordo e della verità, giungendo a rinegoziare, con il silenzio dello sguardo, le identità e i poteri della parola.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Brooke-Rose, C.  
 1975 *Thru* (London: Hamish Hamilton)  
 1981 *A Rhetoric of the Unreal* (Cambridge: Cambridge Univ. Press)  
 1984 *Amalgamemnon* (Manchester: Carcanet)  
 1991 *Stories, theories and things* (Cambridge: Cambridge Univ. Press)  
 1991 *Textermination* (Manchester: Carcanet)
- Barthes, R.  
 1984 *Il brusio della lingua* (Torino: Einaudi)
- Beressem, H.  
 1989 «Thru the Looking-Glass», *The Review of Contemporary Fiction*, IX, 3, pp.
- Del Sapio Garbero, M.  
 1991 *L'assenza e la voce* (Napoli: Liguori)  
 1991 «La scrittrice e il labirinto: incontro con Christine Brooke-Rose» *AION - Anglistica*, XXXIV, 1, pp. 83-110.
- Derrida, J.  
 1971 *La scrittura e la differenza* (Torino: Einaudi)
- Foucault, M.  
 1970 *L'ordine del discorso* (Torino: Einaudi)

Grant, D.

1991 «The Emperor's New Clothes: Narrative Anxiety in Christine Brooke-Rose's *Thru*», *AION-Anglistica*, XXXIV, 1, pp. 7-25.

Martin, R.

1989 «Just Words on Page», *The Review of Contemporary Fiction*, IX, 3, pp.

Splendore, P.

1991 *Il ritorno del narratore* (Parma: Pratiche).

TRINH T. MINH-HA:  
IL TERZO SCENARIO TRA ARTE E TEORIA

di  
Annamaria Morelli  
(Napoli)

LO SPAZIO DELL'INTERVALLO

The gift that circulates with  
non-closures offers no security.  
Here in the all-meaning circle  
where there is no in no out, no  
light no shade, she is born anew.  
This is the third scenario.

(Trinh T. Minh-Ha)

«... She dares — by necessity. She dares to mix; she dares to cross the borders to introduce into language (verbal, visual, musical) everything monologism has repressed<sup>1</sup>». Osare il missaggio, muoversi fra i confini di diverse categorie e attraversare le frontiere che dividono i vari linguaggi è per Trinh T. Minh-Ha un modo di sottrarsi alle totalizzazioni e alle compartimentalizzazioni.

Per lei, asiatico-americana, regista, poeta, saggista, compositrice, dislocare e dislocarsi è un modo di resistere a qualunque regime di classificazione unitario; è il caparbio rifiuto di ogni facile definizione che miri ad etichettare e dunque a liquidare le voci delle (dentro e tra le) differenze.

<sup>1</sup> Cfr. M. Trinh, *When the Moon Waxes Red*, London and New York, Routledge, 1991, p. 14. In seguito le citazioni da questo libro verranno riportate nel testo con l'abbreviazione *When the Moon...*, e l'indicazione della pagina.



Dislocare e dislocarsi continuamente rappresenta allora anche una strategia di sopravvivenza:

Displacing is a way of surviving. It is an impossible, truthful story of living in-between regimens of truth. The responsibility involved in this motley in-between living is a highly creative one: the displacer proceeds by increasingly introducing difference into repetition. By questioning over and over again what is taken for granted as self-evident, by reminding oneself and the others of the unchangeability of the change itself. Disturbing thereby one's own thinking habits, dissipating what has become familiar and clichéd, and participating in the changing of received values (*When The Moon...*, p. 21).

Diversi possono essere i modi di rompere la rappresentazione del prevedibile e in realtà non c'è nessuno strumento che non possa essere usato diversamente, una volta trasferito dalla funzione che normalmente gli viene prescritta. La ripetizione, ad esempio, quando non è inconsapevole ma riflette su se stessa, quando richiama l'attenzione su di sé *in quanto* ripetizione e gioca nell'usare le differenze nella ripetizione, può costituire una pratica e una strategia per mettere a fuoco ciò che altrimenti passerebbe inosservato.

Se la ripetizione crea delle aspettative e a intervalli sia regolari sia irregolari non le soddisfa, accade che l'attenzione viene diretta non tanto all'oggetto, alla parola, all'immagine, al suono ripetuto ma all'elemento (altrimenti invisibile) che si trova fra essi:

The element brought to visibility is precisely the invisibility of the invisible realm, namely the vitality of intervals, the intensity of the relation between creation and re-creation (*When The Moon...*, p. 191).

È lo spazio dell'intervallo, dell'interstizio che caratterizza per Trinh il luogo della (ri)creazione. Vivere e lavorare nello spazio del 'tra' è ciò che consente di uscire dal sistema dualistico della struttura di pensiero occidentale e dalla sua logica oppositiva. Il reame del 'tra', che è anche il reame necessariamente abitato dal cosiddetto 'popolo con i trattini', si pone come sfida all'essenzialismo e al binarismo occidentale proprio a partire dal segno grafico che lo rappresenta:

[2]

The challenge of the hyphenated realities lies in the hyphen itself: the *becoming* Asian-American; the realm in-between where predetermined rules cannot fully apply (*When The Moon...*, p. 157).

Il trattino è il diventare. Abitare il suo spazio è nello stesso tempo sia uno stato costante sia uno stato di transizione. In tutto il suo dilemma e nella sua potenzialità, la condizione del trattino non è e non può essere un'entità fissa: essa si rifiuta di collocarsi in un mondo (un sistema, un linguaggio) o in un altro e sviluppa una particolare abilità a muoversi fra le frontiere, dentro e fuori, al di qua e al di là dei confini<sup>2</sup>.

L'impurità dell'ibrido, il suo essere né dentro né fuori e contemporaneamente dentro e fuori, produce non solo, come dice Salman Rushdie, 'un allenamento ad una doppia visione' ma soprattutto la possibilità di dire almeno due, tre cose allo stesso tempo:

In the complex reality of post coloniality it is therefore vital to assume one's radical 'impurity' and to recognize the necessity of speaking from a hybrid place, hence saying at least two, three things at a time<sup>3</sup>.

Nel momento in cui il sistema binario non è di fatto più in grado di fornire una struttura di contenimento e di organizzazione per le pratiche e i discorsi culturali, politici e teorici, la sfida diventa riuscire a parlare da un luogo non ben definito; da un luogo mutevole che non può più semplicemente basarsi su strategie di alternativa, opposizione, confronto, rovesciamento così come sono radicate nella tradizione delle forme di contestazione.

Fra le polarità del dualismo oppositivo emerge allora un 'terzo scenario', un (non)luogo in cui non si smette mai

<sup>2</sup> È stato ampiamente teorizzato dal più recente dibattito critico sul postcolonialismo la nozione di ibrido e la condizione del cosiddetto 'popolo coi trattini'. Vedi, fra gli altri, i contributi teorici di Stuart Hall, Edward Said, Salman Rushdie, James Clifford, Homi Bhabha, Kobena Mercer.

<sup>3</sup> Cfr. M. Trinh, *Framer Framed*, London and New York, Routledge, 1992, p. 140. In seguito le citazioni tratte da questo volume verranno riportate nel testo con l'abbreviazione *FF* e l'indicazione della pagina.

[3]

di camminare su un crinale correndo sempre il rischio di cadere da una delle due parti del limite proprio mentre si cerca di disare, rifare, modificare il limite stesso. Il terzo scenario, come dice Stuart Hall, «... is the scene where this new thing is worked out, and the difficulty we are having is the difficulty of that discourse emerging»<sup>4</sup>.

Nel momento in cui ci si muove dalla posizione del soggetto che è nominato a quella del soggetto che nomina il rischio è sempre quello di creare un altro schema articolato in definizioni e parametri fissi. Per vigilare costantemente sul pericolo di formare categorie rigide e congelare i significati è necessario, secondo Trinh, che il soggetto che nomina abiti lo spazio non solido e non sicuro ma instabile e mutevole dell'intervallo:

'Non categorical' thinking sees to it that the power to name be constantly exposed in its limits. So in terms of subject positioning you can only thrive on fragile ground... this is the space in-between, the interval... (FF, p. 173).

#### TRA TEORIA E POESIA

I, myself, think of theory as a practice that changes your life entirely, because it acts on your conscience... I see theory as a constant questioning of the framing of consciousness.

(Trinh Minh-Ha)

i was made to believe  
we who write also dance  
yet no dancer writes  
(the way we write

no writer ever dances  
(the way they dance)  
while writing we bend  
and bend over

<sup>4</sup> Citato da Trinh in *When The Moon...*, p. 229.

stoop sit and squat  
and can neither stand erect  
nor lie flat on our back  
who ever pretends to feed  
walk skip run while writing  
must be flying free  
as free as a cage-bird  
seeing not lines as lines  
bars as bars  
nor any prison-yard

(Trinh Minh-Ha)

Il lavoro critico, dice Trinh, è fatto per viaggiare su un terreno interstiziale. Accade spesso, al contrario, che la teoria, imprigionata all'interno di rigorose specializzazioni e discipline, tende a favorire le chiusure e le frontiere piuttosto che a svuotarle:

... in reflecting on language(s) as a crucial site for social change theory should precisely challenge such a compartmentalized view of the world and render perceptible the (linguistic) cracks existing in every argument and its diverse manifestations (*When The Moon...*, p. 108).

È alla luce di ciò che smembrare le 'grandi narrative delle scienze umane' diventa per Trinh un mezzo di sopravvivenza ed è in quest'ottica che prende forma la consapevolezza che un semplice discorso di opposizione non è più sufficiente. Evitando il rischio di ricadere in un sistema di categorie binarie ella sceglie il movimento dentro e fuori diverse pratiche discorsive usando l'intersezione di analisi e racconto, di linguaggio teorico e linguaggio poetico.

Nei suoi testi (scritti o visuali), l'intima relazione fra teoria e poesia impedisce al significato di farsi dogma o di considerarsi in qualche modo conclusivo. L'io poetico non è mai totalmente riconducibile ad un'entità individuale e la sua voce non è mai prescrittiva o autoritaria:

For me the exploration of new complex subjectivities and the problematizing of the subject in contemporary theory can best be carried out through poetical language — as long as poetical language is not equated with mere aestheticizing tool nor practiced as a place to consolidate a «subjective» self.



In poetry, the «I» can *never* be said to simply personify an individual... In poetical language, there is no «I» that just stands for *myself*. The «I» is there; it has to be there, but it is there as the site where all other «I's» can enter and cross one another. This is an example of the very strength and vitality of poetical language and of how it can radically contribute to the questioning of the relationship of subjects to power, language and meaning in theory (FF, pp. 121-122).

Nel processo di significazione dei testi di Trinh è implicato un costante spiazzamento dell'identità del soggetto che parla, scrive, filma, legge. La stessa distinzione fra arte e teoria viene messa in discussione da tutto il suo lavoro.

È impossibile, difatti, distinguere nei suoi testi i confini, di solito rigidamente delimitati, fra teoria e pratica; i due campi si mescolano continuamente: nel momento in cui si teorizza l'abbattimento delle frontiere fra artista e critico, fra teoria e pratica, *il modo* in cui è costruito il discorso teorico è già pratica, pratica artistica. Qui la forma crea il contenuto e viceversa.

Leggere (per) Trinh è un atto creativo. Come lei stessa suggerisce, le sue pagine si possono leggere orizzontalmente, obliquamente, verticalmente e i materiali, le voci, i linguaggi differenti che compongono i suoi testi possono essere rintesuti in forme e modi svariati<sup>5</sup>.

For me, the political responsibility here is to offer meaning in such a way that each reader, going through the same statements and the same text, would find tools for herself (himself) to carry on the fight in her (or his) own terms (FF, p. 154).

Poesie, pagine bianche, teorie post coloniali-femministe moderne, racconti, disegni, detti zen, immagini, proverbi, interventi sull'impaginatura e sui caratteri stampati... leggere Trinh è effettivamente un'esperienza di deriva. Il pro-

<sup>5</sup> «A film is like a page of paper which I offer to the viewers. I am responsible for what is within the boundaries of the paper but I do not control and do not wish to control its folding. The viewers can fold it horizontally, obliquely, vertically; they can weave the elements to their liking and background». Cfr. *When The Moon...*, p. 109.

cesso di conoscenza dell'incontro con l'altro non procede lungo sentieri rettilinei ed evidenti ma negli interstizi della discontinuità; lì dove il buio e la luce si alternano: non c'è 'illuminazione' senza oscurità, non c'è oscurità senza 'illuminazione'.

To move inside oneself, one has to be willing to be intermittently blind. Similarly, to move towards other people, one has to accept to take the jump and move ahead blindly at certain moments of inquiry. If one is not even momentarily blind, if one remains as one is from the outside or from the inside, then it is unlikely that one would be able to break through that moment where suddenly everything stops; one's luggages are emptied out; and one fares in a state of non-knowingness, where the destabilizing encounters with the «unfamiliar» or «unknown» are multiplied and experienced anew (FF, p. 119).

Svuotarsi del proprio bagaglio, viaggiare fra le pagine talvolta in uno stato di non conoscenza, significa anche accettare di perdersi nel testo e perdere controllo sul testo. Non potendo sempre contare su un modulo usuale di rimandi e risonanze fra saperi specialistici, le consuete pratiche di lettura analitica e critica possono venire usate con i testi di Trinh solo in modo intermittente, a intervalli necessariamente/volontariamente sospese.

In questi intervalli il luogo del «tra» viene ad essere uno spazio con-diviso dal soggetto (dislocato) che legge insieme al soggetto (dislocato) che scrive. Lo spazio creativo dell'intervallo, allora, diventa qui spazio creativo non solo per chi scrive ma anche per chi legge; lo «spazio del dono» che circola senza garantire certezze ma offrendosi al cambiamento della ri-creazione.

#### QUANDO UNA DONNA SCRIVE

Moreover more and more women see writing as *the* place of change, where the possibility of transforming social and cultural structures is offered.

(Trinh Minh-Ha)

Now, I-woman am going to blow  
up the Law: a possible and  
inescapable explosion from  
now on; let it happen, right  
now, in language.

(Hélène Cixous)

L'intrusione nel «territorio occupato» della teoria è per Trinh l'intrusione in un territorio vitale. Affinché la teoria non perda di vista la sua natura condizionale e di rischio e non si limiti ad essere una forma oppressiva di «inquisizione amministrativa» (*the Voice of Knowledge*) si combattono battaglie su diversi fronti. Uno di questi è sicuramente il fronte del linguaggio.

Mentre è abbastanza diffuso mettere in gioco l'autorità del linguaggio come modello per l'apprendimento naturale e come mezzo trasparente per criticare e teorizzare, è senza dubbio meno diffuso incontrare esempi in cui la teoria è coinvolta nello svuotare piuttosto che nell'affermare o reiterare le categorie teoretiche.

A quest'ultima pratica si ispira il lavoro di Trinh in cui, come si è detto in precedenza, il confine fra linguaggio teorico e non teorico è continuamente confuso e messo in discussione «sia attraverso la consapevolezza del segno sia attraverso la destabilizzazione del significato e del soggetto che scrive».

To be lost, to encounter impasse, to fall, and to desire both fall and impasse — isn't this what happens to the body in theory?<sup>6</sup>

Il linguaggio della teoria si ri-definisce nell'incontro con il corpo; nell'incontro con il corpo (della scrittura) femminile. 'Scrivere il corpo' — una definizione a volte abusata, altre volte fraintesa — nella ri-definizione proposta da Trinh rappresenta un eccesso mai completamente contenuto dalle

<sup>6</sup> Cfr. M. Trinh, *Woman Native Other*, Indianapolis, Indiana University Press, 1969, p. 42. In seguito le citazioni prese da questo libro verranno riportate nel testo con l'abbreviazione WNO e l'indicazione della pagina.

strutture unificanti della scrittura:

Its physicality (vocality, tactility, touch, resonance), or edging and margin, exceeds the rationalized «clarity» of communicative structure and cannot be fully explained by any analysis (WNO, p. 44).

Lo spazio della scrittura femminile è quel reame fluido, fecondo e diffuso in cui il centro è dappertutto e la periferia da nessuna parte; una scrittura che richiede un'intensa partecipazione ma esclude l'idea di una meta e di una direzione. Una donna, come dice Cixous, coinvolge sempre la sua storia nella Storia, e il suo discorso, «anche quando è 'teoretico' o politico non è mai semplice o lineare o 'oggettivizzato', universalizzato»<sup>7</sup>.

Perhaps life appears less agonizing when decentralization (and decentering) are no longer understood as chaos or absence — the opposite of presence — but as a marvelous expansion, a multiplicity of independent centers. Such an understanding can allow us, following Clarice Lispector's example, not to succumb to the need for form, linked to the terror of finding oneself without boundaries (*When The Moon*, p. 142).

La forma in cui questa scrittura viene alla luce sfida l'idea stessa della forma, trasgredisce la Legge (dei sistemi sintattici e strutturali) della composizione linguistica. Il testo è lì, ma non più come oggetto temporale, finito; esso si frammenta, si moltiplica, si apre, circola spogliandosi degli abiti della 'Presenza' e della 'Autorità'.

Chi scrive si fa attraversare dall'altro senza cercare di etichettarlo, soffocarlo, impadronirsene, ma sostenendolo con mano lieve dal tocco né distaccato né possessivo. Un gesto simile ad una carezza, come dice Cixous, una delle voci spesso convocate nei testi di Trinh: «That's why it is good to write, to allow the tongue to experiment with itself, as one tries out a caress...»<sup>8</sup>.

Con lo stesso gesto l'autore libera dalla membrana del

<sup>7</sup> Citata da Trinh in WNO, p. 43. Cfr. H. Cixous and C. Clément, *The Newly Born Woman*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986, p. 92.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 173.



sé 'i più di diecimila esseri che ci sono nel suo cuore, di cui l'io non è che uno solo' (Artaud) e si apre al volo di ciò che Cixous chiama *plusje* e *pluieje d'oeufs*<sup>9</sup>.

Nella pioggia dei sé che si diffonde in modo sparso mentre scrive, ella eccede la singolarità e l'unitarietà del soggetto autoriale così come è concepito nella «metafisica occidentale della Presenza»:

Going beyond the convention Presence-God-Author and feeling the urgency of a dencentralized movement, they (women) take up speech not to identify it with themselves or to possess it, but to deliver it from its enslavement to mastery (*When The Moon...*, p. 136).

La parola non viene posseduta ma liberata e chi parla, invece di asserire la sua Presenza dovrebbe essere, come dice ancora Cixous, «rich in humility, inflexible enough in tenderness to be no one... being pure joy before all naming»<sup>10</sup>.

#### QUANDO UNA DONNA RACCONTA

Each story is at once a fragment and a whole. And the same story has always been changing, for things which do not shift and grow cannot continue to circulate.

(Trinh Minh-Ha)

La gioia di cui parla Cixous affiora chiaramente fra le pagine scritte da Trinh. Il suo modo di comporre il racconto

<sup>9</sup> Letteralmente «più di me» e «io-pioggia di uova». Citata da Trinh in *When The Moon...*, p. 144. Cfr. H. Cixous, *Vivre l'orange*, Paris, Des Femmes, 1979.

<sup>10</sup> «This particular sense of history — one that confidently appropriates the rest of the world to its point of view — depends upon the invariable and unquestioned sense of identity of the knowing subject. What cannot be reduced to his law and logic, and the gender is deliberate, is declared to be irrational». Cfr. I. Chambers, *Migrancy Culture Identity*, London and New York, Routledge, 1993, p. 170.

teorico-letterario-politico-critico è pervaso di gioia; il racconto di una storia è esso stesso gioia:

Let me tell you a story. For all I have is a story. Story passed on from generation to generation, named Joy. Told for the joy it gives the storyteller and the listener. Joy inherent in the process of storytelling. Whoever understands it also understands that a story, as distressing as it can be in its joy, never takes anything away from anybody. Its name, remember, is Joy. Its double, Woe Morrow Show (*WNO*, p. 119).

Come una *griotte* la voce di Trinh intesse il suo racconto con elementi di storia, filosofia, etica, religione, letteratura senza separare la Storia dalla storia, la mente dal corpo, i fatti dall'immaginazione.

Il suo racconto procede senza fretta, l'inizio non è mai indirizzato al cuore del problema; il cuore del problema, come lei ama ripetere, è sempre in un luogo altro da dove ci si aspetterebbe di trovarlo. Per consentirgli di emergere Trinh si avvicina ad esso indirettamente, posponendolo finché non matura, lasciandolo venire quando è pronto a farlo, senza forzarlo in una direzione, in una struttura di contenimento e completamento o in una cornice chiusa:

The story never stops beginning or ending. It appears headless and bottomless for it is built on differences. Its (in)finity subverts every notion of completeness and its frame remains a non-totalizable one. The differences it brings about are differences not only in structure, in the play of structures and of surfaces, but also in timbre and in silence (*WNO*, p. 2).

La storia non smette mai di comunicare o di finire, pure il suo andamento è scandito da un ritmo. Un ritmo che attira, sostiene, avvolge e coinvolge chi ascolta, legge o guarda i 'racconti' di Trinh. Esso viene costruito orchestrando su differenti toni, timbri, registri, cadenze, pause, silenzi e si dispiega in modi simili allo sviluppo di un tema musicale:

To produce their full effect, words must, indeed, be chanted rhythmically, in cadences, off cadences (*WNO*, p. 122).

Il racconto, nell'interpretazione di Trinh, è una (ri)com-

posizione in cui diverse voci, parole, memorie, evocazioni vengono assemblate e riformulate per trasmettere storie che hanno circolato e continueranno a circolare in una catena continua, senza un prima né un dopo, un inizio o una conclusione. Esse si offrono al piacere della riproduzione e della ricreazione e non appartengono ad un'autorialità originaria ma a tutti quelli che le hanno (ri)narrate e a cui sono state (ri)narrate:

In this chain and continuum, I am but one link. The story is me, neither me nor mine. It does not belong to me, and while I feel greatly responsible for it, I also enjoy the irresponsibility of the pleasure obtained through the process of transferring. Pleasure in copy, pleasure in the reproduction (WNO, p. 122).

Il racconto di una storia è anche narrazione della memoria e del passato e l'atto di rivelare il passato, secondo Trinh, comporta una qualità in qualche modo magica e non puramente fattuale (non a caso nelle culture 'primitive' la voce che narra il passato è la stessa voce del mago, dello stregone, del profeta).

Quando nelle società 'civili' la Storia venne separata dalle storie, si cominciò, al contrario, a indulgere nell'accumulazione dei fatti. Il passato non venne più messo in relazione con il presente e con il futuro, non si guardò, come dice Benjamin, al futuro presente nel passato, ma lo si raccontò come una successione di avvenimenti, i 'grani del rosario' del progresso evolutivo.

La Storia divenne la Storia dei vincitori ma soprattutto la Storia della repressione e dell'esclusione di altre storie<sup>11</sup>. Questa Storia, invariabilmente scritta dagli uomini e assimilata al loro punto di vista, prendendo le distanze dalle storie, diede vita alle categorie binarie del finzionale e del fattuale. Le storie vennero così consegnate al reame del racconto, della leggenda, del mito, della letteratura e sempre più netto divenne il binomio per cui le storie erano sinonimo di finzione e la Storia sinonimo di verità:

Then, since fictional and factual have come to a point where they mutually

[12]

exclude each other, fiction, not infrequently, means lies, and fact, truth. DID IT REALLY HAPPEN? IS IT A TRUE STORY? (WNO, p. 120).

Aristotele diceva che la poesia è più veritiera della Storia. La narrazione di una storia; (la poesia narrativa) può allora essere più vera della storia, essa può non essere necessariamente fattuale, eppure essere veritiera nel carattere. La verità, dice Trinh, non corrisponde ad un senso compiuto; essa eccede il significato ed eccede la misura.

Ricompare di nuovo la nozione di eccesso e non a caso ricompare la donna. Questa volta l'eccesso di cui parla Trinh non è connesso al corpo della scrittura delle donne ma al corpo del loro racconto:

The world's earliest archives or libraries were the memories of women. Patiently transmitted from mouth to ear, body to body, hand to hand. In the process of storytelling, speaking and listening refer to realities that do not involve just the imagination. The speech is seen, heard, smelled, tasted, and touched (WNO, p. 121).

Memoria vivente del suo tempo, della sua gente la donna che racconta, la *griotte*, è anche oracolo, dice Trinh, e dispensatrice di gioia. Ella compone sulla vita e il suo racconto è volto a rivelare e rivitalizzare la vita stessa:

Its fascination may be explained by its power both to give a vividly felt insight into the life of other people and to revive or keep alive the forgotten, dead-ended, turned-into-stone parts of ourselves (WNO, p. 123).

Il suo compito non è quello di facilitare il passaggio della storia da mente a mente, come è di solito concepito da un punto di vista maschile. La donna che racconta, nel momento in cui compone sulla vita la ricrea, la rigenera, la rialimenta. E la vita senza dubbio eccede le regioni e le ragioni della mente:

Man's view is always reduced to man's mind. For this is the part of himself he values most. THE MIND. The intellect and its powers... She, however, who sets out to revive the forgotten, to survive and supersede it... she never speaks of and cannot be content with mere matters of the mind — such as mind transmission (WNO, p. 129).

[13]



Opporre al reame maschile della mente il reame femminile del corpo, all'intelletto il sentimento o alla ragione l'immaginazione, significherebbe tuttavia ricadere in una logica di semplice rovesciamento della gerarchia implicata in tali opposizioni, dando di nuovo vita, secondo Trinh, a rigide categorie binarie. Al contrario nei suoi racconti, spesso allegorici, sempre poetici, non avviene mai che la mente si opponga al corpo o l'emozione al pensiero (e viceversa).

I racconti di Trinh (teorici, visuali, critici, narrativi) eccedono le categorie e si muovono sempre in quella regione intermedia ai confini fra politico e poetico, concreto e astratto, storico e immaginativo dove schemi rigidi di divisione e compartimentalizzazione semplicemente non si possono applicare. Con lei si viaggia nel reame del 'tra'; un reame ibrido di ragione e sentimento, un reame, e il termine è necessariamente intervallato da un trattino, senti-mentale.

IL SOGGETTO IMPOSSIBILE: L'ESPLOSIONE DEI GENERI  
IN *THE FEMALE MAN* DI JOANNA RUSS

di  
Tiziana Terranova  
(Napoli)

La frattura e la schizofrenia impliciti nell'attribuzione di una marca esclusiva di genere sessuale ai generi letterari, e l'esplosione di questa schizofrenia attraverso la violazione programmatica della «norma», costituisce uno dei nodi tematici fondamentali nell'intera produzione artistica della scrittrice americana Joanna Russ<sup>1</sup>. In modo particolare nel suo testo più conosciuto, il romanzo fantascientifico *The Female Man*<sup>2</sup>, è riscontrabile una pioneristica e stimolante critica

<sup>1</sup> Nata a New York City nel 1937, Joanna Russ è una delle più note e quotate scrittrici di fantascienza al femminile, certamente una delle più impegnate sul fronte di una immissione di tematiche femministe in un genere tradizionalmente maschile come la fantascienza. Vincitrice dei prestigiosi premi Hugo e Nebula, è autrice di romanzi fantascientifici come *The Female Man* (1975), *The Two of Them* (1978), *We Who Are About To...* (1977), e le raccolte di racconti *The Adventure of Alyx* (1983), *Extra(ordinary) People* (1984) e *The hidden Side of the Moon* (1987). Eccezione alla sua produzione narrativa prevalentemente fantascientifica è il romanzo *On Strike Against God* (1980). Joanna Russ, che è attualmente professore associato di Inglese all'Università di Washington, Seattle, è anche nota per la sua produzione critica, in cui si mescolano l'attenzione del critico letterario per le caratteristiche del genere Science Fiction e la sensibilità femminista verso la stereotipizzazione letteraria del femminile. Ricordiamo per tutti *How To Suppress Women's Writing* (1984) e il saggio 'Amor Vincit Foeminam: The Battles of Sexes in Science Fiction' (1980).

<sup>2</sup> J. Russ, *The Female Man*, London, Women's Press, 1985 (tutte le citazioni dal testo sono riferite a tale edizione). La scrittura di *The Female Man*, che raggiunse la pubblicazione nel 1975 è da retrocedersi di qualche anno, per le difficoltà incontrate dall'autrice nel trovare un editore. A que-

all'apparato dei generi letterari moderni, quali costituitosi sulle linee di quella che il critico americano James Collins definisce una reazione all'eteroglossia del romanzo settecentesco<sup>3</sup>.

La provocante scelta artistica dell'autrice, quella di operare all'interno di un genere letterario «maschile» come la fantascienza, è significativa dell'intento polemico alla base della sua vocazione letteraria: la sua prima affermazione autoriale, l'atto della scrittura di un genere che, in quanto donna, non le apparterebbe, è atto scoperto di rottura nei confronti della meta-legge che sottende la divisione dei generi letterari, legge del «genere» nel senso letterario della parola (l'inglese «genre»), ma anche legge del «genere» nel suo senso grammaticale, genere sessuale («gender»).

Questa legge, che potremmo approssimativamente definire la legge della «sessuazione» dei generi letterari, potrebbe essere riassunta come la legge che regola l'attribuzione di tratti simbolici di femminilità o mascolinità a un insieme di testi riconoscibili come appartenenti ad un sottinsieme della letteratura o «genere».

Per quello che riguarda il «genere» nella sua accezione letteraria è bene accennare qui alla difficoltà del soggetto nel dibattito critico contemporaneo. Come osservò Todorov alla metà degli anni '70, l'atto di persistere nel prestare attenzione ai generi potrebbe assumere l'aspetto di impresa vana ed anacronistica, almeno per quello che riguarda quel particolare settore della letteratura definita «alta»: per questa letteratura le ultime tracce dell'esistenza dei generi letterari sarebbero

---

sto proposito confronta le dichiarazioni della stessa Russ nell'intervista da lei rilasciata in *Dream Makers*, interviews by C. Platt, New York, Berkley Books, 1983, Vol. II, pp. 191-201. Il romanzo è stato recentemente tradotto in italiano per le Edizioni Nord da Oriana Palusci, che ne ha curato anche l'introduzione (J. Russ, *Female Man*, Milano, Edizioni Nord, 1989).

<sup>3</sup> Secondo Collins i generi letterari moderni, generi costituiti quasi esclusivamente all'interno del nuovo mercato della letteratura di massa, sarebbero stati guidati da un intimo impulso di reazione all'eteroglossia del romanzo settecentesco, il cui ruolo originario era stato di grande contenitore dei generi letterari pre-moderni, successore in questo senso all'epica classica (cfr. J. Collins, *Uncommon Cultures*, London, Routledge, 1989).

[2]

da ricercare nell'epoca classicista, per cui era ancora possibile parlare di ballate, odi, sonetti, tragedie e commedie<sup>4</sup>. L'idea di una ripetitività di codici narrativi è negata invece alla letteratura «alta» contemporanea sulla base dell'incompatibilità della nozione di «genere» con l'ipotesi crociana dell'unicità dell'opera letteraria, secondo cui ogni opera sarebbe potenzialmente in grado di modificare l'insieme dei possibili, ogni opera costituendo un nuovo ed unico esempio in grado di modificare definitivamente l'intera specie<sup>5</sup>.

L'esistenza «storica» di generi letterari contemporanei sarebbe invece senza sforzo riconosciuta per quella particolare specie di letteratura che è la letteratura di massa, i cui esempi, determinati totalmente dalla propria natura di «merce», sembrerebbero corrispondere all'implicazione di uniformità e conformità contenuta nella nozione di genere. Questa prospettiva è doppiamente insostenibile: in primo luogo dal punto di vista dell'oggetto «escluso» dall'appartenenza al genere, cioè la «letteratura», in quanto negare la nozione di genere per la letteratura nella sua accezione più vasta equivarrebbe «a sostenere che l'opera letteraria non mantiene le proprie relazioni con le opere già esistenti»<sup>6</sup>, essendo i generi, appunto, quel tramite in virtù del quale l'opera si mette in rapporto con l'universo della letteratura; ed in secondo luogo per quel che riguarda quell'insieme di testi per cui la categoria di «genere», intesa come principio di mera ripetitività formulaica, è stata considerata efficace

---

<sup>4</sup> Su tale controversia cfr. T. Todorov, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1973, p. 10, e dello stesso autore *Les genres du discours*, Paris, Seuil, 1978.

<sup>5</sup> Nel 1959 Maurice Blanchot sostenne l'ipotesi che il «libro è ormai la sola cosa che importi, lontano dai generi, al di fuori delle suddivisioni categoriche — prosa, poesia, romanzo, documento — in cui rifiuta di prender dimora e a cui nega il potere di stabilirne il posto e determinarne la forma. Un libro non appartiene più ad un genere; ogni libro nasce solo dalla letteratura, come se la letteratura conservasse in anticipo, nella loro generalità, i segreti e le formule che sole rendono possibile dare a ciò che è scritto, la realtà di un libro» (M. Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, ns. trad.).

<sup>6</sup> T. Todorov, *op. cit.*, p. 12.

[3]



strumento critico di comprensione, cioè per il ricchissimo patrimonio testuale costituito dalla letteratura popolare del nostro secolo.

È indubitabile, tuttavia, che la struttura formulaica del genere letterario sia soggetta ad una maggiore rigidità ripetitiva nel caso della letteratura popolare, ed è sicuramente sostenibile, inoltre, che tale costruzione di discorsi, come li definisce James Collins, «mutuamente esclusivi» quali i generi letterari nella letteratura di massa della prima metà del secolo, abbia avuto come corollario anche la costruzione di registri narrativi, ancor più «mutuamente esclusivi» che in passato, per i pubblici maschile e femminile. Come ha sostenuto Stephen Neale per il cinema, i generi narrativi contemporanei (letterari e cinematografici) si inscrivono costantemente in un processo di costruzione della differenza sessuale e, più in generale, di identità sessuali. Tale partecipazione non può essere limitatamente attribuita al fatto che alcuni generi sono stati tradizionalmente definiti come diretti ad un pubblico «femminile», ma va estesa alla più generale considerazione che tale industria culturale etichetta e distribuisce i testi in questione secondo ugualmente costruite categorie di genere: il lettore/lettrice è cioè costruito a partire da una differenza biologica come culturalmente provvisto di genere sessuale, e le caratteristiche di tale genere vengono trasmesse e rinforzate dalla costruzione stessa del testo letterario<sup>7</sup>.

Melodramma e romance, per esempio, compaiono convenzionalmente al nucleo della cosiddetta narrativa femminile, laddove il femminile è culturalmente costituito come il genere delegato alla cura dei territori delle relazioni interpersonali, dei sentimenti e delle vicende familiari; la narrativa maschile si aggrega invece attorno alla monopolizzazione dei piaceri dell'avventura, dell'azione e della speculazione scientifica in generi come il giallo d'azione (l'americano *hard-boiled*), la fantascienza e il poliziesco<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Cfr. S. Neale, *Genre*, London, BFI, 1980, p. 56.

<sup>8</sup> Sull'importanza delle categorie di genere sessuale nella produzione e distribuzione della letteratura di massa, cfr. Ken Worpole, *Reading by*

L'apparato dei generi letterari, tuttavia, non può essere liquidato, come potrebbe apparire dalle affermazioni precedenti, come semplicemente un apparato *totalizzante* al servizio dell'ideologia dei generi sessuali dominante in un preciso momento storico. Come Jacques Derrida ci ha ricordato, la legge del genere, è, al contrario di quanto si possa pensare, anche una legge di contaminazione, legge di osmosi e di deriva: la «partecipazione» che un testo ha l'obbligo di dichiarare ad un genere non ne implica l'«appartenenza»<sup>9</sup>: se la mera esistenza di un testo senza genere è impensabile come l'esistenza di un pensiero «originale», privo cioè di genealogie e contesti, ciò tuttavia non implica la sclerotizzazione totale del testo nei parametri che l'hanno aiutato ad acquistare forma e a produrre significato. La legge del genere, qui genere letterario, vive e si riproduce grazie alla violazione regolare delle proprie norme e dei primi limiti, in una complessa economia di prestiti e contaminazioni. In questo senso la legge del genere soggiace alla legge più fondamentale del desiderio e del piacere, necessitando l'introduzione di un principio di differenza nella ripetizione di un'esperienza iniziale di godimento: il piacere è così prodotto sia dalla ripetizione del significante, della struttura formulaica originaria, sia dalla limitata, ma nondimeno fondamentale differenza che soggiace e separa le istanze di ripetizione<sup>10</sup>.

La dialettica tra «genre» e «gender» si rivitalizza quindi in questa riconcettualizzazione della natura del confine separante i generi, nella rivendicazione della sua natura osmotica ed organica. Il grado di permeabilità del bordo, tuttavia, non è indiscriminato ed indifferenziato: spesso in un immaginario panorama testuale costituito dal libero scambio tra i

*Numbers*, London, Comedia, 1984, e T. Modleski, *Loving with a Vengeance. Mass-produced Fantasies for Women*, London and New York, Methuen, 1982. Per uno studio dello stesso processo operante nei generi televisivi cfr. invece J. Fiske, *Television Culture*, London, Routledge, 1989, e L. Curti «Genere e generi in TV» in *DWF* n° 8. Roma, Utopia, 1989, pp. 87/8.

<sup>9</sup> Jacques Derrida, «La loi du genre», apparso originariamente su *Glyph* no. 7, 1980, e ora contenuto in *Parages*, Paris, Galilée, 1986.

<sup>10</sup> Cfr. S. Neale, *op. cit.*, p. 48.

generi, dal gioioso rimodellamento di confine e forme, resistente e rigida sembrerebbe rimanere la linea che divide tale molteplicità di generi secondo la discriminante del genere sessuale. I generi letterari, quindi, non escluderebbero tanto l'un l'altro, tramite la, seppur porosa, chiusura dei loro bordi, quanto la soggettività definita come *altra* dalla legge della sessuazione dei generi. Ed è a questa chiusura di una soggettività frammentaria nell'unità delle categorie di genere (sia *genre* che *gender*), che Joanna Russ rivolge la propria attenzione nel romanzo fantascientifico *The Female Man*<sup>11</sup>.

#### UN ROMANZO POLIFONICO

L'intreccio drammatico di *The Female Man* è estremamente complicato dall'incrociarsi ripetuto e dislocante delle storie di quattro personaggi, Jael, Joanna, Janet e Jeannine. Il meccanismo narrativo fondamentale del romanzo, nel gergo della critica fantascientifica il cosiddetto *novum*<sup>12</sup>, è costituito dalla teoria dei mondi possibili, pluralità di scenari tra cui si muovono le quattro protagoniste della narrazione. Queste donne, come si apprenderà quasi alla fine del

<sup>11</sup> È importante sottolineare come negli anni '80 e '90 tale struttura binaria dei generi letterari sia stato oggetto di vivace e ironica spinta decostruttiva. Cfr. per la fantascienza l'intera opera di distribuzione della Women's Press di Londra, o ancora la contaminazione di melodramma e poliziesco in popolari serial televisivi come la *Piovra*, la colonizzazione maschile dei piaceri della moda e dell'estetica nella serie poliziesca *Miami Vice*, e infine l'uso nel genere femminile televisivo per eccellenza, la soap opera, di elementi del genere giallo o del *noir* (*Capitol*, *The Bold and the Beautiful*, *Loving*).

<sup>12</sup> Darko Suvin, il critico russo considerato uno dei maggiori teorizzatori delle caratteristiche del genere definisce il *novum* come «a totalizing phenomenon or relationship deviating from the author's and implied reader's norm of reality...», la cui ampiezza varia «from the minimum of one discrete new "invention" (gadget, technique, phenomenon, relationship) to the maximum of a setting (spatiotemporal locus), agent (main character or characters), and/or relations basically new and unknown to the author's environment» (D. Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*, New Haven, Yale University Press, 1979, p. 64).

romanzo, sono infatti scientificamente quattro manifestazioni virtuali dello stesso patrimonio genetico: quella che avrebbe potuto essere la stessa donna si è sviluppata in quattro differenti dimensioni spazio-temporali, in quattro quasi totalmente divergenti individualità.

Tra queste donne, nel loro particolare tipo di identità sessuale e il loro particolare assemblaggio di generi letterari e registri narrativi, si sviluppa nel corso del romanzo una fitta rete di scambi, alleanza ed ostilità, con cui l'autrice costruisce una critica ed un'interrogazione serratissima non solo del principio di sessuazione dei generi letterari, ma della stessa riduzione della varietà della soggettività femminile ad un modello unico di «femminile».

In maniera per ora approssimativa accenneremo ad una «partecipazione» dei personaggi Janet e Jael a generi letterari maschili, e di Joanna e Jeannine a generi letterari femminili. Janet, primo personaggio ad esserci introdotto, vive sul pianeta Whileaway, terra possibile di un impreciso futuro, dal quale una prodigiosa e misteriosa epidemia ha sterminato qualche tempo prima tutti gli abitanti di sesso maschile. Whileaway è un'arcadia pastorale, ma non idillica, dove le donne, che si riproducono tramite fusione degli ovuli, hanno elaborato una civiltà pastorale e scientificamente all'avanguardia, ma senza dissolvere nell'idillio arcadico-tecnologico il piacere dell'avventura e del confronto fisico. Janet, che sulla propria terra è un poliziotto, viene teletrasportata da Jael nella dimensione di Joanna, una non più giovanissima professionista negli Stati Uniti dei primi anni settanta. La dimensione di Joanna è sicuramente quella più vicina ad una possibile riproduzione «realistica» della dimensione temporale del lettore/lettrice e della stessa Russ: l'omonimia del personaggio con la sua autrice, insieme ad una ripetuta e volontaria confusione dell'io autoriale con l'io del personaggio, sono un importante riferimento ad un genere ampiamente praticato dalle donne come l'autobiografia<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> È importante sottolineare come l'autobiografia di Joanna sia un'autobiograficità ironica, decentrata, dispersa, persino isterica, frammento di



Jeannine, invece, vive in una dimensione temporale contemporanea ed alternativa, gli Stati Uniti di un universo parallelo sfuggito al disastro della Seconda Guerra Mondiale e allo stesso tempo ai rivolgimenti sociali da essa provocati, fissato nel prolungamento indefinito della Grande Depressione degli anni '20. Jeannine tenta di fuggire alla realtà deprimente della propria esistenza in un tentativo fallimentare di rileggere e riscrivere la sua vita secondo i parametri della letteratura rosa e fornire così di senso la sua esistenza nella narrativa consolante dell'Harlequin romance<sup>14</sup>. Ultima per apparizione, infine, è Jael, una spia in grado di manipolare le varie dimensioni temporali, proveniente da Womanland, la metà di una terra divisa da una guerra tra i sessi. Jael ha completamente alterato chirurgicamente il suo corpo, trasformandosi in un'entità mostruosa e violenta, e il suo scopo nel rintracciare e riunire i suoi tre cloni cromosomici è quello di costruire delle possibili alleanze per la sua nazione, Womanland, nella guerra che la vede contrapposta alla popolazione maschile di Manland.

Ognuno di questi quattro personaggi instilla nella ripetizione dei tratti generici una differenza difficilmente riassorbibile, quella profonda e fondante del genere sessuale. La

---

narrazione privato dell'autorità narrativa garantita dalla sua totale rappresentanza della soggettività autoriale. Se di componente autobiografica è lecito parlare in *The Female Man*, sarebbe più esatto sostenere l'esistenza di un'autobiografia «rizomatica», dissolta nell'orizzontalità, disseminata nella narrativa attraverso i corpi di tutti i personaggi. Sull'autobiografia come genere femminile cfr. S. Benstock (ed.), *The Private Self*, London, Routledge, 1988; A. Arru e M.T. Chialant (a cura di), *Il racconto delle donne*, Napoli, Liguori, 1990.

<sup>14</sup> Cfr. il seguente monologo di Jeannine, tutto basato su una mimesi ironica del registro stilistico dominante nell'Harlequin romance: «... *He comes into the library, he's a college professor, no, he's a playboy. 'Who's that girl?' Talks to Mrs. Allison, slyly flattering her. 'This is Jeannine'. She casts her eyes down, rich in feminine power. Had my nails done today. And these are good clothes, they have taste, my own individuality, my beauty. 'There's something about her', he says. 'Will you go out with me?' Later on the roof garden, drinking champagne, 'Jeannine, will you -'*» (p. 16). Sull'Harlequin romance e sulla letteratura popolare femminile, cfr. T. Modleski, *op. cit.*; J. Radway, *Reading the Romance*, London, Verso, 1987.

«D» della differenza sessuale si incunea corporalmente nel gioco generico fra ripetizione e differenza, come quasi materialmente sembra indicare la differenza fonetica che in inglese separa il genere narrativo da quello biologico, *genre* da *gender*<sup>15</sup>.

La cornice fantascientifica diventa qui l'evanescente perimetro di un'arena in cui la vera posta in gioco riguarda la presenza del soggetto femminile e del suo piacere, piacere di soggetto attivo nella lettura, nella scrittura e nell'azione, refrattario ad una chiusura esclusiva nell'ambito dei generi definiti ad esso pertinenti. E tuttavia l'evanescenza del perimetro fantascientifico, quasi a testimoniare della miracolosa consistenza della legge del genere, non ne è mai cagione di completa rottura, ma contiene e sostiene miracolosamente, grazie alle sue capacità di genere fantastico e speculativo, l'intero processo decostruttivo in cui il testo è impegnato.

Le modalità in cui tale appropriazione strategica avviene sono differenti per modi e gradi nei quattro personaggi, ma significativamente non separate. In maniera forse riduttiva abbiamo scelto qui di costruire la rete di legami tra i personaggi in modo da privilegiare il polo «maschile», quello costituito da Jael e Janet, come polo «distruittivo» e «propositivo», e quello femminile di Joanna e Jeannine, come polo «critico» e «decostruttivo» della critica russiana alla dialettica dei generi letterari.

Cercheremo, quindi, di mostrare in primo luogo quali differenti strategie Janet e Jael usino per decostruire l'impianto tradizionale dei generi maschili, e in secondo luogo in che modo le loro differenti strategie siano percepite ed accolte dalle soggettività «interamente» femminili, in quanto di personaggi femminili occupanti generi femminili, rappresentate da Joanna e Jeannine. Tralascieremo in questa sede l'altrettanto interessante dialettica decostruttiva intrattenuta da Joanna e Jeannine con la letteratura femminile di cui esse partecipano, per concentrarci solo su quella che ci appare la più generale e fondamentale problematicità di

---

<sup>15</sup> Cfr. L. Curti, *op. cit.*, pp. 87-8.

un'unica strategia decostruttiva «femminile» di approccio alla legge dei generi.

#### EVACUAZIONE DEL MASCHILE E MIMESI UTOPICA

Janet, l'aliena di *Whileaway*, è il personaggio più rappresentativo delle posizioni teoriche di Joanna Russ sul rapporto tra donne e fantascienza, rapporto che potrebbe essere esemplificato da una sua stessa affermazione secondo la quale «There are plenty of images of women in science fiction. There are hardly any women»<sup>16</sup>. La fantascienza, infatti, genere-cornice del romanzo, pur essendo un genere impegnato nella costruzione di mondi possibili, sembra all'autrice aver colpevolmente e significativamente trascurato nella sua riscrittura del presente l'intero soggetto della «naturalità» dei ruoli maschile e femminile, limitandosi nella maggior parte dei casi a trasportare di peso il sistema della differenza sessuale attivo nel particolare settore sociale dell'autore, in ambienti futuribili<sup>17</sup>.

Il personaggio Janet appare in questo senso non solo manifestazione diretta di quest'intento polemico nei confronti dell'assenza di una 'femminilità' alternativa nella fantascienza contemporanea: personaggio squisitamente ironico, Janet riscopre la possibilità di una differente soggettività femminile in un universo narrativo privato umoristicamente ed esplicitamente del referente maschile, sterminato simbolicamente da una fantomatica epidemia, e trova in quest'assenza la possibilità di una divertita occupazione del territorio letterario da esso così svuotato.

Il referente maschile espulso dal corpus della storia è però

<sup>16</sup> Cfr. J. Russ, «Images of Women in Science Fiction» in Susan Koppelman Cornillon (ed.), *Images of Women in Fiction: Feminist Perspectives*, Bowling Green Popular Press, 1973, p. 91.

<sup>17</sup> *Id.*, p. 80. Sullo stesso argomento cfr. anche S. Le Fanu, *In The Chinks of the World Machine*, London, The Women's Press, 1988; N.M. Rosinsky, *Feminist Futures. Contemporary Women's Speculative Fiction*, Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press, 1984.

presente nel contesto del romanzo nel ruolo di «lettore» della storia aberrantemente femminile di Janet. Il testo costruisce per l'epica di Janet una platea di lettori e lettrici non più confusi nell'universalità del genericamente umano, ma differenziati secondo la propria marca di genere sessuale. Quello che il testo provoca e prevede, cioè la lettura differenziata della storia di Janet, è così esposto, previsto ed anticipato: sconcerto per il lettore maschile costretto ad affrontare la conflazione dei propri generi e del proprio genere per effetto dell'intrusione di un soggetto femminile, il cui silenzio, la cui assenza è condizione inescludibile del proprio discorso sulla mascolinità; e recupero di piaceri e esplorazione di dimensioni vietate per un soggetto femminile che ha fruito da sempre di quella che chiameremo la narrativa dell'azione attraverso il doppio salto mortale, alienante per la propria condizione di soggetto, di identificazione con un soggetto maschile.

La prima pagina del romanzo, per esempio, è interamente costruita su questo equivoco tra «genre» e «gender», l'equivoco che attribuisce con sicurezza automatica un soggetto maschile ad un genere letterario maschile:

I was born on a farm on *Whileaway*. When I was five I was sent to a school on South Continent (like everybody else) and when I turned twelve I rejoined my family. My mother's name was Eva, my other mother's name Alicia; I am Janet Evason. When I was thirteen I stalked and killed a wolf, alone, on North Continent above the fortyeighth parallel, using only a rifle. I made a travois for the head and paws, then abandoned the head, and finally got home with one paw, proof enough (I thought) (p. 1).

L'effetto di straniamento ottenuto da queste poche righe è multiplo e di grado crescente, provocativamente costruito attorno all'affermazione centrale riguardante il sesso dell'eroina<sup>18</sup>: l'accenno ad un continente meridionale ed uno settentrionale suggerisce una differente geografia, un altro pianeta quindi o una Terra del futuro, mentre la prolungata e precoce sottrazione dei bambini al nucleo familiare sugge-

<sup>18</sup> Sullo «straniamento» come meccanismo narrativo fondamentale del genere fantascientifico cfr. D. Suvin, *op. cit.*, p. 8.



risce un'alternativa costruzione sociale. A metà del paragrafo l'improblematica natura dell'io parlante è rovesciata nelle sue attribuzioni «sessualmente» incompatibili: l'eroe è un'eroina, figlia di due madri, e, nonostante ciò, soggetto avventuroso (per quanto ironico) a pieno titolo, come apprendiamo nel climax finale dell'incipit.

Per quello che riguarda la presenza di riferimenti a specifici generi letterari è possibile rintracciare nel passaggio sopra riportato un evidente riferimento al genere avventuroso arcadico, il cosiddetto «boys versus nature», i cui elementi sono introdotti all'interno di una narrazione che si autodefinisce attraverso segnali esterni, il più ovvio dei quali è la copertina, come appartenente ad un altro genere maschile, la fantascienza (anche se qui è forse necessario sottolineare come *The Female Man* si autoproponga già a partire dagli stessi segnali esterni romanzo di fantascienza femminista. Il doppio riferimento all'arcadia pastorale moderna e al romanzo fantascientifico è giocato contemporaneamente al progressivo svelamento del carattere aberrante del «genere» (qui sessuale) della protagonista della storia. L'invito a ricostruire immaginativamente l'universo del racconto, nel gergo teorico fantascientifico il cosiddetto «straniamento», qui investe in primo luogo le «aspettative» del lettore/lettrice sul sotto-testo sessuale fondante la divisione dei generi letterari moderni: quello che costruisce nelle più scontate attese del lettore il protagonista della storia avventurosa come maschile. La prima pagina di *The Female Man* sembra giocare contemporaneamente su straniamento, intocabilità e commistione dei generi, letterari o sessuali che siano.

Tra i brandelli di narrativa costituenti la storia di Janet, troveremo poi in seguito anche la sua partecipazione ad alcuni tra i più classici generi narrativi maschili, il poliziesco urbano e il western. Anche qui c'è una ripetizione di formule, ma con un soggetto differente: «Changing the sex of the protagonist completely alters the meaning of the tale»<sup>19</sup>. La

<sup>19</sup> In J. Russ, «What Can a Heroine Do? Or Why Women Can't Write» in S. Koppelman Cornillon (ed.), *op. cit.*, p. 6.

ripetizione del genere è in questo caso centrata su uno dei *topoi* più classici, l'inseguimento del criminale comune al western ed al poliziesco urbano. Ci sono gli elementi primari (poliziotto-criminale-inseguimento) ma sono assenti quelli secondari: il crimine non è un vero crimine, il poliziotto è una poliziotta, l'ambiente non è urbano, l'inseguimento è a piedi.

Significativamente l'episodio è inserito in un contesto di racconto di una donna, l'eroina Janet, a due donne, l'adolescente Laur, giovane amante terrestre di Janet, e Joanna. La narrazione di Janet stravolge ironicamente modi e luoghi comuni del poliziesco urbano e del western americano: il criminale inseguito da Janet è un'anziana donna, Elena Twason, che ha lasciato la vita della comunità per vivere una vita da eremita professando ad alta voce la sua mancanza di fede nella realtà del mondo («*ha ha on you, you do not exist*», è il testo del biglietto lasciato prima della fuga, p. 143). L'inseguimento non avviene nelle classiche modalità del poliziesco americano, automobilistico, violento, spettacolare: Janet insegue a piedi Elena Twason, in un paesaggio rurale opposto a quello urbano del poliziesco televisivo e più simile al paesaggio naturale del western<sup>20</sup>. L'asprezza di entrambi i generi è mitigata e stravolta dai comportamenti dei protagonisti del racconto, il poliziotto/inseguitore e il criminale; la fase risolutiva dell'inseguimento è poco più di una pacifica passeggiata:

As I watched her, she began to amble down the hillside... Chuckling to herself, idly swinging a stick she'd picked up: weak little thing, just a twig really, too dry to hit anything without breaking. I ambled ghostly beside her... She took her little stroll until we were quite close to each other, close enough to converse face to face, perhaps as far as I am from you...

«Face facts», she said. Then, drawing down the corners of her mouth with an ineffable air of gayety and arrogance:

«Kill, killer».

So I shot her (p. 145).

L'effetto auspicato sul lettore e sulla lettrice è, come

<sup>20</sup> Su tali generi letterari, cfr. J.G. Cawelti, *Adventure, Mystery, and Romance*, Chicago, University of Chicago Press, 1976.

accennato sopra, messo in scena in due diverse occasioni. La reazione del lettore femminile è anticipata nel desiderio di Joanna e rappresentata direttamente in conseguenza del racconto di Jane dalla reazione di Laur:

At thirteen desperately watching TV, curling my long legs under me, desperately reading books, callow adolescent that I was, trying (desperately!) to find someone in books, in movies, in life, in history, to tell me it was O.K. to be ambitious, O.K. to be loud, O.K. to be Humphrey Bogart (smart and rudeness), O.K. to be James Bond (arrogance), O.K. to be Superman (power), O.K. to be Douglas Fairbanks (swashbuckling)...

I didn't want and don't want to be a «feminine» version or a diluted version or a special version or a subsidiary version or an ancillary version, or an adapted version of the heroes I admire. I want to be the heroes themselves.

What a future for a female child who aspires to being Humphrey Bogart? (pp. 205/6).

«I don't care what either of you thinks of me» says Laur. «I like it! By God, I like the idea of doing something to somebody for a change instead of having it done to me» (p. 145)

La reazione del lettore maschile all'ibridismo innestato da Janet in generi maschili canonici è anch'essa rappresentata nel testo. Dopo essere stata sbalzata dalle manomissioni temporali dell'invisibile Jael nella dimensione eterosessuale di Joanna, Janet è introdotta alla realtà delle relazioni eterosessuali in una pantomima, un party che dà l'occasione all'autrice di mettere in scena una deformazione caricaturale e teatrale della natura delle relazioni tra i sessi. Lasciandosi andare alla confidenza Janet racconta, infatti, al proprio interlocutore maschile, l'anonimo «Moustache» dei suoi duelli su *Whileaway*, costringendolo così a partecipare della propria occupazione femminile del ruolo di soggetto in un genere narrativo maschile:

The harsh light from the kitchenette strikes Janet Evason's face and there on one side, running from eyebrow to chin, is a strange, fine line. Has she been in an accident?

«Oh, *that!*... That's from my third duel», she says, «see?»...

«Your what?» says Moustache, momentarily frozen into the attractive statue of a pleasant young man... «My God», he says... «Are you sure you don't mean fencing?»

«Hell, no», says Janet impatiently, «I told you, duel». And she draws her forefinger across her throat with a melodramatic jerk. This mad chick doesn't seem so nice to Moustache any more. He swallows...

«You're a great chick», says he. «Some day we'll get together. Don't Duel with *me*, though» (p. 41).

Janet rappresenta dunque un primo livello di decostruzione, che utilizza l'espedito esplicito di spezzare le barriere generiche attraverso l'irruzione della soggettività femminile in strutture narrative maschili preesistenti e ben determinate quali l'avventura o il poliziesco.

Tale irruzione appare però qui mantenere ancora, pur nella commistione e nella contaminazione, il suo presupposto nell'esistenza di due soggettività sessuate, una maschile ed una femminile, rappresentate qui dalla coppia Joanna/Laur e da «Moustache»; questa operazione esemplarmente lineare sembra dunque avere nel testo un effetto altrettanto univoco dividendo ordinatamente il pubblico indifferenziato di lettori/lettrici in gruppi genericamente differenziati, la cui risposta appare determinata niente di più che dalla loro differenza generica: Moustache è scandalizzato dal racconto di Janet in quanto uomo; Joanna e Laur ne sono esaltate in quanto donne. La differenza generica (qui tra i sessi) si ricostituisce secondo parametri opposti e paralleli, dove la donna è il soggetto progressivo, critico e decostruttivo e l'uomo il soggetto ottuso, passivo e conservatore.

Sarebbe tuttavia un sottovalutare la portata della problematicità della relazione di Joanna Russ con l'intera questione della relazione tra «genre» e «gender» se questa valutazione dovesse restare racchiusa nella propria dialettica monolicità, se il personaggio di Janet dovesse rimanere un cameo ritagliato e reciso dal resto del romanzo.

Nei rapporti intrattenuti da Janet con Joanna e Jeannine, i due soggetti femminili, ma anche realistici, cioè non inseriti nel contesto di una narrazione esplicitamente fantastica, è possibile forse evidenziare la frattura che fa di *The Female Man* un romanzo provocativamente polisemico, riluttante a fissarsi nell'affermazione di «risposte», risolutamente impegnato nella decostruzione polemica di certezze essenzialiste e tracciati progettuali assoluti.



Joanna — talvolta personaggio, talvolta voce autoriale, talvolta soggetto autobiografico — sembra essere tra le J quella in grado di fruire con maggiore soddisfazione della mimesi utopica di Janet. Quest'ultima appare sottrarre Joanna alle ristrette possibilità delimitanti l'universo autobiografico, ristrettezze che rifletterebero le condizioni culturali di una preconstituita dimensione storico-sociale. Nella sua dimensione autobiografica Joanna è costretta alla schizofrenia dell'uomo-donna, il *female man* («I'm not a woman; I'm a man. I'm a man with a woman's face. I'm a woman with a man's mind. Everybody says so.», p. 134), la cui identità pubblica e privata è scissa nella dilaniante frattura fra identità maschile e femminile. L'apparizione delle possibilità implicite nell'esistenza di Janet è perciò per Joanna esperienza taumaturgica di rinnovamento:

Before Janet

arrived on this planet

I was moody, ill-at-ease, unhappy, and hard to be with. I didn't relish my breakfast. I spent my whole day combing my hair and putting on make-up (...)

Then a new interest entered my life. After I called up Janet, out of nothing, or she called up me (don't read between the lines; there's nothing there) I began to gain weight, my appetite improved, friends commented on my renewed interest for life, and a nagging scoliosis of the ankle that had tortured me for years simply disappeared (p. 29).

Janet è per Joanna agente di riscatto rispetto all'economia degli scambi sessuali — di cui il party è metafora teatrale — che ne regola la «realistica», per quanto distorta parodicamente, dimensione, offrendole in cambio la narrativa di Whileaway, il suo pianeta senza uomini<sup>21</sup>. La dimen-

<sup>21</sup> Janet è riscatto radicale anche per Laur, l'adolescente membro della famiglia «ospite» di Janet durante il suo soggiorno nella nostra dimensione. Laur sembra oggetto di una duplice aggressione alla propria personalità emergente, da un lato nella retorica della femminilità, quale è espressa dalla madre, che esalta il ruolo vicario e il narcisismo della donna («She said that instead of conquering Everest, I could conquer the conqueror of Everest and while he had to go climb the mountain, I could stay home in lazy comfort listening to the radio and eating chocolates...», p. 65) e dall'altro in quella

sione autobiografica di Joanna tende perciò quasi magneticamente alla realtà altra, impossibile di Janet, quella segnata dalla magicità dell'evento, l'epidemia, capace di rimuovere magicamente l'intero apparato della differenza sessuale dall'orizzonte e di liberare, conseguentemente, interi territori proibiti all'attività femminile<sup>22</sup>. Janet è così implicitamente definita come sogno utopico dell'autobiografia, la possibilità di svalutare definitivamente il reale in un regno di puro piacere narrativo.

Janet è invece rifiutata da Jeannine, per la quale la sua esistenza è totalmente ingiustificabile ed inaccettabile, negativamente irreale. Il rapporto tra Janet e Jeannine è un rapporto all'insegna della negazione: Jeannine accoglie la notizia della comparsa di Janet dal nulla con un'affermazione di scetticismo ed ostilità («I don't believe it», p. 2) che ripeterà in seguito più volte.

Trasportata nella dimensione di Janet, il pianeta Whileaway, da uno dei soliti movimenti quantici che sbalzano i per-

più legittimata del discorso istituzionale rappresentato dalla psicoanalisi («I'm a victim of the penis envy... so I can't ever be happy or lead a normal life», p. 65) e dallo psicologo scolastico (cfr. pp. 66-7), riconducibile alla lunga al discorso domestico della madre sui vantaggi della femminilità: narcisismo, soddisfazione vicaria delle proprie ambizioni attraverso l'uomo, esperienza della maternità. Un importante livello delle relazioni fra Janet e Laur passa attraverso la trasmissione di saperi sessuali e narrativi. Laur vuole che Janet le insegni a sparare («Laur dreamed that a beautiful stranger was teaching her how to shoot», p. 62) e che le racconti storie del suo paese («'tell us about the cow' says Laura Rose... 'No', mutters Janet sleepily. 'Then tell us about the Zdubakovs... Tell!'\», p. 143). Alla litania del NON SUM cantata da Laur a sé stessa, Janet oppone un fortissimo e ripetuto «I» («I was born on a farm... When I was five I was...», p. 1).

<sup>22</sup> Nonostante ciò Joanna è tuttavia legata all'immaginario simbolico del femminile, di cui tenterà inutilmente di imporre segni e fantasie a Janet. Il rossetto sparisce sulle labbra di Janet («I would put lipstick on Janet and ten minutes later it would have vanished», p. 31), che si libera quando può dei vestiti («I clothed her and she shed like a three-year-old», p. 31), preferendo una nudità alquanto sgradevole per i criteri estetici di Joanna («she walked around the suite nude. She has an awfully big ass», p. 31). Janet respinge e ridicolizza l'intero apparato della *mascherata* del femminile tramite la propria sovversiva incapacità di comprensione («I got her girlie magazines and she said she couldn't make head or tail of them», p. 32).

sonaggi dalla propria storia per catapultarli in quella degli altri, Jeannine reagirà negando la stessa possibilità della propria esistenza su Whileaway («*I'm not here. I'm not here*», p. 18). L'atteggiamento di Jeannine nei confronti di Janet è improntato alla negatività («*It is not*», p. 21, «*Don't stare at me*», p. 26, «*She did not approve at all*», p. 27, «*She did not want to admit that Janet existed*», p. 87), «*Oh, oh, oh, oh, oh... I don't want to be there. They forced me. I want to go home. This is a terrible place*», p. 88), o addirittura all'ostilità più aperta (pp. 90-92).

Janet si (sovra)impone occasionalmente a Jeannine, rapendola e costringendola ad affrontare la realtà di Whileaway (p. 26), o sostituendosi a lei corporalmente<sup>23</sup>, ma non riesce ad ottenerne un segno di accettazione. Rifiutando Janet e rifiutando Whileaway, che liquida con un «*it's just a pastime*» (p. 108), Jeannine rifiuta la colonizzazione pacifica dell'avventura, la mimesi «leggera» dei generi maschili, quella fondata sull'evento improbabile di una sparizione dell'alterità opprimente del maschile.

Il personaggio Jeannine, nonostante la sua apparente staticità, è, infatti, il personaggio più mobile del romanzo, il più *passivamente* investito dagli sbalzi quantici che spingono le quattro J al di fuori dalle loro cornici generiche, cornici che Jeannine rompe *materialmente* col suo corpo. Negli specchi e nei mobili di Joanna<sup>24</sup> o a disagio su Whileaway, Jeannine è eternamente persa, vagante in mondi che non conosce, condannata a vagare nel testo alla ricerca di una cornice dove possa vivere con maggior agio, con minore alienazione. Solo

<sup>23</sup> Cfr. per esempio l'apparizione di una irritata Janet al posto di Jeannine durante una conversazione di quest'ultima con il fratello, dal quale stava ricevendo una classica lezione sulla necessità del matrimonio nel quadro dell'adempimento dei suoi doveri di donna (pp. 114-115).

<sup>24</sup> Cfr. le apparizioni frammentarie di Jeannine nella dimensione di Joanna, che non a caso la vedono spesso imprigionata negli specchi di quest'ultima («*I woke at about four and went to the bathroom for a glass of water, there she was on the other side of the bathroom mirror, semaphoring frantically. She made her eyes big and peered desperately into the room, both fists pressed against the glass. 'He's not here', I said. 'Go away.'...*», p. 25).

alla fine del testo Jeannine troverà quanto oscuramente cercato nei mobili di Joanna e nel suo ostinato confronto con Janet, e lo troverà nella sanguinarietà di Jael. Jeannine, smarrita nel romanzo, incapace di recitare totalmente il proprio ruolo di soggetto rosa, guarderà all'orribica Jael come alternativa possibile, piacere del rovesciamento della propria soggettività rosa attraverso il rosso sanguinario di Jael nel nero dell'horror.

Allo scopo di comprendere l'apparente paradossalità di un simile rovesciamento, è necessario però prima soffermarsi sul particolare ruolo di Jael nella strategia complessiva del romanzo in quanto elemento polemico nei riguardi della dialettica sessuale sottintendente i generi letterari, ed in seguito sul modo attraverso cui questa operazione funzioni nel quadro più vasto del romanzo, legando il personaggio di Jael a quello di Jeannine e la coppia Jael/Jeannine a quella Joanna/Janet. Il quadro generale risultante è una complessa riflessione sulla impossibilità di una strategia «unica» di approccio alle soggettività sessuate, un'affermazione di «differenza» e di possibili positive aporie nella ricerca di un modello di alternativa narrativa femminile: non differenza, ma differenze, non soggettività uniche, ma multiple e polifoniche.

#### L'ECESSO DEL CORPO

Il rapporto tra Jael e i generi letterari maschili di cui essa partecipa è in parte simile a quello sopra descritto per Janet, cioè occupazione ironica e sovversiva del ruolo di soggetto in narrazioni tradizionalmente e costituzionalmente maschili. Nel caso di Jael è possibile rilevare la presenza di elementi della *spy story*<sup>25</sup> e del genere cavalleresco, l'inglese

<sup>25</sup> Jael è una spia per Womanland nella guerra che vede quest'ultima contrapposta a Manland, guerra seguita al penultimo grande conflitto tra quelli che Jael definisce gli «*have*» e gli «*have-nots*», conflitto conclusosi con lo sterminio degli ultimi. Specialista in travestimenti Jael è la spia nel senso lecarreiano, colui/lei che ha subito la più radicale perdita di identità, disolta nella finzione e nel travestimento.



*sword and sorcery*, nella sua variante *fantasy*<sup>26</sup>, sui cui modi ed accenti non ci soffermeremo per la loro possibile assimilazione sostanziale al modulo mimetico già analizzato in Janet. L'originalità di Jael rispetto a quest'ultima consiste invece nella propria *corporeità* ancora più oltraggiosamente *eccessiva*, nella mimesi estrema e grottesca di un genere narrativo di per sé estremo, grottesco e corporeo quale il genere *horror*. Si tratterebbe dunque di quel primo tipo di «mimesi» platonica secondo Luce Irigaray rimosso dalla storia della filosofia: una *mimesi* non semplicemente riducibile ad un processo di *imitazione*, di *rispecchiamento*, di *adeguamento* e *riproduzione*, ma una mimesi come *produzione*, più vicina alla musica che alle arti figurative<sup>27</sup>, *eccessiva* e *dissacrante*, *decostruttiva* nei confronti della narrativa maschile e *produttiva* di nuovi piaceri per il femminile.

La mimesi esercitata da Jael adotta specificatamente l'ironizzazione grottesca della mostruosità come epitome del perturbante, caratteristica dell'horror contemporaneo ed in particolare di quello cinematografico, allo scopo di sottolineare le inquietanti radici psicoanalitiche del sentimento perturbante, cioè il ritorno in forme mostruose di una femminilità uterina repressa: Jael recita il perturbante orrifico con un'intensità parodica il cui scopo è svelare le radici «misogine» di questo genere letterario, in cui il corpo della donna è simbolo e astrazione della paura ancestrale dell'abisso naturale rappresentato dal corpo femminile. L'eccesso rappresentato da questo particolare ruolo di Jael nella narrativa è sorprendentemente recepito favorevolmente, come accennato sopra, dal personaggio rappresentante, in uno spettro ideale in cui collocare le quattro eroine del romanzo, il suo polo opposto, cioè la melodrammatica Jeanine.

<sup>26</sup> In missione per Womanland Jael, travestita da demone locale, «a Prince of Faery», manipola astutamente la vita sociale di una primitiva patriarchy su una terra alternativa (pp. 188-191).

<sup>27</sup> Cfr. L. Irigaray, *Ce sex qui n'en pas un*, Paris, Minuit, 1977. Traduzione dal francese di L. Muraro, *Questo sesso che non è un sesso*, Milano, Feltrinelli, 1990, p. 109.

Per comprendere il significato delle affermazioni sopra riportate a riguardo di Jael e il perturbante è bene soffermarsi in maniera più dettagliata sulle caratteristiche del genere horror e sulle radici psicoanalitiche del sentimento perturbante da esso alacrememente ricercato. A questo proposito ci è di grande aiuto uno dei pochi esempi di scrittura freudiana sui fenomeni letterari, «Il perturbante», saggio pubblicato da Freud nel 1919<sup>28</sup>. In tale saggio Freud individua una serie di manifestazioni esteriori di un sentimento definito *unheimlich* (perturbante), quali la confusione dei limiti che separano l'animato dall'inanimato e l'idea dell'esistenza di un doppio, riconducendone le origini nel sentimento del ritorno di un passato familiare e rimosso, reimpresso in forme misconosciute e antiche nel presente.

È facile dedurre da questa definizione come la radice ancestrale del perturbante possa ancora essere ricondotta alla più antica e perturbante esperienza dell'origine dell'essere umano nell'abisso del sesso materno, la quale si ricostituirebbe in attore perturbante una volta rimossa e ritornata in forme misconosciute e minacciose (non è un caso che Freud aggiunga come per molti individui i genitali femminili abbiano un che di perturbante).

A sua volta poi, la tradizione letteraria e quella cinematografica, in una sorta di rapporto osmotico<sup>29</sup>, hanno proiettato nella figura del 'mostro' l'insieme di questi fenomeni perturbanti, facendone una sorta di epitome (nel senso della radice greca del termine da *epitemnō* 'compendiare') del senso di perturbamento stesso: a questa categoria appartengono le inquietanti e arcaiche mostruosità lovecraftiane del

<sup>28</sup> Cfr. Freud, S., «Das Unheimliche», *Gesammelte Werke*, vol. 12, trad. it., *Il perturbante* (1919), in *Opere 1886-1921*, 19. Roma, Newton Compton editori, 1976.

<sup>29</sup> Basti pensare da un lato alle numerosissime trasposizioni cinematografiche dell'opera di Edgar Allan Poe, a cui il regista Roger Corman dedicò negli anni '60 un intero ciclo o, più recentemente, al grosso lavoro di scrittura, sceneggiatura e produzione cinematografica di scrittori americani come Robert Bloch (*Psycho*), Stephen King (*Pet Cemetery*, *Mysery*, *The Shining*), o Clive Barker (*Hell Raiser*, *Cabal*).

ciclo di Cthulu, o film quali *Creature from the Black Lagoon* (1958) e *The Thing from Another World* (1951) per quel che riguarda i primi rudimentali passi del fantastico nel cinema. Nell'horror contemporaneo la figura del mostro avrebbe poi compiuto un'ultima metamorfosi, trasformandosi in personaggio pauroso e grottesco, terrificante e catartico nella sollecitazione della risata da un'esperienza estrema di terrore<sup>30</sup>.

Jael adotta, nel contesto del romanzo, modi narrativi e funzioni del mostro dalla narrativa horror, di cui assume per esempio le modalità di apparizione improvvise ed inquietantemente interrogative:

*Who am I?*

*I know who I am, but what's my brand name?*

*Me with a new face, a puffi mask. Laid over the old one in strips of plastic, a blond Hallowe'en ghoul on top of the S.S. uniform. I was skinny as a beanpole underneath except for the hands, which were very similarity treated, and that very impressive face...*

*(Sorry, But watch out).*

*You'll meet me later (p. 162).*

La citazione dell'horror si estende fino alla ripetizione parodica di tutto il repertorio iconografico della mostruosità fantastica. Oltre a essere «a blond Hallowe'en ghoul» Jael è anche 'devil' («Her eyes sparkled with the gayety of corruption, the Devil in the fable tempting the young girl», p. 163), 'vampire' («The best way to silence an enemy is to bite out his larynx», p. 182) e «wolf» («It's freakier and funnier to make it look as a wolf did it», *id.*). *Il suo corpo eccessivo coniuga carnevalescamente in sé la perturbante confusione di animato e inanimato, muovendosi come un pupazzo dalle*

<sup>30</sup> Il raccapricciante Freddy Krueger, protagonista della serie cinematografica *Nightmare*, può essere considerato il campione più rappresentativo di questa tendenza fiorita essenzialmente nell'ambito dei cosiddetti B-movies, film sensazionalisti e di basso budget prodotti artigianalmente soprattutto negli Stati Uniti. Cfr. sull'argomento G.A. Waller (ed.), *American Horrors*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1987.

*membra disarticolate, mostruoso bricolage* chirurgico, in parte metallico («her teeth seem to be one fused ribbon of steel», p. 158), ed in parte organicamente impuro, decomposto («the ends of her fingers... were once caught in a press and are growing cancerous — and to be sure, if you look at them closely you can see folds of loose, dead skin over the ends of her fingernails», p. 159), coniugando così in sé una contaminazione meccanico/umano che rimanda al robot fantascientifico e una organico/inorganico che ricorda l'anomalia tra la vita e la morte dello zombie.

Questo corpo mostruoso è addirittura un «doppio» per le altre eroine del romanzo, una inversione mostruosa riflessa da un vetro incrinato, un doppio, in sintonia con la descrizione freudiana, inquietante e mortifero<sup>31</sup>:

Do you remember the old story of the Doppelgaenger? This is the double you recognize instantly, with whom you feel a mysterious kinship. An instant sympathy, that informs you at once that the other is really your very own self... I am looking at three other myselfs (p. 162).

La proliferazione delle manifestazioni perturbanti sulla superficie del corpo di Jael ha l'effetto di trasformare/deformare la sua inquietante mostruosità in un'inquietante grottesco, se tipica del grottesco è la sproporzione, l'esagerazione di elementi costitutivi di un momento drammatico armonico. La mostruosità di Jael sta al perturbante come il grottesco sta al drammatico; essa agisce cioè nel senso di una sproporzione, uno scombusolamento, un eccesso proliferante nella regolarità dei tratti drammatici del perturbante. Questa irregolarità, questa proliferazione deformante dei tratti regolari disegnati attorno all'universo immaginario delineato nel per-

<sup>31</sup> Jael porta la morte stampata sul volto, in «death's-head grimace» (p. 212). Come sostenuto da Freud «... il doppio era all'origine, un'assicurazione contro la distruzione dell'io... tali idee sono nate dal terreno di un illimitato egoismo, dal narcisismo primario che domina la mente del fanciullo e del primitivo. Ma quando questo stadio sia superato il doppio inverte il suo aspetto. Da assicurazioni contro la morte diventa il perturbante annunciatore di morte» (cfr. S. Freud, *op. cit.*, p. 81).



turbante mirano ad una sorta di interrogazione dello stesso discorso freudiano<sup>32</sup>.

Lo smembramento del corpo non solo nella coppia animato/inanimato, organico/inorganico, ma nella sua stessa interezza di composto ('her head and hands float in sinister disconnection', p. 158), la forte caratterizzazione in toni chiaro-scuro della sua immagine, le sue stesse improvvise modalità di apparizione rappresentano, infatti, un insieme di sintomi convergenti chiaramente in una delle strutture caratteristiche della struttura psichica maschile nel discorso freudiano, il *feticismo*.

Le modalità di apparizione improvvise, paurose, sospese nell'indecisione del visto e del non visto, sono state considerate manifestazioni della natura feticistica del mostro e ciò spiegherebbe i sentimenti contrastanti di desiderio ermeneutico da una parte e dall'altra di ansietà, angoscia, paura da esso ispirati. Il feticismo nasce infatti, per la tradizione psicoanalitica freudiana, dal disconoscimento della differenza sessuale<sup>33</sup>.

Le apparizioni del mostro sono perciò il nodo focale, il punto di massima intensificazione delle tensioni feticistiche fondanti il genere, e particolare attenzione deve perciò essere dedicata ai loro modi e tempi: indeterminata e improvvisa, è un elemento fondante dell'intero ritmo narrativo del genere horror. L'apparizione del mostro stabilisce un ritmo di presenza e assenza, con l'intera struttura del film o del romanzo progettata per contenere e neutralizzare l'assenza al posto della quale il mostro emerge, richiamando in maniera evi-

<sup>32</sup> Il megatesto freudiano, per le sue implicazioni sulla storia della differenza sessuale è stato ripetutamente interrogato dalla critica femminista, come negli scritti di Luce Irigaray (*Speculum, Questo sesso che non è un sesso*), o, nell'ambito anglosassone, da Juliet Mitchell, *Psychoanalysis and Feminism*, London, Allen Lane, 1974.

<sup>33</sup> Secondo Freud, il feticismo è una struttura psichica basata sul disconoscimento della differenza sessuale. Come tale essa si rivolgerebbe al significativo privilegiato di quella differenza (assenza/presenza del fallo) e caratteristicamente comporterebbe una scissione della credenza, come nella frase «So molto bene che questo è così, eppure...» (cfr. S. Freud, «Fetischismus», *Gesammelte Werke*, vol. 14, 1927, pp. 311-317).

dente il *fort/da* freudiano, il gioco che consiste nel fare apparire e sparire continuamente qualcosa<sup>34</sup>.

Nelle versioni cinematografiche dell'horror, la tensione feticistica è simboleggiata da un insistito gioco di ombre, dall'oscurità, che, nascondendo la presenza e suggerendola contemporaneamente, alimenta il fascino del feticcio. Come in un horror d'anteguerra l'apparizione al cospetto delle altre tre J avviene all'insegna delle ombre e dei chiaroscuri:

Against the *black* curtains her head and hands float in sinister disconnection, like puppets controlled by separate strings. There are baby spotlights in the ceiling, which illuminate in deep *chiaroscuro* her *gray* hair, her lined face, her rather macabre grin, for her teeth seem to be one fused ribbon of steel. She stepped out against the *white* wall, a woman-shaped hole, a *black* cardboard cut-out;... Those disbodied, almost crippled hands clasped themselves<sup>35</sup>.

Secondo Neale l'uso del chiaroscuro indica una fascinazione epistemofila dello sguardo che implica il coinvolgimento di specifiche paure di castrazione<sup>36</sup>, perlappunto chiaramente individuate da Freud come una delle radici fondamentali del sentimento perturbante<sup>37</sup>.

Manifestazioni del complesso di castrazione sono infatti per Freud anche «Membra separate dal corpo, una testa tagliata, una mano staccata dal polso... Piedi che danzano da soli...»<sup>38</sup>, tutte, non casualmente, contenute nell'apparizione di Jael. Il suo corpo smembrato intensifica la propria qualità perturbante in quanto ritagliato su uno sfondo nero, colore dell'inconscio e dell'orrore dell'assenza del fallo evocata dalla vista dei genitali femminili. La scopofilia feticistica si incontrerebbe qui con l'«orrore del niente da vedere» rappresentato dal sesso femminile<sup>39</sup>.

<sup>34</sup> Cfr. S. Freud, «Ein Kind wird geschlagen», *Gesammelte Werke*, vol. 12, 1919, p. 197; J. Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973.

<sup>35</sup> P. 158.

<sup>36</sup> Cfr. Neale S., *op. cit.*, p. 43.

<sup>37</sup> Cfr. Freud S., *Il perturbante*, cit., p. 95.

<sup>38</sup> *Id.*, p. 90.

<sup>39</sup> «Capita spesso che nevrotici di sesso maschile affermino che i genitali femminili hanno qualcosa di perturbante» (cfr. Freud, S., *Il perturbante*,

Nell'horror tradizionale, tuttavia, l'orrore del femminile e l'orrore del collasso della divisione tra i generi rappresentata dalla castrazione, appare fatalmente esorcizzato dalla evidente sessuazione al maschile delle icone della tradizione horror. Dal vampiro al licantropo il mostro sembrerebbe esorcizzare le paure di castrazione da esso evocate assicurandosi il trionfo fallico su vittime femminili<sup>40</sup>.

La mostruosità di Jael, tuttavia, non scongiura le paure maschili di castrazione evocate del mostro attraverso la messa in scena del trionfo fallico sulla donna, anzi sottolinea ed esalta della mostruosità la sua componente latente di paura del femminile, senza esorcizzarla. Jael rovescia la trasposizione fantastica del rapporto sessuale maschile, sadico, attivo/femminile, masochistico, passivo, rappresentandosi come mostro femminile, oscuro che si ciba di corpi maschili.

cit., pp. 90-1). Il tema della mostruosità femminile è stato recentemente territorio consapevolmente sfruttato sia in una scrittura consapevolmente femminista, sia in un immaginario più collettivo. Cfr. i mostri fantascientifici delle scrittrici raccolte da Oriana Palusci in *Aliene Amazzoni, Astronauta*; prepotente e vendicativa mostruosità della protagonista di *Sexing the Cherry* dell'inglese Jeanette Winterson; per l'immaginario cinematografico l'incubo di una mostruosa femminilità materna nell'horror fantascientifico *Alien* (1979 del regista inglese Ridley Scott, e nel romanzo-film *Misery* (1986) di Stephen King.

<sup>40</sup> Secondo Kobena Mercer le convenzioni dell'horror portano inscritte in sé una fascinazione con la sessualità e con le differenze di genere. Nucleo di questa fascinazione è la presenza simbolica del mostro. Se le donne sono, da un lato, le vittime principali della violenza dell'alterità inumana del mostro, la distruzione di quest'ultimo ad opera del protagonista maschile, costruisce quest'ultimo come eroe il cui oggetto e ricompensa è naturalmente la donna. Ma, in quanto forza predatoria con cui l'eroe deve misurarsi e competere, lo stesso mostro viene ad occupare alla fine una posizione 'maschile' in relazione alla vittima femminile. Il risultato è la riaffermazione totale della differenza sessuale nella donna (vittima passiva), nell'uomo (eroe attivo) e nel mostro (ridotto a semplice villain) (cfr. Mercer, K., «Monster Metaphors: Notes on Michael Jackson Thriller», in A. Mc Robbie (ed.), *Zoot Suits and Second-Hand Dresses*, London, Mac Millan Education, 1986, p. 55). Anche Neale, dopo aver sottolineato la minaccia all'eterogeneità sessuale rappresentata dal mostro, finisce poi per concludere che nonostante tale minaccia il mostro finisce poi 'positivamente' per risolversi in una sessualità maschile (cfr. S. Neale, *op. cit.*, p. 43).

Non c'è esorcizzazione della minaccia, non viene scongiurata la castrazione con l'affermazione del Fallo, la mimesi del perturbante non mira ad una riscrittura neutrale, ma allo scopriamento del non detto del perturbante, l'inconscio del discorso psicoanalitico stesso.

Il tipo di mimesi praticata da Jael libera l'elemento femminile nascosto in generi letterari maschili: invece di sconfiggere ed occupare i territori evacuati dall'altro, recita il ruolo che dall'altro le è stato accreditato in maniera esplicita, addirittura oscena. Jeannine, che non crede alla possibilità dell'occupazione utopica dei generi maschili, sembra sedotta invece dalla possibilità, rappresentata da Jael, del piacere sovversivo scaturente dall'estremizzazione del proprio ruolo. Jeannine sa che è molto improbabile che il soggetto rosa dell'Harlequin romance abbia mai la possibilità di accesso ad una soggettività attiva e piena nei territori dell'avventura e dell'azione. Come Tania Modleski afferma quando ricostruisce una narrativa del soggetto femminile, che passa dall'Harlequin e prosegue verso il gotico e la saga familiare<sup>41</sup>, è molto più probabile che l'incantevole eroina del romanzo sentimentale si trasformi nella mostruosità violenta della pazza nell'attico di bröntiana memoria, che in avventuriero romantico<sup>42</sup>. La pazzia sanguinaria di Jael, modello finale di evoluzione per Jeannine, è tuttavia razionale e seducente, assimilabile più alla saggezza spregiudicata della sadiana Juliette, che all'impotente prigionia della moglie di Rochester.

Jael sat next to Jeannine and glued herself to Jeannine's ear... Her eyes sparkled with the gayety of corruption, the Devil in the fable tempting the young girl. Whisper, whisper, whisper. All I could hear were the sibilants, when her tongue came between her teeth. Jeannine stared soberly ahead and didn't eat much, the colour leaving her little by little. Jael didn't eat at all. Like a vampire she fed on Jeannine's ear (p. 163).

<sup>41</sup> Cfr. T. Modleski, *Loving with a Vengeance*, cit.

<sup>42</sup> Sull'argomento cfr. S.M. Gilbert and S. Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literature*, Yale, Yale University Press, 1973.



Later I caught Jeannine by the door as we were all leaving; «What did she talk to you about?» I said. Something had gotten into Jeannine's clear suffering gaze; something had muddled her timidity. What can render Miss Dadier so self-possessed? What can make her so quietly stubborn? Jeannine said:

«She asked me if I had ever killed anybody» (p. 165).

Se Janet rappresenta l'impossibilità redentrica dell'utopia («Janet, whom we don't believe in and whom we deride but who is in secret our saviour from utter despair», pp. 212-13), Jael rappresenta invece un discorso mimetico alternativo e sofferto, la distopia liberatrice, la rimessa in atto del proprio ruolo di eccesso fino alla confusione delle categorie attraverso la loro recitazione fedele.

È rivelatorio come, sia nel caso di Jael sia nel caso eclatante di Janet, il testo riconosca l'impossibilità e mantenga una non disponibilità ad impostare un discorso sui generi sessuali che prescindano dalla polarità. Janet include il maschile come assenza e reazione, Jael gioca sul territorio della fantasia maschile con tutto il peso del suo eccesso corporeo.

Da un lato dunque l'ineluttabilità della polarità sessuale, della polarità tra generi maschile e femminile, come dato cultural-biologico, determinante la disposizione particolare delle soggettività in un dato continuum storico e sociale; dall'altro la diversità di strategie e reazioni possibili alla ritessitura dei termini e dei confini della polarità. *The Female Man* non opta né per una decostruzione totale della polarità sessuale, fallimentare in termini politici, in quanto idealisticamente tesa a sorvolare ciò che è praticamente e pesantemente iscritto nelle gerarchie culturali e nella distribuzione del potere; né per l'accettazione incondizionata della particolare distribuzione dialettica delle caratteristiche di genere, definendo e costituendo un omogeneo femminile opposto ad un omogeneo maschile. L'atteggiamento del testo è perciò di consapevole e costruttiva interrogazione, una sfida lanciata non solo alla letteratura maschile, ma anche allo stesso pubblico femminile, lettrici ed autrici, a proseguire nel percorso decostruttivo e ricostruttivo, alla ricerca di nuovi piaceri e di nuove metafore per l'ineluttabile della differenza generica.

## CONCLUSIONI

Le conseguenze del percorso così tracciato per un discorso critico sui generi ci riportano ad un'osservazione di uno dei maggiori teorici moderni del genere (letterario), Tzvetan Todorov il quale ci ricorda, oltre all'ipotesi esposta sopra dell'impossibilità della non-appartenenza assoluta di qualsiasi testo ad un genere, come i generi letterari non esistono in un universo storicamente congelato — ogni genere è infatti il frutto di una mutazione organica nel corpo di un altro genere, o dell'ibridismo contaminatorio di più generi, per dislocazione o combinazione di precedenti tratti discorsivi<sup>43</sup>.

Nel caso di *The Female Man* questo ci rende possibile retrospettivamente un giudizio sulla sua capacità testuale di spostare e riaggiustare incisivamente i termini della dialettica genere/generi: da questo punto di vista è possibile ripensare *The Female Man* come un testo chiave nel consolidamento di un nuovo «genere» (la cosiddetta «fantascienza femminista») e nello spostamento dei termini della dialettica sessuale nell'ambito più generale della letteratura fantascientifica.

Da un lato dunque un attestato di «maternità» nei confronti di un nuovo genere, l'ibrido della «fantascienza femminista», in grado di fornire delle capaci strutture narrative alla speculazione femminista sul significato della tecnologia, e sulla dinamica della distribuzione «naturale» dei ruoli sessuali<sup>44</sup>; dall'altro la capacità di uscire dai nuovi «bordi» potenzialmente così creati fornendo ad un genere letterario fondamentale per la sensibilità (post) moderna come la fantascienza una serie di metafore e di tematiche ad alta diffusione<sup>45</sup>.

<sup>43</sup> T. Todorov, *op. cit.*, p. 19.

<sup>44</sup> Cfr. S. Le Fanu, *op. cit.*, per un panorama sulla ricchezza testuale della letteratura fantascientifica femminista.

<sup>45</sup> L'ultimo grande movimento di rinnovamento della fantascienza, il cosiddetto «cyberpunk» americano, pare fornire un esempio stimolante della capacità della fantascienza in generale di accettare la sfida all'unità

La decostruzione di soggettività sessuate monolitiche e stereotipizzate, l'introduzione dei temi del «corpo» e la problematizzazione della soggettività femminile in un genere bastione della razionalità progettuale e tecnologica maschile quale la letteratura fantascientifica è da considerarsi ulteriore merito da ascrivere a questo testo complesso e polisemantico, la cui vivacità critica non può ancora dirsi essersi esaurita nell'anacronismo.

---

del «corpo» iniziata dalla «New Wave» degli anni '60, all'interno della quale Joanna Russ trovò posto. Uno dei personaggi principali di *Neuromancer* (1984) di William Gibson, Molly, può essere considerato un'evidente riscrittura «maschile» fra l'altro della stessa Jael di *The Female Man*. La questione tuttavia di un eventuale giudizio «femminista» su questo tipo di prestiti è da considerarsi ancora campo aperto per un dibattito potenzialmente vivace (cfr. J. Gordon, «Yin and Yang Duke It Out», in L. McCaffery (ed.), *Storming the Reality Studio: A Casebook of Cyberpunk and Postmodern Science Fiction*, Durham and London, Duke University Press, 1991).



D. Haraway, *Simians, Cyborgs, and Women - The Reinvention of Nature*, London, Free Associations Books, 1991, 276 pp.

Quest'ultimo volume di Donna Haraway, che segue a due anni di distanza il precedente *Primate Visions* (1989), racchiude dieci saggi scritti tra il 1978 ed il 1989, un periodo, nelle parole della stessa autrice, «of complicated political cultural, and epistemological foment within the many feminisms which have appeared in the last decades» (p. 2). La sovrapposizione nel titolo di tre «soggettività» peculiari ed apparentemente incongruenti come i primati, i cyborg e le donne è già un segno indicativo della assoluta originalità dell'approccio teorico della Haraway, una prospettiva critica in grado di coniugare in una proficua interdisciplinarietà ambiti della conoscenza canonicamente separati ed inavvicinabili quali la biologia, sua disciplina di provenienza; la storia della scienza, materia di insegnamento presso la University of California, Santa Cruz; lo studio dei primati, oggetto delle sue prime prove di scrittura; e la letteratura, ossia la passione per la fantascienza e per la scrittura postcoloniale femminile, in un insieme strabordante, racchiuso e compattato dall'impegno politico del proprio emblematico «socialist feminism».

Il volume contiene anche quello che forse è l'intervento più famoso di Donna Haraway nel dibattito femminista contemporaneo, quel «Cyborg Manifesto» che, pubblicato nel 1984 sulle pagine della *Socialist Review*, aprì importanti prospettive ed introdusse domande fondamentali per una possibile «Marxist-feminist politics addressed to women's positionings in multi-national science-and technology-mediated social, cultural, and technical systems» (p. 141). Nel «Cyborg Manifesto» Haraway condensa ed elabora con intrigante complessità motivi ricorrenti in tutti i saggi racchiusi nel volume, esplicitandone la soggiacente esigenza fondamentale: l'urgenza di pensare attivamente e dal punto di vista di una possibile azione politica le trasformazioni in quelle che Haraway definisce con una significativa circonlocuzione «the social relations of science and technology, including crucially the systems of myth and meanings structuring our imaginations» (p. 163).

È appunto in questo allargamento della prospettiva teorica della scienza come contestata fonte di conoscenza assoluta, delegittimata fino alla riduzione a pura pratica discorsiva, alla scienza come, fra l'altro, sistema mitologico in grado di strutturare sistematicamente le modalità di rappresentazione delle relazioni immaginarie tra i soggetti sociali, che Haraway va al di là dell'argomento costruzionista inaugurato da Thomas Kuhn nel suo *The Structure of Scientific Revolution* (1970), testo fondamentale non solo per la storia del pensiero scientifico, ma anche per il dibattito postmoderno

sulla fine della metafisica. Non si tratta solo, infatti, per Donna Haraway, di sottolineare per l'ennesima volta il tramonto inequivocabile di categorie di conoscenza fondate sulla pretesa di assolutezza, o di riecheggiare l'ambiguo cordoglio per le varie «morti» annunciate nella discussione filosofica di questo fine millennio, suggerendo perciò apocalitticamente un abbandono senza resistenza alla marea dilagante delle differenze intercambiabili scaturite dall'esplosione della vecchia logica dicotomica occidentale: alla possibilità di questo relativismo nichilista, Haraway contrappone una nuova epistemologia in grado di discriminare fra le differenze giocose ed esaltanti del postmoderno e quelle invece impigliate nella costituzione di sistemi storici di potere, premendo per un impegno costante a pensare in termini che rendano possibile la critica intellettuale e l'impegno politico in una società nel pieno di una trasformazione da una forma di potere gerarchica e contrappositiva a una cibernetica e diffusa, in quello che Haraway definisce il potere strisciante e terrorizzante della nuova «informatics of domination»:

The dichotomies between mind and body, animal and human, organism and machine, public and private, nature and culture, men and women, primitive and civilized are all in question ideologically. The actual situation of women is their integration/exploitation into a world system of production/reproduction and communication called the informatics of domination. The home, workplace, market, public arena, the body itself - all can be dispersed and interfaced in nearly infinite, polymorphous ways, with large consequences for women and others (p. 163).

La «morte del soggetto» va ascritta quindi, secondo Haraway, nei termini non di una «fine», ma di un nuovo inizio, il collaudo di nuove forme di controllo, riassumibili nella formula militare C<sup>3</sup>I («Command, Control, Communication, Intelligence») contro cui va mobilitata l'apertura di «non-isomorphic subjects, agents, and territories of stories unimaginable from the vantage-point of the cyclopic, self-satiated eye of the master subject» (p. 192). Le potenzialità radicali di questi soggetti ed agenti isomorfici è riassunta in quello che Haraway definisce il suo mito del cyborg, «an ironic political myth faithful to feminism, socialism, and materialism» (p. 148), «a myth system waiting to become a political language to ground one way of looking at science and technology and challenging the informatics of domination - in order to act politically» (p. 181):

Cyborgs are post-Second World war hybrid entities made of, first, ourselves and other creatures in our unchosen «high-technological» guise as information systems, texts, and ergonomically controlled labouring, desiring, and reproducing systems. The second essential ingredient in cyborgs is machines in their guise, also, as communications systems, texts, and self-acting, ergonomically designed apparatuses (p. 1).

Il «mito» cyborg è dunque una finzione «mapping our social and bodily reality, ... an imaginative resource suggesting some very friendly couplings» (p. 150), potenzialmente capace di dare corpo metaforico all'insieme di esigenze per cui il volume cerca di aprire sentieri percorribili di risposte:

un mito che permetta un confronto aperto, per troppo tempo rimandato, tra il femminismo ed il discorso scientifico e tecnologico, confronto bloccato in una configurazione che Haraway definisce morbosamente feticista, nella speculare polarità di rifiuto essenzialista del tecnologico e di sua accettazione esaltata; l'inaugurazione di una «body politic» che decostruisca dall'interno quell'unione del politico e del fisiologico, che ha costituito una risorsa fondamentale di antiche e moderne giustificazioni di rapporti di potere, fondate su differenze «natural given, inescapable, and therefore moral» (p. 8), una politica corporea, insomma, basata sulla contaminazione, sull'ibridità, all'insegna non dell'identificazione e dell'appartenenza, ma dell'affinità, di alleanze basate sulla scelta e non su una essenzialista partecipazione ad una identità assoluta.

Ed è per l'appunto nella narrativa femminista postcoloniale e fantascientifica che Haraway ricerca attivamente modelli di una identità «cyborg» costituita da categorie marginali, in grado di appropriarsi di nuove configurazioni di senso rese possibili dal «breakdown of clean distinctions between organism and machine and similar distinctions structuring the Western self» (p. 174). In questo contesto sono da inquadrare le lunghe sezioni dedicate alla narrativa della scrittrice anglo-nigeriana Buchi Emeta e alla fantascienza femminista della nera americana Octavia Butler, le cui finzioni letterarie proiettano possibili mappe per l'identificazione della molteplicità di quello che Haraway metaforicamente descrive come 'the bush of women's consciousness and of women's experience'. La letteratura dunque, come pratica militante in grado di costruire una mappa possibile delle connessioni e separazioni *senza* identificazioni tra le donne e i movimenti sociali da esse costruiti.

La narrativa delle «women of colour», dunque, e quella della «feminist science fiction» costituiscono due esempi narrativi di identità cyborg: in particolare le «women of colour», «a potent subjectivity synthesized from fusions of outsider identities» (p. 174), sono produttrici di una scrittura cyborg «about the power to survive, not on the basis of original innocence, but on the basis of seizing the tools to mark the world that marked them as other» (p. 175). Una delle locuzioni più efficaci usate da Haraway per esprimere il senso di non-appartenenza del mito «cyborg» è presa in prestito infatti dall'opera critica della scrittrice e cineasta vietnamita Trinh T. Minh-ha, nell'espressione «inappropriate/d Others» che nelle intenzioni di quest'ultima suggerisce, «the historical positioning of those who refuse to adopt the mask of either 'self' or 'other' offered by dominant narratives of identity and politics» (pp. 2-3).

La mostruosità produttiva di queste alterità inappropriate è ricercata anche nella fantascienza: Octavia Butler, abbiamo detto, ma anche Joanna Russ, Samuel R. Delany, John Varley, James Tiptree Jr., Monique Wittig, e Vonda McIntyre: «These are our story-tellers exploring what it means to be embodied in high-tech worlds. They are theorists for cyborgs» (p. 173). Il valore dei «mostri» creati in questa fantascienza sta nella loro capacità di di(mostrare) e di illuminare i limiti fissati da una cultura alla definizione



normativa della propria identità:

Monsters have always defined the limits of community in Western imaginations. The Centaurs and Amazons of ancient Greece established the limits of the centred polis of the Greek male human by their disruption of marriage and boundary pollutions of the warrior with animality and woman (...) Cyborg monsters in feminist science fiction define quite different political possibilities and limits from those proposed by the mundane fiction of Man and Woman. (p. 180).

La riappropriazione di questi testi letterari di confine allo scopo di nutrire e sostenere un nuovo mito operativo di una possibile azione politica, è teorizzata con la complessità e il disincanto di un discorso critico letterario e culturale che ha imparato a diffidare dell'innocenza dell'interpretazione, consapevole dell'ineluttabile compromissione del proprio discorso esegetico, impegnato non nella «scoperta» di significati, ma in conversazioni mai totalmente «innocenti», sempre *originariamente* compromesse:

All readings are also mis-readings, re-readings, partial readings, imposed readings, and imagined readings of a text that is originally and finally never simply there. Just as the world is *originally* fallen apart, the text is always already enmeshed in contending practices and hopes. From our very specific, non-innocent positions in the local/global and personal/political terrain of contemporary mappings of women's consciousness, each of these readings is a pedagogic practice, working through the naming of the power charged differences, specificities, and affinities that structure the potent, world-changing artefacts, called «women's experience». In difference is the irretrievable loss of the illusion of the one (p. 124).

Ne' letture innocenti, quindi, ma neanche apertura illimitata del senso: il limite posto a questa possibile proliferazione infinita nel senso è dato non dall'autorità dell'esegeta in grado di stabilire in maniera inequivocabile i bordi della chiusura del testo, ma dal riconoscimento, appreso dalla propria formazione scientifica, che la conoscenza è sempre confronto con un oggetto/soggetto, a «material/semiotic actor», «not a screen or a ground or a resource», ma un elemento attivo e con una sua potenzialità irriducibile allo sguardo scrutatorio dell'interprete/scienziato:

Decoding and transcoding plus translation and criticism; all are necessary. So science become the paradigmatic model not of closure, but of that which is contestable and contested. Science becomes the myth not of what escapes human agency and responsibility in a realm above the fray, but rather of accountability and responsibility for translations and solidarities linking the cacophonous visions and visionary voices that characterize the knowledges of the subjugated. (...) We do not seek partiality for its own sake, but for the sake of the connections and unexpected openings situated knowledges make possible. The only way to find a larger vision is to be somewhere in particular (p. 196).

Tiziana Terranova

I. McKenzie-Mavinga and Perkins, *In Search of Mr. McKenzie*, London, The Women's Press, 1991, 136 pp.

*In Search of Mr. McKenzie* is one of the precious private stories which women, black and white, are writing today, delving in their past, in the realm of dreams and memories. Although written in autobiographical form, the book is neither an autobiography of the two sisters, Isha McKenzie-Mavinga and Thelma Perkins, nor is it a full length account of their childhood. As the title indicates it is a ten year search for an unknown father. The two women piece together shreds of memories, fragments, and pieces of stories told by their father's contemporaries or former neighbors.

«The following are the facts», Ernest McKenzie writes in the 1943 letter which opens the book, «my wife is a Jewess and I am a Negro. The two races are classified as inferior by Hitler, and my race is so classified by all other peoples in the world, including the English. Although I have produced a good home wherein I hoped to bring up my children in accordance with the Christian practice, I find that the home is on the verge of breaking through pressure put on my wife by her family members who are bitterly prejudiced against my complexion». The letter is addressed to a Christian home for Jewish children in Chiselhurst, (Kent), where the couple's two boys, their daughter Thelma, and Sheila, his wife's daughter, will remain until they are sixteen. So, despite the photographs of the Jewish and Trinidadian families included in the book, this is not a happy family album. It is the story of a loss, especially for the younger daughter, Isha, who, six months after her birth, is taken to another home in Brockley (South London).

When she begins to search for her father Isha is thirty-nine (her father died in 1949 when she was four months old) an early marriage has ended in divorce and she longs to find her roots. She convinces her older sister to collaborate with her in this undertaking. To their joint effort, Thelma brings the memories of their mother's family with whom she spent time away from the children's home during the holidays. The Hartzs' story, like Ernest McKenzie's, is one of migration. They are Russian Jews who came to England at the beginning of the century. From there the grandfather sailed for the U.S. immediately after the First World War, abandoning his wife and their fourteen children. Elsie, Isha and Thelma's mother, is one of those children. She will begin to scrub floors at the age of six and her material conditions will never improve.

In Thelma's account, Elsie suffers from an unidentified illness which could be called unhappiness. She is often alone as Ernest travels, probably for political reasons, to Liverpool, Manchester, Trinidad and perhaps Africa, as a member of the Pan African movement. It is through meeting other West Indians who came to Britain at about the same time as their father that Isha and Thelma find out about his political activity and reconstruct a life for him, the life he may have led.

From a Doctor Ward they find out about a sister in Trinidad - Ernest

had Lynda before moving to England. They contact her, now a mother of twelve of whom two adopted. This is one of the rare joyous moments in the book, but the women's happiness is soon dampened by the sense of regret and the sense of another loss: Lynda would have adopted her two English sisters had she known of their existence.

The image the three women manage to build of their father is that of a secretive and dignified man who worked as a teacher in Trinidad until 1929 when he left for England to become a journalist. Once there, the color bar thwarted his ambitions. He was finally accepted as a draftsman trainee in Leicester, but even that fell through. «One letter details how, in January 1943, he prepared to travel to Leicester, to study draughtsmanship. His place on the course had been secured with the help of the Colonial Office, but when he arrived in Leicester, there was no place for him, no arrangements had been made.» He took on a few odd jobs as *kai* showman — selling herbal medicines — ran a restaurant for blacks, opened a bureau for Caribbean affairs and dedicated his life to various political activities aimed at improving the conditions of blacks in Britain.

As the writers themselves point out, their search for Ernest, «has awakened aspects of our past which until now have been dormant». *In Search of Mr. McKenzie* in thus as much a journey of self-discovery as it is of a search for a father. Of the many issues it raises, that of identity is central. The girls are half-castes in England, «suspended in a racial, national limbo» without place or culture. «Half-caste has never meant white» they say. So the painful process begins: born of a white mother, raised by white «aunties», the single white women of the homes, the two sisters have to decide to take on their black identities. «What do young black British people have to do to be accepted as British?» Isha and Thelma ask. It is the same question which underlies another half-caste's search for his identity, that of Hanif Kureishi's protagonist, Karim, in *The Buddha of Suburbia*. (But the comparison ends here as the book has neither the wit nor the quick pace of Kureishi's novel). Karim has to become a Pakistani though he was born in South London of a white British mother and feels British. The question of hybridity is obviously a major one in Britain today as the country has not yet accepted ethnic diversity and multiculturalism as a legacy of its colonial past.

The motifs that run through the book are very much like those found in African-American and Caribbean women writers: the girls' hair — «Our white sisters all had long hair braided in two long plaits... but our hair was cropped short, because it was easier to manage», until Thelma «arrived proudly at work one morning with [her] hair straight.» There is a sort of rite of passage in black women's fiction, maturity coinciding with keeping their hair natural. Another motif is that of naming — the younger sister not only adds Mavinga to her surname as her father had, but changes her fore-name from Jane to Isha. Interestingly enough, her mother was dispossessed of her given name, Elise, by a registrar who spelt it Elsie. One here is reminded of the naming in Toni Morrison's *Song of Solomon*. Then, there

is the lack of cultural referents for black children in their school books as exemplified in Caribbean literature by George Lamming (*In the Castle of My Skin*, 1953) or by Merle Hodge (*Crick Crack Monkey*, 1970). For Isha and Thelma, living in white surroundings, it is an even greater tragedy. «The hymns we sang in Sunday school and the illustrations in our story and school books told of uneducated savages with unkempt hair, grass skirts or, worse, no clothes at all, who carried spears, beat drums and uttered unintelligible noises. They did not believe in Jesus.» Isha's first glimpse of black people is in the streets. She was in primary school and «began to notice that there were other black people in the area. The other children would say, «There goes your uncle», calling my attention to every black man that walked past the gate; I would stare until he went out of sight, wondering about the disappearance of my father and his family.»

Throughout the book there is a felling that, despite the strength and endurance they show, the writers have presented to the reader only those parts of their past they have been able to cope with while much of the anger remains under the surface, especially in the younger daughter who began to long for her mother when it was too late and was also too late at her funeral, arriving when the coffin was already sealed.

It is not surprising then that the mother's figure remains elusive even if the elements to put it together are there. Elsie, the Jewish girl who grew up poor in Birmingham, like other economically deprived women, is battered by life under the weight of children, war, racism and the daily struggle for survival. She did not allow Ernest to take the children to Trinidad, «so far away from her» yet Isha saw her only three times until her death in 1967. She must have kept hoping that life would get better.

The younger daughter's refusal of her mother has complex roots. While for a white woman identification with the father reflects in Kristeva's words, her «raising to the symbolic stature of the father» and finally having a public story, in Isha's case, it is the social that determines self-identification. As British society has ascribed her to the margins as it had her father, she must seek identification through him. This leads her to deny her maternal inheritance; she is only her father's daughter.

To whom can her anger be directed? Isha asks. Not at herself as when she was a child and tugged «at her curly hair pulling chunks out of it». It is no longer directed at her mother whose tribulations she comes to empathize with. Only racism remains, embodied in her mother's family. British racism has unshaped and displaced the lives of all the characters in this story.

Marie Hélène Laforest



Oriana Palusci, *Terra di lei. L'immaginario femminile tra utopia e fantascienza*, Pescara, Tracce, 1990, 190 pp.

Se si volessero stabilire facili omologie fra sesso e letteratura, si potrebbero definire utopia e fantascienza generi maschili per eccellenza; il viaggio nell'ignoto e la progettazione del nuovo (il *novum* cognitivo di cui parla Darko Suvin), due delle costanti morfologiche e semantiche del racconto utopico e fantascientifico, sono i prodotti, infatti, delle facoltà di scoperta e di invenzione storicamente attribuite agli uomini. Già da alcuni anni, invece, questi generi letterari sono stati riconosciuti congeniali al pensiero femminista perché — scrive Oriana Palusci — «provocano una rottura dei meccanismi automatici di familiarità al fine di innescare un processo di estraniamento dalla società necessario per percepire il mondo con occhi nuovi e critici» (p. 15). Ed infatti, «defamiliarization» ed «estrangement» sono concetti letterari insiti nella strategia femminista, dal momento che essa mette in discussione le consuete strutture gerarchiche e la divisione del lavoro, del potere e del discorso per prospettare un ordine nuovo, spesso ricorrendo a soluzioni formali che permettono un distanziamento critico (la parodia, la satira, il *pastiche*, ecc.). La teoria e la narrativa femminista sono fondamentalmente utopiche secondo Frances Bartkowski, in quanto «they declare that which is not-yet as the basis for a feminist practice, textual, political, or otherwise» (*Feminist Utopias*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1989, p. 12).

Premesso, dunque, che il «not-yet» e (aggiungiamo) il «not-here» sono *topoi* comuni tanto al racconto utopico e fantascientifico quanto alla maggior parte della produzione letteraria e culturale femminista contemporanea, va, d'altro canto, osservato — con Vita Fortunati (*La letteratura utopica inglese*, Ravenna, Longo, 1979) e Giovanna Pezzuoli (*Prigioniera in Utopia*, Milano, Il Formichiere, 1978), qui citate da Palusci — che il soggetto femminile ha per tradizione occupato una posizione marginale nel testo utopico: non protagonista-viaggiatrice, agente del sogno, bensì oggetto nel sogno del soggetto maschile. Eppure, anche le donne hanno inventato mondi alternativi, a partire almeno dal 1697, anno in cui apparve *A Serious Proposal to the Ladies* di Mary Astell, il primo esempio documentato in lingua inglese di quella letteratura femminile di carattere più saggistico che immaginativo, sviluppatasi particolarmente nel '700, intesa a prospettare una società ideale dove l'uguaglianza fra i sessi viene raggiunta attraverso adeguate misure di formazione intellettuale delle donne — come in *Plans for Education; with Remarks on the Systems of Other Writers* (1792) di Clara Reeve — o esperimenti di vita comunitaria femminile, come in *Millenium Hall* (1762) di Sarah Robinson Scott.

Di questa importante tradizione dà conto Oriana Palusci, che in appendice riporta circa cento titoli di opere fondamentali di utopia e fantascienza inglese e nord-americana scritte da donne. Ma il suo studio non intende offrire una storia di questi generi sul versante femminile, bensì percorrerne alcuni tracciati che costituiscono un importante contributo creativo nel con-

testo dei *women's studies*. Vengono, così, individuati certi motivi narrativi che sembrano contraddistinguere la produzione femminile di SF per le caratteristiche di utopia alternativa alla tradizione più nota; «an ambiguous utopia» è, significativamente, il sottotitolo scelto da Ursula Le Guin per il suo *The Dispossessed* (1974), a indicare la necessità di mettere in discussione categorie linguistiche e culturali consolidate. Estrapoliamo alcuni esempi eloquenti: il rifiuto di lasciare testimonianze della propria presenza da parte delle esploratrici in *Sur* (1982), sempre di Le Guin, in contrasto con la consuetudine dei protagonisti dei romanzi utopici, ansiosi di «marcare» i nuovi territori con segni di colonizzazione; il sogno di matriarcato in *Mizora: A Prophecy* (1881) di Mary E. Bradley Lane, inteso come paradiso terrestre in cui sia abolita l'ideologia competitiva ma non l'idea di potere assoluto, seppure un potere pacifico, in sintonia con la natura; il rovesciamento in chiave parodica e satirica di certi stereotipi legati al concetto di mascolinità, quali la virilità e il coraggio, in *Herland* (1915) di Charlotte Perkins Gilman.

A proposito di quest'ultimo romanzo Palusci opportunamente rileva che il discorso sull'emancipazione femminile è qui condotto «attraverso una revisione della morfologia del genere utopico» (p. 27). Un esempio: ad esplorare il luogo 'altro' di Herland sono tre personaggi, al posto dell'unico viaggiatore delle tradizionali utopie; una differenza importante, questa, che introduce un elemento di dialogicità nella narrazione, amplificando la funzione del punto di vista esterno ed eliminando la figura del testimone oculare (p. 28).

Questi testi, come quasi tutta la narrativa fantascientifica scritta da donne, toccano una questione cruciale: il rapporto fra utopia (nel senso di *eutopia*) ed uguaglianza fra i sessi. La domanda se una società libera da discriminazione sessuale (mai esistita storicamente) sia anche una società inerentemente utopica ha trovato risposte diverse che possono ricondursi a tre tipi di configurazioni: l'androginia biologica, la dominanza femminile e la coesistenza genuinamente egualitaria di uomini e donne. La studiosa americana Anne K. Mellor, ad esempio, ha discusso la possibilità che la gran parte delle utopie femministe siano «astratte» (nella terminologia di Ernst Bloch), mere fantasie di «wish-fulfilment» piuttosto che progetti per un'organizzazione politica e sociale alternativa all'ordine esistente; una categoria, quest'ultima, in cui rientrerebbero soltanto pochi testi, fra cui *Woman on the Edge of Time* e *The Dispossessed*, che forniscono «a challenging imaginative vision of a historically possible gender-free society toward which feminists might aspire and pragmatically work» («On Feminist Utopias», *Women's Studies*, 1982, vol. 9, p. 260).

A questa distinzione esclusivamente ideologica Oriana Palusci ne sostituisce una di tipo linguistico e semantico, allorché individua nella produzione femminile novecentesca una duplice dimensione dell'immaginario utopico-fantascientifico: il sogno di un mondo ginocentrico e l'*incubo* di un universo maschile repressivo e totalitario (è il caso di *The Handmaid's Tale* di Margaret Atwood). Al sogno e all'incubo corrispondono, qui, i filoni narrativi dell'utopia, con Naomi Mitchison, e della distopia, con Katherine Burde-

kin: due esempi di narrativa in cui il corpo femminile è fatto oggetto di esperimento e di osservazione, così come il significato metaforico della corporeità femminile è esplorato in *The Girl Who Was Plugged In* (1973) di James Tiptree Jr. (alias Alice Sheldon) e in *Woman on the Edge of Time* (1976) di Marge Piercy.

Ma le autrici a cui *Terra di lei* dedica particolare spazio sono Judith Merrill, Doris Lessing, Joanna Russ e Susy McKee Charnas; per definirne il contributo originale alla SF, Palusci ricorre ad immagini particolarmente pregnanti: rispettivamente, il grembo dell'astronave, il laboratorio dei mutamenti sociali, la risata del *female man* e la corsa di Alldera. E infatti, il rapporto madre-figlia e l'equivalenza astronave-casa-corpo femminile informano la narrativa di Merrill; la 'ricerca' di moduli narrativi alternativi al realismo permettono a Lessing di proseguire il proprio impegno artistico nei confronti del sociale; la carica trasgressiva, l'ambiguità e l'uso ironico dell'elemento erotico caratterizzano i testi di Russ; mentre il passaggio di Alldera — l'eroina di Charnas — «da un testo all'altro, da un mondo all'altro, da un'esperienza di annullamento a una di rinascita» si fa metafora del viaggio della fantascienza femminile dall'incubo di soggezione delle donne al sogno utopico di una terra senza uomini (p. 149).

Questo libro, dunque, attraverso l'analisi di campioni significativi, mostra come il romanzo contemporaneo sia stato arricchito dai contributi della fantascienza scritta da donne, specie sul piano linguistico; si pensi alla commistione di generi attuata in *The Female Man*, che procede «per balzi e tentativi... dalla confessione alla pornografia, fino all'utopia e alla satira...», alla ricerca di un ibrido che produca una forma completamente nuova rispetto ai modelli egemonici maschili» (p. 140).

Pur nella varietà degli espedienti narrativi e nella differente carica ideologica delle scrittrici qui studiate, *Terra di lei* riesce ad offrire gli strumenti interpretativi idonei ad orientarsi nella mappa tutt'altro che lineare della SF femminile contemporanea. Ma la guida è esperta: Oriana Palusci, già ottima traduttrice di *The Female Man* e dei racconti di Judith Merrill «Homecalling», «Survival Ship» e «Wish upon a Star» (per i tipi, rispettivamente, della Editrice Nord e de La Tartaruga Edizioni), è anche la curatrice del volume *Aliene, Amazzoni, Astronauta* (Milano, Mondadori, 1990), una utilissima antologia di testi che testimoniano — leggiamo nell'Introduzione — «alcuni dei modi in cui le scrittrici di lingua inglese hanno trasformato la fantascienza in uno strumento narrativo adatto ad esprimere la visione femminile del mondo moderno e di quello futuro».

Maria Teresa Chialant

## INDICE DELL'ANNATA 1991

XXXIV, 1, 2-3

ARTICOLI E SAGGI		fasc.	pagg.
Wanda Balzano, <i>Innocent Blood: The Female Game of Chess. Ripetizione e scambio nella scrittura femminile di P.D. James</i>	2-3		7-36
Maria Del Sapio Garbero, <i>La scrittrice e il labirinto: incontro con Christine Brooke-Rose</i>	1		83-110
Damian Grant, <i>The Emperor's New Clothes: Narrative Anxiety in Christine Brooke-Rose's Thru</i>	1		7-25
Ludovico Isoldo, <i>Gli spazi della segregazione in The American di Henry James</i>	1		27-71
Marie Hélène Laforest, <i>The Burden of History in Michelle Cliff's No Telephone to Heaven</i>	2-3		37-59
Francesco Minetti, <i>Il giocoliere della narrazione e il testuale in Thru</i>	2-3		61-102
Annamaria Morelli, <i>Trinh I. Minh-Ha: Il terzo scenario tra arte e teoria</i>	2-3		103-116
Tiziana Terranova, <i>Il soggetto impossibile in The Female Man di Joanna Russ</i>	2-3		117-146
Gordon Poole, <i>A Medieval Source of Melville's Tartarus of Maids</i>	1		73-80
RECENSIONI		fasc.	pagg.
R. Braidotti, <i>Patterns of Dissonance</i> e J. Flax, <i>Thinking Fragments</i> (L. Marotta)	1		113-117
E.B. Brophy, <i>Women's Lives and the Eighteenth-Century English Novel</i> (L. Di Michele)	1		117-122
A. Carter, <i>Wise Children</i> (A. Notaro)	1		123-126
D. Haraway, <i>Simians, Cyborgs, and Women</i> (T. Terranova)	2-3		149-152
I. McKenzie-Mavinga and T. Perkins, <i>In Search of Mr McKenzie</i> (M.H. Laforest)	2-3		153-155
E.H. Miller, <i>Walt Whitman's «Song of Myself»: A Mosaic of Interpretations</i> (G. Poole)	1		126-128
O. Palusci, <i>Terra di lei. L'immaginario femminile tra utopia e fantascienza</i> (M.T. Chialant)	2-3		156-158