

ALMA MATER STUDIORUM – UNIVERSITA’ DI BOLOGNA

Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne

Dottorato di Ricerca in Letterature e Culture dei Paesi di Lingua Inglese

(Settore scientifico - disciplinare: L-LIN/ 10, Letteratura Inglese)

Ciclo XX

**RISCRITTURE E CANONE NEL ROMANZO IRLANDESE
CONTEMPORANEO**

**Allegorie della Storia: metanarrative “storiche”, “trasformative”
e “globali”**

Presentata da:

Dott.ssa Michela Gandolfo

Relatore:

Chiarissimo Prof. Renzo S. Crivelli

Coordinatore:

Chiarissima Prof. ssa Silvia Albertazzi

Esame finale: anno 2008

A ricordo di mio padre

Infinito...

INDICE

Introduzione

Capitolo primo

LA RISCrittURA NEL POSTCOLONIALE	p. 1
1.1 La riscrittura	p.1
1.2 La critica postcoloniale: nuovi approcci teorici in E. W. Said, H. K. Bhabha e G. C. Spivak	p.10
1.3 E. W. Said: la lettura contrappuntistica	p.11
1.4 G. C. Spivak, 'Three Women's Texts and A Critique of Imperialism': lettura subalterna	p.17
1.5 H. K. Bhabha, 'Signs Taken for Wonders': ambivalenza e ibridità del discorso coloniale	p.21
1.6 La riscrittura creativa postcoloniale	p.24

Capitolo secondo

IRLANDA E POSTCOLONIALISMO	p.28
2.1 Irlanda postcoloniale	p.28
2.2 Irlanda coloniale e postcoloniale: sostenitori e detrattori	p.30
2.3 Nascita e sviluppo di un pensiero postcoloniale in Irlanda	p.33
2.4 Unità' e 'secolarità', globale e locale: sull'utilità della metodologia postcoloniale	p.48

Capitolo terzo

CANONE: TEORIA E SCRITTURA CREATIVA POSTCOLONIALE	p.57
3.1 Sulla nozione di canone	p.57
3.2 Ripensare il canone: teoria e scrittura creativa	p.62

3.3	Il canone e la teoria: storia di un dibattito interno	p.63
3.4	La teoria: quale futuro?	p.66
3.5	Il canone e la scrittura creativa postcoloniale	p.67
3.6	La scrittura creativa postcoloniale: quale futuro?	p.73

Capitolo quarto

LA LETTERATURA IRLANDESE E IL CANONE: LA TEORIA p.82

4.1	Come abitare il caos-mondo: la decolonizzazione culturale	p.82
4.2	Il passato precoloniale: la valenza storica della letteratura irlandese	p.86
4.3	‘The loss of aura’: il carattere trasformativo della letteratura irlandese	p.95
4.4	‘Ireland as a test-case for the world’: la convivenza culturale irlandese come esempio per una cultura globale	p.97

Capitolo quinto

IL ROMANZO IRLANDESE E IL CANONE: LA SCRITTURA CREATIVA p.101

5.1	La riscrittura nel romanzo irlandese contemporaneo	p.101
5.2	Ciaran Carson, <i>Shamrock Tea</i> : “replica” e l’assenza di un originale di riferimento	p.105
5.3	Eugene McCabe, <i>Death and Nightingales</i> : ‘Negative Capability’ keatsiana e ‘caos-mondo’ globale	p.131
5.4	Eilís Ní Dhuibhne, <i>The Bray House</i> : metanarrativa distopica; gli “Irish Studies” dentro e fuori dal contesto nazionale	p.157
5.5	Seamus Deane, <i>Reading in the Dark</i> : ambiguità jamesiana in una riscrittura non dichiarata	p.178

Conclusioni

**ROMANZI DI RISCrittURA IRLANDESI: ALLEGORIE
DELLA STORIA E VISIONI PROFETICHE DEL PASSATO** p.207

Riscritture storiche e metanarrative p.207

Analisi dei processi di riscrittura creativa nel romanzo irlandese
contemporaneo: quali sviluppi futuri? p.218

Appendice p.221

Note biografiche e bibliografiche p.221

Keats, J., 'Ode to a Nightingale' p.225

Figura 1: *Il ritratto dei coniugi Arnolfini* p.227

Bibliografia p.228

Introduzione

Da dove nasce l'idea di un progetto di ricerca sul concetto di riscrittura nel romanzo irlandese contemporaneo? Un breve cenno sull'origine di questo studio da un lato chiarifica le scelte metodologiche, dall'altro giustifica la ricerca stessa.

L'idea di studiare il romanzo di riscrittura irlandese contemporaneo in termini postcoloniali pende corpo dalla lettura del romanzo di J. M. Coetzee intitolato *Elizabeth Costello* (2004). Famoso per *Foe* (1986), ricordato come esempio emblematico di riscrittura del *Robinson Crusoe* di Daniel Defoe in moltissimi saggi sulla riscrittura postcoloniale, in *Elizabeth Costello* Coetzee concepisce la figura della protagonista come alter-ego di se stesso: finzionale scrittrice di successo, la Costello deve la sua notorietà, proprio come Coetzee stesso, a un romanzo di riscrittura. Esso si intitola *The House of Eccles Street* e si presenta come riscrittura di *Ulysses* di James Joyce.

E' significativo che un romanziere sud-africano, il cui romanzo *Foe* è considerato esemplare entro i processi di riscrittura postcoloniale, si immagini, attraverso un alter-ego, riscrittore di un romanzo irlandese come *Ulysses* di Joyce, che a sua volta è concepito come riscrittura dell'*Odissea* di Omero, ma che al contempo è considerato canonico e rientra nel 'canone occidentale' di Harold Bloom.

Questa peculiarità suscita non pochi interrogativi. Considerato che *Ulysses* rappresenta un romanzo di riscrittura importantissimo nel contesto irlandese, ci saranno al presente opere di riscrittura in questo contesto? Ammesso che ce ne siano, sarà possibile studiarle adottando una metodologia postcoloniale, paragonandole ai processi di riscrittura che coinvolgono altre aree della postcolonialità? Poiché la riscrittura è molto diffusa in ambito poetico nel contesto irlandese, sarà una pratica ricorrente anche fra i romanzieri? Considerato che per lo scrittore postcoloniale il romanzo è il genere che riunisce tutti i generi, dialogico, aperto alla contaminazione e all'intertestualità, adatto a costruire narrazioni polifoniche, la resa narrativa della nazione come 'comunità immaginata' (cfr. B. Anderson), dei 'molti come l'uno', può esso assumere la stessa valenza per il romanziere irlandese?

Trovando risposta affermativa a tali interrogativi, la sfida che qui si vuole intraprendere è quella di dimostrare come l'atto di riscrittura creativa nel romanzo

irlandese contemporaneo, legato al carattere “storico”, “trasformativo” e “globale” delle letterature postcoloniali, possa costituire un esempio nel presente per le letterature dei paesi di lingua inglese che, muovendosi inizialmente da una posizione esterna al canone, attualmente si trovano a operare all’interno di esso, inteso nella sua nuova accezione di canone aperto, promossa proprio a seguito del proliferare di queste stesse letterature. Se la letteratura irlandese viene qui considerata come punto di riferimento per le letterature postcoloniali, ciò è dovuto alla convinzione che per la peculiare, ma non anomala posizione dell’Irlanda di colonia europea, la sua letteratura si muova, non solo dal modernismo, ma sin da prima della colonizzazione inglese, da una posizione interna al canone, a quella tradizione letteraria greca e latina cui i bardi gaelici hanno sempre fatto riferimento. E’ a partire da questa tradizione che questi ultimi, consapevoli della valenza storica della letteratura, avrebbero preservato la loro identità di fronte all’assimilazione inglese, scoprendo e avvalendosi del carattere trasformativo della letteratura e cultura e ricercando una mediazione fra due identità culturali che anticipa la visione transnazionale, multiculturale e globale attuale.

L’impostazione di questo studio è soprattutto teorica. Molto spazio viene dedicato non soltanto all’apparato metodologico (capp. 1 - 2), ma soprattutto al discorso su come la pratica di riscrittura creativa postcoloniale e, nello specifico, quella irlandese, si inserisca all’interno di un percorso parallelo e in sintonia con le evoluzioni teoriche sul canone letterario, e su come la riscrittura nel presente si collochi in una prospettiva diversa rispetto a quella da cui ha esordito a partire dagli anni Sessanta, con le reinterpretazioni di *The Tempest* di Shakespeare da parte di autori sud-africani e caraibici (capp. 3 -4).

La premessa teorica è quanto mai necessaria poiché, sebbene ci siano molti saggi sulla riscrittura concentrati soprattutto sull’analisi testuale e sebbene la diffusione di questa pratica abbia indotto i curatori dei manuali di teoria postcoloniale a dedicarvi una sezione a parte, ci sono ancora pochissimi studi monografici sulla riscrittura creativa. Dopo la pubblicazione nel 1994 di *The Ballistic Bard: Postcolonial Fiction* di Judie Newman, focalizzato soprattutto sul concetto di intertestualità, solo nel 2004 è uscito in ambito italiano *Le letterature in inglese e il canone* di Maria Renata Dolce, che finalmente colloca il processo di riscrittura postcoloniale nel contesto culturale attuale globale. Però la Dolce non tratta della letteratura irlandese perché la peculiarità dell’Irlanda in quanto colonia

europea la induce a considerarla come caso distinto. Qui, al contrario, si vuole evidenziare come l'esclusività dell'esperienza locale irlandese possa e debba essere esaltata di fronte al delinarsi di una letteratura globale.

A un'analisi superficiale del fenomeno di riscrittura, sembrerebbero diffuse le convinzioni che essa sia una pratica testuale che mette in discussione da un lato il canone letterario da una prospettiva esterna, suggerendo una sua reinterpretazione in chiave subalterna, e dall'altro la tradizione teorica accademica occidentale, interna al canone stesso, che troverebbe espressione in *The Western Literary Canon: The Book and School of the Ages* (1994) del critico statunitense Harold Bloom.

Prima di intraprendere qualsiasi analisi del concetto di riscrittura postcoloniale, è sembrato pertanto opportuno rilevarne invece il recente spostamento da una prospettiva esterna a una interna al canone e la sua sintonia con la maggior parte degli sviluppi teorici statunitensi che sono di tipo decostruzionista e rispetto ai quali il canone bloomiano, sebbene d'importante risonanza, costituisce un'eccezione, espressione di un'élite conservatrice.

Da qui la struttura della tesi. I primi due capitoli vengono dedicati alla metodologia: il primo tratta della riscrittura nel postcoloniale, soffermandosi sia sul pensiero di Said, Bhabha e Spivak, sia sulle effettive pratiche di riscrittura che si sviluppano nei paesi di lingua inglese a partire dagli anni Sessanta; il secondo si occupa dell'applicazione della metodologia postcoloniale al contesto letterario irlandese. Più che fornire un'elencazione di teorici e opere, si cerca di evidenziare come la scelta di adottare una metodologia postcoloniale nello studio della letteratura irlandese non sia arbitraria, ma dettata dalla riflessione di numerosi teorici irlandesi e internazionali che si sono espressi a favore di questo metodo. Ci si sofferma poi su due aspetti che sembrano significativi: la tipologia di percorso di decolonizzazione culturale irlandese e gli aspetti tematici che il postcoloniale permette di evidenziare.

Sul processo di decolonizzazione nel contesto irlandese il percorso verso la costituzione di un'identità culturale nazionale autentica è riconducibile alle tre fasi teorizzate da Franz Fanon nel capitolo 'Sulla cultura nazionale' ne *I dannati della Terra* (1968) e si cerca di dimostrare che a queste tre fasi se ne possono aggiungere altre due, quella successiva, in cui la letteratura postcoloniale opera

internamente al canone e di cui l'Irlanda fa esperienza prima delle altre ex-colonie perché, come colonia europea, essa agisce da sempre internamente al canone classico cui la sua letteratura appartiene, e una antecedente, riconducibile a quella fase precoloniale ipotizzata da Édouard Glissant nella *Poétique de la relación* in cui la letteratura è concepita come atto di sopravvivenza.

Sull'aspetto tematico, si cerca di sottolineare come l'utilizzo di una metodologia postcoloniale a scapito di altri approcci permetta di concepire la letteratura come "storica", "globale" e "trasformativa", aggettivi attorno ai quali ruota tutto lo studio, a livello teorico e di analisi dei testi letterari.

Prima di passare all'indagine analitica ci si sofferma sui due quesiti teorici prima anticipati (cap. 3).

La scrittura creativa postcoloniale si evolve veramente in modo opposto alla teoria letteraria occidentale? Il terzo capitolo cerca di dimostrare come di certo essa si opponga al canone teorizzato da Bloom, la risonanza del cui testo è indiscussa, ma quest'ultimo, insieme a figure come Frank Kermode e Robert Alter, rappresenta un'élite culturale conservatrice che si barrica nella difesa dei pilastri della cultura occidentale proprio perché invece, a partire dagli anni Ottanta, la critica statunitense ha iniziato a mettere in discussione il canone, cercando di decostruirlo e rivederlo dal suo interno. Si tratta di un processo iniziato già con l'introduzione fra Ottocento e Novecento di nuovi modelli di lettura che spostano l'attenzione dall'intenzionalità autoriale all'apporto del lettore, partendo dai contributi di Roland Barthes e Michel Foucault, di Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser, e recentemente di Stanley Fish, fino alla nascita negli anni Ottanta di due correnti di pensiero: quella del Neostoricismo americano in cui spicca la figura di Stephen Greenblatt e quella del Materialismo culturale inglese, ispirato a Raymond Williams.

La pratica di riscrittura si oppone dunque solo a una parte della critica statunitense, ed è invece in accordo con gran parte dei suoi teorici. Il legame fra teoria sul canone e riscrittura creativa viene colto da Maurizio Ascarì ne *I linguaggi della tradizione* dove egli, riflettendo sul futuro della teoria letteraria, si sofferma sul manuale metacritico in forma di romanzo di riscrittura di David Lodge, intitolato *Small World: An Academic Romance*, riscrittura del mondo arturiano in chiave accademica. La citazione di un testo di critica nella forma di romanzo di riscrittura coglie come le evoluzioni della pratica di riscrittura siano

indissolubilmente legate a quelle dei discorsi teorici, verso una congiunta coscienza di provvisorietà di qualsiasi nozione di canone.

In secondo luogo, la riscrittura creativa postcoloniale è veramente esterna al canone letterario nel qui e ora? Se essa è nata da principio come un fenomeno esterno al canone tradizionalmente inteso, ora si trova di fatto a operare internamente a esso (cfr. Marx, J., 'Postcolonial Literature and the Western Literary Canon') – si voglia con la creazione di un canone dell'anti-canone (cfr. Gilroy, P., *Cultural Capital*), o attraverso la mercificazione della marginalità culturale da parte dell'industria culturale globalizzata (cfr. Huggan, G., *The Postcolonial Exotic: Marketing the Margins* (2001)) –, rischiando l'assimilazione proprio per aver contribuito a storicizzarlo.

Perché, ci si chiede nel quarto capitolo, dopo un approfondito discorso di ricollocamento teorico prendere in esame il processo di riscrittura in relazione al contesto letterario irlandese piuttosto che a quello di altre aree della postcolonialità? La risposta viene dalla convinzione che dal recupero della peculiarità dell'esperienza culturale e letteraria irlandese le letterature postcoloniali possano attingere nel nome di un confronto e contaminazione culturale che possa loro suggerire come muoversi all'interno di questa nuova quarta fase di decolonizzazione culturale interna a un canone globale – sempre che sia ancora utile parlare di canone – e di cui l'Irlanda, in quanto colonia europea, ha fatto esperienza anticipatamente rispetto alle altre ex-colonie, muovendosi sempre internamente a esso.

La riscrittura creativa come atto d' 'intertestualità sovversiva' ha evidenziato in modo palese e dichiarato l'importanza della continuità culturale, contribuendo alla storicizzazione del canone. Così facendo, però, ora corre il rischio di entrare a far parte di un canone globale allargato dove la specificità viene perduta. Come agire allora? La risposta viene suggerita da Glissant che nella *Poétique de la Relation* (1990) sostiene che è necessario vivere la totalità del mondo a partire dal proprio luogo, recuperando le proprie radici, 'pensando per tracce' all'esperienza precoloniale. Sono le sue considerazioni a suggerire di esaltare la specificità dell'esperienza letteraria irlandese come anticipatrice della quarta fase di decolonizzazione culturale in cui attualmente le letterature postcoloniali vengono a trovarsi.

La letteratura irlandese opera sin da prima dell'esperienza di colonizzazione internamente al canone letterario occidentale e il contatto con gli inglesi non fa che rafforzarne la convinzione. La consapevolezza di ciò prende corpo dal recupero irlandese delle proprie origini, che rievoca tanto il suggerimento di Glissant. Inizialmente, infatti, la letteratura irlandese è stata assimilata al canone, sia per volontà della critica occidentale che ne ha avvalorato la modernità in relazione al carattere trascendente (cfr. R. Ellmann), sia per la stessa posizione accademica irlandese che negli anni Cinquanta non si è opposta a questa interpretazione. Invece, nel contesto degli studi irlandesi, si è recentemente manifestata l'esigenza di confrontarsi con l'esperienza culturale globale – come dimostra Kiberd con la pubblicazione nel 2005 di *The Irish Writer and the World* – e per farlo l'Irlanda cerca prima di creare un canone nazionale (cfr. Kiberd, D., *Irish Classics*) “storico”, “trasformativo” e multiculturale, anticipatore di una visione “globale”. È significativo che questo canone si fondi sul recupero di quella fase precoloniale tanto auspicata da Glissant, e che per l'irlandese corrisponde alla produzione gaelica dei *filí*.

Creare un canone nazionale irlandese significa proprio partire dal recupero delle proprie origini letterarie, di questa fase precoloniale in cui si scopre che la tradizione gaelica dei *filí* aveva una funzione storica (‘mondana’ e ‘secolare’), trasformativa e anticipatrice di un percorso multiculturale. I bardi gaelici erano profeti, portavoci di mondi possibili, depositari di una funzione sociale, perduta con l'introduzione inglese del diritto di primogenitura (“Surrender and Regrant” (1541)). Il contatto con l'esperienza coloniale non fa altro che rafforzare la consapevolezza di questa funzione e della vera portata dell'invasione inglese.

La coscienza storica dei *filí* li induce alla trasformazione letteraria quale atto di sopravvivenza. Glissant sostiene che in questa fase di sopravvivenza la letteratura è fortemente simbolica e la poesia bardica lo è, esplica la sua funzione sociale attraverso un immaginario magico e un uso incantatorio del suono. Egli aggiunge che è popolare e anche orale e questo ci permette di risalire alla peculiarità dell'esperienza irlandese. La poesia cantata dei bardi gaelici ha certamente una forte componente legata all'oralità, ma allo stesso tempo si fonda su norme e principi metrici rigidi e non nasce inizialmente come espressione popolare, ma piuttosto vi si adatta all'incontro col colonizzatore inglese.

La letteratura irlandese non diventa canonica in epoca modernista con l'adozione forzata degli scrittori irlandesi come Joyce da parte del canone inglese, ma essa fa già parte del canone classico sin dalle sue origini bardiche, aderisce a regole rigide, è scritta da un'élite per un'élite, e si ispira alla tradizione greca e latina. La poesia bardica irlandese è a tutti gli effetti classica e la sua particolarità consiste nel fatto che, all'arrivo dei colonizzatori inglesi, la difesa del classicismo diventa l'alternativa più radicale e ribelle per preservare l'identità irlandese di fronte all'assimilazione inglese, strumento ancora valido anche nella letteratura contemporanea.

I *filí* difendono la tradizione canonica dalla quale provengono, ma non rimangono cristallizzati in essa perché ciò porterebbe alla morte della cultura e letteratura irlandese. I bardi irlandesi scelgono piuttosto di adattare, trasformare, rimodellare la loro produzione di derivazione classica e aulica alle nuove esigenze imposte dal sistema coloniale, addirittura volgarizzandola, rendendola popolare, e dunque sono i primi a investirsi della consapevolezza della valenza trasformativa della letteratura, i primi a prendere le distanze da nozioni assolute di canone, agendo all'interno di esso, e per questo – come si cerca di dimostrare – possibile fonte d'ispirazione per le letterature postcoloniali.

Canone nazionale d'emergenza irlandese storico e trasformativo, ma anche e soprattutto bilingue, plurale, multiculturale e dunque precursore del globale. Il nuovo canone nazionale irlandese non si presenta solo come canone minore, ma si tratta di un canone plurale che include tanto la produzione anglo-irlandese, quanto quella gaelica. La convivenza nel contesto irlandese a partire dal XVII secolo di due tradizioni culturali, quella gaelica e quella anglo-irlandese, a confronto con quella inglese, anticipa la comprensione di una realtà necessariamente multiculturale. L'equilibrio fra di esse diventa la ragione fondamentale di sopravvivenza, escludendo l'ipotesi dell'egemonia dell'una sull'altra, e in ultima analisi della stessa possibilità di esistenza di un'unica tradizione ufficiale, di un canone universale.

Alla premessa teorica segue poi la parte analitica (cap. 5) dove si cerca innanzitutto di valorizzare l'importanza di uno studio che si concentri sul genere letterario del romanzo piuttosto che su altri generi della tradizione irlandese, di modo da poter tracciare un parallelo con la riscrittura prodotta in altre aree della

postcolonialità, dove il romanzo viene considerato il genere per eccellenza, polifonico e resa narrativa della comunità immaginata. A sostegno dell'importanza anche nel contesto irlandese del genere romanzo viene citato *Ulysses* di Joyce come precursore, in quanto riscrittura omerica, dei processi di riscrittura non solo nel contesto irlandese, ma – come sottolineato da Coetzee –, in tutti i paesi di lingua inglese.

Si premette poi che nei romanzi trattati, sebbene le tematiche e gli espedienti narrativi attraverso i quali la riscrittura si articola siano molteplici e si offrano a diversi percorsi d'analisi critica, l'indagine è circoscritta a mettere in luce la valenza propriamente storica di questi testi, le modalità attraverso cui i loro autori abbiano storicizzato il canone, ne abbiano messo in discussione la valenza a-temporale attraverso la riscrittura creativa e lo abbiano ricollocato in relazione alla contemporaneità della storia locale irlandese, avvalendosi della potenzialità “trasformativa” del metodo postcoloniale, la cui applicazione dimostra come nozioni assolutistiche a-storiche di canone possano essere messe in discussione anche da una letteratura, come quella irlandese, che si trova di fatto a operare internamente a esso.

I romanzi analizzati sono *Shamrock Tea* (2001) di Ciaran Carson, *Death and Nightingales* (1992) di Eugene McCabe, *The Bray House* (1990) di Eilís Ní Dhuibhne e *Reading in the Dark* (1996) di Seamus Deane. Dapprima essi vengono considerati singolarmente in relazione all'opera che riscrivono, poi vengono analizzati comparativamente per mettere in luce i comuni espedienti attraverso cui essi mettono in discussione ogni nozione di canone a-temporale.

Shamrock Tea (2001) di Ciaran Carson viene interpretato come riscrittura letteraria del dipinto di Jan van Eyck *Il ritratto dei coniugi Arnolfini* (1434), esposto alla National Gallery di Londra. Da un lato si sottolinea la storicizzazione del canone che Carson attua attraverso una conoscenza approfondita del contesto storico e culturale della pittura fiamminga del Quattrocento, reso palese soprattutto dalla sua introduzione nel romanzo della pratica di ‘replica’, diffusa nel contesto in cui van Eyck opera, dove il pittore produce più copie di uno stesso dipinto per soddisfare le esigenze di un nascente e ampliato mercato borghese. Carson immagina pertanto l'esistenza di due copie del ritratto dei coniugi Arnolfini e, così facendo, per analogia, immagina anche che del suo romanzo, della vicenda che egli narra, della riscrittura del libro storico irlandese che per lui

essa rappresenta, ci siano più copie o repliche. Il romanzo infatti si conclude dov'è iniziato, con le medesime parole, col racconto della stessa storia da una prospettiva simile e al contempo un po' diversa, una storia che il giovane narratore Carson cede all'amico fraterno Maeterlink che la narrerà da capo, enfatizzando come un canone assoluto non possa esistere: di una storia, di un romanzo, della storia irlandese ci sono più versioni, una pluralità di voci che nega ogni principio assoluto.

Death and Nightingales di Eugene McCabe viene a sua volta analizzato come riscrittura di 'Ode to a Nightingale' di John Keats. Si evidenzia come al confronto con l'Usignolo, simbolo di felicità e immortalità, con cui il poeta romantico cerca di identificarsi, l'accettazione finale della dicotomia mortale/immortale venga trasposta sul piano storico irlandese e tradotta nell'accettazione nel romanzo di McCabe della dicotomia cattolico/ protestante. Come poeta della 'Negative Capability' Keats esalta la capacità di vivere nel mistero, nell'incertezza e nel dubbio, che tanto anticipa l'idea di Glissant di abitare il 'caos-mondo' contemporaneo con positività. McCabe traduce questa 'Negative Capability' nell'allegoria storica immaginando una possibile convivenza fra realtà cattolica e protestante, non nei termini di una ibridazione pacifica e conciliante, ma piuttosto nella consapevolezza della diversità e della conflittualità. Tale convivenza si attua attraverso il recupero da parte della protagonista Beth Winters del proprio luogo, attraverso la necessità di rimanere col patrigno a Clonoula, il suo paese d'origine. Si raggiunge pertanto una sorta di possibile futuro di convivenza multiculturale mediante il recupero di quello che Glissant definisce un 'passato profetico'.

The Bray House di Éilís Ní Dhuibhne viene letto come riscrittura del *Robinson Crusoe* di Daniel Defoe. Il romanzo viene interpretato in chiave metaletteraria e in relazione all'attuale situazione storica irlandese, tralasciando un'eventuale lettura femminista. Si dimostra come il tema narrativo della spedizione archeologica futurista costituisca metaforicamente una riflessione metanarrativa sulla relazione fra l'esperienza storica irlandese e le dinamiche globali contemporanee negli studi letterari. La Ní Dhuibhne pare interrogarsi tanto sulle potenzialità della letteratura e critica che si occupa dell'Irlanda dal di fuori del contesto nazionale, quanto sulle responsabilità degli 'Irish Studies' all'interno della realtà culturale irlandese stessa. La riscrittura del testo per eccellenza della

colonizzazione culturale inglese, *Robinson Crusoe*, si articola come riflessione sulle possibilità attuali che la letteratura irlandese subisca una nuova forma di colonizzazione testuale qualora non esprima la propria peculiarità dal suo interno e qualora gli studi letterari non la colgano dall'esterno, partendo dal presupposto dell'esistenza e convivenza di molteplici punti di vista, di molteplici esperienze locali che, come quella irlandese, compongono il 'caos-mondo' attuale.

Reading in the Dark di Seamus Deane viene qui analizzato, infine, come unico caso, rispetto agli altri, di riscrittura non dichiarata. Sebbene nel romanzo non ci siano riferimenti diretti a Henry James e lo stesso Deane non dichiari apertamente di ispirarsi a lui, una delle storie raccontate all'interno del romanzo ripropone la novella jamesiana *The Turn of the Screw* il cui significato, o meglio l'assenza di significato concepito in senso univoco, pare essere il motore dell'azione del romanzo irlandese. Deane storicizza il canone di riferimento e la ricerca della verità condotta dall'istitutrice protagonista della novella di James sull'esistenza dei fantasmi che perseguitano i bambini di cui si occupa, si traduce nella ricerca della verità su un segreto che si presenta sotto forma di fantasma e che perseguita una famiglia operaia di Derry fra gli anni Quaranta e Sessanta. Se in James questa verità, che l'istitutrice presume erroneamente essere oggettiva, alla fine viene pronunciata e fa ricadere la donna nell'ambiguità fino a diventare lei stessa quel fantasma demoniaco al quale dà la caccia e causare così la morte del bambino che accudisce, nella riscrittura irlandese, invece, il giovane protagonista alla fine accetta che quella stessa verità, costituita dai fatti empirici e concreti che causano il dolore della sua famiglia, non venga pronunciata. Nell'accettazione del silenzio egli scopre che non esiste un modo univoco di raccontare il vero, ma che quest'ultimo può essere proiettato anche nella dimensione mitica e leggendaria della tradizione dei racconti orali. L'accettazione dell'esistenza di una verità ambigua e plurale permette di ipotizzare la possibilità di uno spazio di convivenza culturale fra cattolici e protestanti, negato per tutto il corso del romanzo, e di anticipare così un atteggiamento positivo di fronte all'ambiguità, all'incertezza e all'instabilità che dominano il 'caos-mondo' contemporaneo, rifiutato invece come catastrofe apocalittica dalla novella jamesiana. Metanarrativamente, inoltre, il fatto che Deane non si dichiari mai apertamente riscrittore di James, lascia il lettore a convivere con questo

interrogativo irrisolto, generando a sua volta quel senso d'ambiguità e d'inesistenza di canoni assoluti che caratterizza la letteratura contemporanea.

Dopo aver concesso ampio spazio all'analisi testuale del processo di riscrittura che caratterizza ogni singola opera, i tre romanzi vengono posti in relazione fra di loro sottolineando come la loro messa in discussione del canone tradizionalmente inteso dall'interno di esso avvenga attraverso l'introduzione del dato storiografico: i romanzi in questione rappresentano delle allegorie della Storia (cfr. Bill Ashcroft) che, attraverso la creazione di spazi o non-luoghi che la Storia non può controllare (l'invisibile magico, il sogno, il futuro distopico, il racconto orale mitico e leggendario) e attraverso il recupero del proprio passato locale, mai narrato dalla Storia ufficiale, 'profetizzano nuovi futuri', futuri in cui una Letteratura mondiale e una Storia globale si possano articolare sottraendosi invece a quel futuro per esse predeterminato dalle allegorie narrative canoniche e dal metodo storico coercitivo imperiale. Questo futuro viene concepito come espressione di una pluralità di voci politiche, sociali e culturali che convivono valorizzando la differenza nella comunanza, non sacrificando la specificità locale nel nome di un'omogeneizzazione globale.

In conclusione si citano gli ulteriori sviluppi che lo studio sul romanzo di riscrittura irlandese potrebbe articolare, non solo approfondendo altre tematiche, ma tenendo in considerazione un altro filone che si affianca a quello storico e che è anch'esso molto diffuso nella riscrittura irlandese: la rilettura femminista.

Capitolo primo

LA RISCRITTURA NEL POSTCOLONIALE

1. 1 La riscrittura

Appeals to the past are among the commonest of strategies in interpretations of the present¹.

Così Edward W. Said apre il primo capitolo di *Culture and Imperialism* inserendosi in un nuovo percorso critico e teorico che culmina nella riformulazione e ridefinizione del concetto di “canone letterario” che caratterizza la postcolonialità.

L’appropriazione del canone della cultura occidentale, unitamente all’assimilazione e divorazione di lingua, generi e storia del colonizzatore, rappresenta per l’autore postcoloniale una tappa fondamentale nella volontà di costruire ed esprimere una cultura nazionale autoctona, autonoma, originale, fondata su principi ibridi, multiculturali, globali, anziché oppositivi.

Relazionarsi con il canone occidentale, confrontarsi con esso, rileggerlo, ristudiarlo sulla base di nuovi orizzonti allargati, reinterpretarlo, rielaborarlo, spingendosi fino al punto di *riscriverlo*, non è un atto rassegnato di imitazione passiva e di esaurimento creativo, bensì riscoperta e proiezione verso il futuro del significato aperto di canone, concepito come svincolato da condizionamenti ideologici autoritari che si presumono assoluti e universali, e simultaneamente momento di vera e propria produzione creativa originale, sinonimo di raggiungimento di quella tanto auspicata fase di decolonizzazione culturale in cui pluralità e ibridismo sono parole chiavi garanti di tolleranza culturale.

La pratica di rilettura e riscrittura, così diffusa fra gli scrittori postcoloniali, rientra in quella che viene riconosciuta come terza fase del percorso culturale postcoloniale, la fase di approdo a una nazionalità culturale sempre più cosciente del necessario confronto con una prospettiva nuova, molteplice e globale. Accettare la sfida del confronto con i classici, elaborare nuove pratiche di lettura, conferisce allo scrittore postcoloniale il merito di riconoscere di vivere in

¹ Said, E. W., *Culture and Imperialism*, London, Vintage, 1993, 1.

un contesto che cambia rapidamente e continuamente, in un mondo che non può più limitarsi ad accettare l'esistenza di sistemi di valori universali e immutabili. In *The Empire Writes Back* (1985), riconosciuto come primo tentativo di teorizzazione del percorso che ha portato alla nascita delle letterature postcoloniali, i tre critici australiani Bill Ashcroft, Gareth Griffiths e Helen Tiffin identificano e sottolineano la necessità del confronto con il canone britannico come riconoscimento di una realtà in continuo cambiamento:

[...] post-colonial readings of traditional English literary texts and, more importantly, perhaps, the effects on the practices of reading by which such texts are canonized, are inevitable products of a changed world in which it is no longer possible to preserve repositories of a fixed and immutable system of values².

Se i tre critici australiani parlano di un “mondo cambiato”, perché per esserne espressione, le letterature postcoloniali devono confrontarsi con il canone occidentale, concepito invece come depositario di valori estetici e morali assoluti? Perché per definire la propria identità autonoma e originale tali letterature devono necessariamente relazionarsi con quel *corpus* letterario da cui sono state escluse?

Perché l'insegnamento e la diffusione del canone letterario britannico nelle colonie non è stato un semplice atto di divulgazione di opere per così dire estetiche, ma ha invece avuto un ruolo essenziale nell'impresa coloniale e ha determinato il consolidamento e mantenimento dell'autorità colonizzatrice sul soggetto colonizzato. In *Beginning Postcolonialism*, nel capitolo dedicato alla rilettura e riscrittura del canone britannico (intitolato 'Re-reading and Re-writing English Literature'), John McLeod, docente d'Inglese presso l'Università di Leeds, dichiara che:

The teaching of English literature in the colonies must be understood as part of the many ways in which Western colonial powers such as Britain asserted their cultural and moral superiority while at the same time devaluing indigenous cultural products³.

A evidenziare il potere delle istituzioni educative nel mantenimento del dominio coloniale è stato lo studio di Gauri Viswanathan relativo al dominio britannico in India. Il suo *Masks of Conquest: Literary Study and British Rule in India* (1989) è il primo testo a sottolineare come l'introduzione dello studio della

² Ashcroft, B., Griffiths, G., and Tiffin, H., *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Postcolonial Literatures*, London-New York, Routledge, 1985, 194.

³ McLeod, J., *Beginning Postcolonialism*, Manchester and New York, Manchester University Press, 2000, 140.

letteratura inglese nelle scuole indiane sia in relazione con gli interessi coloniali, cioè come lo studio della letteratura inglese sia profondamente radicato nelle relazioni culturali stabilite dall'imperialismo britannico. Viswanathan dimostra come il processo di civilizzazione degli indiani mediante il sistema educativo mascheri un'intenzione di consolidamento del potere britannico in India dietro la convinzione e presunzione di poter fornire agli indigeni un arricchimento in termini morali. La volontà dimostrata dagli amministratori britannici in India all'inizio del XIX secolo di formare una classe indiana che parli l'Inglese, ne conosca cultura e valori, e funga da intermediaria fra l'amministrazione coloniale e la massa di indiani colonizzati, cela la convinzione di superiorità scientifica e culturale occidentale e la necessità di insegnarla e divulgarla fra gli indiani per legittimarla e giustificarla sotto le mentite spoglie di un arricchimento morale che induce a un consolidamento del potere del colonizzatore. Lo studio dell'Inglese come disciplina o materia è stato concepito sin dall'inizio come un programma di studio culturale, come un mezzo per promuovere la cultura nazionale inglese mascherato da un intento civilizzatore.

Secondo Viswanathan, il documento che attesta la fondazione degli 'Studi culturali', la prevalenza di una visione anglista su una orientalista nel sistema amministrativo britannico in India, è il *Minute on Indian Education* (1835) di Lord Macaulay, presidente del "Council on Education in India", dove quest'ultimo dichiara la necessità di formare una classe indiana di lingua inglese capace di contribuire alla gestione dell'autorità coloniale:

It is impossible for us, with our limited means, to attempt to educate the body of the people. We must at present do our best to form a class who may be interpreters between us and the millions whom we govern; a class of persons, Indian in blood and colour, but English in taste, in opinions, in morals, and in intellect. To that class we may leave it to refine the vernacular dialects of the country, to enrich those dialects with terms of science borrowed from Western nomenclature, and to render them by degrees fit vehicles for conveying knowledge to the great mass of the population⁴.

Lo stesso intento caratterizza le missioni evangeliche volte a convertire gli indiani al cristianesimo. I missionari all'inizio del XIX secolo utilizzavano i testi della letteratura inglese per impartire lezioni morali più che di grammatica o di dizione, per predicare la presenza in quei testi di verità assolute e senza tempo,

⁴ Macaulay, T. B., 'Minute of the 2nd of February 1835', in *Speeches/ by Lord Macaulay, with His Minute on Indian Education*, selected with an Introduction and notes by G. M. Young, London, Oxford University Press, 1935, (reprinted in Ashcroft, B., Griffiths, G., and Tiffin, H. (eds.), *The Post-Colonial Studies Reader*, London, Routledge, 1995), 430.

rispondenti alla moralità cristiana. Leggerli significava per gli studenti indiani essere esposti a un codice di valori morali cristiani e universali propri della nazione colonizzatrice. La letteratura inglese – scrive Viswanathan –:

functioned as a surrogate Englishman in his highest and most perfect state⁵.

L'insegnamento della letteratura inglese nella colonia indiana è un mezzo importantissimo per mantenere il dominio coloniale e questo vale anche per gli altri territori colonizzati, ognuno con le proprie peculiarità. Pertanto il suo studio nelle colonie assume la funzione di una vera e propria disciplina di studi culturali mediante cui la potenza coloniale britannica afferma la propria superiorità morale e culturale mostrandosi come la sede di ciò che di meglio viene prodotto nel campo dell'arte e dell'apprendimento, svalutando simultaneamente la produzione culturale indigena.

La letteratura canonica cela un gioco autoritario ed è proprio per liberarsi da questo autoritarismo che si rende indispensabile per lo scrittore postcoloniale il confronto con essa. Solamente accettando la sfida del confronto egli può dar vita a una forma di resistenza che metta in discussione l'egemonia culturale e allo stesso tempo politica che l'imperialismo britannico ha creato. Definire un'identità autonoma e originale, fondare un nazionalismo culturale autentico, implica una trasformazione più che un rifiuto dei discorsi culturali dominanti che hanno legittimato l'atto di sottomissione da parte della potenza imperiale. Rileggere, reinterpretare, riscrivere i classici significa trovarne gli aspetti nascosti, concepirli come veicoli di significati alternativi e diversi da quelli imposti, significa utilizzarli come punti di partenza verso nuovi orizzonti culturali e politici. Aprirsi al dialogo col *corpus* letterario britannico è per lo scrittore postcoloniale l'inizio di un processo di trasformazione del discorso culturale dominante che priva le società colonizzate del potere. Solo avviando questo processo tali società potranno acquisire il controllo del loro futuro. A tal proposito così scrive Bill Ashcroft nell'Introduzione a *On Post-Colonial Futures* (2001):

When we examine the responses of colonized societies to the discourses that have inscribed them and regulated their global reality, we see that their dominant mode has been transformation. It is transformation that gives these societies control over their future.

⁵ Viswanathan, G., *Masks of Conquest: Literary Study and British Rule in India*, New York, Columbia University Press, 1989, 20.

Transformation describes the ways in which colonized societies have taken dominant discourses, transformed them and used them in the service of their own self-empowerment. More fascinating, perhaps, post-colonial transformation describes the way in which dominated and colonized societies have transformed the very nature of the cultural power that has dominated them. This is nowhere more obvious than in literary and other representational arts, but it remains a strategic feature of all cultural practice. This is why cultural influence circulates, rather than moves in a straight line 'downward' from the dominant to the dominated⁶.

Certamente delineare un'identità culturale nazionale autentica relazionata a un contesto globale partendo dal confronto col canone britannico equivale ad affermare che i legami che si sono creati fra paesi e popolazioni di tutto il mondo e che ci spingono oggi a parlare di relazioni multiculturali e transnazionali sono stati avviati dall'imperialismo, ma è anche vero che è possibile concepire un modo diverso di guardare a tali relazioni proprio trasformando – per mutuare l'espressione da Ashcroft – il discorso culturale che le ha create, rileggendo e riscrivendo il patrimonio letterario che ha veicolato il progetto di dominio coloniale. La diffusione nelle colonie dello studio dell'Inglese e della sua letteratura come programma di studi culturali implica una volontà di dominio che si fonda su un concetto d'Alterità costruito su processi di distanziamento. In altri termini, il colonizzatore non ha alcun interesse a porsi in relazione con l'Altro colonizzato e a conoscerlo, ma lo tiene a distanza e lo considera diverso proprio per poterlo dominare e giustificare la sottomissione. Al contrario, il soggetto coloniale per potersi svincolare dalla sottomissione deve cercare di conoscere l'Altro, la sua lingua, la sua cultura. Solo così egli acquisirà piena conoscenza di quel mondo che l'Altro gestisce e potrà lottare per sconfiggere il suo dominio. Conoscere la lingua dell'Altro permette di accedere al *corpus* letterario di testi scritti in quella lingua usati come strumento di consolidamento di potere. Rileggere e riscrivere quei testi considerando come essi siano stati complici nel progetto imperiale offre la possibilità al mondo postcoloniale di crearsi un nuovo futuro all'interno di quella realtà globale che l'imperialismo ha determinato, ma all'esterno delle strutture di potere che ne hanno dettato la posizione di sottomissione.

Per lo scrittore postcoloniale costruire una letteratura propria appropriandosi della cultura del colonizzatore significa giungere all'espressione di una cultura nazionale autoctona. Si tratta di un procedimento complesso, scandito in più fasi e soprattutto realizzabile grazie a un diverso concepimento dell'opera

⁶ Ashcroft, B., *On Post-Colonial Futures*, London and New York, Continuum, 2001, 1.

letteraria e della nozione stessa di cultura. La letteratura non può più essere vista come portatrice di valori estetici e morali universali, avulsi da ogni relazione col contesto, ma essa va concepita come avente un'utilità storico-sociale: la 'narrazione' è fondamentale nel processo di formazione della 'nazione' (cfr. Homi K. Bhabha, *Nation and Narration*) e la 'cultura' è strettamente legata alla diffusione dell' 'imperialismo' (cfr. Edward W. Said, *Culture and Imperialism*).

Critici e teorici riconoscono che il processo di elaborazione di una produzione letteraria nazionale originale fondata sulla convinzione dell'esistenza di uno stretto legame fra cultura ed esperienza storico-sociale è scandito in tre fasi: la "copia", fase in cui lo scrittore postcoloniale aspira a entrare a far parte del canone occidentale e si concentra sulla sua imitazione; il "rigetto", momento in cui egli cerca di creare un canone nazionale proprio, ma lo fa ponendosi in opposizione alla cultura e al mondo del colonizzatore, rifiutandoli; e infine la "divorazione" o l' "antropofagia culturale", e cioè la raggiunta consapevolezza che per creare un canone nazionale è necessario appropriarsi di quello occidentale, relazionarsi con esso, rielaborarlo, assimilarlo e rimodellarlo al fine di creare opere originali: si tratta di una fase concepibile solo in piena decolonizzazione culturale, quando lo scrittore postcoloniale comprende che l'originalità della sua scrittura non si misura nel grado di distacco dalla cultura degli ex coloni, ma, al contrario, nella capacità di assimilare, inghiottire e rielaborare quella cultura a fini propri. In questa fase lo scrittore riconosce che nessuna cultura, e tanto meno quella del colonizzatore, può essere imposta come portatrice di valori universali; esistono invece soltanto valori particolari e relativi coi quali è necessario confrontarsi perché essi partecipano alla definizione della propria cultura, sono una parte interna a essa, così come l'Io si fonda solo attraverso il riconoscimento dell'Altro. In questa fase di "antropofagia culturale" lo scrittore postcoloniale comprende che solamente il riconoscimento di pluralità, ibridismo, fusione, reciproca contaminazione positiva di valori culturali diversi, possono garantire tolleranza e rispetto per la molteplicità culturale che si delinea nelle evoluzioni globali.

Questo complesso processo evolutivo tripartito viene descritto da Frantz Fanon, psichiatra martinicano che ha avuto un ruolo importantissimo nel movimento di resistenza anti-coloniale algerino e che si è imposto come il più importante teorico della lotta di resistenza e della decolonizzazione. Nel capitolo

intitolato ‘Sulla cultura nazionale’ ne *I dannati della Terra* (1967), egli insiste sulla centralità della cultura nella formazione di una coscienza nazionale autentica capace di resistere al dominio coloniale e gettare le fondamenta di una nuova nazione indipendente. Ne consegue pertanto che intellettuali, artisti e scrittori hanno un ruolo vitale e attivo nella resistenza al dominio coloniale perché attraverso l’uso dell’immaginazione hanno il compito di creare e diffondere una cultura nazionale. Tale cultura nazionale si crea in tre fasi diverse che Fanon denomina ‘assimilazione inqualificata’, la letteratura del ‘momento che precede la battaglia’ e la ‘fase di lotta’.

Nella fase di ‘assimilazione inqualificata’ – spiega Fanon – l’intellettuale nativo – espressione con cui egli indica scrittori e teorici appartenenti alla nazione colonizzata, ma educati nella cultura della nazione colonizzatrice – imita la produzione letteraria del colonizzatore, mettendo da parte le tradizioni culturali della nazione cui appartiene e cercando invece di “assimilarsi”, di identificarsi con la potenza coloniale. Ciò, però, comporta il reale pericolo di estraniarsi dalle masse native, da coloro che subiscono gli effetti del colonialismo. Nella seconda fase, invece, l’intellettuale nativo si sofferma sul passato della propria gente e dalla sua riflessione emerge una forma di letteratura del ‘momento che precede la battaglia’ in cui egli esalta e glorifica il patrimonio culturale di un passato indigeno precoloniale, rigettando invece il *corpus* letterario e culturale imperiale. Così facendo però egli si tiene a distanza dalle masse e concentrandosi sul passato come segno distanziatorio e oppositivo dall’Altro coloniale, perde di vista la lotta di resistenza anti-coloniale a lui contemporanea, materiale e “fisica”, più che ideologica. E’ nella terza fase, o ‘fase di lotta’, che l’intellettuale nativo prende coscienza di essersi estraniato dalle masse esaltando un passato mitico pre-coloniale. Egli capisce invece di dover partecipare attivamente e concretamente con loro alla lotta presente per l’indipendenza dal dominio coloniale, stabilendo una relazione dinamica col popolo, creando un’interazione fra la tradizione culturale del passato e la resistenza effettiva del presente. In altre parole, egli deve essere fonte d’ispirazione per il popolo così come il popolo deve essere fonte d’ispirazione per lui. Come depositario della tradizione culturale egli ha il compito di farla conoscere al popolo per animare la lotta di resistenza, ma, allo stesso tempo, il coinvolgimento attivo del popolo per l’indipendenza deve divenire per lui una risorsa creativa, uno stimolo a rivedere, modificare,

reinterpretare tale tradizione, svincolarla da un passato senza tempo e metterla invece, mediante un processo trasformativo, al servizio del presente, coinvolgerla nella lotta contro l'oppressione, rendendo possibile un nuovo futuro. L'intellettuale nativo mette il suo bagaglio culturale al servizio del popolo e allo stesso tempo impara dal popolo a modificarlo, a trasformarlo al fine di farlo veicolo di un senso di unità nazionale. E' questa la fase di decolonizzazione culturale in cui si comprende che la cultura ha un ruolo centrale nel forgiare una coscienza nazionale capace di creare le basi per la fondazione di una nazione indipendente. Veicolo di tale cultura è l'intellettuale nativo la cui produzione artistica assume forme del tutto nuove e originali, forme che non esaltano un passato mitico al quale far ritorno, né tanto meno rinnegano esso e la tradizione culturale occidentale nella quale l'intellettuale nativo si è formato, ma bensì se ne servono per rendere tale tradizione autoctona e occidentale dinamica, relazionata con le circostanze storiche, veicolo di un senso di unità nazionale che da ideologico deve divenire politico. Cultura e resistenza si fondono e l'indipendenza non è concepibile senza il contributo di entrambe. Così scrive Fanon sulla lotta di resistenza al colonialismo:

Nel suo sviluppo e nella sua evoluzione interna essa conduce la cultura lungo sentieri diversi e gliene traccia degli altri completamente nuovi⁷.

Un'altra progressione triadica nello sviluppo di una cultura e letteratura coloniale viene suggerito dal romanziere, poeta e teorico caraibico Édouard Glissant nella *Poétique de la relation* (1990) dove egli identifica tre momenti in cui la produzione letteraria viene concepita prima come atto di sopravvivenza, successivamente come forma di illusione e infine come sforzo della memoria o della passione. In verità, questa tripartizione parte da uno stadio precedente a quello di copia di Fanon: quando la letteratura è un atto di sopravvivenza Glissant si riferisce a uno stadio in cui essa è popolare, orale, non necessariamente espressa nella lingua del colonizzatore, uno stadio in cui i suoi testi si avvalgono dell'evocazione simbolica a rifiuto del realismo usato in Occidente e celano dietro il simbolo situazioni dette proprio attraverso il non detto. E' invece il secondo livello, quello dell'illusione, che corrisponde alla fase di copia di Fanon, che

⁷ Fanon, F., *Les damnés de la terre*, Paris, Maspero, 1961. (La traduzione italiana è mia, da Fanon, F., *The Wretched of the Earth*, trans. by Farrington, C., Harmondsworth, Penguin 1967, 197).

rappresenta il momento in cui è necessario giustificare il sistema, in cui tanto per i colonizzati quanto per i viaggiatori nelle loro terre non bastano più le evocazioni simboliche, ma diventa fondamentale e primario descrivere il reale. La terza fase, quella del ricordo o della memoria, caratterizzata dal rigetto, ha molti punti in comune con la fase dell'originale; essa è il momento in cui si esprime una cultura nazionale autoctona, in cui lo scrittore si pone di fronte all'Altro non per copiarlo, né per opporsi a lui, ma piuttosto perché capisce che solo confrontandosi con lui da pari a pari egli può trovare un'identità autonoma e originale. Si tratta della fase in cui lo scrittore inizia a 'pensare per tracce', a capire che non esistono valori assoluti e universali, che non serve a nulla opporsi all'Altro perché l'Altro va riconosciuto e accettato come parte del Sé e partecipa alla sua stessa definizione. E' questa la fase di decolonizzazione culturale vera e propria quando la cultura del colonizzato si delinea come 'composita', come 'cultura del rizoma'⁸, cultura in cui l'identità è concepita come relazione e ricercata nel rapporto con l'Alterità. Questa cultura si distingue dalle culture occidentali o 'ataviche', dalla radice unica, fondate sull'idea di Genesi e filiazione, in cui l'essere è assoluto e il contatto con l'Altro avviene solo in termini distanziatori e di legittimata subordinazione.

Questa terza fase del ricordo o della lotta induce dunque alla costituzione di una letteratura nazionale fondata sul confronto con il canone occidentale, sulla sua rielaborazione, sul suo consumo, divorazione e digerimento. La metafora dell'*antropofagia culturale* qui usata e coniata in ambito brasiliano da Oswald de Andrade nel suo *Manifesto Antropofagico* (1928) riproduce perfettamente tanto l'idea di resistenza alla cultura occidentale quanto di omaggio a essa, suggerisce che l'assorbimento del *corpus* letterario canonico, così come il rituale indigeno di nutrirsi del corpo o sangue altrui, è un atto irriverente certo, ma anche gesto d'amore necessario per assorbirne la forza e il potere e liberarsi così dall'oppressione.

La riscrittura del canone occidentale diventa pertanto un momento chiave nella creazione di una letteratura postcoloniale originale e parte proprio dalla necessaria rilettura in chiave non eurocentrica dei testi scritti nell'Europa coloniale; una rilettura che si spinge al di là del significato apparente e che scopre

⁸ Qui Glissant si riferisce a Deleuze e Guattari e alla loro critica della nozione di radice.

che cosa la cultura dominante voleva che quei testi significassero per i colonizzati, come voleva che questi fossero letti e interpretati.

1.2 La critica postcoloniale: nuovi approcci teorici in E. W. Said, H. K. Bhabha e G. C. Spivak

La pratica di rilettura è relazionata a nuove forme di analisi testuale che emergono nei primi anni Ottanta e segnano l'inizio di una critica postcoloniale vera e propria che è caratterizzata da una presa di distanza dagli approcci umanisti della critica della così detta "Commonwealth Literature" degli anni Cinquanta. Quest'ultima si occupa di prendere in considerazione la letteratura di lingua inglese prodotta in quei paesi caratterizzati da una storia di dominio coloniale (Irlanda e Stati Uniti esclusi) ricercando in essa mediante un metodo comparativo le caratteristiche comuni. Tale approccio implica un interessamento alle problematiche nazionali e culturali che accomunano o meno queste letterature, ma esso è posto in secondo piano perché l'obiettivo primario è quello di rintracciare in queste opere dei valori di carattere universale comuni a tutte nonostante le differenze locali.

Le nuove forme di analisi testuale invece rientrano all'interno della nascita nel secondo Novecento di una prospettiva che mette in discussione gli assunti su cui si fonda il discorso culturale istituzionalizzato e si inserisce in un contesto in cui la consapevolezza di una crisi della pratica ermeneutica tradizionale, dei fondamenti della critica letteraria, determina una riflessione decostruttiva su metodi e finalità di essa che sfocia nella nascita della *teoria* della letteratura, nell'applicazione alla critica di un metodo, nell'allargamento della riflessione al di là dell'ambito puramente letterario, nella necessità di un approccio interdisciplinare. Alla "teoria" si affianca la pratica degli "Studi culturali" che rifiutano una critica letteraria concepita su principi umanisti e che considerano la letteratura come una "pratica culturale" fra le tante e che pertanto va analizzata in relazione a esse, al contesto, ai meccanismi di controllo.

In questa nuova teoria della letteratura interdisciplinare, consapevole dei giochi di forze ideologiche ed economiche, convivono approcci critici diversi fra loro, tra cui la critica marxista, il decostruzionismo, gli studi culturali, il nuovo

storicismo, la critica femminista, gay e lesbica, il multiculturalismo e anche la critica postcoloniale.

Quest'ultima, con le sue nuove forme di analisi testuale sopra citate si distacca da un atteggiamento umanista liberale e concepisce il testo, tanto nell'atto di lettura quanto in quello di scrittura, come relazionato al contesto storico, sociale e culturale, contribuendo così a quella decostruzione del mito della cultura estetica, depositaria di valori universali ed eterni, e sostituendolo invece con una nozione di cultura come strumento di potere.

1.3 E. W. Said: la lettura contrappuntistica

Le pratiche di rilettura e riscrittura postcoloniale del canone sono conseguenza della nascita di nuovi approcci teorici avviati già dalle critiche anti-coloniali, ma che trovano fondamento soprattutto nel successo derivato dalla pubblicazione nel 1978 di *Orientalism* di Edward W. Said e delle sue teorizzazioni successive.

Intellettuale di origine palestinese, ma vissuto negli Stati Uniti e formatosi nella cultura occidentale, avverso a qualsivoglia nozione di dottrina teorica o “scuola critica”, Said è stato e continua a essere tuttavia un punto di riferimento nel contesto degli studi letterari, umanistici e sociali. *Orientalism* segna nell'ambito degli studi postcoloniali la nascita di un nuovo modo di concepire la cultura come relazionata alle configurazioni di potere entro cui viene prodotta. Obiettivo di Said in quanto studioso di letteratura è quello di analizzare l'orientalismo come interazione tra i singoli autori che hanno operato sotto l'influenza dei tre imperi – britannico, francese e statunitense – e le questioni politiche delineate da questi imperi, soffermandosi in particolare sulle modalità di realizzazione di tali interazioni. Nell'Introduzione a *Orientalism* egli dichiara la necessità che letteratura, cultura e società siano studiate insieme:

Too often literature and culture are presumed to be politically, even historically innocent; it has regularly seemed otherwise to me, and certainly my study of *Orientalism* has convinced me (and I hope will convince my literary colleagues) that society and literary culture can only be understood and studied together⁹.

⁹ Said, E. W., *Orientalism*, London, Penguin, 1978, 27.

Le 'idee, culture e vicende storiche' – sostiene Said – 'non possono venire comprese se non si tiene conto delle forze storiche, o più precisamente delle configurazioni di potere, che a esse sono sottese'¹⁰. L' "orientalismo" non rappresenta semplicemente 'l'insieme delle discipline che studiano i costumi, la letteratura, la storia dei popoli orientali'¹¹, nell'accezione accademica del termine, né tanto meno 'uno stile di pensiero fondato su una distinzione sia ontologica sia epistemologica tra "Oriente" da un lato, e (nella maggior parte dei casi) "Occidente" dall'altro'¹², secondo un'accezione più ampia e extra-accademica. L'orientalismo che Said analizza si fonda su un referente 'concreto' e 'storicamente localizzato', viene discusso come:

The corporate institution for dealing with the Orient – dealing with it by making statements about it, authorizing views of it, describing it, by teaching it, settling it, ruling over it: in short, Orientalism as a Western style for dominating, restructuring, and having authority over the Orient¹³.

L'Oriente non è affatto immaginario, ma è parte integrante della civiltà e della cultura, una parte che l'orientalismo descrive culturalmente attraverso un lessico e un discorso 'sorretti da istituzioni, insegnamenti, immagini, dottrine, e in certi casi da burocrazie e politiche coloniali'¹⁴. Il rapporto tra Oriente e Occidente è una questione di potere, di dominio, di egemonia, e la cultura occidentale gioca un ruolo fondamentale nell'esercizio di influenza e predominio sull'Oriente, concepito come un Sé complementare. Letteratura e cultura, oltre a essere portatrici di principi estetici e morali, sono anche vere e proprie agenti della storia.

Ecco perché Said nella sua trattazione a livello teorico nega la distinzione fra 'sapere puro' e 'sapere politico'. L'orientalismo è un fenomeno culturale e politico allo stesso tempo. Non esiste un campo di studio accademico che non produca un significato politico. In qualsiasi ramo delle scienze umane lo studioso rimane coinvolto nelle circostanze storiche e sociali in cui opera, così come tutti gli europei e nord-americani che hanno viaggiato in Oriente, che lo hanno studiato o che hanno scritto di esso, lo hanno fatto nella consapevolezza di appartenere a

¹⁰ Tutte le citazioni in italiano da *Orientalism* di Said sono tratte dalla traduzione di Stefano Galli (Said, E. W., *Orientalismo: l'immagine europea dell'Oriente*, trad. di Galli, S., Milano, Feltrinelli, 2001, 15).

¹¹ Ibid., 12.

¹² Ibid., 12.

¹³ Said, E. W., *Orientalism*, 3.

¹⁴ Said, E. W., *Orientalismo: l'immagine europea dell'Oriente*, 12.

paesi con specifici interessi in quell'area e di agire all'interno di una rete di interessi coloniali di carattere economico, politico e culturale.

Said sostiene la natura politica dell'interesse europeo e nord-americano per l'Oriente, ma ritiene altresì che la fonte ultima di tale interesse sia stata culturale:

My idea is [...] that it was the culture [...] that acted dynamically along with brute political, economic, and military rationales to make the Orient the varied and complicated place that it obviously was in the field I call Orientalism¹⁵.

Se poi la politica, nel caso specifico, l'imperialismo, ha influenzato letteratura, scienze umane e sociali e storiografia, ciò non significa affatto che il valore di questi settori della cultura vada sminuito, anzi è vero il contrario.

Trattare l'orientalismo come fenomeno culturale e politico allo stesso tempo implica inoltre l'uso di una metodologia che parta dalla convinzione che l'autorità esiste, non è per nulla innaturale o misteriosa, ma è implicita nel discorso orientalista e dunque deve essere studiata e decostruita. Said si propone di farlo servendosi di due strumenti: una 'collocazione strategica', cioè 'un modo di descrivere la posizione di un autore all'interno di un testo in base al materiale sull'Oriente di cui egli si sta occupando'¹⁶, e una 'formazione strategica', cioè un modo di studiare gruppi, tipi e generi di testi nella loro relazione intertestuale perché è essa a dar loro una forte capacità referenziale. Da ultimo Said prende in considerazione anche la 'dimensione personale', la sua posizione all'interno del fenomeno che egli studia, il suo essere un 'orientale' trasferitosi in Occidente, e fa così propria la coscienza gramsciana secondo cui l'elaborazione critica inizia quando ci si riconosce come prodotti del processo storico in cui si vive¹⁷.

E' stato dunque questo nuovo approccio teorico e al contempo metodologico a dar vita a un processo di rilettura, reinterpretazione e riscrittura del canone occidentale in relazione all'autorità implicita sottesa a tale canone e al ruolo fondamentale che esso ha avuto nel veicolarla, nel convincere l'Oriente del suo ruolo subalterno e nel legittimare in Occidente la necessità della sua dominazione. Un approccio che meglio si comprende analizzando alcuni altri concetti che Said elabora e approfondisce in altre sue opere: le nozioni di

¹⁵ Said, E. W., *Orientalism*, 12.

¹⁶ Said, E. W., *Orientalismo: l'immagine europea dell'Oriente*, 28.

¹⁷ Cfr. Gramsci, A., *Quaderni del carcere*, Torino, Einaudi, 1948-1951.

‘mondanità’ e ‘secolarità’, che egli stesso mette in pratica mediante una rilettura del canone seguendo quella che definisce una ‘modalità contrappuntistica’.

In *The World, the Text, and the Critic* (1983) lo studioso palestinese, continuando il discorso della relazione sussistente fra testo e contesto, e lamentando la scomparsa della critica letteraria dalla sfera sociale e politica, introduce la nozione di ‘mondanità’ e sostiene che è essa a spingere l’intellettuale a uscire dal ruolo passivo di spettatore e funzionario dell’autorità esistente. Secondo lui:

[...] texts have ways of existing that even in their most rarefied form are always enmeshed in circumstance, time, place, and society – in short, they are in the world, and hence worldly¹⁸.

A tale concetto si affianca quello di ‘secolarità’ che egli ha già elaborato in un testo antecedente, considerato il suo primo grande lavoro di teoria della letteratura: *Beginnings, Intention and Method* (1975). Qui, muovendo dalla distinzione fra ‘origine’ – divina, antecedente alla storia, filiativa – e ‘inizi’ – radicati in un ordine diverso e storico – Said riflette sulla *Scienza Nuova* di Giambattista Vico e usa la figura del ‘gentile’ per descrivere il pensatore moderno, l’intellettuale secolare, colui che, secondo Vico, negando Dio come via al pensiero ha scelto di vivere permanentemente nella storia, in un ordine diverso da quello divino e dunque è anche in grado di produrre attivamente quell’ordine, quel ‘mondo della storia fatta dagli uomini’. L’intellettuale secolare, proprio come il “gentile” di Vico, vivendo sempre dentro la storia, non ha accesso a una verità assoluta, a un *lògos*, ma allo stesso tempo, poiché libero dalle sue imposizioni, è obbligato a sfidare quelle istituzioni che veicolano una nozione gerarchica di conoscenza discendente da questo *lògos*, che cercano di distruggere, controllare, reindirizzare il suo contributo nella facitura della storia, del mondo. La critica letteraria che prende vita da questo intellettuale è dunque diversa da altre metodologie, attività culturali e forme di pensiero, perché è oppositiva, perché si schiera contro ogni forma di tirannia, abuso e dominio, a favore di ‘un sapere non-coercitivo, prodotto nell’interesse della libertà’¹⁹.

L’idea di una critica secolare, mondana e oppositiva è centrale in tutta l’opera di Said e lui stesso la mette in pratica rileggendo il canone, l’ ‘archivio

¹⁸ Said, E. W., *The World, the Text, and the Critic*, London, Vintage, 1983, 35.

¹⁹ *Ibid.*, 29. La traduzione italiana è mia.

della cultura', attraverso una modalità che chiama 'contrappuntistica', creando così le basi per quelle nuove forme di analisi testuale che – come si è detto sopra – segnano in qualche modo il passaggio da una "letteratura del Commonwealth" a una letteratura propriamente postcoloniale.

In *Culture and Imperialism* (1993) lo scrittore palestinese rivendica la posizione centrale che la narrativa ha avuto nella storia e nel mondo imperiale, si propone di prenderne in esame le singole opere e di leggerle da un lato senza dimenticare o sminuire il loro valore estetico, il loro essere degli straordinari prodotti dell'immaginazione, dall'altro anche e soprattutto come parte del rapporto fra cultura e impero, perché gli autori sono condizionati e a loro volta condizionano la storia e la società cui appartengono. Come egli spiega:

Partly because of empire, all cultures are involved in one another; none is single and pure, all are hybrid, heterogeneous, extraordinarily differentiated, and unmonolithic²⁰.

Le premesse di quello che ormai oggi è un mondo globale sono state gettate da un modello di domini e possedimenti reso possibile dagli imperi moderni. Solo rendendosi conto di questo si può acquisire una conoscenza completa del *corpus* letterario canonico. E' per questo che Said propone una rilettura critica dei testi letterari adottando una modalità che egli definisce 'contrappuntistica', derivando la metafora dall'ambito della musica classica.

Nel contrappunto della musica classica occidentale, infatti, sono compresenti vari temi: essi si oppongono l'uno all'altro, ma la preminenza che questi assumono uno a uno è soltanto temporanea; ciò nonostante, la polifonia che ne risulta è armonica, produce un concerto, un'interazione ordinata che deriva dai temi e non da un principio melodico o formale esterno all'opera. Così si possono leggere e interpretare i romanzi inglesi il cui legame con i territori colonizzati non è determinato da un principio teorico superiore che governa tutta l'esperienza imperialista, ma dipende dalla storia specifica e peculiare di ogni esperienza di colonizzazione, resistenza e nazionalismo indigeno. Tornando alla metafora musicale, le sovrapposizioni, le ibridazioni, gli incontri tra queste diverse esperienze, determinati dalla spaccatura tra Occidente e resto del mondo, ciascuno con le sue caratteristiche o temi, danno vita a narrazioni alternative o nuove, iniziano un particolare processo di ricerca e di conoscenza, creando un'identità

²⁰ Said, E. W., *Culture and Imperialism*, London, Vintage, 1994, xxix.

che non esiste per se stessa, ma solo in relazione con una serie di opposti. Ognuna di queste esperienze, con i suoi tempi di sviluppo, le sue strutture, la sua coerenza interna, e la sua relazione con l'esterno, va studiata tenendo in considerazione la sua peculiarità, ma anche il suo coesistere e interagire con le altre, il suo operare in un contesto globale, transnazionale, multiculturale.

La rilettura contrappuntistica prevede una concezione dell'opera letteraria come avente un innegabile valore estetico, ma anche come relazionata al sistema di potere imperiale. Ogni opera è legata a un'esperienza unica nel contesto delle relazioni coloniali, esperienza non univoca, ma oppositiva, creata dall'interazione o scontro fra l'imperialismo e la resistenza a esso, fra ciò che in essa vi è di ufficiale e ciò che invece è marginale e inespresso. Alla storia che essa narra poi si aggiungono e vanno simultaneamente tenute in considerazione le altre storie con e contro cui il discorso dominante agisce. Nell'esperienza degli ultimi cento anni – spiega Said – i territori si sono sovrapposti e le storie si sono intrecciate, creando una polifonia globale che può essere letta solo 'from the perspective of the whole of secular human history'²¹. La condizione globale contemporanea è stata determinata per buona parte dall'imperialismo moderno e ogni diversa esperienza culturale che convive in mezzo a altre nel presente non può essere compresa del tutto senza una visione d'insieme unitaria che non faccia riferimento a questo legame con l'impero e i suoi giochi di potere. Così Said scrive a tal proposito:

The point of my book is that such populations and voices have been there for some time, thanks to the globalized process set in motion by modern imperialism; to ignore or otherwise discount the overlapping experience of Westerns and Orientals, the interdependence of cultural terrains in which colonizers and colonized coexisted and battled each other through projections as well as rival geographies, narratives, and histories, is to miss what is essential about the world in the past century²².

Ne deriva una concezione di critica letteraria che necessariamente si oppone al concetto umanista istituzionalizzato e che contribuisce insieme ad altre esperienze critiche diverse da quella postcoloniale alla decostruzione della pratica ermeneutica tradizionale e alla riformulazione della nozione di canone letterario in relazione alla sua utilità politica, storica e sociale.

²¹ Ibid., 72.

²² Ibid., xxii.

1.4 G. C. Spivak, 'Three Women's Texts and A Critique of Imperialism': lettura subalterna

Accanto a Said, precursore di queste trasformazioni, va citato il contributo di Gayatri Chakravorty Spivak il cui saggio 'Three Women's Texts and A Critique of Imperialism', pubblicato per la prima volta nel 1985, rappresenta un esempio fondamentale di lettura del testo nel contesto coloniale. In questo saggio la studiosa bengalese fornisce un esempio nella storia letteraria di ciò che lei definisce 'wordling the Third World' – giocando sui termini "word"/ "world" – attraverso la rilettura di tre opere: *Jane Eyre* di Charlotte Brontë, *Wide Sargasso Sea* di Jean Rhys e *Frankenstein* di Mary Shelley.

L'analisi letteraria di questi testi muove da due premesse fondamentali nel discorso di trasformazione del canone, e cioè che da un lato l'imperialismo ha avuto un ruolo fondamentale nella rappresentazione culturale delle identità nazionali europee nel XIX secolo, e che dall'altro la letteratura ha fornito un contributo essenziale a tale rappresentazione culturale. Continuare a trascurare questi fattori nella lettura dei testi in questione significa accettare passivamente che il progetto di dominazione imperiale continui a operare con successo. Così la Spivak apre il suo saggio:

It should not be possible to read nineteenth-century British literature without remembering that imperialism, understood as England's social mission, was a crucial part of the cultural representation of England to the English. The role of literature in the production of cultural representation should not be ignored. These two obvious "facts" continue to be disregarded in the reading of nineteenth-century British literature. This itself attests to the continuing success of the imperialist project, displaced and dispersed into more modern forms²³.

Ma, se invece i testi vengono letti tenendo presenti questi due fattori, se vengono analizzati in relazione al contesto cui appartengono e come veicoli di legittimazione del dominio coloniale, in un certo senso sarà possibile iniziare un nuovo percorso nella storia della letteratura, volto a rendere palese come la "terra"

²³ Spivak, G. C., 'Three Women's Texts and a Critique of Imperialism', *Critical Inquiry*, Vol. 12, No. 1, "Race", *Writing and Difference*, Autumn 1985, 243-261, 243.

colonizzata sia stata creata e plasmata divenendo “mondo”. Tale metafora della creazione del mondo, del ‘wordling of a world’, dell’atto del plasmare la terra non ancora scritta mediante la parola e i sistemi di rappresentazione, viene ripresa da un’idea di Martin Heidegger (‘Le origini dell’opera d’arte’, in *Sentieri Interrotti*, Firenze, La Nuova Italia, 1997 [1977]) e viene usata dalla Spivak per spiegare come siano state le potenze coloniali europee a trasformare i territori verso i quali si sono spinte in colonie, a fare delle loro “terre” dei “mondi”. Questo processo si è verificato perché alla sua base c’è sempre stata una premessa: la convinzione che il Terzo Mondo, inteso come unità monolitica, sia antecedente alle incursioni europee, fuori dalla storia occidentale, non scritto.

Se invece letteratura e cultura vengono studiate in relazione all’imperialismo, se le culture del così detto Terzo Mondo vengono concepite come patrimonio letterario degno di essere recuperato, studiato, interpretato, allora sarà possibile dimenticare quel processo di “worldling of the world”, di creazione del mondo colonizzato da parte della potenza coloniale, in favore di una diversa concezione che fa di questo mondo un “significante”, che concepisce la sua creazione e definizione da parte dell’Occidente come atto fondamentale attraverso cui esso stesso forgia la propria identità, legittima la propria posizione di dominio, e contemporaneamente gli impone l’immagine di sé che si è creato, convincendolo della sua posizione subalterna.

Se si abbandona una visione della letteratura e della cultura come disinteressate al processo storico e ai meccanismi di potere, e si considerano al contrario intrinseche a essi, allora si capirà che la storia imperiale non è stata un semplice susseguirsi di avvenimenti, ma un vero e proprio progetto di dominio realizzato attraverso la costruzione di un mondo valido sia per il colonizzatore che per il colonizzato. L’imperialismo è un discorso creato affinché il colonizzatore concepisca se stesso come appartenente a un centro, a un mondo, a una cultura superiore che giustifica la sua posizione di dominio, mentre il colonizzato accetti e creda di trovarsi in quella posizione marginale, esterna alla centralità europea, cui l’impero lo ha relegato nelle sue rappresentazioni. La storia imperiale si dimostra pertanto una ‘epistemic violence’ – nelle parole della stessa Spivak–: il suo progetto è quello di mettere violentemente insieme l’episteme che al contempo “darà un significato” al soggetto colonizzato (nella sua stessa

prospettiva) e “riconoscerà” in esso (nella prospettiva del Sé colonizzatore) l’Altro da Sé della storia²⁴.

Il tipo di lettura che la Spivak propone di *Jane Eyre*, *Wide Sargasso Sea* e *Frankenstein* da una prospettiva diversa, “subalterna” rispetto a quella imposta dalla cultura ufficiale, mette in discussione l’ortodossia della pratica testuale tradizionale. La sua rilettura di *Jane Eyre* può essere interpretata come alternativa alla critica letteraria femminista anglo-americana della fine degli anni Settanta che ha sacrificato la figura di Bertha Mason, la moglie creola di Mr. Rochester, per fare della protagonista Jane, impegnata nella sua lotta per l’autodeterminazione, un’eroina proto-femminista che si è liberata dalle imposizioni di un mondo patriarcale e oppressivo. Per celebrare l’emancipazione femminista di Jane, Bertha viene vista semplicemente come il “doppio” di Jane, come la proiezione del lato più oscuro e intimo della sua individualità, piuttosto che come un personaggio con un proprio ruolo, una propria dimensione, un proprio Sé. La pazzia di Bertha rappresenta per la critica femminista la rabbia che Jane deve reprimere per essere accettata in un mondo patriarcale; la sua morte, necessaria per l’emancipazione di Jane, è un esempio di come la figura femminile del Terzo Mondo venga utilizzata per rafforzare l’identità di una figura femminile europea. In altre parole, la Spivak accusa la critica femminista anglo-americana di riprodurre gli effetti del paternalismo coloniale e di ricreare nel rapporto donna europea/ donna del Terzo Mondo il binarismo colonizzatore/ colonizzato consolidando così l’ideologia imperiale e riproducendo gli assunti su cui si fondano i discorsi coloniali.

La lettura alternativa che la Spivak propone consiste invece nel prendere in considerazione le dimensioni coloniale e razziale che caratterizzano l’identità di Bertha, nonché le relazioni economiche di natura coloniale che emergono dal romanzo in modo tale da porlo in relazione con il contesto coloniale e dimostrare come esso riproduca molti degli assiomi dell’imperialismo e sia dunque un modo di diffondere e consolidare mediante la letteratura la sua ‘violenza epistemica’.

Nella rilettura di *Wide Sargasso Sea* di Jean Rhys come antecedente di *Jane Eyre*, come racconto della storia di Bertha – che in Rhys prende il nome di Antoinette –, la Spivak sostiene che nel delineare l’identità di Antoinette e Rochester la Rhys si serva rispettivamente delle figure di Narciso e di Edipo. Così

²⁴ Per la definizione di ‘epistemic violence’ si consulti Spivak, G. C., ‘The Rani of Sirmur’, in Francis Barker et al. (eds.), *Europe and Its Others*, 2 vols., Colchester, University of Essex Press, 1984, Vol. 1, 131.

facendo ella scrive nella consapevolezza di farlo entro un determinato contesto storico che influisce sul testo e allo stesso tempo ne è influenzato:

[...] she has her finger on our “historical moment”²⁵.

La scrittrice dominicana infatti descrive la formazione dell’identità dell’individuo servendosi della psicanalisi, cosa impensabile nel XIX secolo, e si sofferma sull’evoluzione di essa dall’ “immaginario” (Narciso) al “simbolico” (Edipo). Tale trasformazione riguarda l’identità maschile. Il fatto che la Rhys invece la attribuisca ai due protagonisti, Antoinette e Rochester, uno dei quali donna, rende esplicita la sua messa in discussione dell’imperialismo e la sua presa di posizione femminista.

Un ruolo fondamentale nel romanzo ha anche la figura di Christophine, la domestica di Antoinette, un personaggio che scompare dalla storia ben prima della conclusione e questo perché – come spiega la Spivak – una figura come lei, dominicana e non giamaicana, non può trovare un suo spazio in un romanzo che riscrive un testo del canone inglese dall’interno della tradizione narrativa europea negli interessi della figura creola bianca piuttosto che di quella nativa. Ella comunque gioca un ruolo importantissimo che è quello di smascherare il comportamento di Rochester e di metterlo di fronte ai suoi interessi materiali e coloniali nel matrimonio con Antoinette.

La lettura che poi la Spivak propone di *Frankenstein* cerca di dimostrare come il romanzo, sebbene espressione del nascente femminismo, rimanga misterioso perché non si esprime nel linguaggio dell’individualismo femminista che è tipico di quel femminismo con la “F” maiuscola della letteratura inglese. In altre parole, la Spivak ritiene che l’esaltazione da parte della critica femminista anglo-americana dell’individualismo e dell’autodeterminazione rappresentino un pericoloso corollario dell’ideologia imperialista. Non è che dal romanzo non emergano atteggiamenti derivati dall’ideologia imperialista, anzi, ‘there is plenty of incidental imperialist sentiment in *Frankenstein*’²⁶, ma in quanto opera sull’origine e evoluzione dell’uomo nella società, essa non riproduce i principi dell’imperialismo.

²⁵ Spivak, G. C., ‘Three Women’s Texts and a Critique of Imperialism’, 251.

²⁶ Ibid., 254.

La Spivak legge il romanzo come testo che sfida il concetto di soggettività unitaria, legata all'ideologia imperialista. Dimostrazione di ciò ne è il Mostro, 'the Creature', in cui non si possono fondere e operare in modo armonico la ragione teoretica, quella pratica e il giudizio estetico, le tre componenti che in Kant costituiscono l'individuo. Mettere in discussione gli assunti di Kant significa mettere in discussione il testo – *La critica della Facoltà di giudizio* (1790) – in cui sono contenuti, e conseguentemente quella cultura occidentale di cui quel testo è considerato espressione.

Il romanzo rimane inconcluso: il Mostro non può appartenere alla logica narrativa del testo, si perde 'in darkness and distance'²⁷: la relazione fra la riproduzione sessuale e la produzione del soggetto sociale che egli dovrebbe incarnare, e che è quel *topos* dinamico che caratterizza il femminismo del XIX secolo entro il contesto imperialista, rimane irrisolta e questo paradossalmente è il punto di forza del romanzo stesso.

Se letto in relazione a ciò che può essere 'politically useful'²⁸, *Frankenstein* è esemplare perché si oppone alla distruzione dell'Altro, dello schiavo ribelle, del Mostro, anche se, vincolato dall'essere espressione del suo tempo, esso non riesce a spingersi oltre, a immaginare l'Altro come avente una propria individualità a prescindere dal padrone, cosa che può avvenire soltanto in un contesto di piena decolonizzazione culturale.

Con l'analisi che la Spivak propone dei tre romanzi citati, spostando il punto di vista sulle figure subalterne e relegate in tali posizioni dai discorsi di razza, genere e classe relazionati all'ideologia imperialista, 'Three Women's Texts' rappresenta un esempio fondamentale e di riferimento per una nuova pratica di lettura che indurrà a una revisione e riformulazione della nozione di canone letterario.

1.5 H. K. Bhabha, 'Signs Taken for Wonders': ambivalenza e ibridità del discorso coloniale

Al contributo di Said e della Spivak va affiancato quello dello studioso indiano Homi K. Bhabha. Nella sua raccolta di saggi intitolata *Nation and*

²⁷ Shelley, M., *Frankenstein or, The Modern Prometheus*, New York, Grant Thiessen, 1965 [1818], 211.

²⁸ Spivak, G. C., 'Three Women's Texts and a Critique of Imperialism', 257.

Narration (1990), Bhabha sostiene che la cultura e la produzione letteraria, lungi dall'essere prodotti estetici, partecipano nel processo di costruzione di una nazione, collocandosi così anche lui in quella nuova area di pensiero che mette in discussione la visione tradizionale di cultura e la nozione di canone letterario universale che da essa deriva.

Egli sostiene che la concezione di nazione discende da una costruzione culturale complessa, da un insieme di narrazioni che inventano miti di fondazione e tradizioni. Tale costruzione risulta ambivalente perché basata su una logica binaria, perché l'atto di tracciare un confine nazionale implica la distinzione fra un dentro e un fuori, tra l'appartenenza e la non appartenenza, l'identità e l'alterità, il potere e l'esclusione da esso.

E' contro questa visione binaria che secondo Bhabha si pone la critica postcoloniale che, a causa di continue esperienze di marginalizzazione e dominazione, è in grado di testimoniare come la cultura contemporanea non sia affatto omogenea, ma piuttosto il prodotto di distanza e differenza determinate dai fenomeni di migrazione. La critica postcoloniale ipotizza una via alternativa elaborando 'culture di sopravvivenza transnazionali', radicate in esperienze di dislocamento culturale, e 'traduttive', che inducono a una riflessione sul significato stesso di cultura e sulla sua complessità; una cultura che nell'ambito dell'ibridismo in cui il critico postcoloniale opera viene riconosciuta come un costruito sociale.

E' proprio una visione sincretica della letteratura postcoloniale che Bhabha elabora nel successivo *The Location of Culture* (1994) dove egli riconosce che il pensiero culturale attuale si sviluppa in un contesto di disequilibrio e simultaneità, di incontro/ scontro di comunità e narrazioni che obbligano a una riflessione su problematiche quali la storia, il luogo, la lingua, l'insegnamento e il canone. Interessantissimo ai fini della riflessione sulla trasformazione della nozione di cultura e di canone è il saggio che Bhabha dedica al 'mito d'origine' dell'introduzione del libro inglese in India, intitolato 'Signs Taken for Wonders: Questions of Ambivalence and Authority Under a Tree Outside Delhi, May 1817'.

La scena memorabile della scoperta del libro inglese recitato nelle lande selvagge dell'India coloniale, dell'Africa e dei Caraibi – sostiene Bhabha – è ripetuta con tanta insistenza negli scritti culturali del colonialismo inglese degli

inizi del XIX secolo che è divenuta un mito di fondazione che inaugura la letteratura dell'Impero.

Citando *The Missionary Register* del gennaio del 1818, Bhabha descrive come nel maggio del 1817 Anund Messeh, uno dei primi catechisti indiani, compì un viaggio dalla sua missione di Meerut a un filare di alberi fuori Delhi e incontrò un gruppo di persone che sedute all'ombra degli alberi leggevano e commentavano un libro che per loro era il libro di Dio ricevuto in dono da un uomo, un Pundit istruito, alla fiera di Hurdwar, ma che loro ritenevano essere un Angelo mandato da Dio. Anund scoprì che si trattava di copie del Vangelo, alcune stampate, distribuite dai missionari, altre manoscritte, opera degli stessi indiani, desiderosi di divulgare la parola di Dio. Quando spiegò a un indiano che erano stati gli uomini bianchi a stampare il libro, l'indiano non gli volle credere perché, in quanto carnivori, gli europei non potevano essere messaggeri divini.

Secondo Bhabha l'incontro tra gli indù e il Vangelo cristiano – per loro il libro inglese per eccellenza – rappresenta l'ambivalenza che caratterizza il discorso coloniale, il processo attraverso cui il potere coloniale, nel tentativo di diffondere la propria autorità servendosi del testo scritto in nome del Padre, di una letteratura che crea le condizioni per un inizio, una storia, una narrativa di carattere filiativo, in realtà finisce per produrre ibridità culturale e mettere in discussione quello stesso principio di autorità assoluta che si propone di diffondere. Gli indigeni si appropriano della Bibbia e ne sovvertono l'autorità culturale. Il libro canonico, circolando in un ambiente in cui le credenze religiose sono diverse finisce per contaminarsi con esse.

Anche in Bhabha dunque l'appropriazione del canone, la sua assimilazione, inghiottimento, digerimento e riformulazione è una tappa essenziale nel processo di decolonizzazione culturale e nella creazione di una letteratura originale postcoloniale che sia espressione di una raggiunta consapevolezza nazionale e che contribuisca a dar vita a una nuova concezione di canone. La parola chiave in questo processo è 'ibridità' – come egli spiega nel citato saggio –:

hybridity is a problematic of colonial representation and individuation that reverses the effects of the colonialist disavowal, so that other 'denied' knowledges enter upon the dominant discourse and estrange the basis of its authority – its rules of recognition²⁹.

²⁹ Bhabha; H. K., *The Location of Culture*, London and New York, Routledge, 1994, 114.

Le letterature postcoloniali, proprio perché prodotte ai margini, possono dar vita a una ‘sopravvivenza culturale’ trasformando la diversità in solidarietà e speranza per un futuro globale. Così Bhabha conclude un altro saggio contenuto sempre in *The Location of Culture* e intitolato ‘DissemiNation: Time, Narrative and the Margins of the Modern Nation’:

It is by living on the borderline of history and language, on the limits of race and gender, that we are in a position to translate the differences between them into a kind of solidarity³⁰.

Said, Spivak e Bhabha, considerati ‘the holy trinity’ negli studi postcoloniali, sono innegabilmente un modello per le nuove forme di analisi testuale interessate alla rilettura del canone, per le pratiche effettive di riscrittura di esso, nonché per il riorientamento in ambito teorico del concetto di cultura.

1.6 La riscrittura creativa postcoloniale

Si è fin qui parlato della teoria che ha determinato la riappropriazione postcoloniale del canone e delle pratiche di rilettura di esso che dalla teoria si sono diffuse. Ma la trattazione dell’argomento non sarebbe completa se si tralasciasse di dire che, affiancandosi alla teoria, anche l’effettiva pratica di riscrittura del canone è una tappa indispensabile, se non addirittura ancor più fondamentale, nel percorso di trasformazione culturale che caratterizza la postcolonialità, in quanto nel postcoloniale è la scrittura creativa, più che l’attività accademica, a trasformare il discorso culturale.³¹ La produzione di testi di riscrittura induce necessariamente a interrogarsi sulla loro eventuale collocazione entro il canone, sulla possibilità di allargare il canone stesso, di riformularne la nozione, in modo che esso possa contenerli.

E’ dunque doveroso ricordare anche il proliferare di opere di riscrittura che risalgono addirittura a un periodo antecedente a quello delle teorizzazioni dei tre critici citati: si tratta delle riscritture e riletture di *The Tempest* di Shakespeare che negli anni Sessanta coinvolgono scrittori africani e caraibici. La commedia

³⁰ Ibid., 170.

³¹ Cfr. Ashcroft, B., ‘Ireland, Post-Colonial Transformation and Global Culture’, in Kuch, P., and Robson, J.A. (eds.), *Irelands in the Asia Pacific, Irish Literary Studies 52*, Gerrard Cross, Colin Smythe, 2003, 176-195, 182.

shakespeariana che, insieme a *Robinson Crusoe* di Daniel Defoe, è riconosciuta come progenitrice di ogni testo coloniale, viene riletta e riscritta in chiave linguistica in ambito caraibico da George Lamming che in *The Pleasures of Exile* identifica in Calibano il colonizzato delle Indie Occidentali e fornisce inoltre una riscrittura in chiave romanzata delle sue teorie; sempre in ambito caraibico le due riscritture di Fernandez Retamar e la versione poetica di Edward Braithwaite sono un' allegoria della rivoluzione cubana. Nel contesto africano si devono ricordare le riscritture del keniota 'Ngugi Wa Thiong'o, del nigeriano John Pepper Clark e dello zambiano David Wallace, nonché la ripresa teatrale di Aimé Césaire.³²

La continua produzione poi di opere di riscrittura che, a partire da questi antecedenti e dalle teorizzazioni analizzate, hanno continuato e continuano a segnare la produzione letteraria postcoloniale inducendo i curatori dei manuali di teoria postcoloniale a dedicare una sezione a sé alla riscrittura e al rapporto col canone³³, hanno portato alla pubblicazione di un intero volume dedicato alla riscrittura postcoloniale e al suo valore intertestuale, intitolato *The Ballistic Bard: Postcolonial Fiction* (1995), la cui autrice, Judie Newman, è docente di letteratura americana e postcoloniale presso l'Università di Newcastle upon Tyne. Recentemente poi, in ambito italiano, Maria Renata Dolce ha pubblicato *Le letterature in inglese e il canone* (2004), lettura delle letterature postcoloniali come modello provocatorio di apertura dialogica fondata sul rispetto e sull'accoglienza dell'Alterità. La propensione al confronto con il canone della letteratura inglese – sostiene la Dolce – trova espressione nella riscrittura postcoloniale dei classici come strategia contro-discorsiva mirata alla decolonizzazione culturale. Tale processo implica una revisione del canone che induce a interrogarsi da un lato sull'esigenza di allargarne i confini o addirittura giungere a una sua dissoluzione, dall'altro sull'opportunità dell'eventuale configurazione di contro-canoni alternativi.

³² Cfr. Albertazzi, S., *Lo sguardo dell'Altro*, Roma, Carocci, 2000, 120.

³³ Cfr. Childs, P. (ed.), *Post-Colonial Theory and English Literature: A Reader*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1999, (saggi e riletture di *The Tempest*, *Robinson Crusoe*, *Jane Eyre*, *Heart of Darkness*, *Ulysses*); Lazarus, N. (ed.), *The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, (chap. 5: Marx, J., 'Postcolonial Literature and the Western Literary Canon', 83-96); McLeod, J., *Beginning Postcolonialism*, Manchester and New York, Manchester University Press, 2000, (chap. 5: 'Re-reading and Re-writing English Literature', 139-171); Loomba, A., *Colonialism/Postcolonialism*, London and New York, Routledge, 1998, (chap. 1: 'Situating Colonial and Postcolonial Studies. Colonialism and Literature', 69-93); Ashcroft, B., *On Post-Colonial Futures: Transformations of Colonial Culture*, London and New York, Continuum, 2001, (chap. 6: 'Caliban's Language', 81-102). Solo per citare alcuni esempi.

Tornando alla Newman, nell'Introduzione a *The Ballistic Bard*, ella parte dal presupposto che negli scrittori postcoloniali impegno letterario e politico corrano sullo stesso binario, confermando così l'avvenuta inversione di tendenza nel concepimento del valore della cultura che Said in *Orientalism* – come si è visto – ha preannunciato:

Postcolonial writers are [therefore] often at their politically sharpest, when they are also at their most 'literary'³⁴.

Political and literary rewritings [therefore] go hand in hand, as the postcolonial novelist revises the fictions of influential predecessors in order to deconstruct conventional images of the postcolonial situation³⁵.

Ciò che la Newman sostiene è che usando l'espedito dell'intertestualità, mettendo il romanzo in relazione col suo punto d'origine, con la sua collocazione storica, col 'classico' che riscrive al fine di riacquisire il controllo della propria storia, lo scrittore postcoloniale dimostra di essere consapevole che le storie condizionano i loro lettori e intervengono sul futuro. E' questa consapevolezza che dà alla letteratura un significato politico liberandola da quel vincolo estetico cui era stata confinata. Così la Newman dichiara in chiusura del testo:

Postcolonial novelists write with the awareness that stories influence events, that 'texts' bring with them moral, social and political questions which must be faced. In will not have escaped the reader that, despite the challenge which postcolonial writing lays down to the temporal paradigm of 'English Literature', its deliberations keep turning into an argument with history, whether as pseudo-tradition, commodified past, or silenced trauma. Postcolonial writing descends from the ivory tower and refuses to be confined within purely 'literary' bounds – or even within the bounds of discourse itself³⁶.

La riscrittura postcoloniale entrando in relazione dinamica con il classico che riscrive e stabilendo un dialogo con esso, più che essere un tentativo passivo di imitazione, assume una potenzialità trasformativa, si inserisce nelle fratture del discorso coloniale e lo trasforma, mediante una reinterpretazione e rielaborazione di quel testo che ha veicolato il suo intento dominatore.

Tanti sono gli scrittori postcoloniali impegnati nella riscrittura. La Newman stessa si occupa di autori appartenenti a più aree della postcolonialità: le Indie Occidentali, rappresentate da Jean Rhys, che riscrive *Jane Eyre* della

³⁴ Newman, J., *The Ballistic Bard: Postcolonial Fiction*, Oxford, Oxford University Press, 1995, 4.

³⁵ Ibid., 4.

³⁶ Ibid., 192.

Brontë, V. S. Naipaul, che in *Guerrillas* reinterpreta la Rhys e la Brontë, Barati Mukherjee che nella short-story *Jasmine* sfida Naipaul e crea un gioco intertestuale che a sua volta rimanda a *Jane Eyre*; l’Africa, dove Buchi Emecheta in *The Rape of Shavi* riprende le modalità di scrittura di George Bernard Shaw, J. M. Coetzee riscrive *Robinson Crusoe* di Defoe, e Nadine Gordimer nella ‘novella’ ‘Something Out There’ analizza la presenza di Shakespeare nella rivolta di Soweto; l’India, dove Anita Desai e Ruth Praver Jhabvala riscrivono Foster, la prima storicizzando *A Passage to India* in *Baumgartner’s Bombay*, la seconda ripolitizzando *The Hill of Devi* e le convinzioni umaniste liberali in esso espresse in *Heat and Dust*, mentre Upamanyu Chatterjee satirizza Jhabvala.

Scrittori indiani, africani e caraibici sono impegnati a riscrivere il canone in termini postcoloniali. Ma che dire degli scrittori irlandesi? Se e nella misura in cui l’Irlanda può essere considerata un paese postcoloniale, nella sua produzione letteraria contemporanea la pratica di riscrittura è diffusa? Si può parlare di essa in termini postcoloniali come impegnata nella trasformazione della cultura ufficiale e nell’elaborazione di una letteratura propriamente autoctona e originale? Può la letteratura irlandese, considerata canonica, contribuire attraverso la riscrittura alla riformulazione del canone agendo, a differenza delle altre letterature postcoloniali, da una posizione interna a esso?

A questi quesiti si cercherà ora di rispondere.

Capitolo secondo

IRLANDA E POSTCOLONIALISMO

2.1 Irlanda postcoloniale

Authentic culture is not a matter of ourselves alone³⁷.
(Richard Kearney)

L'applicazione di una prospettiva e metodologia postcoloniale allo studio della letteratura e cultura moderna irlandese apre uno fra i dibattiti più controversi e significativi negli studi umanistici irlandesi degli ultimi decenni.³⁸ L'analisi del processo di riscrittura nel romanzo irlandese contemporaneo si propone di utilizzare tale approccio metodologico, nella consapevolezza delle possibilità e dei limiti che tale scelta comporta.

Obiettivo qui non è tanto quello di giustificare la scelta di tale metodo, quanto piuttosto quello di evidenziarne le potenzialità e le possibilità interpretative, pur sapendo che si tratta di un'ipotesi che altri percorsi metodologici potrebbero mettere in discussione, ma coi quali i principi teorici postcoloniali si pongono in una posizione aperta al dialogo, nel nome di una pluralità e molteplicità culturale che rispecchia la condizione contemporanea più di quanto non abbiano fatto in passato e non continuino a fare nel presente discorsi culturali universalizzanti, fondati su principi assoluti, estetici e univoci.

Una parte della critica ha accolto l'introduzione del postcoloniale in Irlanda favorevolmente, considerandone l'utilità ai fini di uno studio comparato che permetta di collocare l'esperienza irlandese nel contesto di studi di carattere globale; altri però vi hanno visto una sorta di passo a ritroso: i più conservatori accusando il postcoloniale di politicizzare il dibattito estetico e letterario, i revisionisti e la critica di sinistra sostenendo che si tratta di un tentativo di rinnovamento del nazionalismo culturale irlandese nell'ambito di una nuova curia accademica. Come spiega Joe Cleary nel suo saggio 'Postcolonial Ireland':

³⁷ Kearney, R., *Transitions: Narratives in Modern Irish Culture*, Manchester, Manchester University Press, 1988, 7.

³⁸ Cfr. Cleary, J., 'Postcolonial Ireland', in Kenny, K. (ed.), *Ireland and the British Empire*, Oxford, Oxford University Press, 2004, 251-288.

For many, this has been a positive and welcome phenomenon, one that has allowed Irish critics to draw upon and to contribute to a wider body of international theory and criticism in order to advance new ways of thinking about the evolution of modern Irish culture and society. For others, the emergence of Irish colonial and postcolonial studies is a retrograde development. Excoriated by cultural conservatives as a crude and unwarranted ‘politicization’ of literary and aesthetic debate, postcolonial studies have also been dismissed by revisionist and some leftist critics as a spurious renovation of a jaded Irish cultural nationalism in a new academic jargon. It has, in other words, been characterized by some as too politically radical and militant, and by others as a conservative last-ditch attempt to renovate an Irish cultural nationalism increasingly out of kilter with contemporary domestic and global realities³⁹.

Più che cercare di inserirsi all’interno di questo controverso dibattito difendendo a spada tratta l’applicazione di una metodologia postcoloniale allo studio della letteratura irlandese contemporanea e rischiare di riproporre così discussioni già affrontate, si procederà piuttosto spostando l’interesse sui vantaggi che il postcoloniale offre, sia nei termini del possibile collocamento della produzione letteraria e culturale irlandese in un contesto di studi “globali”, sia nel recupero del valore “secolare” nella formazione di un nuovo canone letterario propriamente “Irish”; il tutto tenendo ben presente la peculiarità dell’esperienza irlandese, così come del resto altrettanto e non meno peculiari sono le esperienze delle altre realtà locali designate come postcoloniali.

Tuttavia, poiché infinite sono le critiche mosse all’ipotesi di una postcolonialità irlandese, per offrire una panoramica il più possibile completa, sembra appropriato soffermarsi da un lato sulle principali obiezioni mosse alla concezione dell’Irlanda come colonia britannica, dall’altro sulle tesi dei sostenitori di tale concezione, lasciando infine spazio alla nascita e allo sviluppo di una teoria propriamente postcoloniale nell’ambito degli studi culturali e letterari irlandesi. Se non fosse per il contributo di studiosi quali Edward W. Said, Fredric Jameson, Terry Eagleton, Seamus Deane, Declan Kiberd, Luke Gibbons, David Lloyd, Gerry Smyth, David Cairns e Shaun Richards, Clair Wills, Cheryl Herr, Richard Kearney, Carol Coulter, Kevin Collins e C. L. Innes⁴⁰ – solo per citare le figure più significative e senza voler nulla togliere all’incessante e continuo lavoro di altri – non sarebbe possibile ipotizzare un qualsivoglia studio letterario postcoloniale in un contesto irlandese e in ultima analisi questa stessa tesi di dottorato sarebbe inconcepibile.

³⁹ Ibid., 251.

⁴⁰ Cfr. Howe, S., *Ireland and Empire: Colonial Legacies in Irish History and Culture*, Oxford, Oxford University Press, 2000, 107.

2.2 Irlanda coloniale e postcoloniale: sostenitori e detrattori

Ambiguous, anomalous, complex, exceptional, unique, or even paradoxical: these are the words most commonly used to describe Ireland's historical relationship with the British Empire⁴¹.
(Kevin Kenny)

Nella sua Introduzione a *Ireland and the British Empire*, sesto volume della *Oxford History of the British Empire*, tentativo di rispondere storicamente agli interrogativi sulla posizione dell'Irlanda in relazione all'Impero britannico, Kevin Kenny, docente di Storia al Boston College, sostiene che l'Irlanda sovente è stata descritta come la prima e ultima colonia dell'Impero britannico. Questa affermazione ha causato il sorgere di una svariata serie di interrogativi, fra cui:

How, then, is one to write the history of Ireland and the British Empire? Was Ireland a sister kingdom, or equal partner, in a larger British archipelagic state? Was it, by virtue of its location and strategic importance, the Empire's most subjugated colony? Or was it both simultaneously, its ostensible constitutional equality masking the reality of its colonial status?⁴².

Questa lunga serie di domande evidenzia molto bene la presenza di un dibattito acceso e ancora controverso sulla posizione irlandese come colonia. Il testo citato cerca di fornire delle risposte partendo da una prospettiva "storica". Tale prospettiva sarà costantemente punto di riferimento nel presente studio, anche se è bene sottolineare che quest'ultimo si concentrerà sul piano propriamente letterario e culturale, presupponendo al contempo un forte nesso col contesto: il testo letterario verrà sempre "storicizzato" piuttosto che ritenuto esempio di valori esclusivamente estetici e morali.

Dalla prospettiva letteraria e culturale l'ideologia coloniale e postcoloniale è molto diffusa:

The post-colonial perspective quickly became one pole of literary debate and then perhaps the predominant pole in that other positions tended to define themselves against it⁴³.

⁴¹ Kenny, K., 'Ireland and the British Empire: An Introduction' in Kenny, K. (ed.), *Ireland and the British Empire*, 3.

⁴² Ibid., 1.

⁴³ McDonough, T., 'Post-Colonial Perspectives on Irish Culture in the Nineteenth Century', in McDonough, T. (ed.), *Was Ireland a Colony?: Economics, Politics and Culture in Nineteenth-Century Ireland*, Dublin, Irish Academic Press, 2005, 249.

Tuttavia in altre aree di studio c'è molto scetticismo sull'applicazione del paradigma coloniale alla realtà irlandese e pertanto sembra necessaria una panoramica sulle obiezioni più significative a essa mosse.

In 'Postcolonial Ireland' Joe Cleary identifica tre ostacoli al concetto d'Irlanda come colonia. Innanzitutto egli si sofferma sulla realtà sociale ed economica, evidenziando come molti abbiano considerato la posizione irlandese nel XX secolo molto più analoga a quella della vicine realtà contadine europee piuttosto che a quelle delle colonie africane e asiatiche d'oltremare. La povertà, la violenza e l'oppressione razziale subite da queste ultime nulla avrebbero a che vedere con l'esperienza irlandese. A questa obiezione se ne affianca una di matrice conservatrice che suggerisce che sostenendo la dipendenza coloniale dell'Irlanda dall'Impero britannico non si farebbe che mitigare la responsabilità locale in relazione alle problematiche interne al paese, attribuendole tutte all'oppressione inglese. Infine l'ultima obiezione è di carattere cronologico e si fonda sul fatto che l'Irlanda abbia conquistato l'indipendenza molto prima delle altre colonie britanniche e la sua posizione costituzionale la distinguerebbe dalle altre realtà coloniali. Infatti a partire dal 1541 il Paese divenne formalmente un regno, dal XVIII secolo istituì un proprio Parlamento, e dal 1801 al 1921, a seguito dell' "Act of Union", godette di una condizione paritaria in relazione al Regno Unito.

A queste obiezioni se ne possono aggiungere altre due evidenziate da Kevin Kenny. La prima è di carattere geografico e si può associare alle considerazioni sociali ed economiche: la posizione dell'Irlanda così vicina all'Inghilterra non avrebbe indotto gli studiosi a pensare per essa a una condizione coloniale più frequentemente attribuita invece a possedimenti "esotici" d'oltremare; la seconda sarebbe relazionata invece all'aspetto linguistico e al comune uso della lingua inglese in Irlanda e nell'Impero. Tale considerazione però – sottolinea Kenny – non terrebbe in considerazione che l'uso dell'Inglese nell'Irlanda moderna è in parte dovuto allo sradicamento della cultura gaelica e, in effetti, fra le varie obiezioni questa sembra essere la più debole.⁴⁴

L'elenco delle motivazioni addotte contro la denominazione dell'Irlanda come colonia britannica potrebbe procedere all'infinito, così come all'infinito si potrebbe proseguire nell'enumerazione delle similitudini fra l'Irlanda e le colonie

⁴⁴ Cfr. Kenny, K., 'Ireland and the British Empire: An Introduction', 2.

d'oltremare evidenziate dai sostenitori della realtà coloniale e postcoloniale. Fra queste ultime spiccano – sempre citando Joe Cleary – la formazione dello Stato, il fenomeno migratorio, il dato economico e, soprattutto, quello *culturale*.

In primo luogo, il processo di formazione della nazione, il ritiro del dominio britannico e la conseguente divisione dell'isola sono esperienze che permettono di associare l'Irlanda ad altre colonie britanniche quali l'India, la Palestina e Cipro – argomento che Cleary affronta dettagliatamente in *Literature, Partition and the Nation-State: Culture and Conflict in Ireland, Israel and Palestine* (2002). In secondo luogo, l'emigrazione a partire dal XIX secolo delle masse povere verso l'Inghilterra, gli Stati Uniti, ma anche il Canada, la Nuova Zelanda, l'Australia e il Sud-Africa, divenuta un fenomeno sociale, politico e culturale costante nella realtà irlandese del XX secolo, può essere interpretata come un fenomeno storico precursore delle migrazioni su larga scala verso l'Inghilterra che hanno coinvolto le masse afro-caraibiche e sud-africane a partire dalla Seconda Guerra Mondiale. In terzo luogo, il tentativo dell' "Irish Free State" di superare il sottosviluppo agricolo e industriale nei primi quarant'anni dall'indipendenza, sostituendo un'economia che ruota attorno all'impero con un sistema economico autarchico, accomuna l'Irlanda a Cuba, al Ghana e alla Tanzania. Infine, il quarto aspetto che Cleary identifica a sostegno di un parallelismo fra l'Irlanda e le altre colonie dell'Impero britannico è dato dalla necessità condivisa di formare una cultura nazionale unitamente alla risoluzione della problematica denominata 'language question' e all'altrettanto condivisa modalità di costituzione di essa che sembra ricalcare il processo postcoloniale di decolonizzazione culturale scandito nelle tre fasi teorizzate da Franz Fanon ne *I dannati della Terra* e che sembra addirittura essere caratterizzato da ulteriori due fasi: una anteriore 'pre-coloniale', che presenta affinità con le teorizzazioni dello studioso martinicano Édouard Glissant, e una possibile posteriore, che coinvolgerebbe ormai tutte le altre letterature postcoloniali: quella ipotizzata da John Marx, docente di letteratura e cultura moderna e contemporanea presso l'Università di Richmond, nel capitolo intitolato 'Postcolonial Literature and the Western Literary Canon', in *The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies* (2004), edito da Neil Lazarus.

Questo breve *excursus* sul dibattito acceso sulla posizione dell'Irlanda in relazione all'Impero britannico non è di certo, né pretende di essere esaustivo. Il

presente studio del resto non si propone di analizzare la questione nell'ambito di discipline diverse, ma segue un percorso letterario. Ciò nonostante si ritiene efficace evidenziare come le discussioni sull'applicazione della nozione di 'postcolonialità' all'Irlanda in relazione al contesto letterario e culturale trovino dei paralleli negli sviluppi di altre discipline come la storiografia, la sociologia e le scienze politiche. Questo perché si parte dal presupposto saidiano che la letteratura non sia una disciplina puramente estetica, ma al contrario sia condizionata e allo stesso tempo condiziona il contesto in cui viene prodotta e fruita. Pertanto isolare il dibattito letterario dal contesto degli sviluppi conseguiti in altri campi sarebbe scarsamente produttivo. Al contrario, interrogarsi sull'utilità della letteratura irlandese in relazione alla storia di questo paese e all'evoluzione del pensiero in altri campi del sapere, apre una possibilità di dialogo fra le discipline e si fonda sulla convinzione che la cultura possa fornire un contributo determinante a sanare quelle ferite causate dalle fratture che la politica ha creato. Così a tal proposito scrive Declan Kiberd – riconosciuto come fondatore del postcoloniale in Irlanda – in *The Irish Writer and the World*:

If politics divided people into warring camps, then a plural vision of culture might help to heal those wounds⁴⁵.

2.3 Nascita e sviluppo di un pensiero postcoloniale in Irlanda

Da un punto di vista propriamente culturale, l'Irlanda condivide con le altre colonie dell'Impero britannico la necessità di forgiare una cultura nazionale autentica. Gli sforzi indirizzati a tale fine seguono un percorso molto simile a quello delle colonie d'oltremare: un percorso che porta a una sempre maggior consapevolezza della centralità delle attività culturali nella costruzione di una specifica coscienza nazionale e che può essere scandito in tre fasi principali, analoghe a quelle teorizzate da Franz Fanon nel capitolo 'Sulla cultura nazionale' ne *I dannati della Terra*: l' 'assimilazione inqualificata', la letteratura del 'momento che precede la battaglia' e la 'fase di lotta'. L'approdo a una nazionalità culturale segue pertanto un percorso di vera e propria decolonizzazione culturale che segna la nascita di un pensiero postcoloniale propriamente irlandese.

⁴⁵ Kiberd, D., *The Irish Writer and the World*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, 6.

Nella prima fase di ‘copia’, il discorso culturale e letterario nazionalista, corrispondente al periodo immediatamente successivo all’Unione, si interroga ansiosamente su come si possa sviluppare un’autenticità linguistica e culturale. Le prime risposte vengono dall’imitazione della produzione culturale inglese e dall’assimilazione a essa, come Joyce dichiara con ferma convinzione:

Condemned to express themselves in a language not their own [...] [the Irish] have stamped on it the mark of their own genius and compete for glory with the civilised nations. This is then called English literature⁴⁶.

L’affermazione di Joyce coglie molto bene la difficoltà dello scrittore irlandese di costruire una letteratura nazionale nella lingua del colonizzatore e al contempo sottolinea come la cultura imperiale si appropri delle letterature minori prodotte dalle sue ex-colonie per accrescere il proprio prestigio.

A questa fase di ‘assimilazione inqualificata’, però, fa seguito un vero e proprio “rigetto” della cultura del colonizzatore. Il nazionalismo irlandese, periodo che storicamente viene collocato fra il 1912 e il 1921, dall’introduzione del terzo “Home Rule Bill” fino alla creazione del “Free State”, è stato accompagnato da un grosso fervore culturale: il Rinascimento irlandese nelle sue più svariate forme traduce culturalmente la necessità di creare un’identità nazionale che si distingua per opposizione a quella del colonizzatore inglese, esaltando una sorta di età dell’oro precoloniale. Il discorso nazionalista di questo periodo è caratterizzato da un binarismo “spirituale”/ “materiale” che ha le sue radici nella stessa ideologia coloniale, ma che è altresì tappa fondamentale nella costituzione di una cultura nazionale autentica. Esso ruota attorno alla convinzione che la cultura inglese, con i suoi sviluppi scientifici, tecnologici e industriali, si distingua per il suo materialismo, mentre la cultura celtica o gaelica si opponga a essa per il suo carattere spirituale e immaginativo. Ed è attorno all’esaltazione di questa spiritualità che ruota il nazionalismo culturale. Non importa che poi quest’ultimo venga identificato con il mondo agreste, col passato eroico celtico o con la lingua gaelica, a seconda degli interessi e aspirazioni delle differenti fazioni che si muovono alla ricerca di una posizione entro di esso; ciò che conta è che l’esaltazione della spiritualità nasce come “rigetto” del

⁴⁶ Citazione in Innes, C. L., ‘Modernism, Ireland and Empire: Yeats, Joyce and their Implied Audiences’, in Booth, H. J., and Rigby, N. (eds.), *Modernism and Empire*, Manchester and New York, Manchester University Press, 2000, 137-156, 137.

materialismo inglese e pertanto mantiene in vita quella struttura di pensiero manichea sulla quale si fonda l'intera ideologia coloniale. Il movimento culturale denominato "Irish Revival" segna dunque la seconda fase del percorso di decolonizzazione ipotizzato da Fanon, ma non è ancora assimilabile a una forma di postcolonialismo autentica.

Il Rinascimento irlandese inoltre non è omogeneo, ma, come in tutti i movimenti verso la costituzione di una cultura nazionale, assume forme diverse a seconda del gruppo etnico o confessionale di cui si fa portavoce:

In the decades of the Literary Revival this internal war of manoeuvre between different ethnic-confessional segments and between various social movements was as important as the common struggle against British imperial rule⁴⁷.

Il percorso di decolonizzazione irlandese non è affatto un processo unidirezionale, ma assume valenze diverse a seconda della porzione di società irlandese che rappresenta: nazionalisti o unionisti, del Sud o del Nord, gruppi subalterni, emigranti. Come sostiene Luke Gibbons in 'Challenging the Canon: Revisionism and Cultural Criticism', l' "Irish Revival" non è stato mai un movimento culturale omogeneo, ma socialmente e ideologicamente vario, caratterizzato da singole figure o da organizzazioni, ognuna delle quali ha offerto una diversa visione di quello che socialmente o culturalmente l'Irlanda indipendente sarebbe potuta divenire. Le aspirazioni dell'élite coloniale in declino, della classe borghese costituzionalmente democratica, ma socialmente conservatrice, e quelle dei repubblicani o socialisti radicali, non possono coincidere, ma vanno comunque considerate nella loro eterogeneità e relazione dinamica.⁴⁸

Figure fondamentali all'interno del movimento dell' "Irish Revival", la cui letteratura è diventata formalmente cultura ufficiale del "Free State", sono state quelle di Lady Gregory, W. B. Yeats, Patrick Pearse, John M. Synge, Douglas Hyde, Standish O'Grady, e la loro attività si è intrecciata a quella di una serie di organizzazioni politiche e culturali quali il "Gaelic League", la "Gaelic Athletic Association", l' "Irish Literary Theatre" e il "Sinn Féin".

All'interno del Rinascimento irlandese si possono distinguere l' "Irish Literary Revival", tentativo di creare una letteratura nazionale irlandese in lingua

⁴⁷ Cleary, J., 'Postcolonial Ireland', 264.

⁴⁸ Gibbons, L., 'Challenging the Canon: Revisionism and Cultural Criticism', in *Field Day Anthology of Irish Writing*, Vol. 3, Derry, Field Day, 1991, 561-568.

inglese, e il “Gaelic Revival”, basato invece sul recupero della lingua gaelica. L’“Irish Literary Revival”, che si sviluppa a partire dal 1880 fino al 1930 circa, prende vita dagli sviluppi culturali dell’Ottocento: gli studi folcloristici, il nazionalismo culturale della “Young Ireland”, gli studi filologici tedeschi e irlandesi sulle lingue e la civilizzazione celtica. Esso assume un vero e proprio impeto politico sull’onda di alcuni avvenimenti quali la distruzione della cultura gaelica, il problema della terra che consolida la posizione della borghesia cattolica, e la crisi dell’ “Home Rule” che alimenta il desiderio di un’autonomia nazionale.

Diverse sono le critiche mosse al movimento e alla sua produzione: in primo luogo quella di escapismo, di idealizzazione di un passato irlandese premoderno che non lascia spazio alla realtà del presente, né tanto meno alla possibilità di identificare e delineare un futuro, ma che piuttosto con l’esaltazione del culto del sacrificio favorisce un nazionalismo radicale e militante. In verità, entro l’ “Irish Revival”, accanto alle espressioni culturali più radicali di matrice repubblicana, si sviluppa un Celticismo che invece incarna le aspirazioni dell’élite protestante anglo-irlandese e che esalta la natura feudale e aristocratica della popolazione, confermando, ancora una volta che il Rinascimento irlandese non è affatto un movimento culturale di nazionalismo anti-coloniale unidirezionale.

Il Rinascimento gaelico, invece, si propone di forgiare una letteratura nazionale irlandese attraverso l’uso della lingua gaelica. La maggior parte dei membri della “Gaelic League”, fondata nel 1893, appartiene alla borghesia cattolica, ma alcuni degli esponenti fanno parte dell’élite anglo-irlandese: fra loro Douglas Hyde, il cui saggio ‘The Necessity for De-Anglicising Ireland’ (1892) è diventato il manifesto della “League”. Hyde, così come Pearse, ritiene che l’indipendenza politica sia raggiungibile solo attraverso il recupero della lingua gaelica.

Prima di approdare alla ‘fase di lotta’, la produzione letteraria irlandese deve passare attraverso un percorso di demitologizzazione e dalla fine degli anni Venti alla metà degli anni Sessanta prende forma la letteratura del “Counter-Revival” che esprime un senso di disillusione nel periodo immediatamente successivo all’indipendenza. Non si può infatti dimenticare come quest’ultima sia nata da un vero e proprio scontro armato con il centro imperiale e sia stata accompagnata da una divisione del territorio e da una sanguinosa guerra civile.

Inoltre il “Free State” ha ereditato dal dominio coloniale un’economia di tipo agricolo sempre dipendente dal sistema inglese, causando una stagnazione economica e alzando il tasso d’emigrazione. Ecco dunque che il progetto d’indipendenza delle ventisei contee irlandesi viene inevitabilmente a permearsi di un senso di fallimento. Il nazionalismo culturale irlandese, appoggiato dallo Stato e dalla Chiesa cattolica, articolando gli interessi della borghesia nazionale più in vista, ha cercato di consolidare un’identità nazionale propriamente “Irish”, gaelica, cattolica, contadina, religiosa, ascetica e pura, fondata sul principio di negazione della cultura unionista, ma le aspirazioni, le aspettative, le ambizioni utopiche del Rinascimento vengono necessariamente meno. La letteratura del periodo del “Counter-Revival” più che esaltare lo spirito eroico del sacrificio, si concentra sui costi umani causati dalla violenza della rivoluzione, sulle sue atrocità e le sue vittime. La figura più significativa di questa generazione di scrittori è quella di Sean O’Faolain e le forme letterarie più diffuse in questo periodo sono la farsa, la satira, la “short-story”, mentre l’estetica dominante nell’ambito del romanzo e del dramma è quella naturalista, volta a evidenziare un senso di rinuncia, di repressione religiosa, espressioni rispettivamente di un nazionalismo e cattolicesimo spiritualmente morti.

Questa fase di disillusione e demitologizzazione, spesso poco studiata in ambito postcoloniale, trova invece dei paralleli nella fase post-rivoluzionaria che caratterizza altre ex-colonie: un esempio ne è l’Africa dove, come evidenzia Neil Lazarus in *Resistance in Postcolonial African Fiction* (1990), il nazionalismo anti-coloniale ha sempre avuto più chiare le idee su ciò che voleva distruggere piuttosto che su ciò che voleva costruire.

La visione di questa fase di “rigetto” che caratterizza il percorso di decolonizzazione culturale irlandese non sarebbe completa se accanto agli sviluppi della tradizione letteraria nazionalista non si citassero invece forme e contenuti della tradizione del Sud unionista che nel XX secolo continua la sua produzione narrativa denominata “Big House Fiction”, iniziata nel XIX secolo sulla scia della tradizione gotica. I romanzi, drammi e film di questa tradizione sono permeati dalla coscienza di declino dell’élite protestante nel nuovo “Irish Free State”, da un senso di malinconia post-aristocratica e post-imperiale nei confronti di un passato, di un mondo concepito secondo l’ideologia imperiale manichea come diviso in due fra l’élite culturale e la massa barbara. In questa

tradizione letteraria il *topos* della casa antica rappresenta una forma di compensazione estetica all'assenza di una collocazione politica e culturale nel nuovo Stato. La tradizione letteraria anglo-irlandese della "Big House Fiction" si situa nel contesto più ampio di una letteratura anglofona che esprime la coscienza del declino del dominio imperiale e che riguarda tanto la narrativa britannica, quanto quella che si occupa delle élite coloniali al governo negli ultimi giorni dell'Impero. Si tratta di una produzione che rievoca quella che Salman Rushdie nel suo saggio 'Outside the Whale'⁴⁹ definisce una 'Raj nostalgia' britannica e non citarla significherebbe non prendere in considerazione la varietà e peculiarità delle esperienze locali irlandesi da cui il postcoloniale deve muovere verso l'assimilazione, divorazione e trasformazione della cultura del dominatore, in ultima analisi verso quell' "antropofagia culturale" che caratterizza la terza fase del percorso di decolonizzazione teorizzato da Fanon.

L' "antropofagia culturale" si realizza nell'acquisizione della consapevolezza che coscienza e cultura nazionale sono inseparabili nei movimenti di resistenza anti-coloniale, che scrittori, artisti e intellettuali hanno un ruolo vitale nell'immaginare la nazione e nei movimenti di resistenza verso la costituzione di una nazione indipendente. Essi operano attivamente modificando, reinterpretando e riformando la tradizione culturale, generando nuove forme di espressione artistica che contribuiscono a formare la coscienza nazionale⁵⁰.

In Irlanda questa fase si delinea a partire dall'attività della "Field Day Theatre Company", dal suo auspicio di creare una 'quinta provincia' culturale come 'transcendent location' dove una cultura plurale riesca a trascendere le divisioni settarie e aprirsi così a un dialogo politico unitario. Tale processo di decolonizzazione viene ben spiegato da Declan Kiberd nell'Introduzione a *The Irish Writer and the World*, dove egli sostiene – come già anticipato – che una visione plurale della cultura può aiutare a sanare le ferite inferte da una politica che ha diviso il popolo. La cultura riunisce il Nord e il Sud dell'isola, dà forza e coesione in relazione alla realtà inglese, crea un concetto di nazione in linea con quella teorizzata da Benedict Anderson in *Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism* (1983): nazione intesa come comunità

⁴⁹ Rushdie, S., 'Outside the Whale', in Rushdie, S., *Imaginary Homelands: Essays and Criticism, 1981-1991*, Harmondsworth, Penguin, 1992 [1991], 87-101.

⁵⁰ Cfr. Wa Thiong'o, N., *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*, London, James Currey, Nairobi, Heinemann, 1996.

politica immaginaria, fondata sul senso di appartenenza più che su confini imposti e costruiti. E' la cultura a poter creare una fusione che ricostituisca quel senso di unità nazionale che proprio il colonialismo britannico ha fatto perdere e a poter "trasformare" tale relazione coloniale verso un'apertura in termini globali e multiculturali. Così scrive Kiberd:

Culture was the common ground on which the various political traditions of the island might meet, not in some spurious unity but in a zone of free debate which allowed for an intelligent savouring of the differences as well as the similarities between the groups⁵¹.

[...]the seeming anarchy of disparate elements, all contending, might lead in time to a genuine cultural fusion. Insofar as there was a split along cultural lines, it existed less between north and south than between east and west, the west being wilder but more conservative, the east more buttoned-down yet at the same time more liberal. This was true whenever you talked to people about issues like divorce, contraception or abortion – the further east you went whether on the upper or lower half of the island, the more likely people were to support these civil rights; and the further west you went, the less likely⁵².

Solo in piena decolonizzazione culturale lo scrittore postcoloniale può guardare a una prospettiva globale, alla rapida diffusione di una cultura transnazionale e di un concetto di letteratura mondiale.

L' inizio della terza fase di decolonizzazione culturale è segnato dall'attività della "Field Day Theatre Company" e dalla sua pubblicazione nel 1988 a Derry di tre pamphlet: 'Nationalism, Irony and Commitment' di Terry Eagleton, 'Modernism and Imperialism' di Fredric Jameson e 'Yeats and Decolonisation' di Edward W. Said, considerati punto di partenza nella nascita di un postcolonialismo irlandese autentico e testimonianza dell'interrogarsi su una condizione coloniale irlandese da parte di teorici di fama internazionale.

In 'Nationalism, Irony and Commitment' Terry Eagleton sostiene che il nazionalismo si fonda su un'ideologia binaria d'opposizione che dovrebbe invece abolire: per fare ciò risulta necessario l'uso dell'ironia, in caso contrario le condizioni oppressive che le divisioni fra cattolici e protestanti, inglesi e irlandesi rivelano saranno reiterate. Mediante l'uso dell'ironia, invece, sarà possibile iniziare una politica di carattere trasformativo.

In 'Modernism and Imperialism' Fredric Jameson sostiene che le forme sperimentali della letteratura moderna gettano un ponte fra la vita privata e l'apparato istituzionale globale dell'imperialismo, prima inaccessibile al singolo

⁵¹ Kiberd, D., *The Irish Writer and the World*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, 6.

⁵² Ibid., 7.

colonizzato. Gli esperimenti joyciani sarebbero a suo parere esemplificativi di come una società chiusa come Dublino, ancora accessibile alla coscienza individuale come espressione di una cultura autonoma, abbia dovuto immaginare la sua relazione con un centro metropolitano e imperiale come Londra nei termini di una condizione paralizzata, persino catatonica.

In ‘Yeats and Decolonisation’, infine, Edward W. Said sostiene che Yeats è un poeta di decolonizzazione e che i suoi scritti rappresentano i tentativi da parte del poeta di liberare la propria comunità dalla sua servilità innata e oppressiva nei confronti di una posizione nuova e potenzialmente rivoluzionaria. La sua opera rappresenterebbe un modello per scrittori africani, palestinesi e sud-americani.

La “Field Day Theatre Company” iniziò la sua attività nel 1980 e nacque grazie alla collaborazione artistica fra il drammaturgo Brian Friel e l’attore Stephen Rea per lanciare la produzione del dramma di Friel *Translation*. I due scelsero Derry nella speranza di fondare una grande compagnia teatrale. Sebbene la Compagnia non abbia mai diffuso un manifesto proprio, intenzione primaria fu quella di creare la cosiddetta ‘quinta provincia’, come venne battezzato dai protagonisti dell’impresa quello spazio culturale immaginario che solo avesse potuto trascendere le opposizioni della politica dando così vita a un discorso culturale unitario. Ciò che iniziò come desiderio di sviluppare un teatro locale nord-irlandese accessibile al grande pubblico, si trasformò in seguito in un vero e proprio progetto politico e culturale. Seamus Deane, uno dei sette direttori della Compagnia e autore dell’Introduzione alla *Field Day Anthology of Irish Writing* ha dichiarato che i direttori hanno creduto che l’attività della Compagnia potesse e dovesse contribuire alla soluzione della crisi presente producendo un’analisi delle opinioni, miti, stereotipi imposti che sono diventati allo stesso tempo sintomo e causa della situazione corrente.

L’attività della Compagnia si fonda sulla convinzione che la crisi che caratterizza l’Irlanda del Nord a partire dal decennio antecedente alla sua fondazione sia una crisi coloniale e che la cultura possa contribuire a superarla. Così scrive Seamus Deane nell’Introduzione ai tre pamphlet sopra citati:

Field Day’s analysis of the situation derives from the conviction that it is, above all, a colonial crisis [...] ⁵³.

⁵³ Deane, S., Introduction to Eagleton, T., Jameson, F., and Said, E. W., *Nationalism, Colonialism and Literature*, Minneapolis and London, University of Minnesota Press, 1990, 3-19, 6.

Field Day is a response to that situation⁵⁴.

Egli aggiunge che l'attività della Compagnia si sviluppa in tre direzioni: da un lato la pubblicazione di pamphlet volti ad analizzare le strategie di coercizione e liberazione che caratterizzano letteratura e politica moderne irlandesi; da un altro la produzione teatrale e il suo interesse per il concetto di "traduzione", di adattamento, riorientamento, riaggiustamento, che caratterizza individui o gruppi che hanno subito una crisi politica e culturale traumatica e che devono ricostruirsi una lingua e una storia; infine la pubblicazione di un'antologia: *The Field Day Anthology of Irish Writing*, raccolta di opere che coprono un arco di tempo di 1500 anni, intesa come risultato delle due esperienze precedenti. Essa viene descritta da Deane – suo editore – come atto di reimpossessamento che raccoglie in tre volumi una selezione di scritti letterari, politici, filosofici, economici, presentati, con una 'coscienza ironica', come facenti parte di una tradizione unitaria che però non vuole assolutamente farsi canonica. Anzi, l'ironia risiede proprio nella consapevolezza che ogni forma antologica, fondandosi necessariamente su principi di gerarchia, esclusione e inclusione, è per sua natura fittizia, ma può avere un ruolo attivo e trasformativo rispetto ai canoni interpretativi tradizionali. In seguito la Compagnia inizia a pubblicare anche una serie di monografie su storia e cultura irlandese sotto il titolo di 'Critical Conditions' che includono autori come Luke Gibbons, Kevin Whelan, Terry Eagleton, Joep Leerssen.

Il progetto della "Field Day Theatre Company" corrisponde in un certo senso alla fase di "antropofagia culturale" perché i suoi esponenti cercano di superare il nazionalismo dell' "Irish Literary Revival", intrappolato nell'ideologia manichea di matrice imperiale e il periodo di disillusione che ne segue ("Counter-Revival"), proponendosi invece di assimilare la cultura del colonizzatore inglese, di divorarla, digerirla, farla propria e "trasformarla" – nel significato dato al termine da Bill Ashcroft –, unico modo per creare un nazionalismo culturale autentico non più fondato semplicemente su un senso d'identità irlandese, ma bensì su un senso d'identità umana: la creazione della nazione come comunità politica immaginaria tanto auspicata da Benedict Anderson.

⁵⁴ Ibid., 6.

Se si riconosce che l'attività della "Field Day Company" rappresenta il punto di partenza della nascita di un pensiero propriamente postcoloniale in Irlanda, la sua evoluzione e sviluppo non seguono però un percorso univoco, bensì si articolano nelle elaborazioni teoriche di un vasto numero di studiosi. Tale pluralità di pensiero è stata a volte criticata: Stephen Howe nel suo *Ireland and Empire: Colonial Legacies in Irish History and Culture* (2000), completa e recente critica alla trattazione storica e culturale dell'Irlanda come colonia britannica, sostiene ad esempio che:

Field Day writings have been more varied and ambivalent on directly political questions [...] ⁵⁵.

The group's publications and activities have not formed a cohesive political project, though in the process of producing the great Anthology of Irish Writing something like a 'party line' may have emerged. Certainly it was not monolithic: pamphlets the group has published included work by Richard Kearney, Terence Brown, Marianne Elliot and prominent Unionist Robert McCartney, all of those arguments were very far from any obvious nationalist, let alone Republican, consensus ⁵⁶.

Ma è invece proprio dall'eterogeneità di pensiero che il postcoloniale trae la sua forza. Nella Introduzione Generale alla *Field Day Anthology* Deane sostiene la necessità di rifiutare interpretazioni univoche e prefissate ed esalta l'apertura e la varietà.

Si presentano qui di seguito le tappe fondamentali dei molteplici percorsi teorici postcoloniali, ma, piuttosto che seguire un ordine di tipo cronologico o alfabetico onnicomprensivo di autori e opere, si preferisce ripercorrere i momenti più significativi negli sviluppi teorici, enfatizzando come essi siano in continua evoluzione: un'evoluzione niente affatto contraddittoria, ma piuttosto trasformativa.

Dopo aver già citato la figura di Seamus Deane, uno dei direttori della "Field Day Theatre Company", editore della *Field Day Anthology* e autore di *Strange Country: Modernity and Nationhood in Irish Writing Since 1790* (1997), testo in cui attacca la storiografia revisionista, colpevole di essersi aggrappata a una tradizione ostile alla teoria, un percorso fondamentale negli studi postcoloniali in Irlanda è quello seguito da Declan Kiberd, a cui va attribuita la paternità dell'introduzione della critica postcoloniale nell'ambito degli studi

⁵⁵ Howe, S., *Ireland and Empire: Colonial Legacies in Irish History and Culture*, 111.

⁵⁶ *Ibid.*, 111.

culturali irlandesi. In qualità di direttore della “Yeats Summer School” dal 1985 al 1987, egli ha invitato Edward W. Said – considerato il padre spirituale degli studi postcoloniali – a parteciparvi, tenendo una conferenza, poi diventata quel controverso saggio dal titolo ‘Yeats and Decolonization’ che ha aperto letteralmente le porte degli studi letterari irlandesi alla metodologia critica postcoloniale. Autore di tre testi importantissimi nell’ambito degli studi postcoloniali irlandesi – *Inventing Ireland: The Literature of the Modern Nation* (1995), *Irish Classics* (2000) e *The Irish Writer and the World* (2005) –, Kiberd rappresenta il centro d’attenzione attorno a cui ruota lo studio sul processo di riscrittura e riformulazione del canone letterario in Irlanda perché il suo personale percorso bibliografico, con la pubblicazione in ordine di successione di questi tre testi, esemplifica il carattere evolutivo del pensiero postcoloniale irlandese, dal tentativo di giustificare l’ applicazione della metodologia postcoloniale alla letteratura e cultura irlandese, passando attraverso la necessità di creare un canone letterario e culturale autenticamente nazionale, fondato su principi d’ibridazione e contaminazione culturale, fino all’inevitabile spostamento da una prospettiva nazionale a una globale.

Inventing Ireland viene riconosciuto da Howe come:

The most extensive and detailed attempt thus far to apply ideas about colonialism and postcoloniality to Irish culture⁵⁷.

In esso Kiberd applica il paradigma orientalista di Said al contesto irlandese sostenendo che l’essere inglese si definisce come non-irlandese e viceversa. Famosissima è la sua affermazione:

The English did not invade Ireland – rather, they seized a neighbouring island and invented the idea of Ireland⁵⁸.

Come Said, Kiberd sa che storia e cultura non possono essere interpretate separatamente e che un nazionalismo anti-coloniale, fondato su principi oppositivi non può approdare a una decolonizzazione autentica. Sulla base di queste premesse egli legge le opere dei più famosi scrittori irlandesi in termini coloniali o postcoloniali tracciando degli stimolanti paralleli come quelli fra Yeats e

⁵⁷ Ibid., 122.

⁵⁸ Kiberd, D., ‘Anglo-Irish Attitudes’, in *Ireland’s Field Day*, London, Hutchinson 1985, 83 (reprinted also in *Field Day Anthology of Irish Writing*, Vol. 3).

Whitman, Yeats e Fanon, Synge e Fanon. In *Irish Classics* invece egli sposta l'attenzione sulla necessità di creare un canone letterario propriamente irlandese che nasca non dal rifiuto della cultura inglese, né tanto meno dalla divisione fra la tradizione gaelica e anglo-irlandese, ma piuttosto dall'assimilazione di esse, dalla loro reciproca contaminazione. Infine, in *The Irish Writer and the World*, Kiberd dichiara che dopo essersi concentrato sulle problematiche interne riguardanti l'incontro tra cultura gaelica e anglo-irlandese, la situazione contemporanea gli impone di riflettere sulla ricezione della cultura e letteratura irlandese nel contesto globale. Così egli conclude l'Introduzione al libro:

My teaching career began with an excited exploration of what might happen in classrooms where students of unionist background confronted the Gaelic world and where children of nationalist families embraced the ideas of the Anglo-Irish. Now it is time to imagine just how the son of a Brazilian worker in a midlands meat factory might read *Gulliver's Travels* or how the daughter of Nigerian immigrants might respond to *Dancing at Lughnasa*⁵⁹.

Il pensiero di Kiberd è significativo innanzitutto per il suo carattere trasformativo ed evolutivo, che non rimane affatto staticamente ancorato alla semplice applicazione dei paradigmi postcoloniali all'Irlanda, ma che si sviluppa nel tempo, seguendo la maturazione del processo di decolonizzazione culturale e aprendosi alla prospettiva transnazionale che la società culturale contemporanea richiede. In secondo luogo, esso è esemplificativo di alcuni concetti fondamentali introdotti dalla postcolonialità, centrali nell'ambito del presente studio, e condivisi o sviluppati da altri teorici di pari fama: la storicizzazione, l'opposizione a un nazionalismo anti-coloniale, la globalizzazione.

Applicare l'orientalismo di Said al caso irlandese significa considerare l'Irlanda colonia britannica e studiare la sua cultura in relazione all'esperienza di dominazione. La letteratura pertanto viene relazionata al contesto, "storicizzata", strappata a valenze di carattere puramente estetico e senza tempo. Su tale valore storico insiste Luke Gibbons, un altro teorico molto importante nell'ambito del postcoloniale irlandese. In *Transformations in Irish Culture* (1996), egli sostiene addirittura che la necessità di storicizzare è ancor più impellente in Irlanda dove la tendenza a indirizzare l'arte nel regno dell'immaginario è stata più sentita che altrove:

⁵⁹ Kiberd, D., *The Irish Writer and the World*, 20.

all culture is, of course, political, but in Ireland historically it acquired a particularly abrasive power, preventing the deflection of creative energies into a rarefied aesthetic or 'imaginary' realm entirely removed from the exigencies of everyday life⁶⁰.

Per dar vita invece a quella che lui definisce una 'aesthetic of the actual'⁶¹, Gibbons usa come metodologia storico-culturale il tropo letterario dell'allegoria, collocandolo nella politica del non detto, dove diventa una pratica figurativa che s'infiltra nell'esperienza quotidiana: è un discorso figurativo indiretto attraverso cui si possono recuperare aree d'esperienza prima mai rappresentate e conferire a esse un ruolo attivo in una nuova configurazione dell'identità irlandese. Gibbons si batte affinché le energie creative non si vanifichino nell'esaltazione di un'estetica dell'immaginario completamente rimossa dalle esigenze della vita quotidiana.

L'opposizione poi a un nazionalismo binario di matrice anti-coloniale è oggetto di studio di altri teorici molto apprezzati come Gerry Smyth e David Lloyd. In *Decolonisation and Criticism: The Construction of Irish Literature* (1998) Smyth, proponendosi di tracciare le basi di un postcolonialismo culturale irlandese e analizzando il processo di decolonizzazione a partire dalla fine del XVIII secolo, con particolare interesse per gli anni Cinquanta del Novecento, sottolinea come il processo di decolonizzazione sia stato ancorato a un modello ideologico binario fino a tempi recenti. E' sempre stato o 'liberale' o 'radicale'. Nel primo caso – associato a scrittori e critici anglo-irlandesi –, ha sostenuto l'eguaglianza fra irlandesi ed ex colonizzatori, ma così facendo è rimasto intrappolato nelle stesse categorie coloniali a un livello imitativo; nel secondo, espressione del "Free State" e della Repubblica, ha posto l'accento sulle nozioni di alterità e differenza, rimanendone intrappolato a livello di rigetto, di rovesciamento della gerarchia. Solo con la recente introduzione del pensiero postcoloniale è possibile rifuggire da questo binarismo. Gerry Smyth è inoltre un punto di riferimento per la pubblicazione di *The Novel and the Nation* (1997), lettura del romanzo irlandese in termini postcoloniali.

In *Anomalous States: Irish Writing and the Post-Colonial Moment* (1993), David Lloyd a sua volta si batte contro una forma di nazionalismo 'borghese' che, mettendo in discussione solamente l'autorità politica del colonialismo (e tralasciandone quella culturale e discorsiva) nel nome di uno spirito nazionale

⁶⁰ Gibbons, L., *Transformations in Irish Culture*, Cork, Cork University Press, 1996, 8.

⁶¹ Ibid., 20.

unitario e mitico, ha prodotto forme narrative universali che hanno legittimato il progetto culturale imperialista, rivelandosi così conservatrici, inautentiche, ancorate al passato. Egli dichiara che il nazionalismo 'repeats the master narrative of imperialism'⁶² e tutto ciò che crea è 'the ensemble of institutions which ensures the continuing integration of the post-colonial state in the networks of multinational capital'⁶³.

Lloyd si distingue inoltre per il suo interesse per la relazione con una cultura globale. Fra i critici citati è quello che maggiormente si dedica a una visione di politica culturale globale considerando l'Irlanda in un contesto ampliato che include Filippine, India, i discorsi minoritari di Europa e Stati Uniti. Egli sostiene che:

Any serious analysis of Ireland's complex relation to colonialism must draw on the international histories and analyses of colonial processes and ideologies, not in order to throw up facile analogies but in order to comprehend more deeply the differentiated processes of domination and the insistence of alternative structure of cultural practice⁶⁴.

Aggiunge inoltre che le critiche mosse all'applicazione del modello coloniale per comprendere la storia irlandese:

have come mostly from people who have spent little time investigating the global dynamics of colonialism and are largely ignorant of contemporary discussions of the global networks of capitalist colonialism⁶⁵.

L'apporto di ogni singolo teorico nell'ambito degli studi culturali irlandesi da una prospettiva postcoloniale è significativo. Più che considerarli come espressione di un'ideologia non omogenea⁶⁶, il loro pensiero va messo in relazione dinamica a scopo costruttivo e dal confronto e reciproca contaminazione emerge il carattere trasformativo degli studi postcoloniali applicati all'Irlanda che il percorso teorico di Kiberd ha ben evidenziato. Tale carattere trasformativo viene esaltato da un testo di recente pubblicazione in cui fra gli editori appare anche Gibbons e il cui titolo è un omaggio a Kiberd: *Reinventing Ireland: Culture, Society and the Global Economy*. Questa raccolta di

⁶² Lloyd, D., *Anomalous States: Irish Writing and the Post-Colonial Moment*, Durham, Duke University Press, 1993, 54.

⁶³ Ibid., 113.

⁶⁴ Lloyd, D., Review of *Heathcliff and the Great Hunger*, *Bullan*, 3:1, 1997, 91.

⁶⁵ Ibid., 87.

⁶⁶ Cfr. Howe, S., *Ireland and Empire: Colonial Legacies in Irish History and Culture*.

saggi ruota attorno all'esigenza di conferire al discorso culturale una valenza socialmente trasformativa, alla convinzione, in altre parole, che le trasformazioni culturali contribuiscano attivamente alla costituzione ed evoluzione dell'esperienza sociale. L'identità nazionale non è un concetto prefissato ed esclusivista, ma piuttosto aperto, posto in relazione dinamica con passato e presente, al fine di delineare nuove possibilità per il futuro.

Se dunque il pensiero postcoloniale in Irlanda assume un carattere trasformativo, anche le sue teorie saranno soggette a delle mutazioni che renderanno persino necessarie delle prese di posizione critica dei più recenti lavori nei confronti delle pubblicazioni precedenti. Tale aspetto viene colto da Eoin Flannery nel saggio 'External Associations: Ireland and Postcolonial Studies' (2005) dove, ispirandosi a *Reinventing Ireland*, egli ne mutua l'espressione dal titolo e si chiede se sia attualmente necessario '(re)-inventare' anche la teoria.

Sebbene alcuni teorici criticano alcuni aspetti del pensiero di altri – ad esempio Colin Graham prende posizione contro la critica al nazionalismo di David Lloyd e Richard Kirkland mette in discussione il concetto d'ibridità omologante elaborato da Kiberd e Gibbons –, ciò nonostante queste critiche non vanno lette in chiave di una mancanza di omogeneità del discorso postcoloniale, quanto invece nella prospettiva di un adattamento trasformativo del postcoloniale a una realtà sociale e culturale in continua evoluzione.

Ecco dunque che da un lato il pensiero di Graham⁶⁷ sarà fondamentale non tanto per le sue critiche a Lloyd, ma per il suo potenziale costruttivo di intravedere la necessità presente di utilizzare il metodo postcoloniale ai fini di poter interpretare le relazioni e analogie transcoloniali, senza perdere di vista il particolarismo locale, quasi a voler sottolineare che in un certo senso anche la terza fase di decolonizzazione culturale di Fanon, quella dell' "antropofagia" si sta completando e che forse le letterature postcoloniali stanno entrando in un nuovo percorso volto a affrontare il discorso globale e a interrogarsi su come farlo senza dover annullare la propria specificità per la quale attraverso i nazionalismi hanno tanto lottato.

A sua volta la ripresa da parte di Richard Kirkland nel saggio 'Questioning the Frame: Hybridity, Ireland, and the Institution' del concetto d'ibridazione e la critica mossa all'uso che ne fanno Kiberd e Gibbons vanno lette da una

⁶⁷ Cfr. Hooper, G., and Graham, C. (eds.), *Irish and Postcolonial Writing. History, Theory, Practice*, London and New York, Palgrave Macmillan, 2002.

prospettiva ancora una volta trasformativa e apprezzate per il modo in cui attraverso di esse Kirkland evidenzia la problematica attuale dettata dalla nascita di una cultura globale che si serve di una serie di concetti, di tropi teoretici, quali significanti di diversi gruppi socio-politici. In altre parole, sotto l'influsso della nascente idea di cultura globale, la teoria postcoloniale – opinione che Kirkland condivide con Graham e con Claire Connolly⁶⁸ – corre il rischio di applicare i suoi concetti alle più svariate esperienze locali, facendo di essi una 'containing metaphor'⁶⁹ di matrice accademica che tende all'omologazione per legittimare il proprio discorso, che esalta le congiunzioni transnazionali, perdendo di vista la specificità di ogni diversa esperienza locale. Invece il postcoloniale al presente può fornire una chiave di lettura della cultura globale solo qualora esalti le specificità locali da cui essa prende origine.

La valorizzazione dei particolarismi induce a riflettere su come non solo il postcoloniale offra una diversa possibilità d'interpretazione della cultura e letteratura irlandese, ma su come a sua volta lo studio della peculiare esperienza irlandese possa portare a una maggior comprensione del postcoloniale stesso. Così Kirkland scrive in 'Frantz Fanon, Roger Casements and Colonial Commitment':

The postcolonial can be perceived through Ireland rather than, crucially, Ireland being perceived through the postcolonial⁷⁰.

2.4 'Unità' e 'secolarità', globale e locale: sull'utilità della metodologia postcoloniale

Criticism [...] needs to evolve beyond the defensive postures of 'positions'⁷¹.
(Eoin Flannery)

Si è dunque dimostrato che se sia possibile utilizzare una metodologia postcoloniale ciò è dovuto al suo sviluppo da parte di un importante gruppo di teorici e studiosi sia in ambito irlandese sia in ambito internazionale. Essi

⁶⁸ Cfr. Connolly, C., *Theorizing Ireland*, London and New York, Palgrave Macmillan, 2003.

⁶⁹ Kirkland, R., 'Questioning the Frame: Hybridity, Ireland, and the Institution', in Gaham, C., and Kirkland, R. (eds.), *Ireland and Cultural Theory: The Mechanics of Authenticity*, New York, St. Martin's Press, 1999, 210-228, 223.

⁷⁰ Kirkland, R., 'Frantz Fanon, Roger Casements and Colonial Commitment', in Graham, C. and Hooper, G. (eds.), *Irish and Postcolonial Writing: History, Theory, Practice*, London and New York, Palgrave Macmillan, 2002, 49-65, 53.

⁷¹ Flannery, E., 'External Associations: Ireland and Postcolonial Studies', in *New Voices in Irish Criticism 5*, Dublin, Four Courts, 2005, 71-82, 78.

suggeriscono un'ipotesi interpretativa non necessariamente univoca e pertanto sarà necessario operare nella consapevolezza che altri filoni critici possano non condividere e mettere in discussione gli sviluppi di tale metodo. Sulla base di queste riflessioni l'attenzione deve spostarsi dalla difesa della metodologia postcoloniale alla sua applicazione, sottolineandone l'utilità e tenendo sempre presente la peculiarità dell'esperienza locale. Sostenitore di tale approfondimento ed evoluzione delle teorizzazioni postcoloniali è Colin Graham che nel saggio 'A Diseased Propensity: Fetish and Liminality in the Irish 'Colonial' Text' così scrive:

on a metacritical level the question is: how does criticism of Irish writing proceed beyond the justificatory argument for the value of postcolonial paradigms and begin to deploy the strategies of such theories in ways which are sensitive to the contours of Irish particularities⁷².

L'applicazione della metodologia postcoloniale deve necessariamente tenere in considerazione la peculiarità dell'esperienza irlandese, ma non deve considerarla sinonimo di anomalia o eccezionalismo. Ognuna delle colonie britanniche ha avuto una sua esperienza particolare in relazione all'Impero. Lo studio di queste realtà diverse, ma al contempo accomunate dall'esperienza coloniale, deve essere concepito positivamente come una possibilità di allargamento di orizzonti per comprendere meglio l'attuale realtà globale, senza perdere di vista gli sviluppi delle esperienze locali.

In effetti, non è mai esistita una società coloniale nel senso classico del termine, né una condizione coloniale generalizzata, ma piuttosto ogni territorio controllato dalla dominazione britannica ha avuto una sua singolare storia e ha stabilito con l'Impero relazioni giuridiche, economiche e politiche diverse:

The British Empire comprised a heterogeneous collection of trade colonies, Protectorates, Crown colonies, settlement colonies, administrative colonies, Mandates, trade ports, naval bases, Dominions and dependencies. These constituent parts of the Empire had quite diverse pre-colonial and pre-capitalist histories; their economic, political, and juridical relations with the British metropolis varied considerably from one region to another and sometimes from one epoch to the next; and their independence struggles and subsequent postcolonial histories, depending as they did on diverse concatenations of domestic and metropolitan circumstances, developed along quite heterogeneous trajectories as well⁷³.

⁷² Graham, C., 'A Diseased Propensity: Fetish and Liminality in the Irish 'Colonial' Text', in Graham, C. and Hooper, G., (eds.), *Irish and Postcolonial Writing: History, Theory, Practice*, 32-48, 32-33.

⁷³ Cleary, J., 'Postcolonial Ireland', 253.

Definire dunque l'Irlanda paese postcoloniale non significa che la sua storia, la sua esperienza, e soprattutto la sua letteratura e cultura, siano state identiche alle storie, alle esperienze, alle letterature e culture di una o di più colonie britanniche; significa piuttosto allargare le prospettive di studio a un'analisi comparata ampliata che permetta di comprendere meglio tanto gli sviluppi locali, quanto la realtà globale contemporanea che ha preso forma proprio dalla formazione degli 'imperi moderni'. Senza dubbio dunque la condizione irlandese è peculiare, ma non per questo si deve negare a essa una sua postcolonialità:

Assertions that Ireland's place in the Empire was unique or anomalous merely reiterate the shopworn theme of exceptionalism. Such claims are no more or less true of Ireland than of any other part of the Empire. Each of Britain's many possessions was distinctive; none was anomalous. All of them shared a common history as parts of a larger entity, the British Empire. Ireland's defining peculiarity was that it stood at the world's metropolitan centre; but it was no less a British possession for that. If, in the nineteenth and twentieth centuries, India represented one form of colony, Nigeria a second, and Australia a third, then Ireland represented yet another, combining some aspects of these three with highly particular characteristics of its own⁷⁴.

Stabilito questo, l'attenzione deve spostarsi sull'utilità dell'applicazione della metodologia postcoloniale. Quali caratteristiche presenta la letteratura irlandese studiata nel contesto delle altre letterature di lingua inglese? Per rispondere a tale interrogativo si possono utilizzare tre aggettivi: si tratta di una letteratura "globale", "storica" e "trasformativa". A tali concetti, che sono al contempo premesse e tesi di questo studio, si giunge soprattutto grazie alle riflessioni di quattro importanti teorici: Edward W. Said, Declan Kiberd, Bill Ashcroft e Édouard Glissant.

Inserendosi nella sempre più diffusa convinzione di operare in un contesto "globale" fatto d'ibridazioni e di reciproche contaminazioni – dove in termini letterari si viene a parlare di romanzo globale e letteratura mondiale come espressione di una cultura transnazionale, di un mondo in continuo movimento, le cui premesse sono gettate dal 'modello di domini e possedimenti realizzati dagli imperi moderni'⁷⁵ –, pensare a una postcolonialità irlandese significa credere nei concetti saidiani di 'unità' e 'secolarità', significa "storicizzare". Lo studioso palestinese sostiene che la sovrapposizione di territori, le storie che s'intrecciano,

⁷⁴ Kenny, K., 'Ireland and the British Empire: An Introduction', 3.

⁷⁵ Cfr. Said, E. W., *Culture and Imperialism*.

non si possono leggere che da una prospettiva ‘unitaria’ di una storia ‘secolare’ dell’umanità.

E’ sui termini di ‘unità’ e ‘secolarità’, nonché di ‘mondanità’ che si vuole porre l’accento. ‘Unità’ perché il postcoloniale permette d’inserire la letteratura irlandese all’interno di un contesto globale, transnazionale, multiculturale, determinato dall’esperienza coloniale: è il confronto globale con le altre culture – sostiene Declan Kiberd – che permette la formazione di una cultura nazionale autentica:

only by contact with the art of other peoples could anything approaching a national culture be born⁷⁶.

‘Mondanità’ perché il postcoloniale parte dalle premesse che i testi siano legati al tempo, al luogo e alla società, siano dunque nel mondo e di conseguenza mondani. ‘Secolarità’, infine, perché il metodo postcoloniale consente di trattare la letteratura irlandese e in particolar modo il romanzo di riscrittura, come contributo all’espressione e formulazione di un nuovo, o meglio, nuovi canoni, fondati su un concetto di letteratura non subordinata a un *lógos*, a una verità assoluta, all’egemonia esistente; una letteratura che non concepisce il testo in termini estetici e morali come depositario di valori assoluti universali, bensì come facente parte del mondo, degli eventi, della società, e che va pertanto studiato all’interno del contesto storico, sociale e culturale.

Letteratura irlandese concepita dunque in termini globali e storici. Ciò è possibile – spiega Bill Ashcroft nel suo saggio ‘Ireland, Post-Colonial Transformation and Global Culture’ (2003) – perché il modo in cui l’Irlanda e gli altri paesi caratterizzati dall’esperienza coloniale si relazionano alla cultura globale è un’estensione delle relazioni imperiali costituite secoli prima, e in questi termini l’esperienza irlandese rappresenta per la maggior parte dei paesi postcoloniali un modello del processo per cui l’esperienza coloniale è diventata globale:

The engagement with global culture which Ireland now experiences, a struggle which in some respects overlaps its continuing tension with an English dominance (even excluding Northern Ireland) is a model for the ways in which colonial issues have become global

⁷⁶ Kiberd, D., *Irish Classics*, London, Granta, 2000, 684.

issues for most post-colonial countries. How these countries deal with global culture can be seen to be an extension of imperial relations that are centuries old⁷⁷.

La teoria postcoloniale situa la letteratura irlandese nel contesto e permette una riflessione di carattere globale che esalta la specificità irlandese non come segno anomalo, ma piuttosto come ampliamento di prospettive nel variegato contesto transnazionale.

Secondo Ashcroft, l'uso del postcoloniale in relazione agli studi globali ha una doppia utilità che servirà qui a evidenziare la valenza storica e trasformativa della letteratura. Molto spesso quello di globalizzazione è stato concepito come un processo senza una storia; è stato dato per scontato che si tratti di una realtà che descrive la condizione attuale del mondo senza riflettere su come invece il mondo così sia diventato. Il postcoloniale invece ha il pregio di rilevare che la globalizzazione non è una condizione senza un'origine e un'evoluzione, bensì essa ha una storia indissolubilmente legata alla storia dell'imperialismo, alla struttura del sistema capitalista internazionale e alle origini dell'economia globale che si fondano sull'ideologia imperiale:

[...]globalization did not simply erupt spontaneously around the world [...], but has a history embedded in the history of imperialism, in the structure of the world system of international capitalism, and in the origins of a global economy within the ideology of imperial rhetoric⁷⁸.

In secondo luogo, lo studio postcoloniale delle letterature di lingua inglese e nel caso specifico di quella irlandese consente di fornire dei modelli di comprensione di come l'esperienza globale assuma una sua peculiarità, una funzione attiva sotto la pressione dell'egemonia locale. La teoria postcoloniale, in altre parole, offre la possibilità di rifuggire da una concezione omologante di globalizzazione e di preservare invece la nozione di eterogeneità. Questo – a parere di Ashcroft – perché eredita dall'imperialismo la sua natura rizomica e transculturale.

Da un lato dunque l'attuale visione globale del mondo è stata determinata dalla teleologia e dalla “missione civilizzatrice” dell'imperialismo. Imperialismo e globalizzazione sono radicati nel discorso della ‘modernità’, nella sua esaltazione dell'uso della ragione quale metodo filosofico, nella sua ridefinizione dei concetti di spazio e di tempo. A partire dal XVI secolo, la scoperta del Nuovo Mondo, il

⁷⁷ Ashcroft, B., 'Ireland, Post-Colonial Transformation and Global Culture', in *Irelands in the Asia Pacific*, Kuch, P. and Robson, J.A. (eds.), *Irish Literary Studies 52*, Gerrard Cross, Colin Smythe, 2003, 176-195, 176.

⁷⁸ Ibid., 177.

Rinascimento, la Riforma, hanno segnato la nascita di nuovi modelli di organizzazione sociale e la modernità è stata vista come il miglior periodo della storia dell'umanità nel suo generare un senso di superiorità del presente sul passato e sulle società e culture pre-moderne. L'eurocentrismo che caratterizza il discorso coloniale, il dominio europeo del mondo causato dall'espansione imperiale, sono indissolubilmente legati al concetto di modernità. L'Europa ha impostato la sua espansione su un binarismo, concependosi come 'moderna' e costruendo un'immagine delle società non-europee come 'non-moderne', tradizionali, statiche, preistoriche, negando loro ogni capacità di sviluppo.

A questi cambiamenti teleologici e storici si affianca il discorso economico generato dagli sviluppi culturali della modernità, cioè il capitalismo. Sono i beni – come sottolinea Adam Smith – a creare la distinzione fra barbari e civilizzati nell'ideologia imperiale e il commercio ha determinato la divisione del mondo in paesi sviluppati e civilizzati da una parte, sottosviluppati e incivilizzati dall'altra. Questa attuale visione globale è stata determinata proprio dall'ideologia e "missione civilizzatrice" dell'Impero, dalla sua concezione delle relazioni di potere.

Ciò che poi costituisce il passaggio dall'imperialismo classico alla globalizzazione così come viene concepita a partire dal XX secolo è l'appropriazione della retorica imperiale da parte degli Stati Uniti. Quando nel XIX secolo l'imperialismo passa dall'Inghilterra agli Stati Uniti, esso in qualche modo viene trasferito da un impero geografico a un processo di globalizzazione senza legami spaziali in cui l'ideologia contraddittoria di civilizzazione e sfruttamento imperialista viene applicata all'economia globale. Gli Stati Uniti – conclude Ashcroft – adottando la retorica imperiale hanno dato vita a quelle relazioni di vita sociale che oggi caratterizzano la realtà globale: produzione, comunicazione e consumo di massa.

Dall'altro lato, quello che interessa di più ai fini dello studio letterario è ciò che accomuna globalizzazione e imperialismo da una prospettiva culturale, e cioè la loro natura rizomica e transculturale. La globalizzazione non è un movimento culturalmente unidirezionale dal centro verso le periferie e non si fonda su un'ideologia binaria come l'esperienza coloniale:

The rhizomic reality of colonial space continually subverts the hierarchical and filialive metaphors of colonial discourse⁷⁹.

La metodologia postcoloniale apre alla letteratura irlandese le porte della cultura globale. Ma cosa significa cultura globale? In che modo le realtà locali si relazionano a essa? Proprio qui il postcoloniale risulta efficace. La sua teoria dimostra che approcciare una cultura globale non significa favorire l'accorpamento e l'omologazione delle diverse e peculiari esperienze locali. Anzi, il discorso postcoloniale può essere un modello per la comprensione di come le comunità locali si relazionino alla cultura globale, di come si pongano in dialogo costruttivo con le culture delle altre comunità locali e simultaneamente mantengano la loro specificità. La cultura globale ha indubbiamente un enorme potere omogeneizzante, ma opporsi all'omologazione non significa necessariamente ricadere in modelli topici di resistenza. Il modo in cui le società postcoloniali hanno forgiato la loro identità diventa il modo in cui si forgia l'identità culturale globale.

L'uso della metodologia postcoloniale, attraverso i modelli di "appropriazione" e "trasformazione", permette di comprendere come in un mondo globale le identità culturali si costruiscano mediante un continuo processo di interazione, appropriazione e cambiamento. Le letterature postcoloniali, facendo propria la lingua del colonizzatore e utilizzandola come mezzo di espressione di una cultura propria, rappresentano il maggior esempio del processo di 'trasformazione' postcoloniale, la dimostrazione che l'unica forma valida di resistenza è quella a carattere trasformativo, quella che implica la presa di posizione attiva e dinamica delle realtà locali.

Lo studio del processo di riscrittura nel romanzo irlandese contemporaneo da una prospettiva postcoloniale offre dunque la possibilità di collocare la letteratura irlandese in un contesto di studi globali, partendo dal presupposto saidiano che la cultura non possa essere compresa senza tener conto delle configurazioni di potere che a essa sono sottese e che pertanto la realtà globale che si viene configurando è determinata dalla costituzione degli imperi moderni. Il postcoloniale consente di recuperare il valore storico del testo letterario, la sua

⁷⁹ Ibid., 181.

collocazione ‘mondana’ e ‘secolare’, e offrire la possibilità di canonizzarlo, non sulla base di valori estetici e morali assoluti derivanti da principi universali, ma piuttosto per la sua utilità storica, sociale e culturale. La cultura globale, concepita con occhi postcoloniali, non implica affatto un’omologazione identitaria, ma esalta invece la natura rizomica e transculturale, l’apertura al dialogo fra culture e esperienze diverse, l’assenza di principi gerarchici e di conseguenza il rifiuto dell’assimilazione, attuato mediante l’esaltazione del ruolo attivo, del potere trasformativo delle culture locali, della loro specificità e unicità.

La letteratura irlandese come postcoloniale non implica la sua assimilazione alle esperienze delle colonie del Terzo Mondo, ma piuttosto l’esaltazione della specificità ed esclusività della sua realtà locale coloniale, nella consapevolezza della peculiarità dell’esperienza di ognuna delle altre colonie dell’Impero britannico. Sarà proprio questa specificità a non allontanarla dal contesto postcoloniale, ma invece ad avvicinarla e relazionarla ancor di più alle altre ex-colonie sotto l’auspicio di un dialogo transculturale rizomico da cui l’eterogeneità e il ruolo attivo di ogni esperienza culturale locale contribuisca a una maggior comprensione di quella che attualmente viene definita cultura globale. Ogni esperienza locale subisce l’influsso dei sistemi globali, ma allo stesso tempo ha un influsso su di essi. I sistemi globali portano con sé delle strategie di rappresentazione, di organizzazione, comunicazione e cambiamento sociale dalle tendenze omologanti, ma qualora tali strategie non vengano recepite passivamente, ma siano caratterizzate da un’appropriazione attiva, esse diventano delle vere e proprie forme di arricchimento culturale che liberano le comunità locali dall’oppressione e le coinvolgono attivamente nella costituzione di quella identità globale dalla quale sono state influenzate.

Il contributo peculiare dell’Irlanda nel forgiare l’identità locale sta – nelle parole di Ashcroft – nel creare uno spazio di contaminazione culturale fra la ‘settled colony’ e la ‘administred colony’ che essa allo stesso tempo rappresenta. Il carattere ibrido del suo discorso nazionale è esemplificativo di come il suo popolo si sia appropriato delle forme di rappresentazione dominanti in modi diversi, creando una dinamica che mette in discussione la formazione di un’identità nazionale univoca. L’esperienza irlandese può rappresentare un contributo significativo alla formazione di un’identità culturale globale:

Ireland is particularly significant because it situates a space of cultural 'contamination' or 'adulteration' as Lloyds puts it somewhere between the settled colony and the administered colony, both of which it represents. The complex hybridisation of national discourse within Ireland demonstrates the dynamic ways in which 'national' subjects appropriate dominant representational forms – ways which continually disrupt the monologic tendencies of national identity formation. We can see this as a useful model for the formation of identity within global culture⁸⁰.

Considerata dunque a livello teorico l'utilità dell'applicazione di una metodologia postcoloniale all'analisi della letteratura irlandese, quale può essere il suo contributo se applicata allo specifico del concetto di riscrittura nel romanzo irlandese contemporaneo? Quale può essere il suo apporto alla riformulazione della nozione di canone letterario? A questi interrogativi si cercherà di rispondere nei capitoli successivi. L'obiettivo è quello di dimostrare il ruolo peculiare dell'Irlanda nel processo di riformulazione del concetto di canone letterario che coinvolge gli scrittori della postcolonialità. Questi ultimi, attraverso la diffusa pratica di riscrittura, si propongono di assimilarlo, inghiottirlo e riformularlo, e lo fanno inizialmente da una posizione esterna di esclusione da esso. Si cercherà di dimostrare come attraverso la stessa pratica di riscrittura anche il romanzo irlandese contemporaneo contribuisca, in linea con le altre letterature delle ex-colonie, alla riformulazione del canone, ma lo faccia da una prospettiva diversa, non più esterna, ma bensì interna a esso. Joyce, Synge, Yeats, O'Casey e Beckett, solo per citare gli esempi più autorevoli, sono da sempre considerati canonici, ma ciò nonostante anche gli studi letterari postcoloniali irlandesi mettono in discussione le ragioni della loro canonizzazione. La nuova prospettiva globale implica una 'trasformazione' del canone letterario e l'impegno in tale direzione della letteratura irlandese, proprio per la sua posizione peculiare, offre una visione ampliata che ben s'inserisce all'interno dell'impegno di altre letterature postcoloniali in tale direzione, fornendo una visione d'insieme più completa.

⁸⁰ Ibid., 194.

Capitolo terzo

CANONE: TEORIA E SCRITTURA CREATIVA POSTCOLONIALE

3.1 Sulla nozione di Canone

Il processo di riscrittura postcoloniale dei classici della letteratura inglese risponde alla necessità che l'attuale esperienza globale impone di rivedere i paradigmi fondanti del canone letterario, la sua nozione e la sua funzionalità. La globalizzazione dell'industria del sapere, la creazione di società multietniche e la conseguente contaminazione e ibridazione culturale hanno messo in discussione il concetto d'identità univoca legata all'appartenenza nazionale elaborato dalle civiltà occidentali e hanno indotto a ripensare alla validità di principi gerarchici nella definizione dell'identità contemporanea, fondata invece su indeterminatezza e fluidità.

‘Alla luce di tali radicali mutamenti delle società e delle relative culture’ – scrive Maria Renata Dolce in *Le letterature in inglese e il canone* –

ci si chiede [...] se [...] abbia ancora un senso formulare dei canoni prescrittivi e normativi basati sul principio dell'esclusione⁸¹.

Prima che da un'impostazione teorica, la risposta postcoloniale viene dall'atto pratico della *scrittura creativa* che prende corpo nella riscrittura dei classici della letteratura inglese e che si articola a partire da una posizione *esterna* al canone tradizionalmente concepito.

Questa risposta si inserisce all'interno di un dibattito ampio che si articola a partire dal secondo Novecento e che mette in discussione gli assunti stessi su cui si fonda la nozione di canone letterario. Tale dibattito si sviluppa parallelamente sia su un piano pratico che teorico e coinvolge l'esperienza di scrittori esterni al canone e di teorici che operano internamente a esso. In altre parole, a partire dal tardo Novecento, il canone letterario inglese viene decostruito, sia attraverso la riscoperta di canoni alternativi un tempo marginalizzati, sia attraverso lo

⁸¹ Dolce, M. R., *Le letterature in inglese e il canone*, Lecce, Pensa MultiMedia, 2004, 48.

smascheramento dei presupposti politico-culturali su cui i canoni nazionali fondavano i loro principi autoritari etici ed estetici, mascherandosi dietro una presunta oggettività naturale.

Gli assunti su cui si fonda il discorso culturale istituzionalizzato vengono messi in discussione dall'esterno, dalla scrittura femminista e da quella postcoloniale, che lo concepiscono come uno strumento d'identità normativa in cui non si riconoscono, e simultaneamente dall'interno, dai principi di Neostoricismo e Materialismo culturale, volti a contestualizzare, storicizzare il testo letterario, in modo da esplorarne il rapporto con forze e fenomeni sociali, nati dall'evoluzione dei modelli di lettura che tra Ottocento e Novecento spostano l'attenzione dalla produzione alla fruizione, dall'intenzionalità dell'autore all'interpretazione del lettore.

La nascita di un dibattito sul canone letterario, si articola essa attraverso l'atto pratico della scrittura creativa, o mediante la nascita di una vera e propria prospettiva teorica, si fonda in entrambi i casi sulla premessa del riconoscimento della valenza storica del canone, perché il solo atto, teorico o pratico, di sollevare un dibattito su di esso, equivale a metterne in discussione la validità eterna. Come ben sottolinea Maurizio Ascari – ricercatore di Letteratura inglese presso la Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Bologna – nel suo *I linguaggi della Tradizione: canone e anticanone nella cultura inglese*, 'chi indaga il canone è portatore di contenuti in qualche modo sovversivi'⁸². Egli cita Gerald Graff e Bruce Robbins che in 'Cultural Criticism' (1992) hanno osservato come:

in epoche di vasto consenso culturale e politico non c'era alcun bisogno di utilizzare la parola canone – o anche solo di concettualizzare tale astrazione – mentre la sua onnipresenza negli studi letterari contemporanei implica che esso ha perso "il suo statuto indiscusso" per diventare "un luogo di conflitti"⁸³.

Invece, una riflessione sul canone e la sua funzione risulta invece quanto mai necessaria nell'epoca contemporanea, caratterizzata da società multirazziali e multiculturali in continuo divenire, i cui valori di riferimento collettivi sono ormai instabili. Ma mettere in discussione le fondamenta del canone significa inevitabilmente espugnare 'la roccaforte della tradizione stessa'⁸⁴.

⁸² Ascari, M., *I linguaggi della tradizione: canone e anticanone nella cultura inglese*, Firenze, Alinea, 2005, 26.

⁸³ Ibid., 26.

⁸⁴ Cfr. Dolce, M. R., *Le letterature in inglese e il canone*, 45.

Il termine “canone” – come spiega Silvia Albertazzi in *Abbecedario postcoloniale* (2001), da lei stessa curato insieme a Roberto Vecchi – viene mutuato dalla teologia, ‘in cui designa l’insieme dei testi riconosciuti dalla Chiesa come autenticamente ispirati dalla divinità’⁸⁵ e ‘in letteratura indica, per traslato, l’insieme delle opere che in una data società, in un certo periodo o area geografica, sono ritenute fondamentali e autorevoli per i loro meriti letterari’⁸⁶. Ma la rigidità e coerenza interna del canone, evocate fra l’altro dall’etimologia greca del termine – *kanón* significa fusto, bastone usato come strumento di misurazione –, vengono messe in discussione nel momento stesso in cui si apre un dibattito su di esso, perché la discussione mina la sua assolutezza di sistema chiuso e ne rivela così la relatività. Contestare il canone letterario significa affermare la relatività dei principi estetici, fondati su presupposti di oggettività e neutralità, invocati quali unici fattori determinanti nella sua formulazione, e assumere invece consapevolezza dell’arbitrarietà di un processo determinato dal contesto sociale, politico e culturale.

Il canone letterario – scrive Terry Eagleton in *Literary Theory: An Introduction* –:

has to be recognized as a construct, fashioned by particular people for particular reasons at a certain time⁸⁷.

Il valore letterario del testo non è assoluto e il canone è determinato dalla visione del mondo, dal gusto e dalle tendenze di ogni singolo periodo, tendenze che in una lettura diacronica evolvono e conseguentemente ne riassessano continuamente i confini. Dietro le presunte fondamenta estetiche si celano invece rapporti di potere ed egemonie intellettuali che il canone stesso veicola. Esso – come sottolinea F. R. Leavis in *Mass Civilization and Minority Culture* (1930) – è una *summa* selettiva dei valori prevalenti di una precisa comunità in un preciso contesto storico, e tali valori, espressioni dei gusti, delle esigenze e delle aspettative culturali delle ideologie dominanti, mutano continuamente⁸⁸. Il canone non è fisso, ma si modifica nel tempo, e la coscienza di ciò rende possibile una discussione teorica su di esso dal suo interno, nonché una sua possibile rilettura,

⁸⁵ Albertazzi, S., ‘Canone’, in Albertazzi, S. e Vecchi, R., a cura di, *Abbecedario postcoloniale: Dieci voci per un lessico della postcolonialità*, Macerata, Quodlibet, 2001, 21.

⁸⁶ *Ibid.*, 21.

⁸⁷ Eagleton, T., *Literary Theory: An Introduction*, Oxford, Basil Blackwell, 1983, 12.

⁸⁸ Cfr., Leavis, F. R., *Mass Civilization and Minority Culture*, Cambridge, The Minority Press, 1930, 3-5.

riscrittura, reinterpretazione dall'esterno. Questi due fenomeni prendono vita proprio nel momento in cui entra in crisi la valenza di canone quale veicolo dell'ideologia nazionale perché cambia la società di cui esso è espressione.

Il processo di formazione del canone è legato alla memoria culturale di una nazione e quindi alla sua identità nazionale. La letteratura inglese nella fase di espansione coloniale ottocentesca, e in relazione con la missione civilizzatrice dell'Impero, si è affermata come disciplina di studio dapprima nelle colonie e poi anche in madrepatria. A partire dagli anni Trenta dell'Ottocento lo studio della lingua, cultura e letteratura inglese diviene fondamentale nella formazione dell'India britannica. Come accennato nel primo capitolo, in 'The Beginnings of English Literary Study in British India' (1987) Gauri Viswanathan identifica nel *Minute to Parliament* (1835) di Lord Macaulay il documento fondante dei "cultural studies" perché conferisce alla lingua, cultura e letteratura inglese la funzione di insegnare i valori civili ai popoli colonizzati. La letteratura inglese – nelle parole dello stesso Macaulay –

functioned as a surrogate Englishman in his Highest and most perfect state⁸⁹.

La convinzione che la letteratura possa farsi veicolo di valori culturali, dell'unità della cultura nazionale inglese come l'unica capace di civilizzare, trova la sua massima espressione nel mito della cultura elaborato da Matthew Arnold in *Culture and Anarchy* (1869) e in una particolare forma di culturalismo – elaborata da Raymond Williams – che concepisce la cultura come 'arte' piuttosto che come 'modo di vivere'. La letteratura, come promotrice e al contempo garante del sistema imperante, assume il ruolo di guida della comunità nazionale. Ma la centralità dello studio della letteratura inglese nei sistemi educativi coloniali e inglesi viene consolidata dal rapporto commissionato a Henry Newbolt nel 1919 e pubblicato nel 1921 intitolato *The Teaching of English in India*, meglio conosciuto come *Newbolt Report*.

La formazione di un canone nazionale diventa fondamentale nel processo di stabilizzazione dell'identità nazionale e tale coscienza si fa sempre più radicata anche in madrepatria sicché alla fine dell'Ottocento docenti e critici accademici introducono lo studio della letteratura inglese come materia universitaria. Come evidenziato da Thomas Arnold Jr. nel suo *Chaucer to Wordsworth: A Short*

⁸⁹ Macaulay, T. B., 'Minute of the 2nd of February 1835', 23.

History of English Literature, From the Earliest Times to the Present Day (1868), nel 1868 a Oxford, la più prestigiosa università inglese, non esisteva ancora una cattedra dedicata allo studio sistematico della letteratura nazionale.

Ma l'esaltazione del canone letterario come portavoce dello spirito nazionale e del mito della superiorità culturale occidentale nelle colonie e in madrepatria si fa più sentita proprio nel momento in cui si manifestano i primi segnali di declino del grande Impero britannico. Da un lato i movimenti interni destabilizzanti, la frattura fra l'élite al potere e la massa dei diseredati, le rivendicazioni femministe e socialiste, e dall'altro i domini coloniali messi in pericolo dalle prime forme di resistenza, inducono a una maggior esaltazione del canone come strumento di coibentazione del centro, come veicolo di quel senso d'appartenenza nazionale che preserva un' "inglesità" che comincia a essere messa in discussione.

La coesione interna del canone entra in crisi nel periodo modernista con l'apertura cosmopolita di esso a autori di altre nazionalità: l'irlandese James Joyce, il polacco Joseph Conrad e gli immigrati americani T. S. Eliot e Henry James, solo per citare le figure più autorevoli.

Il canone, inteso come espressione della civiltà e cultura nazionale, viene inevitabilmente a deteriorarsi poi nel periodo del dopoguerra, a seguito del processo di internazionalizzazione della cultura che crea una frattura fra l'identità nazionale e l'identità linguistica, esito dei processi di colonizzazione e decolonizzazione. Sebbene la tradizione inglese abbia cercato di far fronte a questo processo appropriandosi degli scrittori che producono nella sua lingua adottandoli nel canone, il suo allargamento si è rivelato insufficiente.

Nel secondo dopoguerra le sempre più frequenti migrazioni dalle colonie verso la madrepatria hanno indotto a preservare il canone facendo leva sul fattore linguistico più che su quello dell'appartenenza nazionale, aggiornandolo mediante l'inclusione in esso delle opere di scrittori di fama internazionale provenienti dalle ex colonie britanniche irlandese, gallese o scozzese. Questo processo di "adozione", però, è legittimato soltanto se lo scrittore rinuncia alla propria specificità locale, transcendendola per conferire alla sua opera una valenza universale, facendosi così garante della grande tradizione letteraria occidentale, integrandosi alla cultura dominante. Questo processo di adozione dunque risulta essere un'operazione di forzatura volta a incentivare la grandezza del canone

stesso, come denuncia il critico C. Baldik ne 'I testi nel tempo: il dopoguerra e la fine della letteratura inglese' (1996), sostenendo che la flessibilità del canone come espressione da un lato della produzione nazionale, dall'altro della scrittura in lingua inglese, ha consentito di:

intessere un canone nazionale inglese mediante un processo analogo a quello della rapina imperialistica⁹⁰.

Il tramonto delle ideologie dominanti, l'abbattimento e ridefinizione dei confini, le migrazioni e contaminazioni culturali, impongono non tanto un allargamento o revisione del canone attraverso un processo di adozione, ma piuttosto un ripensamento della sua stessa natura e funzione perché, come sostituto di religione e politica, il suo essere espressione dei valori di una ristretta élite sociale e culturale lo rende anacronistico. Nel presente 'caos-mondo' – l'espressione è mutuata da Glissant – il canone non può più appartenere a un'unica tradizione, ma deve arricchirsi confrontandosi con le esperienze marginali e le voci oppostive che si articolano al suo stesso interno, per farsi espressione di contaminazione di percorsi e significati diversi, esito della polifonia delle moderne società multietniche e multiculturali.

3.2 Ripensare il canone: teoria e scrittura creativa

Alla fine del Novecento il panorama globale impone un ripensamento della nozione e funzione di canone letterario che si esplica teoricamente contestualizzando il testo e creativamente dando espressione ai margini di un'esperienza totalizzante. Tale percorso è il frutto di un'evoluzione storica e di pensiero complessa che viene ben sintetizzata da Terry Eagleton in *Literary Theory: An Introduction* (1983). Egli divide la storia della teoria letteraria moderna in tre periodi. Il primo, corrispondente al Romanticismo dell'Ottocento, è concentrato sulla figura dell'autore. Il secondo sposta l'attenzione sul testo e si articola in due fenomeni paralleli: il "New Criticism" degli anni Cinquanta, che diffonde nei college americani la pratica di lettura denominata "close reading", attenta all'aspetto formale del testo a prescindere dal contesto in cui viene

⁹⁰ Baldik, C., 'I testi nel tempo: il dopoguerra e la fine della letteratura inglese', in Marengo, F., a cura di, *Storia della civiltà letteraria inglese*, Torino, Utet, 1996, Vol. 3, 399-420, 406.

prodotto o dal modo in cui viene recepito dal lettore, e lo strutturalismo, ispirato al formalismo russo degli anni Venti, alla linguistica di Ferdinand de Saussure e Roman Jakobson e all'antropologia strutturale di Claude Lévi-Strauss. Il terzo infine sposta l'attenzione dello studioso sul lettore, dando vita a fenomeni quali l'estetica della ricezione e il poststrutturalismo di Roland Barthes, al quale sono riconducibili altri fenomeni quali il decostruzionismo di Jaques Derrida, la psicanalisi di Jaques Lacan e Julia Kristeva e l'approccio storico di Michel Foucault. Successivamente poi la critica ha spostato l'interesse sul soggetto e la sua corporeità e sul contesto storico, sociale, politico e culturale, trovando espressione da un lato, internamente al canone, nel Neostoricismo, dall'altro, esternamente, nella critica femminista e negli studi postcoloniali.

3.3 Il canone e la teoria: storia di un dibattito interno

Il dibattito sul canone letterario che ha segnato la storia culturale europea del Novecento in relazione alla crescita della cultura di massa ha raggiunto toni accesi negli ultimi due decenni non tanto ai margini della cultura occidentale, ma nel cuore di essa. Non a caso l'opposizione fra l'intelligenza che difende la sacralità del canone e i sostenitori di una sua revisione e apertura, se non dissoluzione, si è sviluppata negli Stati Uniti, modello per eccellenza di società multietnica, di quell'ibridazione e contaminazione che minacciano la compattezza del canone stesso.

Premessa di questo dibattito critico di fine Novecento e del processo di revisione canonica attualmente in corso è costituita dall'evoluzione dei modelli di lettura che tra Ottocento e Novecento hanno spostato l'enfasi dall'intenzionalità autoriale all'apporto del lettore. L'idea del testo come veicolo di un'interpretazione univoca e inattaccabile non soddisfa la maggior parte dei teorici che negli anni Sessanta, invece, spostano l'attenzione sul lettore e sull'idea che il significato del testo non dipenda esclusivamente dall'intenzionalità del suo autore, ma piuttosto dal processo collaborativo tra il testo e le conoscenze che il lettore ha acquisito.

Nella diffusione di tale ideologia ha avuto un ruolo fondamentale Roland Barthes che in un famosissimo saggio intitolato 'La mort de l'auteur' (1968) e nel successivo *Le plaisir du texte* (1973) dichiara che una volta raccontato un fatto,

l'autore entra nella propria morte, lanciando così provocatoriamente una sfida al principio autoriale. Così egli scrive:

Sappiamo oggi che un testo non consiste in una serie di parole esprimenti un significato unico, in un certo senso teologico (che sarebbe il messaggio dell'Autore-Dio), ma è uno spazio a più dimensioni, in cui si congiungono e si oppongono svariate scritture, nessuna delle quali è originale⁹¹.

La sua provocazione viene appoggiata da Michel Foucault in una conferenza dal titolo 'Qu'est-ce-qu'un auteur?' (1969) e l'idea di una comunicazione che ruota attorno alla figura del lettore si sviluppa sempre nel corso degli anni Sessanta nell'ambito degli studi promossi dalla "scuola di Costanza", cui appartengono Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser che, a differenza di Barthes, relativizzano in senso storico il testo, non concependo il lettore come individuo, bensì come collettività. L'idea poi di collettività e dell'esistenza di 'comunità interpretative' viene ripresa ancor più radicalmente dallo studioso americano Stanley Fish che in *Is There a Text in this Class?* (1980) dichiara che i significati non sono prefabbricati, ma sono prodotti dai lettori che mettono così in atto delle strategie interpretative.

La sempre più sentita importanza del lettore come singolo o come comunità nell'interpretazione dell'opera letteraria implica necessariamente una concezione di canone aperto e relativo, soggetto al mutamento dei tempi. Sull'onda di questo crescente interesse per il dato storico e contestuale si sviluppano a partire dagli anni Ottanta, entro la stessa tradizione di pensiero occidentale, due correnti di pensiero: una americana, conosciuta col nome di Neostoricismo, cui esponente di spicco è Stephen Greenblatt, e una inglese che, ispirandosi al pensiero di Raymond Williams, prende il nome di Materialismo culturale, entrambi legate a una volontà politica di resistenza – al conservatorismo del presidente Ronald Regan nel primo caso, a quello del primo ministro Margaret Thatcher, nel secondo –. Neostoricismo e Materialismo culturale producono una consapevolezza teorica della storicità dei testi e della testualità della storia che però – come sottolineano Vita Fortunati e Giovanna Franci in *Il Neostoricismo*

⁹¹ Barthes, R., 'La mort de l'Auteur', in *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984 [1968], 61-67 (tr. it. 'La morte dell'autore', in *Il brusio della lingua: Saggi critici IV*, Torino, Einaudi, 1998, 51-54, 54).

(1995) – si accompagna anche alla coscienza della ‘complessità figurale e retorica’⁹² del testo letterario.

Il dibattito accademico del secondo Novecento, mettendo in discussione il concetto stesso di letteratura, ha per contrapposizione provocato però anche delle reazioni conservatrici, ‘frutto del timore che il discorso metacritico si sostituisca al dibattito letterario’⁹³. Il tentativo di revisionare o decostruire il canone ha suscitato la risposta dell’élite culturale conservatrice che si è barricata in una serrata difesa dei pilastri della cultura occidentale. Già nel 1988 Frank Kermode si erge a difendere l’istituzione del canone sostenendo che ogni ipotesi alternativa a esso rimane ancorata alla sua struttura. Egli sostiene che:

the minorities who want to be rid of what they regard as a reactionary canon can think of no way of doing so without putting a radical one in its place⁹⁴.

L’anno seguente Robert Alter in *The Pleasure of Reading in an Ideological Age*, pur riconoscendo che il canone rappresenta l’ideologia di un’epoca, sostiene che lo scrittore crea sotto l’influsso di un modello originale costituente una tradizione letteraria coesa in cui la forma estetica è fondamentale e aggiunge che un principio centrale del letterario si riscontra nel piacere della lettura.

Ma, la figura di spicco nell’élite conservatrice, promotrice di una nozione di canone chiuso, è quella dell’americano Harold Bloom che in *The Western Canon: The Books and School of the Ages* (1994) difende la tradizione letteraria dagli attacchi del relativismo culturale. Nell’*incipit* del testo egli dichiara di studiare ventisei scrittori autorevoli nella cultura occidentale cercando di individuare le qualità che li hanno resi canonici e insistendo sul valore della scrittura e della lettura come fenomeni individuali, selettivi, che hanno luogo su un piano puramente estetico attraverso la facoltà della memoria. Egli si scaglia contro quella che definisce ‘School of Resentment’ – materialisti culturali, neostoricisti e femministe – e sostiene che scrittura e lettura non sono fatti sociali dall’implicazione politica e ideologica, ma fenomeni individuali ed estetici, interdetti alla moltitudine e trasmessi nel nome dell’univocità.

⁹² Fortunati, V. e Franci, G., a cura di, *Il Neostoricismo*, Modena, Mucchi, 1995, 23.

⁹³ Ascari, M., *I linguaggi della tradizione: canone e anticanone nella cultura inglese*, 112-13.

⁹⁴ Kermode, F., ‘Canon and Period’, in *History and Value*, London, Clarendon Press, 1988, 116.

Le “Culture Wars” che hanno scosso il mondo anglofono nell’ultimo trentennio e che, a causa del configurarsi di società multiethniche e multiculturali, hanno reso necessaria una riconsiderazione teorica della nozione di canone letterario e della sua funzionalità, dando vita a un acceso dibattito fra sostenitori e detrattori di una concezione tradizionale di cultura e letteratura, hanno minato dall’interno l’assetto costitutivo del canone stesso, fondato su principi di normatività e fissità. In altre parole, sollevando dubbi sull’appropriatezza del termine di fronte al possibile configurarsi di una “World Literature” che si spinge oltre i confini linguistici, hanno finito per testimoniare la mobilità, il suo essere in divenire, la sua apertura a contaminazioni e ibridazioni. Il classico diventa – nella definizione datane da Italo Calvino –:

un libro che non ha mai finito di dire quel che ha da dire⁹⁵.

3.4 La teoria: quale futuro?

Seguito il percorso degli sviluppi della teoria sulla nozione di canone, viene da chiedersi quale potrà esserne il futuro. La realtà globale induce a riconoscere l’esistenza di una pluralità di voci letterarie che di conseguenza genera una pluralità di voci critiche in inesauribile confronto. Il futuro della critica letteraria sembra dipendere pertanto dal riconoscimento della sua stessa *provvisorietà*: un continuo, storico e contestualizzato rimodellamento per evitare che testi e pratiche critiche si esauriscano e diventino sterili – come dichiarano Stephen Greenblatt e Giles Gunn in *Redrawing the Boundaries: The Transformation of English and American Literary Studies* (1992)⁹⁶. Si tratta di una sorta di *quest* cavalleresca al cui termine non è dato trovare alcun graal poiché l’obiettivo della ricerca è la ricerca stessa. Questa immagine della funzione della critica come *quest* cavalleresca, come luogo di confronto in cui si riflettono in polifonia le conoscenze e la sensibilità di ogni interprete, viene suggerita da Maurizio Ascari ne *I linguaggi della tradizione* e si rifà al manuale metacritico in forma di romanzo di David Lodge, intitolato *Small World. An Academic Romance* (1984), dove personaggi del mondo arturiano sono trasposti nel mondo

⁹⁵ Calvino, I., *Perché leggere i classici?*, Milano, Mondadori, 1991, 13.

⁹⁶ Cfr. Greenblatt, S., and Gunn, G., *Redrawing the Boundaries: The Transformation of English and American Literary Studies*, New York, The Modern Language Association of America, 1992, 5.

accademico di fine millennio. Lodge si immagina che il protagonista nelle vesti di Persifal partecipi a una tavola rotonda dove cavalieri sono dei critici letterari, e che ponga al cospetto del sacro graal la domanda che lo proverà degno della coppa. Assistendo a un dibattito nel corso del quale ogni cavaliere/ critico difende la propria corrente, egli interviene chiedendo agli oratori cosa succederà nell'ipotesi che tutti siano d'accordo con loro. La domanda provocatoria mette in risalto il valore plurale, trasformativo ed evolutivo della critica, che – per restare nella metafora – non porta ad alcun graal, perché essa, proprio come il canone su cui indaga, non è affatto normativa.

Non sembra una casualità che per esaltare il valore trasformativo della teoria letteraria Lodge riscriva il ciclo arturiano, appropriandosi della tradizione del passato, ingerendola, assimilandola e riproponendola in un'ottica di continuità e differenza che evidenzia ancor di più il carattere storico ed evolutivo di tale disciplina. La sua scelta poi di scrivere un manuale metacritico nella forma di romanzo sembra inoltre esaltare il carattere mobile e dialogico del genere, aperto a contaminazione e intertestualità: quei valori che fanno di esso il genere postcoloniale per eccellenza. Il legame che Lodge stabilisce fra critica e narrativa di riscrittura induce a indagare la funzione della scrittura creativa nel contesto di ridefinizione del canone letterario e a osservare come le sue evoluzioni si leghino e si contaminino con i discorsi teorici, verso una congiunta coscienza di provvisorietà di qualsiasi nozione di canone.

3.5 Il canone e la scrittura creativa postcoloniale

Come ha evidenziato Terry Eagleton nel citato *Literary Theory: An Introduction*, parallelamente agli sviluppi teorici del Neostoricismo e del Materialismo culturale interni al canone, una riconsiderazione della sua valenza viene anche dalla critica femminista e dalla scrittura creativa postcoloniale, riconosciute invece entrambe come fenomeni esterni a esso. A proposito della loro collocazione così scrive Ascari:

Storicizzato 'dall'interno' in quanto costruzione culturale, il canone è anche messo in discussione 'dall'esterno' attraverso la critica postcoloniale, che evidenziando i suoi legami con l'imperialismo si propone di fondare un più autentico multiculturalismo⁹⁷.

⁹⁷ Ascari, M., *I linguaggi della tradizione: canone e anticanone nella cultura inglese*, 25.

In verità, si cercherà di dimostrare che questa collocazione ai margini si rivela provvisoria nella continua e rapida evoluzione della globalità quanto provvisorio è il canone stesso, e che il postcoloniale, agendo inizialmente dal di fuori del canone letterario tradizionalmente concepito nei termini bloomiani, finisce poi per muoversi nella contemporaneità internamente a esso.

Comunque, sin da quando la scrittura creativa postcoloniale agisce dall'esterno del canone, la messa in discussione della sua normatività avviene partendo dalla consapevolezza attorno a cui ruota anche il dibattito teorico che il canone ha una valenza storica, e dietro la sua presunta volontà di diffondere e divulgare valori estetici universali, si cela la trasmissione di una determinata ideologia politica, sociale e culturale. Senza tale consapevolezza qualsiasi contributo letterario così come teorico alla riconsiderazione del canone non sarebbe concepibile. Maria Renata Dolce sostiene infatti che la nuova prospettiva di lettura del canone che coinvolge le letterature postcoloniali:

richiede consapevolezza delle dinamiche di esercizio dell'autorità culturale che il testo detiene e che ne fanno uno strumento di oppressione e controllo, funzione di cui è esemplare proprio il ruolo giocato dai classici della letteratura inglese nel processo di colonizzazione⁹⁸.

La consapevolezza che il testo letterario non dimora in uno spazio di pura letterarietà, ma rientra nella storia, rivela la funzione centrale che esso ricopre nella politica imperialista di sottomissione e controllo dell'Altro. E' la letteratura – come spiega ancora Terry Eagleton – a fungere da strumento di controllo ideologico nel periodo vittoriano, specie di fronte al vuoto determinato dalla crisi religiosa causata dalle scoperte scientifiche e dalle trasformazioni sociali:

As religion progressively ceases to provide the social 'cement', affective values and basic mythologies by which a socially turbulent class-society can be welded together 'English' is constructed as a subject to carry this ideological burden from the Victorian period onwards⁹⁹.

L'unica forma di resistenza costruttiva alla nozione di canone letterario autoriale sia in ambito teorico che in ambito creativo può realizzarsi soltanto dalla

⁹⁸ Dolce, M. R., *Le letterature in inglese e il canone*, 73.

⁹⁹ Eagleton, T., *Literary Theory: An Introduction*, 24.

coscienza che l'ideologia gioca un ruolo di primo piano nella formazione di qualsiasi canone, e cioè che – nelle parole di Silvia Albertazzi –:

il processo di canonizzazione dei testi letterari è sempre motivato dagli interessi (culturali, sociali, economici) e dalle credenze (religiose, politiche) di chi lo compila¹⁰⁰.

Nell'atto postcoloniale di lettura, rilettura, reinterpretazione, riscrittura dei cosiddetti classici, è radicata la consapevolezza che essi sono il prodotto del contesto da cui prendono origine e forma. Nel concetto saidiano di rilettura contrappuntistica la storicità del testo è elemento centrale:

Texts are to be read as texts that were produced and live on in the historical realm. [...]. And lastly, most important, humanism is the only, and, I would go as far as saying, the final, resistance we have against the inhuman practices and injustices that disfigure human history¹⁰¹.

La restituzione del canone alla storia e la sua lettura in relazione al contesto hanno determinato dunque una rilettura e rivisitazione di esso fino alla sua riscrittura intesa come strumento di decolonizzazione culturale che smaschera meccanismi di sottomissione attivati dall'Impero attraverso la narrazione. Il processo di riscrittura, nella consapevolezza della dinamicità del classico, è un atto palese di intertestualità "sovversiva"¹⁰², perché dichiarare esplicitamente di riscrivere la tradizione significa esaltare la necessità di istituire un dialogo con essa, esprimere la convinzione che è nell'interazione dinamica fra i testi, nella polifonia e coralità, che si scrive la storia delle culture, la cui identità è in continuo divenire.

Interrogare esplicitamente i classici, riscriverli in modo dichiaratamente palese, assolve allo scopo di far prevalere il principio di mutua collaborazione o 'partnership' su quello di dominanza o 'dominator model', principi il cui significato viene spiegato da Riane Eisler in *The Chalice and the Blade: Our History, Our Future* (1987):

The first [model of society], which I call the *dominator* model, is what is popularly termed either patriarchy or matriarchy – the *ranking* of one half of humanity over the other. The second, in which social relations are primarily based on the principle of *linking* rather than ranking, may be described as the *partnership* model. In this model – beginning with the

¹⁰⁰ Albertazzi, S., 'Canone', 21.

¹⁰¹ Said, E. W., New Preface to *Orientalism*, Harmondsworth, Penguin, 2003, xi-xxiii, xxiii.

¹⁰² Cfr., Dolce, M. R., *Le letterature in inglese e il canone*, 14.

most fundamental difference in our species, between male and female – diversity is not equated with either inferiority or superiority¹⁰³.

L'atto di riscrittura esplicita del canone esprime la volontà delle letterature postcoloniali di rispettare l'Altro, di farne il 'partner' ideale per un dialogo volto al reciproco arricchimento. Tale tipologia di relazione col passato e la sua tradizione impone quella che Aleida Assmann in *Ricordare: Forme e mutamenti della memoria culturale* (1999) chiama 'memoria funzionale' – legata a un portatore, sia esso un individuo, un gruppo o un'istituzione – sulla 'memoria archivio' – impersonale e onnicomprensiva. La 'memoria funzionale', legata a un portatore con un posizionamento socio-culturale, è capace di gettare un ponte fra passato, presente e futuro: nel dialogo che il portatore instaura nel presente con la tradizione del passato, egli si apre alla possibilità di forgiare dei valori etici e identitari in fieri per il futuro¹⁰⁴.

La connessione che la riscrittura postcoloniale crea fra passato, presente e futuro apre il canone alla dinamicità ed evoluzione, sottraendolo alla chiusura impostagli dall'ideologia dell'Impero. Al concetto di letterarietà su cui si fonda ogni canonizzazione – sottolinea Silvia Albertazzi – :

si sostituisce l'idea di letteratura come insieme di libri scritti (e letti) non per acquisire nozioni, ma per mettere in moto l'immaginazione e con essa la capacità di emozioni del lettore¹⁰⁵.

Nasce così una nuova idea di canone che risponde all'esigenza di trasmettere la convinzione che l'eredità culturale non sia cristallizzata, ma piuttosto in continuo divenire, capace di generare nuove forme tanto di ricezione quanto di produzione. Un canone chiuso, costruzione arbitraria della cultura egemone, non può adattarsi alla prospettiva di sviluppo di una letteratura mondiale, transnazionale, espressa in tutte le lingue del mondo. La scrittura creativa postcoloniale, mediante l'adozione del processo di riscrittura, determina dall'esterno del canone letterario tradizionalmente inteso un'apertura in chiave storica di esso affiancandosi così ai processi teorici interni che hanno caratterizzato il Neostoricismo e il Materialismo culturale negli ultimi trent'anni.

¹⁰³ Eisler, R., *The Chalice and the Blade: Our History, Our Future*, San Francisco, Harper and Row, 1987, xvii.

¹⁰⁴ Cfr. Assmann, A., *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1999 (trad. it. di Paparelli, S., *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, il Mulino, 2002).

¹⁰⁵ Albertazzi, S., 'Canone', 23.

Tale apertura, la nozione di mobilità e di capacità trasformativa del canone, hanno però creato il rischio di incorrere in un allargamento di esso, piuttosto che favorire un ripensamento del suo stesso significato. In altre parole, il riconoscimento che il canone sia in continua evoluzione in relazione al contesto in cui non solo si origina, ma viene a trovarsi nel tempo, oggetto di riletture e reinterpretazioni costanti, potrebbe giustificare un'assimilazione in esso delle stesse letterature postcoloniali che ne hanno messo in discussione proprio quella valenza normativa che impediva tale assimilazione. Il rischio di questo inglobamento è tutt'altro che ipotetico e la produzione letteraria degli scrittori postcoloniali viene ormai di fatto accorpata al canone, in un certo senso istituzionalizzata. Lo stesso Bloom, pur difendendo a spada tratta una nozione tradizionale di canone, include nel suo personale canone opere di scrittori postcoloniali come esempi di valore estetico universale.

Questo processo di allargamento riflette però lo sfruttamento delle voci altre, dell' 'esotico postcoloniale', da parte del mercato culturale e dell'accademia, che si sforzano così di legittimare le letterature dei margini e farle partecipare a un processo di accumulazione del capitale culturale. Si tratterebbe – come sostiene Graham Huggan in *The Post-Colonial Exotic: Marketing the Margins* (2001) – di una mercificazione della marginalità culturale, dei 'celebrity minority writers', all'interno dell'industria culturale globalizzata¹⁰⁶. Egli sostiene addirittura che anche l'attribuzione recente del *Booker Prize* a scrittori dei paesi di lingua inglese o appartenenti a comunità diasporiche trasferitesi in Gran Bretagna, più che segno di apertura transculturale, sembrerebbe una strategia delle imprese multinazionali alla ricerca di mercati alternativi per i propri prodotti. I nomi degli scrittori postcoloniali costituiscono ormai una garanzia sul mercato editoriale.

Le letterature postcoloniali che hanno partecipato dall'esterno del canone al mutamento della sua fisionomia tradizionale finiscono per essere testimonianza effettiva di questa trasformazione dall'interno, perché inglobate nel canone attraverso quella stessa nozione trasformativa di esso che hanno favorito e sostenuto dall'esterno. Anche se questo accorpamento è stato tutt'altro che ricercato e auspicato dagli scrittori postcoloniali, i quali hanno sempre sostenuto la propria autonomia di intellettuali 'nomadi', la loro appartenenza a un canone aperto è ormai un dato di fatto. Nel suo saggio 'Postcolonial Literature and the

¹⁰⁶ Cfr. Huggan, G., *The Post-Colonial Exotic: Marketing the Margins*, London, Routledge, 2001, xii.

Western Literary Canon' in *The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies* (2004), edito da Neil Lazarus, John Marx sostiene che le letterature postcoloniali, dopo aver attraversato le due fasi di 'rigetto' e 'revisione' del canone, sarebbero entrate in una nuova fase di 'definizione' di un nuovo canone dall'interno di esso. Se si vuole ritornare per un momento alle tre fasi teorizzate da Fanon che segnano il percorso di decolonizzazione culturale, si può dire che le letterature postcoloniali, dopo aver superato le tre fasi di "copia" – alla quale Marx non fa cenno –, "rigetto" e "antropofagia", sarebbero ormai entrate in una quarta fase. Dopo aver "copiato" la letteratura del colonizzatore, dopo averla "rigitata" scrivendo opere che esaltano la specificità nazionale come opposta alla produzione del dominatore, dopo aver "assimilato", "digerito", "riformulato" e "riscritto" il canone letterario tradizionale, ricercando una decolonizzazione culturale autentica nell'ibridazione della molteplicità della culture, le letterature postcoloniali sono a loro volta di fatto diventate canoniche nella nuova accezione aperta, storica e contestualizzata del canone, che esse cioè l'abbiano voluto o meno. Obiettivo del saggio di Marx è quello di:

describe how the novels, poems, and plays that scholars and common readers have come to recognize as postcolonial relate to texts likely to be included in a Western canon¹⁰⁷.

Marx sostiene che la scrittura creativa postcoloniale contribuisce a creare un nuovo canone multiculturale fondato sull'eterogeneità e che esso viene 'definito' dall'interno dei suoi stessi confini:

Every newly celebrated work that emerges from the former colonies or from the migrant populations engendered by imperialism helps to transform the canon into a more heterogeneous archive. Instead of opposing or revising it from outside, postcolonial literature increasingly defines a new sort of canon from an established position inside its boundaries¹⁰⁸.

La letteratura postcoloniale, con la sua interdisciplinarietà rende internazionale un campo di studio occidentalizzato e incorporando nuove esperienze letterarie e culturali in quelle tradizionali riconosce la necessità di una considerazione globale degli studi letterari nelle varie lingue europee. A tal proposito è sempre Marx a dichiarare:

¹⁰⁷ Marx, J., 'Postcolonial Literature and the Western Literary Canon', in Lazarus, N. (ed.), *The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, 83-96, 83.

¹⁰⁸ Ibid., 85.

literary study is becoming less exclusively focused on the question of how fiction from the Maghreb and poetry from Indonesia repudiate or revise Western writing, and turning towards analysis of how they perform as part of a new and improved canon¹⁰⁹.

Agendo all'interno di un nuovo canone multiculturale le letterature postcoloniali corrono un rischio molto serio: quello di sostituire l'ortodossia tradizionale con una nuova di segno opposto. Evidenziando come i processi d'inclusione ed esclusione del canone occidentale siano dettati da dinamiche di potere, le letterature postcoloniali hanno avuto un ruolo determinante nella formazione di nuovi canoni e sono diventate anch'esse canoniche e al contempo esclusive: se si guardano i programmi di studio delle varie università del mondo, spesso si nota come esse siano studiate in qualità di ciò che John Guilroy in *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation* (1993) definisce 'canons of the non-canonical'¹¹⁰. Un anti-canone si costruisce necessariamente in opposizione al canone dominante, rovesciandone e reiterandone criteri e principi. Così facendo le letterature postcoloniali non potrebbero realizzare il dialogismo che intendono promuovere, la rappresentazione della molteplicità di voci che partecipano al coro. Non ha senso, scrive ancora Guilroy, istituire un controcanone multiculturale le cui opere si pongano in funzione sovversiva rispetto al canone egemonico, ma piuttosto le letterature postcoloniali dovrebbero diventare canoniche in relazione ai loro influssi reciproci e ai rapporti con la cultura occidentale.

3.6 La scrittura creativa postcoloniale: quale futuro?

La scrittura creativa postcoloniale, mediante il processo culturale di divorazione, assimilazione, digerimento e riformulazione del canone occidentale, ha realizzato la terza fase di decolonizzazione culturale e sembra ormai di fatto entrata in una quarta fase interna al canone stesso, inteso in senso aperto, come espressione di valori multiculturali. Ma quale percorso può suggerire a questo punto? Come si deve muovere? La storicizzazione del testo ha consentito di rivedere il concetto di canone: quale sarà il passo successivo?

¹⁰⁹ Ibid., 93.

¹¹⁰ Cfr., Guilroy, J., *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1993.

Nell'Introduzione al citato *Le letterature in inglese e il canone*, Maria Renata Dolce esprime l'auspicio che:

la polifonia e la coralità della scrittura creativa postcoloniale possa costituire un modello per una convivenza pacifica in termini culturali e ideologici che si riverberi sul sociale, modello pertanto, per una relazione improntata al rispetto per l'Altro, partner ideale in un dialogo volto all'ascolto e al reciproco arricchimento¹¹¹.

Le letterature della postcolonialità, qualora evitino di incorrere nel rischio di formulare un controcanone che esalti il carattere esotico delle esperienze ai margini, hanno invece la possibilità di rappresentare e aiutare a capire la globalità in continua trasformazione dall'interno del canone, dove vengono ora a trovarsi proprio a causa delle continue e rapide evoluzioni e trasformazioni verso una cultura globale.

Più che formulare un anti-canone, le letterature postcoloniali possono invece suggerire un ipotetico 'canone minore d'emergenza', in continua revisione ed evoluzione, sulla base di principi diversi dal concetto d'inclusione che implica sottomissione e assimilazione alle strutture del canone dominante. Non avrebbe alcun senso una scrittura finalizzata all'inclusione in un canone ufficiale allargato. Le letterature postcoloniali hanno invece la possibilità di costruire i propri testi individuali, espressioni del proprio essere locale, della propria esperienza peculiare di marginalità, che è comune e allo stesso tempo diversa, entrando così di diritto in una tradizione letteraria non più statica e normativa, ma dinamica e trasformativa, in cui le opere possono essere aggiunte o sottratte senza alterare l'impressione di totalità e omogeneità. Così facendo esse rappresenteranno una realtà globale multiculturale in continua e irrefrenabile evoluzione, evitando al contempo di perdere il significato e la valenza dell'esperienza e specificità locale; esse rifuggiranno da un concetto di globalità omologante e favoriranno lo sviluppo di una 'World Literature' in tutte le lingue del mondo.

Se la scrittura creativa postcoloniale ha la potenzialità di realizzare questi obiettivi è perché si tratta di una scrittura "storica", "globale" e "trasformativa" – caratteristiche su cui si è molto insistito nel secondo capitolo. Queste tre valenze possono essere sfruttate al meglio se, come si è anticipato, il postcoloniale si impegna nel realizzare quello che Silvia Albertazzi chiama un 'canone minore d'emergenza'. Sarà ora necessario chiarire il significato di tale concetto.

¹¹¹ Dolce, M. R., *Le letterature in inglese e il canone*, 18.

L'espressione 'letteratura minore' viene utilizzata per la prima volta da Franz Kafka nei suoi *Diari* e riproposta da Deleuze e Guattari in *Kafka. Per una letteratura minore*. Essa non si riferisce alla letteratura di una lingua minore, ma a quella prodotta da una minoranza in una lingua maggiore. Tale letteratura non nasce sotto l'influsso di maestri o modelli nazionali e di conseguenza – come spiega Kafka – si fa espressione della collettività assumendo una valenza politica. Deleuze e Guattari ne identificano i tratti salienti nella cancellazione della voce individuale a favore di quella collettiva, impegno e militanza politica e rivoluzionaria, abbattimento delle frontiere ideologiche e culturali e deterritorializzazione linguistica, uso intensivo e non rappresentativo della parola e polilinguismo. Queste caratteristiche, tutte comuni alle letterature postcoloniali, possono diventare i paradigmi su cui fondare un 'canone minore', sempre qualora se ne avverta la necessità: ipotesi che porta al concetto di 'emergenza'.

Il dibattito sul canone letterario ha messo in discussione il senso stesso della sua esistenza nel presente, pertanto, si ricorrerà a una sua formulazione solamente qualora se ne percepisca il bisogno, un bisogno che comunque prima o poi si farà inevitabilmente sentire perchè, come sostiene Romano Luperini in *Il dialogo e il conflitto. Per un'ermeneutica materialista* (1999):

ogni corpo sociale ha bisogno di istituti che diano una qualche relativa stabilità ai propri saperi e al proprio patrimonio culturale¹¹².

A tale bisogno si potrà sopperire con la formulazione di un 'canone minore', a cui si ricorrerà solo in uno stato di 'emergenza'. Il concetto d'emergenza di cui Silvia Albertazzi parla in 'Canone' viene mutuato dal pensatore tedesco Benjamin che nelle sue tesi di Filosofia della Storia scrive che 'la tradizione degli oppressi ci insegna che lo stato di emergenza in cui viviamo è la regola'¹¹³. Se la contemporaneità è caratterizzata dalla provvisorietà e dal continuo e repentino cambiamento, non avrebbe alcun senso includere i testi letterari del presente in un canone estetico fondato su principi universali e senza tempo, né tanto meno avrebbe senso continuare a ribadire l'esistenza di un canone, anche se rinnovato, allargato, fondato su principi multiculturali, perché comunque esso continuerebbe a sottendere un processo d'inclusione che equivarrebbe a sottomissione a

¹¹² Luperini, R., *Il dialogo e il conflitto. Per un'ermeneutica materialista*, Roma - Bari, Laterza, 1999, 37.

¹¹³ Benjamin, W., *Shriften*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1955, (tr. it., *Angelus novus*, Torino, Einaudi, 1962, 68).

un'ideologia gerarchica. Se però continuiamo a manifestare l'esigenza di un *corpus* che dia un senso di sicurezza e stabilità al nostro patrimonio culturale su scala mondiale e locale, ci si può appellare a questo 'canone minore d'emergenza' che deve essere fondato su un patto di dissimulazione, deve essere storicizzato, ma allo stesso tempo realizzarsi nella contemporaneità e dunque essere costantemente soggetto a revisioni e rivalutazioni. Si tratta, in ultima analisi, di un canone le cui opere sono continuamente scelte non in base all'intenzione autoriale, ma alla luce delle loro reciproche contaminazioni e del loro relazionarsi alla tradizione occidentale, del loro infiltrarsi nel discorso dominante finché la distinzione fra una letteratura 'maggiore' e una 'minore' non ha più senso perché i due termini stessi si contaminano. Come sottolinea Maurizio Ascari, lo spazio di 'indecidibilità' in cui a fine secolo si collocano i processi di lettura, di scrittura, di definizione dello statuto di canone, implica il rifiuto di essenzialismo e relativismo e impone invece una riflessione sul rapporto fra i caratteri intrinseci del testo e il contesto di ricezione, fra tradizione e innovazione, etica ed estetica:

alla ricerca di un percorso interpretativo che è 'giusto' non perché unico, ma perché il suo equilibrio è la migliore risposta che ci è dato concepire nel qui e ora¹¹⁴.

La necessità ancora diffusa nella contemporaneità di ipotizzare l'esistenza di un canone seppure provvisorio, minore, d'emergenza, di sopravvivenza, per creare un senso di stabilità attorno al nostro patrimonio culturale, rende di fatto le letterature postcoloniali canoniche, segnando così il loro ingresso in una nuova da poco ipotizzata quarta fase di decolonizzazione culturale in cui non solo esse assimilano e riformulano la tradizione occidentale, ma entrano e operano di diritto all'interno di essa. In questa nuova fase esse devono evitare di prestarsi alla definizione di un canone allargato e omologante che includa senza distinzioni tutte le letterature del mondo, descrivendo una globalità senza specificità, senza tratti distintivi.

Invece il futuro della scrittura creativa postcoloniale dall'interno del canone risiede nel concetto di provvisorietà che essa può suggerire e diffondere attraverso la riscrittura dei classici tradizionalmente intesi, sottintendendo dunque la loro storicità, e divulgando l'idea di continuità e al contempo di costante

¹¹⁴ Ascari, M., *I linguaggi della tradizione: canone e anticanone nella cultura inglese*, 132.

necessità di trasformazione, il bisogno di uniformità e allo stesso tempo di distinzione, di globalità e di specificità locale.

Le letterature postcoloniali possono essere una chiave di lettura della Letteratura mondiale come ‘modalità di circolazione’ piuttosto che come un elenco di opere chiuse all’interno di un canone omologante. La Letteratura mondiale si può classificare, se sussiste ancora la necessità di farlo, non come un insieme definito di testi che la comunicazione di massa avvicina per similitudine, incorrendo così nel rischio di sottrarli al loro carattere distintivo, ma piuttosto – come piega David Damrosch in *What is World Literature?* (2003) – come una modalità dinamica di circolazione fondata sul principio della variabilità:

[...] world literature is not an infinite, ungraspable canon of works but rather a mode of circulation and of reading, a mode that is as applicable to individual works as to bodies of material, available for reading established classics and new discoveries alike. [...] It is important from the outset to realize that just as there never has been a single set canon of world literature, so too no single way of reading can be appropriate to all texts, or even to any one text at all times. The variability of a work of world literature is one of its constitutive features – one of its greatest strengths when the work is well presented and read well, and its greatest vulnerability when it is mishandled or misappropriated by its newfound foreign friends¹¹⁵.

E’ la forza e la potenzialità del carattere variabile, trasformativo ed evolutivo della World Literature che le letterature postcoloniali hanno la possibilità di esaltare. Attraverso il processo specifico della riscrittura esse possono evidenziare come i testi ritenuti comunemente appartenenti al passato evolvano nel tempo, siano aperti ai più diversi significati, utili alla comprensione del presente e proiettati entusiasticamente verso nuovi futuri. La storicizzazione del testo ne mette in evidenza il carattere imprevedibile, il suo poter entrare a far parte solo di un canone provvisorio d’emergenza, mai statico e universale.

L’imprevedibilità che il testo esprime riflette la condizione del mondo in cui viviamo, una totalità in movimento che produce continuamente imprevisto e che lo scrittore martinicano Édouard Glissant chiama ‘mondo-caos’, costruito e determinato dallo choc fra culture, piuttosto che da conflitti fra nazioni o Stati. Egli lo chiama mondo-caos:

[...] non tanto perché è in disordine – lo è –, ma perché è imprevedibile. Non si può fare una cartina della realtà; non si possono più dedurre progetti dalla cometa. E questa imprevedibilità del mondo ci costringe a un nuovo approccio che è sicuramente più fragile, più ambiguo. Non traccia delle strade sistematiche, ma si accorda su questo dato, che il

¹¹⁵ Damrosch, D., *What is World Literature?*, Princetown and Oxford, Princetown University Press, 2003,5.

mondo non è più il luogo dei conflitti tra le nazioni, o tra gli Stati, ma tra le culture. Ed è indubbio che le catastrofi attuali (popolazioni sterminate, purificazioni etniche) provengano da questi choc tra culture, anche se prendono a volte l'aspetto di guerre di religione. Al momento della colonizzazione della Americhe o dell'Africa, i popoli colonizzatori non concepivano i popoli colonizzati come possessori di una cultura. Si andava presso i Maya per prendere l'oro, non alla ricerca di pezzi da museo o di elementi culturali. Cosa che non è più possibile, anche se lo si tenta attraverso la globalizzazione mercantile, rete di multinazionali che cercano di farci mangiare le stesse cose, condurci a vestirci allo stesso modo, a comprare gli stessi prodotti e così via. Ma sappiamo che c'è una realtà culturale di tutte le comunità della terra. Questo choc tra culture, o questa simbiosi, mi sembrerebbe costruire quello che chiamo un mondo-caos perché non sappiamo assolutamente che cosa ne verrà¹¹⁶.

La dinamicità e il carattere trasformativo delle letterature postcoloniali traducono in termini letterari la realtà del mondo-caos contemporaneo e la potenzialità che esse hanno è data dalla convinzione che tale caos non sia, come nella concezione postmoderna, fonte d'inquietudine, sintomo di un'apocalisse imminente, ma piuttosto segno delle infinite possibilità del mondo contemporaneo, un caos positivo, foriero di elementi d'incontro fra le più svariate culture. Il merito, o se così si può dire, la via d'uscita che la scrittura creativa postcoloniale trova al caos negativo della globalizzazione omologante concepita in termini postmoderni, consiste nel sottrarsi a un pensiero di sistema, prevedibile e continentale, che tende all'inglobamento senza distinzioni, che non lascia spazio alla specificità delle culture, che non sa suggerire altro che l'allargamento del canone tradizionale mediante un processo gerarchico d'inclusione in cui l'accorpamento del tutto implica esiti apocalittici, e adottare fiduciosamente un pensiero ambiguo, provvisorio e di relazione, che sempre Glissant in *Les poétiques du chaos-monde* definisce 'pensiero arcipelago'. L'immagine dell'arcipelago è per lui significativa perché l'arcipelago è costituito da un insieme di terre frammentate, divise, ma allo stesso tempo legate tra loro da un bisogno di unità, bisogno che passa attraverso la consapevolezza di una diversità reale che garantisce che nell'unità non esplodano ancora volontà di potenza e di dominio. In altri termini, una globalizzazione totalizzante reitererebbe, attraverso l'inclusione e la subordinazione, principi autoritari, al contrario una globalizzazione concepita nei termini di incontro, contaminazione, creolizzazione di culture diverse, consente di mantenere un'idea di unità, di totalità del mondo, ma al contempo di differenziazione, riconoscendo la necessità di tutti gli elementi che costituiscono il caos della realtà.

¹¹⁶ Leclair, B., Weitzmann, M., *Scivolando sulle pendici del tutto-mondo* (intervista a É. Glissant), in *Il mucchio selvaggio*, 23 dicembre 1997 – 12 gennaio 1998, 47-8.

La letteratura contemporanea non può più essere espressione di una cultura nazionale; sebbene essa si esprima in lingue diverse, condivide altresì con le altre letterature nazionali tecniche, retorica, usi linguistici, uno stesso modo di affrontare la realtà, di frequentare il mondo. Essa deve pertanto farsi espressione di una cultura transnazionale, cosciente di un'appartenenza a una comunità più grande di quella originaria, al 'caos-mondo' costantemente in movimento.

La letteratura però non può farsi globale rinunciando alla specificità, non può sacrificare la propria identità locale in nome di un'identità unitaria concepita come una sorta di amalgama indistinta. La letteratura postcoloniale può suggerire come evitare tale omogeneizzazione e cioè – come scrive Glissant nella *Introduction a une poétique du divers* (1996) – vivendo la totalità del mondo a partire dal proprio luogo, stabilendo la relazione e non consacrando l'esclusione. In altre parole, la letteratura postcoloniale può contrapporsi all'assimilazione totalizzante occidentale esaltando la differenza nella comunanza, recuperando le radici primigenie, nella coscienza che è a partire da queste ultime che le culture ora si creolizzano, si ibridano. Per poter frequentare con positività il mondo globale contemporaneo caratterizzato da una costante imprevedibilità, è necessario ricercare, ritrovare e ricomporre le tradizioni locali, i valori umani autoctoni che il colonizzatore ha sempre negato, ripercorrere e rimettere insieme quelle tracce che ormai nel caos-mondo si sono mescolate, nella coscienza che soltanto a partire da esse si può costruire l'immagine di una nuova cultura creolizzata. Si tratta di un processo difficile e lento che secondo Glissant si realizza 'pensando per tracce' piuttosto che per sistemi, riconoscendo la totale assenza di valori universali, non facendosi spaventare dall'imprevedibilità di un'identità che non è monoliticamente radicata, ma che si fonda sulla relazione, che si contamina continuamente con l'Alterità e il suo divenire.

La letteratura contemporanea deve farsi espressione di una 'dismisura della dismisura'; lo scrittore deve far riflettere le coscienze sulla necessità di trovare un equilibrio fra la propria comunità e la totalità di un caos-mondo non più sognato, ma concretamente frequentato, un equilibrio che permetta di accordarsi con gli altri senza rinunciare a se stessi. Così scrive Glissant nella *Introduction a une poétique du divers*:

[...] c'è una domanda che la conoscenza non ingenua di questa comunità nuova e totale si pone: come essere se stessi senza chiudersi agli altri e come accordarsi all'altro, a tutti gli

altri, senza rinunciare a se stessi? E' la domanda che agita il poeta e che egli deve dibattere quando è in sintonia con la sua comunità minacciata di cui deve rappresentare un sostegno. Egli deve difendere la sua comunità non con il sogno di una totalità-mondo da realizzare universalmente (come al tempo in cui questa totalità-mondo era ancora solo un sogno), ma deve difendere la sua comunità nella realtà di un caos-mondo che non consente più universalizzazioni generalizzanti ¹¹⁷.

Di fronte dunque alla messa in discussione del canone tradizionalmente inteso, muovendo dalla coscienza della storicità del testo e conseguentemente del suo essere imprevedibilmente in divenire, il futuro della letteratura postcoloniale – proprio come quello della *quest* cavalleresca ipotizzato per la teoria – è quello di recuperare ed esaltare il valore della specificità dell'identità locale ponendola costantemente in relazione dinamica e positiva col 'Mondo-tutto' in cui essa si trova a vivere e in rapporto al quale essa evolve continuamente creolizzandosi. Solo ponendosi in questa prospettiva sarà possibile sfuggire alle vecchie chiusure, a un canone che formula norme per dare certezza a una realtà che è invece caratterizzata dall'incertezza, dall'imprevedibilità e dalla mutevolezza. Alla tavola rotonda della stato della teoria e critica letteraria immaginato da Locke si può affiancare l'immagine, il 'piccolo quadro incomprensibile'¹¹⁸ che Glissant propone 'per sognare lo stato e la situazione della letteratura attuale'¹¹⁹:

[...] credo che la letteratura non sia bella, come diceva Henri Pichette, che "nel letto del mondo". E credo che la mia identità, i miei problemi non siano abordabili e accordabili a me stesso e agli altri se non li pongo nel contesto della dismisura del Mondo-tutto e dell'oggetto che questa dismisura propone ormai alla letteratura. E credo che sia soltanto per questo nuovo modo di concepire l'oggetto letterario che possiamo sfuggire alle vecchie fissità, alle vecchie chiusure, a tutto ciò con cui eravamo cresciuti, a tutto ciò da cui siamo sforzati, noi paesi, paesi concreti, paesi reali, e intellettuali, artisti, scrittori e poeti del Sud, di liberarci, nel nome stesso dei principi che ci sono stati imposti, senza che noi li avessimo mai rimessi in discussione. Rimettere in discussione i principi, questo significa forse lottare e sognare. Non credo che la lotta e il sogno siano in contraddizione¹²⁰.

Mediante la riscrittura creativa del canone, il postcoloniale lo scredita della sua valenza universale e lo storicizza, ponendolo in relazione con la propria esperienza locale e rendendolo un testo d'interesse globale come espressione di una Letteratura mondiale la cui canonicità, se auspicata, risiede nella provvisorietà e nella contaminazione, interazione e creolizzazione culturale in cui l'importanza

¹¹⁷ Glissant, É., *Introduction à une Poétique du Divers*, Paris, Gallimard, 1996, (trad. it. di Neri, F., *Poetica del diverso*, Roma, Meltemi, 1998, 31).

¹¹⁸ Ibid., 76.

¹¹⁹ Ibid., 76.

¹²⁰ Ibid., 76.

dell'elemento locale permette di rifuggire dalla formulazione di un ulteriore canone globale indistinto.

Capitolo quarto

LA LETTERATURA IRLANDESE E IL CANONE: LA TEORIA

4.1 Come abitare il ‘caos-mondo’: la decolonizzazione culturale

All'interno di un ipotetico canone minore d'emergenza, la scrittura creativa postcoloniale, grazie alla sua valenza storica, globale e trasformativa e attraverso la specifica operazione di riscrittura dei classici della letteratura occidentale, offre la possibilità di comprendere, ma soprattutto di vivere, di abitare il ‘caos-mondo’ positivamente. Tale atteggiamento dipende dalla capacità delle letterature, delle culture, dei gruppi sociali, dei singoli individui, di relazionarsi costantemente col ‘Mondo-tutto’ e di rimodellarsi, trasformarsi, evolvere, partendo dal proprio luogo, dalla propria specificità, dalle proprie radici.

E' proprio la necessità di esaltazione e rivalutazione della specificità locale, fondamentale per abitare il caos globale senza esserne risucchiati, che suggerisce di chiedersi quale ruolo possa avere la letteratura irlandese, considerata nel suo specifico, nella sua esperienza coloniale peculiare e distintiva, ma tutt'altro che anomala, in relazione alla postcolonialità e soprattutto al contesto della Letteratura globale.

Poiché l'abbattimento delle frontiere e il processo di globalizzazione potrebbero fornire un alibi per sfuggire al confronto con le problematiche politiche, sociali e culturali che trovano espressione in diversi ambiti, fra cui anche e soprattutto quello letterario, si manifesta ora la necessità di prestare attenzione alla specificità dei singoli contesti e delle loro manifestazioni culturali in relazione alle loro interazioni transnazionali. Si tratta di un campo di studi complesso che – nelle parole di Maria Renata Dolce –:

necessita [...] di un duplice, contemporaneo approccio critico, che focalizzi l'attenzione sullo specifico locale e/ o nazionale, collocandolo, a un tempo, nella più ampia prospettiva delle interazioni e contaminazioni in ambito transnazionale. Tale lettura consente, come già suggeriva Rushdie nel 1983, di affrontare lo studio delle culture letterarie in inglese, letteratura inglese compresa, nella loro mutua interazione, per individuarne tanto le specificità che le reciproche contaminazioni esito del massiccio processo di impollinazione transculturale cui si è assistito, in particolare, negli ultimi decenni del secolo scorso¹²¹.

¹²¹ Dolce, M. R., *Le letterature in inglese e il canone*, 29-30.

Se il processo postcoloniale di riscrittura ‘palese’ del canone occidentale, attuandosi proprio per la sua palesità nella consapevolezza della storicità del canone, del suo carattere trasformativo e provvisorio, sembra, seppure non intenzionalmente, aver di fatto introdotto le letterature postcoloniali in una nuova fase di decolonizzazione culturale, e se la necessità di far riferimento a un *corpus* di testi per dar stabilità e organizzazione al nostro pensiero continua a manifestarsi nel presente, nonostante la consapevolezza del carattere arbitrario di qualsivoglia canone, di fatto, le letterature postcoloniali si trovano ora a operare all’interno del canone stesso.

Si tratta per esse di un’esperienza nuova, ma la specificità della postcolonialità irlandese può offrire una chiave interpretativa. Dal confronto e contaminazione con l’esperienza irlandese, le letterature postcoloniali possono trovare un esempio, un modello a cui ispirarsi per muoversi all’interno di questa per loro nuova quarta fase di decolonizzazione culturale interna al canone. Ciò è possibile perché la letteratura irlandese sin dall’inizio dell’esperienza della colonizzazione si è sviluppata sempre agendo all’interno del canone occidentale.

Attualmente le voci di scrittori come l’indo-caraibico V. S. Naipaul, l’indo-pakistano Salman Rushdie, il sud-africano J. M. Coetzee – solo per citare alcuni dei nomi più noti – sono di fama internazionale, e di fatto risulta difficile non pensare a una loro già avvenuta canonizzazione. Questa canonizzazione, però, si verifica mediante un processo di adozione forzata – come si è già evidenziato – in cui, o si rinuncia alla specificità, transcendendola in favore di un’universalità estetica, o ci si batte per difenderla, valorizzando un esotismo che crea un canone dell’anti-canone come reiterazione di un dualismo di impianto manicheo: in entrambi i casi l’allargamento del canone tradizionale o la creazione di un contro-canone finiscono per rafforzare l’ideologia e il prestigio del canone normativo occidentale.

Per trovare una soluzione alternativa a questo processo l’esperienza irlandese potrebbe fornire degli spunti d’azione dal momento che quando scrittori e teorici postcoloniali sono apparsi sullo scenario culturale europeo, i successi letterari irlandesi di Synge, Yeats, Joyce, O’Casey e Beckett erano già da un pezzo stati incorporati nel canone modernista europeo e anglofono allo scopo di

incentivarne la grandezza. Così a tal proposito scrive Joe Cleary in ‘Postcolonial Ireland’:

[...] by the time the new wave of postcolonial writers and intellectuals that emerged from these later independence struggles made their impact on Europe, the most ambitious literary achievements of the Irish Revival and immediate post-Revival period – those of Synge, Yeats, Joyce, O’ Casey, and Beckett – had already been incorporated into the canons of European and Anglophone modernism¹²².

Se, come prosegue Cleary, quest’assimilazione della letteratura inglese al canone modernista ha sino a ora scoraggiato un’analisi comparata con le altre esperienze culturali postcoloniali perché gli scrittori irlandesi con le loro opere vengono visti come parte di un canone di Letteratura mondiale concepito in termini eurocentrici, si vuole qui invece suggerire e incentivare un’analisi comparata che sposti l’attenzione da come la letteratura irlandese, inizialmente e in un certo senso anche per sua stessa vocazione – come testimoniano gli sviluppi, o meglio i silenzi accademici della critica estetica irlandese degli anni Cinquanta –, si ritrovi di fatto all’interno di un canone eurocentrico, a come invece essa abbia iniziato a muoversi, in anticipo rispetto alle altre letterature postcoloniali, e stia ancora lottando per uscire da questo canone anglofono tradizionalmente inteso, nel nome di un’ibridazione, creolizzazione culturale che, muovendo dalla valorizzazione delle proprie radici primigenie, offra la possibilità di inserirsi serenamente in un contesto globale.

Da un’analisi comparata, il caso irlandese, nella sua peculiarità, si rivela testimonianza di un percorso d’azione già avviato all’interno della quarta fase di decolonizzazione culturale interna al canone. Infatti, non soltanto l’apertura cosmopolita del periodo modernista ha indotto all’inclusione degli autori irlandesi nel canone occidentale per accrescerne il prestigio, anticipatamente rispetto agli scrittori degli altri paesi della postcolonialità, ma il rapporto, la mediazione, il confronto, la continuità col mondo classico, l’appartenenza al suo canone estetico, sono intrinseci già alla tradizione gaelica antecedente alla colonizzazione britannica del 1600 e addirittura diventano uno strumento di resistenza al dominio coloniale imposto. In altre parole, l’Irlanda, nella sua peculiare condizione di “colonia europea” appartiene, sin dalle origini della cultura gaelica, a una tradizione culturale classica e, muovendosi all’interno di essa, elabora delle

¹²² Cleary, J., ‘Postcolonial Ireland’, 270.

strategie di resistenza al dominio coloniale in un processo che più che di frattura si rivela di continuità, rimodellamento e soprattutto trasformazione. La tradizione culturale irlandese, in quanto europea e soggetta a una dominazione europea, può elaborare una forma di resistenza all'assimilazione e subordinazione da parte dell'Impero britannico solamente muovendo dalla stessa tradizione classica e aulica cui appartiene, adattandola, rimodellandola, addirittura volgarizzandola, con coscienza pertanto sin da subito del suo carattere non certo universale, bensì storico, dinamico e trasformativo. Questa consapevolezza si rivela l'unico strumento atto ad affrontare una realtà dove a partire dal XVII secolo, non soltanto è in gioco il rapporto con la cultura inglese, ma dove convivono internamente due tradizioni culturali, quella gaelica e quella anglo-irlandese, il cui equilibrio diventa una ragione fondamentale di sopravvivenza, escludendo l'ipotesi dell'egemonia dell'una sull'altra, e in ultima analisi della stessa possibilità di esistenza di un'unica tradizione ufficiale, di un canone universale.

Il percorso di decolonizzazione culturale irlandese, seppure iniziato da una prospettiva interna al canone, è un processo lento e complesso che, proprio come negli altri paesi della postcolonialità, si articola nelle tre fasi teorizzate da Fanon e discusse da Declan Kiberd in *Inventing Ireland*. Ciò che però l'esperienza culturale irlandese sembra anticipare e da cui le altre esperienze locali postcoloniali possono in un certo senso attingere come risorsa creativa, come atto di sopravvivenza di fronte al rischio di essere risucchiate in un marasma culturale globale, è il ritorno al proprio passato, alle proprie origini primigenie, alla propria tradizione. Nella quarta fase di decolonizzazione culturale in cui ora il postcoloniale si trova a operare, il confronto, l'incontro, il dialogo, la relazione comparata con l'Irlanda, che in quanto colonia europea si muove sin da sempre entro il canone, può fornire un esempio, una chiave interpretativa, una modalità di affrontare il multiculturalismo attuale, per la scelta culturale irlandese di affrontare la coabitazione fra due culture locali ritornando al passato precoloniale, recuperando una fase anteriore alle tre teorizzate da Fanon, e suggerita da Glissant come modalità per affrontare e vivere il 'Mondo-tutto' a partire dal proprio luogo.

Si cercherà di seguito di illustrare questo percorso.

4.2 Il passato precoloniale: la valenza storica della letteratura irlandese

“Was ever an Irish man of genius who did not get himself turned into an Englishman as fast as he could?”¹²³.
(Henry Craik)

Così Declan Kiberd apre il capitolo di *Inventing Ireland* dedicato a Oscar Wilde, citando le parole di Henry Craik in una lettera a John Forster a dimostrazione concreta del fatto che all’inizio del processo coloniale l’intellettuale nativo assimila la cultura del dominatore dando vita a delle opere che si rifanno all’estetica della cultura colonizzatrice. Secondo Kiberd scrittori come Oscar Wilde e George Bernard Shaw sono esemplari di questa prima fase di decolonizzazione in cui l’intellettuale nativo sente di esprimersi attraverso l’assimilazione della cultura metropolitana. Wilde e Shaw, così come successivamente Yeats, si trasferiscono a Londra negli anni Ottanta dell’Ottocento, una sorta di percorso obbligato per affermarsi, che Kiberd definisce ‘the approved route for an Irish man on the make in England’¹²⁴. Yeats credeva di poter ricreare una cultura irlandese moderna attraverso il contatto con l’arte di altri paesi. Solo se gli irlandesi avessero parlato e scritto in inglese (francese e tedesco), avrebbero potuto dar vita a un’autentica cultura nazionale. Deluso dal fatto che a Londra per pubblicare avrebbe dovuto immergersi nel ruolo di puro intrattenitore, fece ritorno a Dublino. Wilde e Shaw cercavano di sovvertire lo stereotipo della dicotomia colonizzatore/ colonizzato, ma, forse perché si rivolgevano a un pubblico inglese, forse perché scrivevano adattandosi alle forme convenzionali metropolitane, hanno finito per ricadere negli stereotipi che hanno cercato di screditare. Ciò nonostante però, la fase di assimilazione inqualificata che essi rappresentano è assolutamente necessaria – come dimostra Kiberd – perché questi esuli sono vissuti nella consapevolezza di poter costruire un nazionalismo soltanto partendo dall’ibridazione culturale e con le loro opere hanno rinnovato l’intera coscienza irlandese favorendo una comprensione allargata della politica, dell’economia, della filosofia, dello sport, della lingua e soprattutto della cultura.

¹²³ Craik, H., letter to John Forster, Forster MS 48. E. 25, British Library, in Kiberd, D., *Inventing Ireland*, London, Vintage, 2006, 33.

¹²⁴ Kiberd, D., *Inventing Ireland*, 3.

Alla fase di copia fa seguito quella di rigetto nel corso della quale l'intellettuale nativo abbandona le forme espressive del colonizzatore e prende ispirazione dal suo passato precoloniale, rivolgendosi a un pubblico nativo. L'attività della "Gaelic League", di figure quali Douglas Hyde, Lady Gregory, Patrick Pearse e il primo Yeats, rappresentano questa fase rinascimentale dettata non tanto da una vera necessità di rivalutare una cultura nativa ormai screditata, quanto piuttosto dal rifiuto della modernità, dal bisogno di trovare un idioma tradizionale attraverso cui articolare le proprie ambizioni rivoluzionarie. Dopo l'indipendenza ottenuta nel 1922, questa nostalgia per un passato gaelico idealizzato, per una società autoritaria e patriarcale, crea un'inversione del sistema coloniale, tenendone in vita l'ideologia. L'Irlanda appartenente a questa nuova fase, censurando il modernismo di molti dei suoi più accreditati scrittori, ha inizialmente ostacolato lo sviluppo di una società plurale, multivocale. Ciò nonostante, Kiberd celebra gli scrittori appartenenti a questa fase per aver sfidato e trasformato i termini della dicotomia irlandese/inglese, per aver cercato di promuovere un'immagine dell'Irlanda come sede di una rinnovata energia creativa ('an actual environment for the future'), piuttosto che come periferia del mondo imperiale. L'Irlanda diventa un luogo privilegiato dove costruire un'identità che non solo reagisca, ma che si liberi dal provincialismo immaginativo dell'Inghilterra vittoriana.

Si arriva così alla terza fase di decolonizzazione in cui scrittori come Synge, Yeats nella fase matura, e Joyce si fanno portavoce di una coscienza nazionale rivoluzionaria che non trova espressione né nella semplice imitazione delle forme estetiche del colonizzatore, né tanto meno in quelle native precoloniali, ma che si orienta verso forme ibride. In questa fase la cultura del colonizzatore viene assimilata, assorbita e rimodellata, resa irricognoscibile a contatto con la cultura indigena, totem di una coscienza coloniale autentica e vero strumento di resistenza e opposizione all'imperialismo. *The Playboy* di Yeats e *Ulysses* di Joyce – secondo Kiberd – sono l'espressione artistica di questa fase il passaggio dal nazionalismo alla liberazione.

Ciò nonostante, la produzione letteraria di Joyce e Yeats, così come di altri scrittori irlandesi a partire da questo momento, è stata di fatto inserita nel canone letterario inglese. Questo processo è dovuto in parte alla critica occidentale che ne ha avvalorato la modernità in relazione alla trascendenza dall'esperienza

irlandese, in parte alla stessa posizione accademica irlandese che nel corso della metà del Novecento si caratterizza come silente in relazione alla questione. La letteratura irlandese rischia così di perdere la sua identità e peculiarità nell'assimilazione alla cultura inglese e di essere risucchiata nella generalizzazione che induce alla formazione di una Letteratura globale caotica e indistinta.

Così come nel presente, attraverso l'antropofagia culturale, le letterature postcoloniali, mutando il concetto di canone letterario, pur non volendolo, si sono di fatto trovate a operare all'interno di esso, rischiando l'assimilazione o l'opposizione sotto forma di esotismo, così la letteratura irlandese si è trovata anticipatamente, fin dalla nascita del modernismo (e come si vedrà in seguito, fin dall'esperienza stessa della colonizzazione) in questa situazione. Si vorrebbe qui dimostrare come il percorso che essa ha da allora intrapreso possa nel presente essere d'ispirazione per le letterature della postcolonialità in relazione all'appartenenza a una Letteratura mondiale storica e trasformativa che non perda di vista le specificità locali. E questo percorso sembra ricalcare il percorso di decolonizzazione culturale suggerito da Glissant in cui la scansione triadica in tre fasi viene periodicamente anticipata tanto che il primo livello, da lui definito atto di sopravvivenza, rappresenta di fatto uno stadio anteriore a quello di copia, uno stadio in cui prende corpo una letteratura non necessariamente espressa nella lingua del colonizzatore, una letteratura orale e popolare che, invece, nel caso particolare irlandese si caratterizza – come si vedrà – per la sua aulicità.

Glissant sostiene che per vivere il 'caos-mondo' con serenità è indispensabile tornare alle proprie radici, partire dal proprio luogo, ed è questo il percorso che sembra seguire la letteratura e critica irlandese: costruire un proprio canone nazionale come 'canone d'emergenza' nella prospettiva di relazionarsi al contesto globale. È significativo che Kiberd illustri proprio questo processo con la pubblicazione dapprima di *Irish Classics* (2000) – tentativo di delineare un canone nazionale ibrido e multiculturale – e poi di *The Irish Writer and the World* (2005) – che, come suggerisce il titolo, pone la letteratura irlandese in relazione all'attuale esperienza globale.

Se si confronta la letteratura irlandese col canone occidentale concepito tradizionalmente nei termini bloomiani, è necessario operare una distinzione fra la produzione in gaelico e quella anglo-irlandese. Nel primo caso la letteratura in

lingua irlandese è quasi sempre stata esclusa da ogni canonizzazione. Nel suo saggio ‘Celtic Literature and the European Canon’ in *Reading World Literature: Theory, History, Practice* (1994), Maria Tymoczko sostiene che:

[...] Irish and Welsh literary works are so rarely included in canons of Western literature. Whether we measure canons by the contents of anthologies, syllabi of surveys, recommended reading lists for graduate students in comparative literature, or frequency of discussion in general critical publications, Celtic literature is conspicuously absent¹²⁵.

Ciò nonostante la letteratura celtica da più di mille anni affascina le tradizioni culturali e letterarie europee che vi attingono attraverso riferimenti espliciti o indirettamente mutuandone temi, motivi, generi, personaggi e intrecci.

Sin dal primo Medioevo i generi celtici della letteratura di viaggio e della visione sono stati adattati nel latino medievale (*Navigatio Sancti Brendani*, *Purgatorio Sancti Patricii*) e hanno avuto impatto anche sulle tradizioni germaniche. Successivamente nel XII secolo e tardo Medioevo l’antica cultura francese, la cultura vernacola dominante in Europa, viene a contatto con le culture brettoni (i celti di Scozia, Cornovaglia, Britannia e del Devon), a seguito della conquista e di altre forme di scambi culturali. Con la conquista normanna di Inghilterra e Scozia c’è stato un proliferare della letteratura arturiana in diversi generi, sia nei dialetti europei, sia nel latino medievale. Sebbene il genere del “romance” non sia celtico, alcuni contenuti della letteratura arturiana invece lo sono, perché Artù e molti altri personaggi del suo *entourage* sono stati gli eroi tradizionali dei celti brettoni molto prima dell’invasione normanna dell’Inghilterra. *L’Historia Regum Britannie* di Geoffrey of Monmouth è un adattamento della letteratura eroica scozzese e dei generi celtici della “king tale” e della “pseudo-history” sotto l’influsso dell’epica e storiografia latine. Inoltre la tradizione europea prende a prestito intrecci e personaggi celtici come la figura dell’eroe britannico Tristano e nel tardo Medioevo si ispira ai suoi generi, alla poesia profetica detta “vaticination poetry” e al *lai*. Nel periodo dell’Inghilterra dei Tudor, inoltre, si riprendono molte storie celtiche: Spenser si ispira al ciclo arturiano e Shakespeare usa la tradizione dei celti, soprattutto nella costruzione del personaggio di re Lear. Nel XVIII secolo Swift si ispira alla medesima tradizione nella stesura di *Gulliver’s Travels*, e la produzione epica di James

¹²⁵ Tymoczko, M., ‘Celtic Literature and the European Canon’, in Lawall, S. (ed.), *Reading World Literature: Theory, History, Practice*, Austin, University of Texas Press, 1994, 160-176, 164.

Macpherson, presentata come traduzione di Ossian, sebbene un falso, rappresenta un adattamento della fonte celtica alla tradizione letteraria inglese. Il Rinascimento letterario anglo-irlandese introduce poi la tradizione letteraria irlandese nel contesto della letteratura occidentale. Grazie a Yeats, Synge e Joyce la tradizione irlandese viene assimilata al canone e viene introdotta a un pubblico internazionale. Infine, gli scrittori fantastici del XX secolo si ispirano anch'essi alla tradizione celtica: J. R. R. Tolkien attinge all'aldilà irlandese – l' "Irish *síd*" – e ai suoi abitanti nella sua rappresentazione degli elfi e si serve anche di molte caratteristiche linguistiche irlandesi. Anche C. S. Lewis si ispira alla tradizione celtica nelle sue serie su Narnia.

La letteratura celtica ha dunque affascinato le culture europee negli ultimi mille anni, ma è stata raramente canonizzata e quando ciò è successo essa ha sempre subito un processo di adattamento e di 'rifrazione'; la cultura che l'ha recepita vi ha proiettato la propria esperienza e vi ha riconosciuto soltanto quegli aspetti relazionati al proprio sistema ricettivo. In altre parole, l'incontro con l'Alterità è servito alla conferma del Sé, non alla comprensione dell'Altro e alla disponibilità a un dialogo.

Nel secondo caso in cui il canone occidentale viene posto in relazione con la letteratura anglo-irlandese, quest'ultima non viene valorizzata per la sua specificità e peculiarità, ma viene inglobata al canone sulla base di principi estetici universali e trascendenti. Il critico americano di tradizione umanista liberale Richard Ellmann, uno dei più prestigiosi critici della letteratura irlandese, sostiene che scrittori come Yeats, Joyce e Beckett si possono definire moderni in relazione alla misura in cui trascendono la loro irlandesità e si fanno europei. Tale atteggiamento è condiviso nel corso degli anni Cinquanta da tutta l'élite irlandese in prospettiva dell'ingresso nella Comunità Economica Europea. Significativa è l'affermazione di Ellmann sull'internazionalità di Yeats:

When he wrote *A Vision*, he forgot he was an Irishman. And while he calls the fairies by their Irish name of Sidhe, I suspect that they are internationalists¹²⁶.

Se dunque da un lato la letteratura celtica è rimasta quasi sempre fuori dal canone, dall'altro quella anglo-irlandese è stata canonizzata a spese della propria peculiarità e unicità in relazione all'appartenenza locale.

¹²⁶ Williams, N. J. A. (ed.), *Pairlement Chloinne Tomás*, Dublin, Institute of Advanced Studies, 1981, 40.

Ma la tradizione culturale irlandese, anticipatamente rispetto alle altre tradizioni postcoloniali, si è mossa per uscire da questa realtà culturale di matrice eurocentrica e lo ha dimostrato nel tentativo di creare un canone letterario nazionale che esalta l'appartenenza al proprio luogo e si fonda sulla nozione di pluralismo culturale, concetto chiave in relazione al delinarsi della realtà globale.

Irish Classics di Kiberd rappresenta l'essenza di questo cambiamento di prospettiva in relazione al canone tradizionalmente concepito. Egli si oppone alla visione di Ellmann e sostiene che la modernità di uno scrittore irlandese dipende soprattutto dall'esperienza del proprio luogo. Selezionare un insieme di opere per un canone irlandese è già di per sé un atto arbitrario, ma Kiberd si propone di non fissare un canone universalmente valido e lo fa scegliendo di omettere l'articolo determinativo "The" dal titolo del suo libro. Egli piuttosto si propone di creare quel canone d'emergenza auspicato dal postcoloniale e che nel caso irlandese non è solo un canone minore che include le opere della letteratura irlandese nella lingua maggiore inglese, ma è un canone plurale che include anche la tradizione irlandese in lingua gaelica, considerandola dello stesso valore di quella anglo-irlandese. Quest'operazione rappresenta un passo fondamentale nella prospettiva del costituirsi di una Letteratura mondiale che si esprime in tutte le lingue del mondo. La convivenza nel contesto irlandese di due culture anticipa la comprensione di una realtà necessariamente multiculturale.

Ciò che poi è particolarmente significativo in rapporto all'esperienza postcoloniale è il fatto che per creare un canone nazionale di classici irlandesi di ispirazione plurale Kiberd ritenga di dover risalire alle origini della tradizione letteraria irlandese, a quella fase precoloniale che tanto sembra richiamare la *Poétique de la relation* (1990) di Glissant, e in particolar modo quel momento in cui, secondo lo scrittore martinicano, la produzione letteraria è un atto di sopravvivenza. Il ritorno irlandese alle proprie origini letterarie segna un percorso verso una concezione di letteratura "storica", "trasformativa" e "globale", quelle tre definizioni chiave nel postcoloniale e attorno alle quali il presente studio ruota.

Per Kiberd creare un canone nazionale irlandese significa ritornare alle proprie radici e recuperare il valore storico, sociale e politico che la letteratura irlandese, a suo avviso, ha sempre avuto, quel carattere 'mondano' e 'secolare' che Said sostiene caratterizzante nel contesto degli studi postcoloniali.

Se la letteratura irlandese, anzi solo quella anglo-irlandese, è stata canonizzata per il suo valore trascendente, Kiberd si oppone a questa cristallizzazione proponendo una nozione storica e dinamica di canone. Egli sostiene che il successo di un classico dipende inizialmente dall'autore e dal contesto di ricezione, ma deve al contempo rappresentare sempre una sfida e una risorsa creativa per le generazioni successive:

For me a classic is like a great poem, 'news that stays news'. It is in fact the sort of book that everybody enjoys reading and nobody wants to come to an end. It owes its reputation, undoubtedly, to its initial impact on its own generation, without which few books ever survive: but after that it displays a capacity to remain forever young and fresh, offering challenges to every succeeding generation which must learn anew how to be its contemporary. It reads each passing age at least as intensely as it is read by it¹²⁷.

Kiberd sostiene infatti che ci si deve porre di fronte ai classici considerando i due aspetti che li caratterizzano: la storicità e la dinamicità. Innanzi tutto un classico deve essere interpretato in relazione alle idee e agli eventi della sua epoca e quindi deve essere relazionato al contesto d'appartenenza. Fatto questo, però, il lettore può godere del piacere di rendere il classico proprio, trovarne nuovi significati e valori che potrebbero sorprendere l'autore stesso e i lettori precedenti:

One of the elements that keeps a book a classic is its usefulness and resonance in the here-and-now. [...] For it is a feature of the classics to be open to an almost endless play of meanings¹²⁸.

Nel contesto culturale irlandese il canone non è un insieme chiuso di testi che veicolano valori estetici e morali universali e senza tempo, ma è storicizzato e di conseguenza aperto e in relazione dinamica col lettore. Il suo valore storico non risponde a un'esigenza solo del presente, ma è una caratteristica intrinseca che risale alle origini della letteratura irlandese. Aimhirgin, il primo bardo – *file* – della tradizione gaelica, vissuto nel primo secolo d.C., viene ricordato per la sua funzione sociale; nonostante la sua produzione, in particolar modo la catalogazione di leggi, fosse ricca di esagerazioni, i suoi concittadini avevano fiducia nelle sue parole perché era un poeta:

'What you say is frankly incredible, Aimhirgin, but we believe you, because you are a poet; and when a poet says a thing, it becomes true'¹²⁹.

¹²⁷ Kiberd, D., *Irish Classics*, London, Granta, 2000, ix-x.

¹²⁸ *Ibid.*, x.

¹²⁹ *Ibid.*, 618.

Il ricordo di Aimhirgin è fondamentale secondo Kiberd perché, se nelle tradizioni culturali di altri paesi l'arte viene considerata come un'area incontaminata in cui esprimere la libertà immaginativa senza essere condizionati dalle problematiche politiche e sociali, questa sua seppur lodevole funzione non può essere applicata alla poesia dei *filí* gaelici che invece erano dei profeti, portavoci di mondi possibili, depositari di una funzione principalmente sociale:

In other countries, readers and critics have found in art a zone of imaginative freedom, which at its purest cannot be contaminated by matters of politics and society. That is not an ignoble vision, for most persons in their moments of grace would like to enjoy the blessedness of dream in a state of wakefulness, to live in a world unconstrained by conditions. It is good that art should never be expected to reflect in a myopic way the constraints of actually existing society, for that would leave artists no better than tape-recorders, denying to them and their audiences the imaginative capacity by which everyone must live. However, it is quite another thing to suggest that the radical audacity of the creative mind has nothing of social value or wisdom to offer fellow-citizens. To see a work of art as solely a beautiful internal arrangement of words and images is to put oneself in the position of an ostrich who sticks his head in the sand of the pleasure of admiring the relationship between the grains.

This was not the view taken by the *filí*, nor by the English forces who extirpated them and their lords from the old gaelic order. Both groups knew that the *filí* were seers, prophets and thus bearers in their texts of blueprints of possible worlds¹³⁰.

I bardi gaelici, la cui poesia fiorisce fra il 1200 e il 1600, erano figure aristocratiche seconde solo ai capi dell'ordine gaelico, ma spesso con un potere anche su di essi. Poiché nella tradizione irlandese i governanti non godevano del diritto di primogenitura, i *filí* potevano porsi al servizio di un signore e passare al servizio di un altro se la ricompensa per loro era maggiore. Essi potevano lodare un signore saggio e generoso, ma anche denunciarlo se non era un buon governante. Il loro favore e appoggio era dunque fondamentale per chi gestiva il potere. Fama e reputazione erano impossibili senza l'appoggio del canto del poeta, il quale dunque si distingueva principalmente per la sua funzione storica, politica e sociale. Con l'arrivo degli inglesi e l'introduzione nel 1541 del codice legale inglese, del sistema del "Surrender and Regrant" che sostituì il tradizionale sistema gaelico col diritto di primogenitura, i *filí* persero il privilegio della loro funzione perché non avevano più il diritto di sostenere o denunciare un governo buono o cattivo. Consapevoli di non godere più della possibilità di passare da un signore a un altro, furono però anche i primi ad assumere vera coscienza della portata dell'invasione inglese, del fatto che gli inglesi avrebbero causato la

¹³⁰ Ibid., 618-619.

devastazione, il degrado e l'annientamento del loro ordine. Se per i signori gaelici del 1500 gli invasori della dinastia dei Tudor rappresentavano solo una delle tante forze straniere che minacciavano gli irlandesi per il controllo della terra, i *filí* furono i primi a capire che essi avrebbero introdotto il concetto moderno di nazione.

Glissant sostiene che dal recupero del proprio passato, delle proprie radici primigenie, del proprio luogo, si può abitare il 'caos-mondo' contemporaneo. Nello specifico del contesto irlandese, dal recupero del passato dell'ordine gaelico si risale alla coscienza della funzione sociale della letteratura, e ai primi passi mossi da essa, attraverso la figura dei *filí*, verso la comprensione del mondo moderno. I *filí* – sostiene Kiberd –:

were the earliest poetic discoverers of the modern world, a world of de-creation [...]. They were among the first to learn that price for which the sensations of modernity may be had: 'the disintegration of the aura in the experience of shock'¹³¹.

Il ritorno alla fase pre-coloniale della 'letteratura come atto di sopravvivenza' conduce al recupero della valenza storica che essa ha sempre avuto nel contesto irlandese e il contatto con l'esperienza coloniale inglese non fa altro che rafforzare questa convinzione. L'introduzione dell'insegnamento della letteratura inglese quale disciplina di studio per la diffusione e legittimazione del dominio imperiale nello specifico del contesto irlandese accresce la consapevolezza del ruolo sociale della letteratura, una consapevolezza ancor maggiore di quella degli inglesi stessi:

An English play or book, when read in Ireland, provided more than just a good story: it was also an etiquette manual, which might teach a person how to walk across a room or how to greet a noble lord. The idea that a society might be no more than a set of inferences drawn from the classic texts served only to emphasize the central importance of literature in Irish society. This conferred on books a social influence out of all proportion to that which they had in England, where they were treated more as ornaments and sources of fancy¹³².

¹³¹ Ibid., 20.

¹³² Ibid., 619-620.

4.3 'The loss of aura': il carattere trasformativo della letteratura irlandese

Il recupero della tradizione gaelica incarnata dai *filí* non si limita a porre in evidenza la valenza storica della letteratura, ma anche il suo carattere trasformativo che si sviluppa riconoscendo la continuità con la tradizione culturale occidentale e canonica. La peculiarità dell'esperienza letteraria irlandese consiste nell'esprimere la propria specificità a partire dalla tradizione canonica alla quale essa appartiene e entro la quale opera.

Glissant sostiene che a questo primo livello corrisponde uno stadio della letteratura anche orale, non necessariamente scritta nella lingua del colonizzatore, e popolare, i cui testi sembrano rifiutare il realismo perseguito dall'Occidente e si focalizzano sull'evocazione simbolica delle situazioni, cercando di mascherare dietro il simbolo, di dire non dicendo.

La letteratura gaelica dei *filí*, non espressa nella lingua del colonizzatore, è una produzione sicuramente simbolica. Pur avendo una vocazione principalmente sociale, essa non la esprime attraverso dei contenuti razionalmente penetrabili, ma piuttosto mediante l'uso del suono come pratica incantatoria e di un immaginario magico. I bardi gaelici sono poeti e intrattenitori, sciamani, veggenti, satiri, visionari, che esprimono il loro pensiero nella forma di sogno, ricorrendo spesso all'immagine dell'aldilà. La loro vocazione simbolica rimane una delle caratteristiche fondamentali del romanzo di riscrittura irlandese contemporaneo: il magico, l'irrazionale, l'incantatorio, sono elementi che nel contesto irlandese si fondono con un genere che è nato e si è sviluppato nella tradizione occidentale come espressione massima del realismo.

Secondo Glissant, questa letteratura simbolica è popolare e può essere anche orale. La poesia cantata dai *filí* ha sicuramente una forte componente legata all'oralità, ma si fonda allo stesso tempo su delle norme e principi metrici rigidi e non nasce inizialmente come espressione popolare, ma piuttosto vi si adatta all'incontro col colonizzatore inglese. E' già a questo primo livello precoloniale che la letteratura irlandese in quanto europea e interna al canone evidenzia la sua peculiarità in relazione alle altre letterature della postcolonialità e il recupero delle sue origini può rappresentare una chiave di lettura della valenza trasformativa della letteratura contemporanea.

La letteratura irlandese non diventa canonica in epoca modernista con l'adozione forzata degli scrittori irlandesi come Joyce da parte del canone inglese, ma essa fa già parte del mondo classico sin dalle sue origini bardiche: aderisce a regole rigide – fino all'età di dodici anni i futuri bardi imparavano a padroneggiare un complesso sistema di quartine sotto la guida di un *ollamh* (professore) –, è scritta da un'élite per un'élite e si ispira alla tradizione greca e latina. La poesia bardica irlandese è a tutti gli effetti classica e la sua particolarità consiste nel fatto che all'arrivo dei colonizzatori inglesi la difesa del classicismo diventa l'alternativa più radicale e ribelle all'imposizione del loro potere e sistema culturale. La difesa dei valori classici e del mondo greco e latino dai quali la tradizione gaelica proviene rappresenta l'unico modo per preservare l'identità irlandese di fronte all'assimilazione inglese, ancora nella letteratura contemporanea.

I *filí* difendono la tradizione canonica dalla quale provengono, ma non rimangono cristallizzati in essa perché ciò porterebbe alla morte della cultura e letteratura irlandese. I bardi irlandesi scelgono piuttosto di adattare, trasformare, rimodellare la loro produzione di derivazione classica e aulica alle nuove esigenze imposte dal sistema coloniale e dunque sono i primi a investirsi della consapevolezza della valenza trasformativa della letteratura, i primi a prendere le distanze da nozioni assolute di canone, agendo all'interno di esso.

I *filí* hanno sempre rappresentato una casta privilegiata, ma con l'arrivo dei Tudor perdono il loro prestigio, subiscono quella che viene definita 'the loss of aura', il passaggio dal mecenatismo aristocratico alle nuove condizioni di mercato aperto. Così scrive Kiberd su di loro:

For four centuries they had shown nothing but contempt for the common people: and they had developed a mandarin language which was comprehensible only to the elite. That language, priding itself on its archaic qualities, over the centuries had grown resistant to further development or change. The virtuosity of the poets was, for the most part, of that kind which leaves an artist invulnerable to criticism and yet incapable of evolution. Now the *filí* found that, if they wished to survive, they would have to employ the language of a more vulgar market¹³³.

Di fronte alla morte imminente della loro tradizione culturale, i bardi irlandesi si adattano a scrivere adottando un linguaggio più popolare. Se prima si distinguevano per una poesia che doveva essere oscura e complicata, inaccessibile

¹³³ Ibid., 13.

alla comprensione del popolo, ora accettano di dover parlare alle masse per sopravvivere – e qui torna la concezione di Glissant della ‘letteratura come atto di sopravvivenza’ –. La letteratura gaelica non muore con la colonizzazione inglese, non viene assimilata e annullata dal suo canone letterario, ma mantiene un’identità e specificità proprie all’interno di esso perché scopre il suo carattere trasformativo, perché crea una continuità fra la dizione rigida della tradizione bardica, fondata sui principi del canone classico greco e latino, e il linguaggio volgare di strada attraverso cui rivolgersi in modo diretto e comprensibile alle masse. Esprimendosi in gergo popolare i *filí* cercano di vendere la loro poesia alle masse, ma, mantenendo il legame con la tradizione classica, esprimono al contempo disdegno e disprezzo nei loro confronti, cercando così di tener viva la propria identità gaelica di fronte all’assimilazione inglese:

[...] their ‘adherence to tradition may in itself have been a strategic response to the chaotic socio-political factors’, as well as an attempt to protect a communal code that seemed on the point of disintegration¹³⁴.

4.4 ‘Ireland as a test-case for the world’: la convivenza culturale irlandese come esempio per una cultura globale

Canone nazionale d’emergenza irlandese storico e trasformativo, ma anche e soprattutto bilingue, plurale, multiculturale e dunque precursore del globale. Il nuovo canone nazionale irlandese non si presenta solo come canone minore, ma si tratta di un canone plurale che include tanto la produzione anglo-irlandese, quanto quella gaelica. La convivenza nel contesto irlandese a partire dal XVII secolo di due tradizioni culturali a confronto con quella inglese anticipa la comprensione di una realtà necessariamente multiculturale. L’equilibrio fra di esse diventa la ragione fondamentale di sopravvivenza, escludendo l’ipotesi dell’egemonia dell’una sull’altra, e in ultima analisi della stessa possibilità di esistenza di un’unica tradizione ufficiale, di un canone universale. Così scrive Kiberd nell’Introduzione a *Irish Classics*:

¹³⁴ Ibid., 20.

[...] the only persistent tradition in Irish culture was the largely successful attempt to subvert all claims to make any tradition official¹³⁵

Il processo attraverso cui recentemente si giunge al tentativo di delineare un canone biculturale e bilinguistico è stato avviato a partire dalla fine del Settecento, ma ha sempre costituito un discorso minoritario di fronte alla posizione assunta nei confronti della letteratura e cultura irlandese, tanto nel contesto accademico inglese, quanto in quello irlandese. In ambito inglese infatti inizialmente né Oxford, né Cambridge hanno una cattedra di Letteratura irlandese, ma quest'ultima, sia per quanto riguarda la produzione anglo-irlandese sia quella gaelica, rappresenta un ramo della Letteratura inglese. Lo stesso accade nelle università irlandesi. Dopo l'indipendenza del 1921, nei dipartimenti d'Inglese presso le università irlandesi, al contrario di quanto ci si aspetterebbe, non ci si impegna in un dibattito nazionale creativo. Per almeno altri cinquant'anni le università sono centri di critica estetica, interessati allo studio del genere e alla critica di un canone di letteratura aulica. Si pensi addirittura che fino alla metà degli anni Sessanta nelle librerie di Dublino non c'è una categoria separata d'Irlandese. Fra il 1921 e il 1969 poi i corsi delle scuole secondarie non vengono mai riformati. Le produzioni di Yeats nella fase matura, di O'Casey, O'Brien e Beckett difficilmente entrano nei programmi di studio, che invece si focalizzano soprattutto sulla letteratura del XIX secolo.

Nel periodo modernista, dall'esterno, si cerca di europeizzare l'arte irlandese. Si pensi, ad esempio, a come l'americano Richard Ellmann, uno dei maggiori critici della letteratura irlandese, scrivendo di Yeats, Joyce, Wilde e Beckett li definisce moderni in relazione alla capacità che manifestano di trascendere la loro irlandesità. Lo stesso atteggiamento viene condiviso dall'interno, dalle élites irlandesi a partire dagli anni Cinquanta, in vista dell'ingresso nella Comunità Economica Europea.

Di recente, però, si assiste a un'inversione di tendenza, allo sviluppo di una critica nativa che – secondo Kiberd – trova espressione nel “Belfast Agreement” dell'aprile del 1998. Il provvedimento, fortemente legato alla teoria postcoloniale e a recenti forme di critica irlandese, rappresenta la realizzazione di quel discorso minoritario avviato nel Settecento volto al recupero della specificità nazionale irlandese intesa in termini biculturali.

¹³⁵ Ibid., xiii.

Come spiega sempre Kiberd nel capitolo di *Irish Classics* intitolato ‘Irish Narrative: A Short History’, il primo testo mossosi in questo percorso che concede parità di dignità alle due tradizioni è *Reliques of Irish Poetry* (1789) di Charlotte Brooke, ammonimento affinché gli inglesi conoscano la tradizione gaelica per poter amministrare una terra prospera e pacifica. Così scrive la Brooke, appartenente all’élite anglo-irlandese:

The British Muse is not yet informed that she has an elder sister in this isle; let us then introduce them to each other¹³⁶.

L’auspicio della Brooke viene ripreso da Matthew Arnold verso la metà degli anni Sessanta dell’Ottocento con la sua richiesta, successivamente accolta, dell’istituzione di una cattedra di studi celtici a Oxford. Nella prima metà del Novecento, poi, la convinzione della continuità delle due culture, dello studio della tradizione gaelica e anglo-irlandese, viene portata avanti da due figure che rappresentano un’eccezione nei dipartimenti d’Inglese in Irlanda: Thomas MacDonagh (*Literature in Ireland: Studies Irish and Anglo-Irish* (1916)) e Daniel Corkery (*Synge and Anglo-Irish Literature* (1931); *What’s This About the Gaelic League?* (1941)). Nel 1962 poi la pubblicazione di *The Irish Comic Tradition* di Vivian Mercier ha rilanciato la disciplina ora denominata “Irish Studies”, dimostrando come l’amore irlandese per il macabro e il grottesco è sopravvissuto al passaggio dall’Irlandese all’Inglese. Egli celebra quella combinazione fra “wit” e volgare, elementi separati nella produzione anglosassone sin dai tempi di Shakespeare e Jonson, sottolineando invece come essi siano legati nella produzione letteraria irlandese proprio per la continuità con la tradizione gaelica. Il modello d’identità irlandese proposto da Mercier viene ripreso dalla “Field Day Theatre Company” fino a trovare la sua massima espressione nel citato “Belfast Agreement” che si fonda sul diritto della popolazione dell’Irlanda del Nord di scegliere se considerarsi e essere accettata come irlandese, inglese o entrambe le cose, di poter avere una doppia cittadinanza concordata da entrambi i governi. Uno dei provvedimenti più importanti del “Belfast Agreement” stabilisce che i cittadini della Repubblica devono rimuovere le loro rivendicazioni territoriali sulle sei contee del Nord, facenti parte del Regno Unito. Sin dalle prime esperienze scolastiche ai bambini della repubblica è stato insegnato che quella

¹³⁶ Brooke, C., preface to *Reliques of Irish Poetry*, [1789], (also in *Field Day Anthology of Irish Writing*, Vol. 1, 980).

rivendicazione è naturale, determinata dalla stessa configurazione geografica dell'Irlanda in quanto isola. Ciò nonostante, il 94% dell'elettorato del Sud ha votato a favore della revoca di quella rivendicazione nel nome della pace e dei buoni rapporti con gli Unionisti, di un'identità aperta, fondata sulla relazione fra persone. Sebbene reticente in materia culturale, il linguaggio del provvedimento – sostiene Kiberd – è 'poetico', perché offre una visione d'identità multipla, in cui non esiste una lingua ufficiale. Il segretario di stato nord-irlandese Patrick Mayhew ha riconosciuto che il provvedimento non sarebbe stato possibile senza gli sviluppi irlandesi in campo letterario. Il "Belfast Agreement" mette fine a un nazionalismo politico anti-coloniale e getta le basi per poter pensare a un nazionalismo culturale autentico.

La convivenza culturale irlandese che nega l'imposizione di una tradizione come ufficiale è espressione di una coscienza plurale che anticipa una prospettiva di carattere globale e può rappresentare un modello politico e culturale per altri paesi:

The Belfast Agreement [...] may in time produce political and cultural models that could be of use to communities in other war-torn parts of the world, where the problem of 'blood and belonging' cries out for cultural rather than military solutions¹³⁷.

Nell'Introduzione a *The Irish Writer and the World*, citando la convinzione di Giordano Bruno secondo cui 'ogni forza in natura sembra evolversi nel suo opposto – ma tale opposizione genera riunione', Kiberd sostiene che il mondo gaelico e quello anglo-irlandese, spesso visti nel passato come nemici, si sono fusi, dando espressione a nuovi tipi di arte ibrida in entrambe le lingue. Questa convivenza culturale può essere di esempio – un 'test-case' – per altri paesi del mondo, così come la cultura globale può fornire delle chiavi attraverso cui reinterpretare l'esperienza locale:

Some of the cultural events played out in the global setting of the last decade of the millennium seemed a reprise, often in extreme forms, of familiar old themes¹³⁸.

A scholar could [...] use Ireland as a test-case for the world but also see in the culture of globalisation a whole set of issues which needed addressing in his own country¹³⁹.

¹³⁷ Kiberd, D., *Irish Classics*, 631.

¹³⁸ Kiberd, D., *The Irish Writer and the World*, 19.

¹³⁹ *Ibid.*, 20.

Capitolo quinto

IL ROMANZO IRLANDESE E IL CANONE: LA SCRITTURA CREATIVA

5.1 La riscrittura nel romanzo irlandese contemporaneo

L'indagine analitica sul processo di riscrittura creativa nella letteratura irlandese contemporanea si concentra sul genere romanzo.

In verità – come spiega Kiberd in *The Irish Writer and the World* –, nel contesto letterario irlandese il genere che ha maggiormente espresso la fusione fra la cultura gaelica e quella anglo-irlandese, il genere anticipatore della convivenza e pluralità culturale dalla caduta dell'ordine gaelico nel 1600 alla formazione della classe borghese nei decenni successivi all'indipendenza, sarebbe la “short-story”. Il romanzo in Irlanda si sviluppa tardivamente rispetto a Inghilterra, Francia e Germania e i primi romanzi irlandesi ritenuti classici, da *Gulliver's Travels* a *Castle Rackrent*, da *Ulysses* a *At Swim-Two Birds*, mutuano la loro struttura dalla “short-story”, presentandosi più come raccolte di micro-narrative che come narrazioni unitarie. Così spiega Kiberd:

Of all literary forms, the short story seems to tap most fully into the energies unleashed by fusing the oral tradition of tale-telling with the writerly virtues of English narrative. If oral tale and bardic poem are forms of the aristocracy and the novel that of the bourgeoisie which succeeds it, then in the period of transition between both readers, there may be a phase when the forms of literature go into meltdown¹⁴⁰.

Nel postcoloniale, però, il romanzo rappresenta il genere per eccellenza, quello che riunisce in sé tutti gli altri, dialogico, aperto alla contaminazione e all'intertestualità, adatto a costruire narrazioni polifoniche, la resa narrativa della nazione come ‘comunità immaginata’ (cfr. B. Anderson), dei ‘molti come l'uno’. Qualora, come propone Aaron Kelly in ‘Replomatizing the Irish Text’ (2001), si cambi prospettiva nell'indagine critica e si cominci a pensare al romanzo irlandese non come a un'impresa letteraria fallimentare nella sua mancanza di unità, nel suo essere un insieme di micro-narrative, ma piuttosto come a un tipo di

¹⁴⁰ Kiberd, D., *The Irish Writer and the World*, 4.

narrativa decentrata e non egemonica, sarà possibile recuperarne il valore e soprattutto enfatizzarne l'importanza culturale, specie nel contesto contemporaneo dove, sebbene esso non abbia alle sue spalle una consolidata tradizione secolare, ha però una così ampia produzione e diffusione, e dove le analogie col romanzo postcoloniale sono moltissime. Così Kelly sostiene:

There should be a shift in critical emphasis when analyzing Irish fiction from failed novels to radically decentred and non-hegemonic fictions. So rather than being problematical in itself, the Irish novel brings into focus the contradictions of the form; it destabilizes the hegemony of its normative representational structures, not through some unitary problematic but rather a through disjuncture which unravels the conflict of class, gender, region and so on¹⁴¹.

La rivalutazione critica del romanzo in relazione alla “short-story” non va attribuita soltanto a un cambiamento di prospettiva d'indagine e alla sua proliferazione nel contesto contemporaneo, ma va enfatizzata anche e soprattutto in relazione al concetto di romanzo di riscrittura perché uno dei maggiori classici del canone occidentale, *Ulysses*, pur strutturato certo secondo i principi della “short-story” e scritto in un periodo in cui essa è ancora predominante, riscrive e ripropone altresì la struttura dell'*Odissea* di Omero.

Nel contesto dunque degli studi postcoloniali sul romanzo di riscrittura contemporaneo, uno dei principali antecedenti è costituito proprio da un romanzo della tradizione irlandese.

L'importanza di questo precedente viene segnalata e evidenziata dallo scrittore postcoloniale sud-africano J. M. Coetzee, il quale, famoso per *Foe*, romanzo di riscrittura del *Robinson Crusoe* di Defoe, in *Elizabeth Costello* (2004) concepisce il personaggio della Costello, il suo alter-ego, come riscrittrice proprio di *Ulysses* di Joyce.

E' significativo che un romanziere sud-africano, il cui romanzo *Foe* è considerato esemplare entro i processi di riscrittura postcoloniale, si immagini, attraverso un alter-ego, riscrittore di un romanzo irlandese come *Ulysses* di Joyce, che a sua volta è concepito come riscrittura dell'*Odissea* di Omero, ma che al contempo è considerato canonico e rientra nel ‘canone occidentale’ di Harold Bloom.

¹⁴¹ Kelly, A., ‘Reproblematizing the Irish Text’, in Gillis, A. and Kelly, A. (eds.), *Critical Ireland: New Essays in Literature and Culture*, Dublin, Four Courts, 2001, 124-132, 129.

Considerato poi che il recupero della tradizione letteraria greca e latina, la riscrittura dei classici nel contesto irlandese, è esemplare di un uso rivoluzionario della tradizione, un'espressione di come il classico possa diventare una forma di ipermodernismo per i nuovi sperimentalismi ('a ready template of the revolutionary use of tradition, of how the classics might be invoked as part of the hypermodernity embraced by the new experimentalists'¹⁴²), l'importanza del genere "romanzo" in Irlanda, sebbene sviluppatosi tardivamente rispetto agli altri paesi europei e dipendente ancora per molti versi dalla struttura della "short-story", non va affatto sottovalutata.

Non stupisce che un romanzo di riscrittura come *Ulysses* venga considerato in relazione con il romanzo di riscrittura postcoloniale perché esso ricorda come la modernità venga dalla continuità col passato e con la sua tradizione letteraria. *Ulysses* è un romanzo di riscrittura palese, un atto d'intertestualità sovversiva in cui l'elemento aulico e quello popolare si fondono, a testimonianza della continuità con quella tradizione gaelica che originariamente era aulica e che si è adattata e trasformata di fronte alla nuova realtà generata dalla dominazione coloniale inglese. La fusione di aulico e popolare, il nuovo e il riscritto, tracciano in Joyce un legame di continuità con le proprie origini culturali, con una tradizione letteraria storica e trasformativa, anticipatrice dei processi di convivenza multiculturale.

Coetzee, come scrittore postcoloniale il cui successo è principalmente legato a un romanzo di riscrittura, riconosce l'importanza della riscrittura joyciana e in qualche modo giustifica l'interrogarsi di questa ricerca sulla diffusione del concetto di riscrittura nel romanzo irlandese contemporaneo, piuttosto che in altri generi, e sui suoi possibili legami con le riscritture di scrittori provenienti da altre aree della postcolonialità.

Nel romanzo irlandese non soltanto la riscrittura è molto diffusa, ma affronta molte tematiche tipiche della postcolonialità e si pone in relazione col classico su più piani interpretativi. Qui l'analisi è circoscritta a una serie di romanzi di riscrittura interpretati in chiave storica e metaletteraria: in *Shamrock Tea* di Ciaran Carson, in *Death and Nightingales* di Eugene McCabe, in *The Bray House* di Éilís Ní Dhuibhne e in *Reading in the Dark* di Seamus Deane, l'elemento attorno a cui si concentra l'indagine è l'introduzione del dato

¹⁴² Kiberd, D., *Irish Classics*, xiii.

storiografico come mezzo attraverso cui viene scardinata l'a-temporalità del canone occidentale da una letteratura che opera internamente a esso. Si cerca di dimostrare come i romanzi di riscrittura trattati storicizzino e trasformino il canone, servendosi del dato storico irlandese come se fosse una sorta di 'passato profetico' che traccia il percorso verso un nuovo futuro, diverso da quello predeterminato dalla Storia ufficiale; un futuro in cui il 'tutto-Mondo' teorizzato da Glissant si vive e si abita nell'accettazione dell'incertezza e della continua "trasformazione", nel pluralismo e al contempo nell'esaltazione della propria specificità.

5.2 Ciaran Carson, *Shamrock Tea*: “replica” e l’assenza di un originale di riferimento

Shamrock Tea (2001) narra la storia di un giovane tredicenne il cui cognome, Carson, pare essere riferimento biografico allo scrittore. Insieme alla cugina Berenice e all’amico fraterno Maeterlinck, conosciuto al collegio gesuita di Loyola House, Carson scopre di essere stato scelto dall’ Antico Ordine degli Irlandesi, presente negli annali della storia d’Irlanda dal 1331 a.C., per compiere una missione storica che consiste nello riscrivere il libro della storia d’Irlanda. Bevendo o fumando una sostanza chiamata Shamrock Tea, inizialmente in possesso di Celestine, lo zio di Carson, i tre ragazzi accederanno a una dimensione extra-sensoriale in cui le coordinate spazio-temporali si annulleranno. In particolare, Shamrock Tea consentirà loro di entrare nel dipinto di Jan van Eyck *Il ritratto dei coniugi Arnolfini*, conservato nello studio di padre Brown (loro educatore a Loyola House) e replica dello stesso dipinto conservato alla National Gallery di Londra. Loro missione sarà quella di recuperare le tre arance che van Eyck ha disegnato appoggiate sulla cassa di quercia sotto la finestra dietro la figura del signor Arnolfini e nelle quali, secondo i membri dell’Ordine degli Irlandesi, van Eyck avrebbe iniettato un quantitativo di Shamrock Tea sufficiente per essere somministrato per più di tre volte a tutta la popolazione quattrocentesca di Bruges e i suoi dintorni, un quantitativo stimato a poter bastare per la popolazione delle sei contee dell’Irlanda del Nord nel 1959, anno in cui è ambientato il romanzo. L’obiettivo dell’Ordine è quello di infiltrare le acque di Silent Valley con la concentrazione di Shamrock Tea che verrà recuperata dai tre ragazzi. La riserva di Silent Valley si trova a South Down, una delle aree più contese fra cattolici e protestanti nel 1924, quando l’ “Irish Border Commission” si riunì per rivedere le disposizioni del “Partition Act” del 1920 e in particolar modo i confini dell’Irlanda del Nord in relazione alla ‘volontà dei cittadini’, ‘compatibilmente con le condizioni economiche e geografiche’. In questa zona la maggioranza cattolica aspirava a entrare a far parte del Sud independentista ma, attraverso un cavillo legale, si dimostrò che le ‘aspirazioni dei cittadini’ che andavano tenute in considerazione erano quelle di Belfast, in quanto senza la riserva d’acqua di South Down la città avrebbe cessato di essere un centro industriale. Conseguentemente l’area di South Down venne considerata di fatto

parte integrante dell'Irlanda del Nord allo scopo di creare un'unità economica controllata dalla maggioranza protestante. I membri dell'Ordine degli Irlandesi sostengono che senza la riserva di Silent Valley lo stato dell'Irlanda del Nord non esisterebbe e proprio Silent Valley sarà la causa della sua dissoluzione. Infiltrando le acque della riserva con Shamrock Tea gli abitanti di tutta Belfast la berranno e saranno così battezzati e indotti a vedere il mondo così com'è, senza divisioni, confini e scontri settari.

Il romanzo di Carson è una riscrittura letteraria del citato dipinto di van Eyck *Il ritratto dei coniugi Arnolfini* (1434), esposto alla National Gallery di Londra. In questo caso il processo di riscrittura creativa in termini postcoloniali non coinvolge un'opera letteraria, ma si contamina con l'arte visiva, testimoniando come anche nel contesto irlandese il romanzo postcoloniale, espressione di una molteplicità di discorsi espressivi, attraverso ibridazione, contaminazione e intertestualità, non sia più un genere, ma piuttosto riunisca in sé tutti i generi, li abolisca e si spinga oltre, finché tutte le arti, la pittura, la musica, il cinema, si fanno romanzo, pagina scritta e narrata.

La fusione fra pittura e scrittura viene realizzata da Carson attraverso una divisione del testo in ben 101 capitoli, ognuno dei quali prende il titolo da una gradazione di colore diverso, sempre associata nel testo a un particolare episodio fondamentale nell'articolazione della trama. Non a caso nell'*incipit* il giovane protagonista, volendo mettere per iscritto la sua storia, sostiene che la prima cosa che ricorda sono i colori della carta da parati della sua stanza, colori che hanno un nome e dietro i quali giacciono sicuramente delle storie. Così il giovane Carson dichiara all'inizio del primo capitolo intitolato "Paris Green", quel verde del vestito della Cenami nel dipinto di van Eyck, ma anche del trifoglio, emblema dell'Irlanda, della Trinità, ma soprattutto di passato, presente e futuro:

The first thing I remember are the colours of my bedroom wallpaper, and their chalky taste under my fingernails. It would, of course, be years before I learned what the shades were called, which leads me to my first paint-box. Hooker's Green, Vermilion, Prussian Blue, Burnt Sienna: I knew stories must lie behind those names, and I resolved to discover them some day¹⁴³.

¹⁴³ Carson, C., *Shamrock Tea*, London and New York, Granta, 2001, 1.

Non è altresì un caso che la figura della Cenami nel dipinto di Van Eyck rievochi la Santa Caterina del posteriore Trittico di Dresden (1437), la santa patrona dei libri, come se Carson volesse ribadire il legame fra letteratura e pittura.

Inoltre, l'interesse per l'arte della pittura nel romanzo – come sottolinea Leonee Ormond in 'Painting and the Past' (1991) – introduce la dimensione storica nel romanzo e crea una connessione fra passato e presente:

[...] reference to paintings (whether known or invented) introduces an historical dimension into fiction. Paintings, like sculptures or archeological finds, have the timelessness of the solid object. They come down from the past in a concrete form, whereas music and literature are continuously reinterpreted through time¹⁴⁴.

A novelist who chooses to refer to an old master painting is making [...] a connection between past and present¹⁴⁵.

La fusione che Carson crea fra pittura e scrittura e che si consolida e rafforza nel corso di tutto il romanzo fino a tradursi, come poi si vedrà, in una condivisa pratica di riproduzione o "replica", prende corpo da un lato da una radicata consapevolezza dello scrittore irlandese del contesto di produzione del dipinto del pittore fiammingo, testimoniata dai suoi studi sull'argomento, citati come 'Selected Sources' a chiusura del suo romanzo, e dall'altro dalla convinzione della trasformabilità e malleabilità dell'opera pittorica, intesa qui come canone di riferimento che può essere adattato allo specifico del contesto irlandese e divenire riscrittura della storia locale in chiave plurale e multiculturale, nella consapevolezza della perenne mutabilità del reale.

Come evidenziato da Kiberd, nella stesura di un canone nazionale è necessario porsi di fronte ai classici considerando da un lato la loro storicità, dall'altro la loro dinamicità, da una parte il contesto d'appartenenza, dall'altra i nuovi significati che esso può assumere per il lettore e che potrebbero sorprendere l'autore stesso e i lettori precedenti. Su questi stessi due piani si muove Carson che ricolloca il dipinto di van Eyck in relazione alla funzione che la pittura aveva nel Quattrocento a Bruges, e al contempo lo attualizza, facendo di esso un espediente narrativo per auspicare una risoluzione degli scontri settari nella Belfast di fine anni Cinquanta.

¹⁴⁴ Ormond, L., 'Painting and the Past', in Easson, A. (ed.), *History and the Novel, English Association: Essays and Studies*, Cambridge, Brewer, 1991, 1-14, 1.

¹⁴⁵ *Ibid.*, 1.

La scelta di rivisitare in chiave letteraria proprio *Il ritratto dei coniugi Arnolfini* risponde all'esigenza di Carson di valorizzare la funzione storica, politica, sociale e culturale della letteratura risalendo alle origini e al contesto in cui la pittura ha acquisito una valenza professionale e creando, proprio attraverso il processo di riscrittura, una connessione con la produzione letteraria irlandese contemporanea.

Così come per creare un canone nazionale che si relazioni al contesto globale la letteratura irlandese risale alle proprie origini bardiche, a quella fase precoloniale attraverso la quale essa assume coscienza della sua valenza storica, trasformativa e multiculturale, analogamente, ritornando alla corte di Bruges nel Quattrocento, Carson risale al momento in cui la pittura comincia a essere concepita come una vera e propria professione, investita di un ruolo storico, politico e sociale, soggetta pertanto a trasformazioni ed evoluzioni, atta a divenire espressione di più ceti sociali, in virtù di quella realtà cosmopolita in cui si trova a fiorire.

Come evidenziato da Glissant, abitare con positività la molteplicità del reale implica risalire alle proprie origini 'pensando per tracce', ricostruendo con immensa difficoltà quei frammenti ormai persi e dimenticati che costituiscono la propria storia. Non è un caso che per risalire alle origini della pittura come professione relazionata al mercato di massa Carson scelga proprio *Il ritratto dei coniugi Arnolfini*. Esso costituisce infatti il dipinto su tavola più conosciuto nel contesto della pittura nordica del XV secolo perché è la raffigurazione più antica di due pesone comuni in uno spazio interno realisticamente definito. La peculiarità di questo dipinto, la curiosità che esso suscita, sono dovute all'elusività del suo significato, al fatto che esso si sia perduto nel tempo. Come dichiara lo studioso Edwin Hall in *The Arnolfini Betrothal: Medieval Marriage and the Enigma of Van Eyck's Double Portrait* (1994):

This air of mystery is really no more than an accidental consequence of the passage of time, which severely restricts what a modern viewer readily brings to an intellectual perception of the painting¹⁴⁶.

¹⁴⁶ Hall, E., *The Arnolfini Betrothal: Medieval Marriage and the Enigma of Van Eyck's Double Portrait*, Berkeley, Los Angeles and London, University of California Press, 1994, 2.

A partire dal 1600 e fino alla recente interpretazione proposta da Erwin Panofsky del dipinto come raffigurante un matrimonio clandestino, si assiste a una progressiva destoricizzazione del ritratto fino a una totale rottura della relazione cognitiva fra passato e presente. E' questa lacuna enigmatica che affascina molto gli interpreti e rivisitare il ritratto in chiave letteraria è per Carson una sfida che consiste nel ricostruire la sua storia, ricostituire il legame fra passato e presente andato perduto, ristabilire proprio 'pensando per tracce' quella continuità temporale che permette di conferire al dipinto stesso nuovi e futuri significati, relazionati alla contemporaneità.

In *The Interpretation of Pictures* (1989) Mark Roskill sostiene che non possiamo sperare 'to know beyond reasonable doubt, what exactly the picture shows' e ciò 'is part and parcel of the picture's perennial fascination'¹⁴⁷; in 'Jan Van Eyck's Arnolfini Portrait: Business as Usual?' (1989) Linda Seidel aggiunge che il ritratto è un 'visual enigma, a riddle in which nothing is as it appears to be'¹⁴⁸. La riscrittura palese del ritratto offre dunque a Carson la possibilità di una ricostruzione storica che, nel parallelo con la letteratura, esalti l'importanza della continuità culturale con i classici di riferimento e allo stesso tempo conceda quel tanto di libertà che basta a ipotizzare per il ritratto un nuovo significato, funzionale al contesto irlandese in cui Carson stesso opera.

Come dichiara Otto Pächt in *Die Begründer der altniederländischen Malerei* (1989), il ritratto dei coniugi Arnolfini rappresenta 'un'opera d'arte secolare e una pietra miliare nell'evoluzione del ritratto nello stile di Van Eyck'¹⁴⁹. Carson crea un parallelo fra se stesso e colui che viene considerato il fondatore del ritratto borghese. Ma Jan van Eyck, è anche il principale pittore attivo alla corte del duca Filippo il Buono a Bruges col titolo di *varlet de chambre* dal 1430 alla sua morte nel 1441. Il paradosso che van Eyck incarna come pittore di corte e al contempo artista che esprime e soddisfa le esigenze di una cultura borghese costituisce per Carson la chiave interpretativa di un concetto aperto di arte, il punto d'origine della coscienza del carattere trasformativo della pittura che, senza cessare di soddisfare le esigenze della corte, si adatta a un nascente mercato di massa, facendosi così espressione politica, sociale e culturale di più ceti sociali,

¹⁴⁷ Roskill, M., *The Interpretation of Pictures*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1989, 62.

¹⁴⁸ Seidel, L., 'Jan Van Eyck's Arnolfini Portrait: Business as Usual?', *Critical Inquiry* 16, 1989, 55-86, 78.

¹⁴⁹ Pächt, O., *Die Begründer der altniederländischen Malerei*, 1989. (La traduzione italiana è mia da Pächt, O., *Van Eyck and the Foundes of Early Netherlandish Painting*, trans. by Britt, D., London, Harvey Miller, 1994, 31).

di una realtà cosmopolita come quella di Bruges alla fine del Quattrocento. E' a questa trasformazione del concetto di pittura che Carson vuole risalire ricollocando storicamente il dipinto e la vicenda da lui narrata nel contesto e nel periodo in cui il dipinto è stato prodotto, creando così un parallelismo col carattere trasformativo della letteratura irlandese contemporanea in relazione al delinearsi di una Letteratura mondiale.

La ricollocazione storica è fondamentale e infatti quando i tre giovani protagonisti del romanzo di Carson acconsentono a investirsi della missione storica per la quale l'Antico Ordine degli Irlandesi li ha istruiti, chiedono conferma al loro educatore padre Brown se la loro esperienza extra-sensoriale dovrà ricondurli proprio all'epoca in cui van Eyck ha dipinto il ritratto. La risposta non può che essere affermativa:

Am I [Carson] right, I said, in assuming we will be travelling to fifteenth-century Bruges?

That is correct, said Fr Brown, though at what precise point in the space-time continuum, we cannot be entirely sure. But we can reasonably assume that the painting itself will provide a focus, and that you will emerge in van Eyck's studio around the time he completed the London painting, on St Luke's Day, 1434¹⁵⁰.

Solamente acquisendo consapevolezza delle proprie origini storiche la pittura fiamminga e la letteratura irlandese possono investirsi di quella valenza trasformativa che le rende adattabili al contesto della cultura globale in cui la comunicazione di massa induce all'annullamento delle coordinate spazio-temporali, creando quello che padre Brown, nel passo citato, definisce 'the space-time continuum'.

Ricostruire la storia della pittura a Bruges alla fine del Medioevo significa capire come il desiderio di rappresentazione che trae origine dalla cultura dell'ostentazione e del mecenatismo nobiliare, del *vivre noblement*, abbia dato vita a una richiesta di pittura in ambito borghese come mezzo attraverso cui costruirsi un'identità sociale, proprio emulando la tradizione nobiliare. La pittura assume conseguentemente una funzione politica, sociale ed economica. Soddisfando le aspettative dei nuovi committenti borghesi, i pittori fiamminghi introducono la pittura nell'era moderna. Come scrive Jean C. Wilson in *Painting in Bruges at the Close of the Middle Ages: Studies in Society and Visual Culture* (1998):

¹⁵⁰ Carson, C., *Shamrock Tea*, 274.

The painters increasingly began to understand the importance of their craft in this process undoubtedly helped to further its elevation and, in doing so, initiate the early modern era, wherein painting would gradually come to be understood not as craft but rather as “fine art”¹⁵¹.

L'introduzione di un mercato di massa a Bruges avrà dunque radicali conseguenze per i pittori e per la storia della pittura dell'Europa occidentale; dipingere diventerà una vera e propria professione:

[...] by the early sixteenth century, painters were no longer entirely reliant on commissions by specific individuals or institutions; they had begun to venture out with their products into a market of ready-made goods. This phenomenon signals a confidence in the demand for paintings, which was clearly perceived to be substantial enough to encourage such ventures¹⁵².

L'importanza che assume Bruges nella storia della pittura è dovuta alla scelta fatta nel 1430 dal duca Filippo il Buono di celebrarvi il proprio matrimonio con l'Infanta Isabella di Portogallo e le successive e più importanti festività di corte. Al di là della ricchezza dell'ambiente urbano e della posizione militarmente strategica della città, il suo carattere internazionale e la presenza di mercanti stranieri di ogni nazionalità, garantiva al duca una vasta visibilità consentendogli di diffondere il proprio prestigio in tutta Europa. Moltissimi artisti e artigiani, fatti arrivare dai palazzi ducali di Lilla e Digione, vennero impiegati per la realizzazione del cerimoniale di nozze. Inevitabilmente moltissimi altri artisti del XV secolo cominciarono a guardare a Bruges e Jan van Eyck stesso vi si trasferì permanentemente subito dopo il matrimonio del duca. Ecco perché in *Shamrock Tea* Carson non manca di ricordare la sontuosità e rilevanza dell'episodio, con una descrizione dove la realtà si confonde con una magnificenza quasi magica:

The sumptuousness of the Burgundian court was singularly epitomized by Philip the Good's wedding to Isabella of Portugal in 1430. After the state entry into Bruges on Sunday, 8 January – the feast of the hermit saint, Stephen of Muret, who was noted for wearing a metal breastplate instead of a hairshirt – a magnificent banquet was held. For this occasion the whole city was painted red; Venetian scarlet banners hung from the balconies. Teams of unicorns carrying leopards on their backs appeared pulling floats which bore giant pastries, from which emerged live bears, apes, parrots, four sheep whose fleece had been dyed blue, three musical monkeys, two piping goats, and a singing wolf. Men who were half griffins and half men rode on wild boars, juggling daggers and swords. Amidst a fanfare of trumpets, four giants dragged in an enormous whale, which spewed forth dancing boys and singing maidens; they quarrelled with the giants, who drove them back into the

¹⁵¹ Wilson, J. C., *Painting in Bruges at the Close of the Middle Ages: Studies in Society and Visual Culture*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 1998, 195.

¹⁵² *Ibid.*, 186.

belly of Leviathan. A dragon breathing fire flew through the hall and disappeared again as mysteriously as it had come.

The fountains of the palace flowed with Burgundy wine; and, as the day wore on, many of the guests found it increasingly difficult to tell whether what they saw was make-believe, or real, or some amalgam of the two¹⁵³.

Carson colloca *Il ritratto dei coniugi Arnolfini* nel suo contesto d'appartenenza, evidenziando la consapevolezza del carattere storico della pittura, accanto alla quale affianca la coscienza della sua valenza trasformativa, mostrando come i pittori dell'epoca si adattassero alle esigenze di mercato. Come i bardi gaelici con l'introduzione inglese del diritto di primogenitura perdono il loro prestigio di fronte alla nuova nobiltà e si adattano a rivolgersi alle masse con una produzione poetica che da un lato si volgarizza, si rende maggiormente comprensibile, mentre dall'altro mantiene una continuità con la tradizione classica da cui prende origine, preservando l'identità gaelica stessa, così il pittore del Quattrocento a Bruges da una parte continua a lavorare per la corte, dall'altra adatta la sua arte a esprimere le esigenze del sempre più diffuso mercato borghese. All'epoca, la corporazione dei pittori di Bruges riceveva infatti commissioni e opportunità lavorative sia dalla corte che dal patriziato urbano e pertanto doveva adattare la sua arte a soddisfare le richieste di quest'ultimo, ma allo stesso tempo mantenere un legame di continuità con la corte stessa:

While the guilds of Bruges may have been anxious to protect their independence and right to regulate their professional activities, many guilds, particularly those associated with the luxury industries, may also have recognized that, however problematic, the ducal presence within the community was a principal source of demand for their various products and services¹⁵⁴.

E' inoltre significativo rilevare come ai pittori di corte, ai *varlets de chambre* come van Eyck, il duca non chiedesse tanto dipinti su tavola, come *Il ritratto dei coniugi Arnolfini*, ma piuttosto ornamentazioni pittoriche dei palazzi ducali e decorazioni in occasione di feste e celebrazioni ufficiali. Nei casi in cui il duca e la nobiltà commissionassero dipinti su tavola, si trattava di ritratti individuali o di immagini religiose che poi sarebbero finite in donazione. Fu la borghesia invece a iniziare a chiedere ai pittori dipinti su tavola e anche pale d'altare.

¹⁵³ Carson, C., *Shamrock Tea*, 254-255.

¹⁵⁴ Wilson, J. C., *Painting in Bruges at the Close of the Middle Ages: Studies in Society and Visual Culture*, 37.

Il fenomeno del *vivre noblement* diffuso a Bruges cominciava a essere emulato dal patriziato urbano che cercava di entrare nei ranghi della nobiltà o di dimostrare la propria familiarità con uno stile di vita nobiliare. La preoccupazione nobiliare di mostrare e ostentare il proprio *status*, la propria discendenza, l'onore, la ricchezza e la generosità, cominciò a essere emulata, anche se su scala ridotta, da coloro che aspiravano a entrare nella cerchia ducale o da coloro che volevano assicurarsi una posizione in società e la borghesia cominciò a commissionare ritratti dipinti su tavola e pale d'altare che venivano poi donate alle chiese per essere collocate nelle cappelle private, come atto di manifestazione della propria generosità. Questa produzione si rivelò in continua crescita fra il 1440 e il 1470.

E' interessante constatare come il tipo di pittura che Carson analizza in *Shamrock Tea* sia proprio il dipinto su tavola e la pala d'altare. Accanto al *Ritratto dei coniugi Arnolfini* (ritratto dipinto su tavola), attorno al quale ruota tutta la struttura del suo romanzo, lo scrittore irlandese colloca un'altra opera pittorica, il *polittico dell'Agnello Mistico*, che, non a caso, fa parte proprio di una pala d'altare che si trova a Gand (*Pala d'altare di Gand* (1432)) e che rappresenta il più complesso lavoro di pittura fiamminga dell'epoca, attribuito a Jan e al fratello Hubert van Eyck.

L'importanza di questa pala d'altare è sottolineata dalla centralità nel romanzo e nella missione dell'Ordine degli Irlandesi del personaggio di Maeterlink che, proprio perché originario di Gand, ha visto coi suoi occhi la pala d'altare che si trova nella Cattedrale di San Bavone. Egli così descrive la sua visione del *polittico dell'Agnello Mistico*, che 'is perhaps as close to an eternal vision as we get on earth'¹⁵⁵:

[...] I would procede to the Cathedral of St Bavon, a many-chambered space of nave, transepts, choirs, and chapels. Here was St Bavon himself, in his ducal robes, hovering among the clouds; Moses striking water from the rock, and the Raising of the Brazen Serpent; the Presentation in the Temple; the Queen of Sheba before Solomon; Christ among the Dukes of Burgundy; and many more. I would save the best to the last: the great altarpiece by the van Eyck brothers, Hubert and Jan. It is an immensely complex work, made in the shape of a folding screen: when shut, the twelve outer panels show scenes relating to the Annunciation; opened, it becomes twice as big. These twelve inner panels centre on the Adoration of the Lamb. Ghent's patron saint, my uncle had pointed to me, is John the Baptist; and the connection between his attribute, the Lamb of God, and the wool industry, which was the source of the city's once immense weath, is clear¹⁵⁶.

¹⁵⁵ Carson, C., *Shamrock Tea*, 260.

¹⁵⁶ *Ibid.*, 110-111.

La centralità del ruolo di Maeterlinck ai fini della missione viene espresso dallo stesso padre Brown:

You, Maeterlinck, in particular, for you have been privileged to set eyes on his great altarpiece in Ghent. You will have observed how the central image of the Adoration of the Lamb is flooded with heavenly light, in which everything glitters, from the towers of the new Jerusalem on the horizon to the profusion of meticulously depicted flowers in the foreground¹⁵⁷.

Senza Maeterlinck, per il quale Carson dichiara di essersi ispirato alla figura dello scrittore belga Maurice Maeterlinck (1862-1949), l'esperienza extrasensoriale di entrare nel *Ritratto dei coniugi Arnolfini* e recuperare le arance iniettate di Shamrock Tea sul cassettono sotto la finestra non è realizzabile. Carson e Berenice hanno provato a entrare nel dipinto da soli, ma senza esito e questo perché la presenza di Maeterlinck è fondamentale per costituire Shamrock, il trifoglio irlandese, la Trinità, il passato, presente e futuro che i tre ragazzi incarnano. Così padre Brown dice a Carson e Berenice, prima che si apprestino ad affrontare la loro missione:

Much more important for your venture is Maeterlinck, the third element. You and Berenice alone would be lost in the Bruges of 1434, even if you managed to get there, which, without Maeterlinck, is not one hundred per cent certain, for three is the magic number. Maeterlinck has breathed the air of Flanders, and he speaks its languages. Admittedly, French and Flemish have evolved somewhat since then, but he will find them comprehensible, and any difference in his pronunciation and vocabulary will be readily explained by his pretending to be the son of a Dutch merchant, accompanying his friends from Ireland, which country then, as now, enjoyed excellent relations with Flanders¹⁵⁸.

La connessione poi della pala d'altare con il mondo borghese è evidente: come Carson stesso dichiara, l'*Agnello Mistico* è un riferimento all'industria della lana e allo sviluppo industriale e commerciale di tutto il mercato fiammingo dell'epoca, uno sviluppo che inevitabilmente crea delle trasformazioni sociali – proprio come quelle che affronta il bardo gaelico – che si ripercuotono sulla produzione e fruizione pittorica. E' a queste trasformazioni che Carson pensa quando fa riferimento nel suo romanzo proprio al *Ritratto* e alla *Pala d'altare di Gand* piuttosto che a altre opere pittoriche.

La trasformatività e adattabilità della pittura fiamminga del Quattrocento, testimoniata dai ritratti su tavola e dalle pale d'altare, è resa ancor più

¹⁵⁷ Ibid., 147.

¹⁵⁸ Ibid., 275-276.

comprensibile dalla dimostrata conoscenza storica dell'allora diffusa pratica di "replica" che Carson introduce supponendo narrativamente l'esistenza di un secondo *Ritratto degli Arnolfini* che egli immagina conservato presso la Loyola House, quello in cui i tre giovani protagonisti del romanzo devono entrare. Lo scrittore irlandese anticipa già la diffusione di questa pratica quando cita i due ritratti commissionati a van Eyck dal duca Filippo il Buono dell'Infanta Isabella prima delle nozze. Nel romanzo Carson spiega che van Eyck aveva accompagnato una delegazione a Lisbona per negoziare il matrimonio del duca e quest'ultimo gli aveva in quell'occasione commissionato non uno, ma due ritratti di Isabella per assicurarsi della sua bellezza prima dell'unione:

[...] in 1428 the Duke had requested him to accompany a delegation to Lisbon to negotiate the marriage. Van Eyck's commission was to paint her portrait: not once, but twice, for the Duke had never seen the Infanta, and wanted more a verbal guarantee of her appearance before he committed himself to the union¹⁵⁹.

Questi ritratti – aggiunge poi Carson – sono andati perduti, ma costituiscono un espediente narrativo atto a introdurre la pratica di "replica" e a giustificare la presenza nella trama del romanzo di una replica del *Ritratto dei coniugi Arnolfini*. Prima che Carson, Berenice e Maeterlinck entrino nel dipinto, padre Brown spiega loro che il ritratto di fronte al quale si trovano, nella "Loyola House" nella contea di Down in Irlanda, è una replica di quello famoso nel mondo che è esibito alla National Gallery di Londra:

The picture now in the National Gallery, London, was made first, and by means of it, van Eyck travelled to Ireland, where he made the picture which now confronts you¹⁶⁰.

La crescente richiesta di dipinti nel contesto fiammingo del Quattrocento determinò la necessità nei pittori di produrre più versioni di una stessa immagine. Non soltanto i committenti richiedevano, come nel caso del ritratto di Isabella commissionato dal duca Filippo, più copie di un dipinto, ma i pittori stessi spesso prendevano da soli l'iniziativa di dipingere più repliche o versioni di una stessa immagine, prima ancora di assicurarsi una commissione, e questo proprio per la crescente richiesta di mercato e la difficoltà di soddisfare tutte le domande. Come spiega ancora Jean C. Wilson in *Painting in Bruges at the Close of the Middle Ages*:

¹⁵⁹ Ibid., 256.

¹⁶⁰ Ibid., 272-273.

With this increased demand for painting, painters found themselves busier than perhaps many of their predecessors had been in supplying members of the community with the images which they desired. Certain painters appear to have begun to produce their images in multiple versions. Documentary evidence suggests that over the course of the fifteenth century, patrons, occasionally commissioned paintings in multiple versions or may have requested that a copy be made of a particular painting. [...]. However, [...] replication was not necessarily restricted to individual patrons' commissions; it may also have been initiated by painters themselves. A notable feature shared by many of these works is that the circumstances of their origin with regard to patronage can rarely be determined, a phenomenon suggesting that at least in some instances painters may have created paintings without first securing a specific commission¹⁶¹.

Ecco perché di fronte alla necessità di produzione di più repliche dello stesso soggetto i pittori cominciarono a elaborare dei modelli o schemi di bottega ('workshop models') cui far riferimento nella riproduzione degli stessi soggetti. Ciò che interessava ai pittori non era creare figure o motivi nuovi e originali, ma piuttosto approfondire e sviluppare soggetti o figure che già soddisfacevano i committenti. Esisteva dunque da un lato una continuità con i modelli e schemi di riferimento, con un canone di abbozzi, schizzi e figure presenti nell'immaginario collettivo dal quale i pittori non si scostavano, dall'altro un diverso modo rispetto all'epoca moderna di concepire l'arte di creare immagini, un modo che escludeva l'esistenza di un pensiero originario, di un'opera unica e irripetibile. La replica, che in epoca moderna indurrebbe a pensare alla creazione di copie come imitazioni passive, testimonianze della perdita di qualsiasi capacità creativa, era invece una pratica ampiamente diffusa e affatto negativa o creativamente fallimentare nella Bruges del XV secolo: essa rappresentava un'opportunità professionale per gli artisti che ritenevano che esistessero già dei motivi soddisfacentemente concettualizzati e apprezzati dal pubblico e che richiedevano semplicemente di essere adattati, trasformati in relazione alle aspettative dei committenti.

Immaginando in *Shamrock Tea* l'esistenza di due copie del *Ritratto dei coniugi Arnolfini*, Carson pone in evidenza come nella Bruges del XV secolo la pittura non concepisse l'originalità come unicità e irripetibilità. In altre parole, la ricollocazione storica del ritratto permette di cogliere come in pittura all'epoca non esistessero dei canoni estetici assoluti, a-temporali e inimitabili, ma piuttosto dei modelli di riferimento riconosciuti dalla collettività che, se concepiti come canonici, traducevano in qualche modo la necessità di quello che poteva essere

¹⁶¹ Wilson, J. C., *Painting in Bruges at the Close of the Middle Ages: Studies in Society and Visual Culture*, 88.

una sorta di canone d'emergenza – per mutuare l'espressione dal postcoloniale attuale –, un canone inteso nella sua valenza storica e soprattutto trasformativa, adattabile, variabile, atto a soddisfare una situazione nuova e d'emergenza per il pittore, corrispondente all'aumento di richiesta di opere pittoriche che esprimessero il prestigio e la collocazione sociale della nuova committenza borghese.

La pittura fiamminga del Quattrocento, intesa nella sua valenza storica e trasformativa, era anche una produzione nata da un'attività collettiva di maestri e apprendisti, il cui numero era sicuramente maggiore di quello che la corporazione registrava ufficialmente. I dipinti fiamminghi in tutte le loro repliche erano il risultato di un lavoro collettivo, di una pluralità di voci artistiche che tanto evocano la coralità della narrativa polifonica postcoloniale e di Carson stesso che nel romanzo fa parlare ogni personaggio in prima persona, spostando continuamente il punto di vista.

Non è un caso che un concetto di pittura atta a farsi portavoce di una funzione storico-sociale, plurale, dinamica e trasformativa si sviluppasse proprio a Bruges, cittadina che sin dall'alto Medioevo si era distinta come uno dei centri più cosmopoliti del nord Europa per la sua attività commerciale di portata internazionale. La presenza di mercanti e commercianti di tutte le nazionalità aveva qui creato una realtà multiculturale che nel romanzo di Carson può essere intesa come micro-cosmo di una convivenza culturale che sia punto di riferimento per la coabitazione irlandese di due culture e, più in generale, per il multiculturalismo dell'attuale realtà globale.

Se, come evidenziato prima, un classico va inteso non soltanto in relazione al suo contesto, ma anche ai nuovi significati che esso può assumere confrontandosi con i suoi lettori, il dipinto di van Eyck cui Carson s'ispira non soltanto viene ricollocato storicamente nel contesto del suo tempo, ma viene anche attualizzato e adattato in chiave letteraria a esprimere la situazione storica irlandese di fine anni Cinquanta.

Carson insiste nel romanzo a creare una connessione fra Irlanda e Fiandre, un legame che dura da secoli ('the relationship between Ireland and Flanders [...] extends for many centuries'¹⁶²) e che si realizza narrativamente nell'amicizia

¹⁶² Carson, C., *Shamrock Tea*, 106.

fraterna fra il protagonista Carson e il giovane Maeterlinck, compagno di studi incontrato alla scuola di Loyola House. Così Carson dice di Maeterlinck:

It occurred to me then that Maeterlinck could be the brother I had never had¹⁶³.

Si crea narrativamente una similitudine fra l'esperienza di vita dei due giovani che consente a Carson di instaurare un parallelismo fra i due rispettivi contesti d'appartenenza e di dichiarare, attraverso le parole del giovane Carson, che la realtà fiamminga di Gand da cui Maeterlinck proviene evoca tanto la situazione irlandese di Belfast vissuta dal protagonista stesso:

Hearing Maeterlinck speak of Ghent, I said, I was reminded of Belfast. Like him, I used to spend hours exploring my native city¹⁶⁴.

Questo legame pensato dallo scrittore offre la possibilità di concepire una duplice lettura del ritratto, una in relazione al contesto fiammingo d'appartenenza, l'altra in relazione al contesto irlandese dove Carson immagina che van Eyck abbia dipinto una replica dell'opera.

All'inizio del romanzo, infatti, quando lo zio Celestine dona a Carson un libro sui van Eyck intitolato *The Van Eycks*, egli descrive dettagliatamente l'opera al nipote, esponendogli i problemi interpretativi più recenti dibattuti dalla critica contemporanea, e cioè se si tratti della rappresentazione della celebrazione di un matrimonio e se la donna rappresentata, la Cenami, sia o meno incinta. Panofsky ha interpretato il ritratto come raffigurazione di un matrimonio clandestino e la sua ipotesi, dapprima mai messa in discussione, suscita invece diversi dubbi nei critici d'arte contemporanei. Carson, contestualizzando il ritratto cui s'ispira, attraverso Celestine espone al lettore queste problematiche interpretative:

Ah, the Arnolfini, said Celestine. Since the theory that this painting represents a marriage contract is open to reproach, let us not call it the Arnolfini Wedding, but the Arnolfini Double Portrait¹⁶⁵.

In merito alla presunta gravidanza Celestine aggiunge:

¹⁶³ Ibid., 131.

¹⁶⁴ Ibid., 247-248.

¹⁶⁵ Ibid., 52.

As for the lady, she wears an elaborately folded, fluted white linen headdress, and fine gold chains around her neck; over an underdress of hyacinth blue damask, whose sleeves are gathered at the wrists into bands of gold and pink braid, an emerald green wool ermine-trimmed gown is gathered up and held across her rounded stomach, so that you might think her pregnant, but she is very definitely not, for van Eyck, in his Dresden triptych of 1437, depicts her virgin St Catherine in similar fashion¹⁶⁶.

Prima di avanzare un'interpretazione in chiave nazionale del ritratto, Carson scrittore chiarisce al Carson personaggio il significato storico dell'opera pittorica rendendo al contempo palese la sua intenzione di farsene riscrittore, stabilendo così una continuità dichiarata col canone e dando vita nella riscrittura a un atto di intertestualità sovversiva.

E' significativo ricordare come il processo di riscrittura in chiave letteraria inizi narrativamente con la "copia" messa per iscritto da parte del giovane Carson di parti del libro sui van Eyck donatogli da Celestine, come a stabilire una continuità con l'opera pittorica canonica concepita nella sua storicità, in relazione alle teorie su di essa, per meglio capirla. Successivamente però, l'atto del copiare culminerà nella trasformazione del canone di riferimento in un'opera originale, quella di Carson, attraverso l'espedito narrativo della dimensione magica cui i protagonisti accedono grazie a Shamrock Tea. Simbolica poi la scelta del protagonista di copiare il testo d'arte con una penna Parker, prodotto dell'Impero ('Parker Pens are Empire made'¹⁶⁷), come atto di continuità con il canone inglese nella costituzione di un canone nazionale irlandese. Carson infatti così dichiara:

As it was, I was engrossed in *The Van Eycks*. I thought that if I used my Parker Duofold to copy out some of the text, I might better understand it; or, as if by magic, the words would become mine¹⁶⁸.

E' sulla base di questi auspici e di volontà dichiarata di riscrittura che Carson propone la sua versione in chiave nazionale del *Ritratto degli Arnolfini*. Quando padre Brown spiega a Carson, Maeterlink e Berenice il significato del ritratto, egli esalta la relazione con l'Irlanda. Ai piedi della coppia è rappresentato un cane che non è riflesso nello specchio attorno a cui ruota tutto il mistero dell'opera, quello specchio attraverso cui si vedono entrare nella stanza altre due persone vestite di rosso e blu, la cui presenza forse è necessaria a testimoniare

¹⁶⁶ Ibid., 52-53.

¹⁶⁷ Ibid., 62.

¹⁶⁸ Ibid., 62.

l'evento che lì presumibilmente si stava celebrando. Il corpo di questo cane, nelle parole di padre Brown, rappresenterebbe una mappa dell'Irlanda stessa:

The wiry dog is not reflected in the mirror. But if we imagine him turned about face, we can see his body resembles a map of Ireland, made up of infinitely complicated strands¹⁶⁹.

Anche la donna rappresentata nel dipinto costituirebbe una mappa dell'Irlanda: le decorazioni presenti sul suo vestito, pieghe, tagli, fronzoli, sono tutte disegnate annodate e raggruppate in tre, a evocare il trifoglio irlandese; il velo, piegato su se stesso cinque volte, rappresenterebbe le cinque province irlandesi:

Even more suggestive of the folds of space and time is the woman's green dress. Look at the fur-edged slit on the enormous sleeve, whose curve is decorated with vertical strips of dagging cut, like four-leaved shamrocks, into maltese crosses; just under the gathering of the sleeve into its slit, the strips have been placed in three overlapping layers, each three crosses wide, echoing the bunching of the sleeve. Everything – folds, frills, and slashes – is looped in triplicate.

Her five layers of veils are in fact but one veil, folded backwards and forwards on itself five times. These five fifths are the five provinces of Ireland. She, too, is a map of Ireland¹⁷⁰.

Ma, secondo padre Brown l'elemento centrale del ritratto è costituito dal cordone intrecciato color ambra dalle nappe verdi appeso alla parete, alla sinistra dello specchio: esso sarebbe infatti il simbolo del legame fra la storia irlandese e quella fiamminga, fra la vicenda narrativa di Carson e quella di Maeterlinck, fra la pittura di Jan van Eyck e il romanzo di Ciaran Carson. Qualora si comprenda la funzione simbolica del cordone, si potrà interpretare il ritratto alla luce dell'esperienza nazionale irlandese. E' ancora padre Brown a dire ai ragazzi:

Observe the green-tasselled string of amber beads hanging on the wall. To be sure, these form a rosary. They are also an emblem of that golden chain which links the history of Ireland and Flanders, whose beads are centuries. We are now in a position to interpret the picture in that light¹⁷¹.

Carson, Maeterlinck e Berenice sono stati scelti dall'Antico Ordine degli Irlandesi per una missione storica e, prima di entrare nel ritratto, partecipano a 'the most important Tea Party in the history of the Third Chapter'¹⁷² di

¹⁶⁹ Ibid., 271.

¹⁷⁰ Ibid., 272.

¹⁷¹ Ibid., 270.

¹⁷² Ibid., 252.

quell'Ordine. Il 15 gennaio del 1430, non soltanto è il giorno del citato matrimonio di Filippo il Buono, ma anche quello in cui quest'ultimo fonda l'Ordine dei Cavalieri del Vello d'Oro, proclamandone membri sia van Eyck che Giovanni Arnolfini, rispettivamente pittore e soggetto del dipinto che Carson riscrive. La scelta dunque proprio del *Ritratto dei coniugi Arnolfini* come fonte di riscrittura è dovuta e giustificata dalla continuità storica fra l'irlandesità dell'Ordine degli Irlandesi e l'origine fiamminga di quello del Vello d'Oro che, come spiega ancora padre Brown, ne è una filiazione:

On 15 January 1430, Philip the Good's wedding festivities concluded by his proclaiming the Order of the Knights of the Golden Fleece. It was the feast day of Paul the Hermit, patron saint of weaver, and of the Irish nun St Ita, known for her devotion to the Holy Trinity. The Irish connection was important, for the Knights of the Golden Fleece were none other than a branch of the Ancient Order of Hibernians. Among those made Knights that day were van Eyck himself, and Giovanni Arnolfini, an Italian merchant long resident in Bruges. The Irish connection was important, for the Knights of the Golden Fleece were none other than a branch of the Ancient Order of Hibernians¹⁷³.

Gli annali dell' Antico Ordine degli Irlandesi fanno parte della storia irlandese dal 1331 a.C. e la menzione in questi annali dell' Ordine della Catena dorata, istituito dal monarca irlandese Munemon, costituisce la testimonianza della fondazione del primo ordine cavalleresco al mondo. Sarebbero stati gli irlandesi dunque a portare la tradizione cavalleresca nelle Fiandre:

The mention by Irish annalists of the Knights of the Golden Chain is the earliest account of chivalric orders in the history of any nation. It was the Irish who exported these notions to Gaul, and later to the region corresponding to present-day Flanders¹⁷⁴.

Il legame si consolida se si considera che il duca Filippo donò ai suoi cavalieri delle catene da cui pendevano rami dorati, simboli del Vello d'Oro cercato dagli Argonauti e al contempo della ricchezza fiamminga, costruita attorno al commercio della lana. Il vello inoltre nell'antichità pendeva da un albero di quercia e "Eyck" significa proprio quercia: il pittore divenne inevitabilmente cavaliere dell'Ordine del Vello d'Oro, era una sorta di Giovanni Battista, il cui emblema è proprio una pecora, come quella celebrata nell'altra opera pittorica citata da Carson nel romanzo, il *politico dell'Agnello Mistico*.

¹⁷³ Ibid., 267.

¹⁷⁴ Ibid., 269.

Ecco dunque completata la connessione storica delle Fiandre, di van Eyck e del suo *Ritratto* con l'Irlanda, Carson e il suo romanzo di riscrittura. In quest'ultimo lo scrittore irlandese attualizza il *Ritratto* facendone un espediente narrativo attraverso cui auspicare la risoluzione degli scontri settari di Belfast alla fine degli anni Cinquanta. È significativo che la storicizzazione del ritratto avvenga rievocando il più antico ordine cavalleresco al mondo perché, come spiega Carson sempre attraverso la voce di padre Brown, moltissime associazioni, logge e ordini di recente formazione, seppure senza una documentata testimonianza storica, rivendicano di essere stati fondati nel Medioevo semplicemente per nascondere dietro un'aura di antichità la loro invece recente costituzione:

[...] there are numerous societies which claim to have been founded during the Dark and Middle Ages. All these claims are unsupported by historical evidence, and arise entirely from a desire to shroud the comparatively modern origin of these societies with the mantle of antiquity¹⁷⁵.

Il fatto invece che ci sia una connessione storica reale fra l'Ordine del Vello d'Oro e quello degli Irlandesi, valorizza la necessità concepita dallo scrittore irlandese di storicizzare il canone cui s'ispira, il legame del suo romanzo con esso e la stessa funzione storica dell'opera letteraria. Se poi rivendicare in modo volutamente falso una discendenza dagli ordini cavallereschi medievali significa riallacciarsi a un presunto passato che conferisce prestigio, la rivendicazione invece nella finzione del romanzo di una discendenza di quest'ultimo, del ritratto di van Eyck, dell'ordine cavalleresco cui egli apparteneva, da un ordine come quello degli Irlandesi, le cui filiazioni sono invece storicamente dimostrate, si traduce narrativamente nella ricerca di una possibile risoluzione dei conflitti settari contemporanei, di una mediazione e coabitazione fra due culture mediante il ritorno alle proprie origini e radici, a quel passato cavalleresco, a quell'ordine che, sin dalla sua fondazione, si è impegnato a riscrivere la storia d'Irlanda in chiave plurale. Rivisitare il ritratto di van Eyck consente di riscrivere attraverso il mezzo letterario la storia d'Irlanda, rievocando al contempo una continuità con quel passato che tanto evoca il precoloniale di Glissant. Non a caso il romanzo più che da una trama è costituito da una serie di

¹⁷⁵ Ibid., 268.

digressioni che fanno capo al calendario dei santi, dove il futuro è sempre indicato dal passato. Il calendario dei santi:

is a kind of universal time-scale, by which the future is always indicated by the past¹⁷⁶.

La riscrittura inoltre evoca una continuità con una tradizione non solo cavalleresca, ma soprattutto letteraria, con l'introduzione nel romanzo di scrittori come Oscar Wilde e Arthur Conan Doyle, rappresentati come personaggi impegnati a risolvere i contrasti fra irlandesi e inglesi e immaginati collegati alle missioni degli ordini cavallereschi in questione, soprattutto al recupero di Shamrock Tea, di cui Carson immagina essi stessi facessero uso. In particolare, lo scrittore irlandese immagina che Wilde abbia ricevuto l'infuso dalla madre che lo aveva a sua volta avuto in dono da una vecchia donna del Nord ('old woman of the North'¹⁷⁷), ritenuta l'ultima al mondo a conoscerne gli ingredienti. Questi due scrittori, considerati oggi giorno canonici, sono presentati altresì da Carson come parte di un *continuum* letterario e storico in costante rimodellamento e trasformazione verso la realizzazione di una realtà multiculturale. Attraverso la dimensione magica creata da Shamrock Tea essi hanno avuto visione del mondo così com'è: un mondo infinito, come infinita, priva di connessioni spazio-temporali e di confini nazionali, è la realtà globale.

La missione dei tre ragazzi protagonisti del romanzo, che narrativamente consiste nell'entrare attraverso l'assunzione di Shamrock Tea nel dipinto di van Eyck e recuperare il quantitativo dell'infuso di erbe iniettato dal pittore nelle arance appoggiate sul cassettono sotto la finestra per contaminare le risorse idriche di Belfast e metter fine agli scontri settari, si traduce nella convinzione che il romanzo stesso e la letteratura irlandese contemporanea, siano investiti di una missione storica, non siano espressioni artistiche puramente estetiche, ma abbiano un ruolo nella vita sociale.

Se scrittori di origine irlandese quali Conan Doyle¹⁷⁸ e Wilde¹⁷⁹ vengono considerati canonici per il valore estetico della loro produzione, rievocandoli Carson sembra incarnare la volontà contemporanea di istituire un canone

¹⁷⁶ Ibid., 293.

¹⁷⁷ Ibid., 221.

¹⁷⁸ Nato in Scozia nel 1859, Conan Doyle era inglese per parte di padre, mentre per parte di madre discendeva da una famiglia irlandese di antica nobiltà (imparentata con i Plantageneti).

¹⁷⁹ Wilde nacque a Dublino il 16 ottobre 1854.

nazionale irlandese in relazione invece alla valenza storica delle opere che lo costituiscono. Agendo da questa peculiare condizione interna al canone stesso, di cui Wilde e Conan Doyle sono esempio, la letteratura irlandese contemporanea cerca di ridefinirlo, di metterlo in discussione, verso una riacquisizione della valenza storica che esso ha sempre avuto. Carson mette in dubbio l'interpretazione canonica di Conan Doyle e Wilde come artisti puramente estetici e propone una rivisitazione della loro opera in chiave storica, valorizzandola invece proprio perché relazionata al contesto e soprattutto alla realtà multiculturale che questi scrittori stessi avevano già previsto e auspicato:

Wilde's glory, and his tragedy, was that he refused to distinguish art from life. At his trial, *The Picture of Dorian Gray* was cited as a damning piece of evidence against him. Conan Doyle thought it one of the most moral books ever written; for he and Wilde had been imbued by the spirit of Shamrock Tea, through which we see the world as it is – infinite¹⁸⁰.

Conan Doyle auspicava una risoluzione di una problematica non solo irlandese ma mondiale, che andava affrontata dapprima su scala nazionale, come atto di valorizzazione del locale in relazione al globale:

In the future, he declares, nations would wage peace, and not war. One had merely to infiltrate the London water supply with Speranza's cordial and the afternoon ritual of the middle classes would truly become High Tea. Ireland would then grant Home Rule to England, under the emblem of the green rose¹⁸¹.

La missione storica di cui Wilde si è investito è stata concepita come fatale perché utopica, realizzabile soltanto entrando in una dimensione magica che Carson immagina indotta dall'assunzione di Shamrock Tea. Riscrivere il dipinto di van Eyck in cui un residuo di questa sostanza sarebbe ancora presente e recuperabile, rappresenta in qualche modo la necessità di recuperare quella dimensione magica che non è puro vaneggiamento, così come inteso dalla concezione canonica, ma bensì unico espediente reale e materiale per portare avanti quel desiderio utopico di pace espresso da Wilde e per suggerire attraverso la letteratura una risoluzione di quelle fratture che la politica non ha saputo sanare.

Il romanzo di Carson si investe dunque di una missione e valenza storica che la letteratura irlandese ha sin dalle sue origini, e i tre giovani protagonisti, la Trinità, l'Irlanda, il passato, presente e futuro, diventano tre libri che si fondono in

¹⁸⁰ Ibid., 232-233.

¹⁸¹ Ibid., 221.

uno, incarnano il romanzo stesso, inteso come fusione, contaminazione, trasformazione di più storie, di diverse visioni della storia.

Il trifoglio che dà il titolo al romanzo, spiega San Patrizio a van Eyck – incontro fra i due reso possibile nel romanzo proprio per l’annullamento dei parametri temporali – rappresenta passato, presente e futuro, ricorda che una persona può essere simultaneamente tre persone diverse, sconfiggendo il tempo:

This is what we call shamrock [...] ¹⁸².

[...] you will see that it has three leaves on one stalk. These represent the past, the present and the future, which form what we call the Trinity. This means that one person can be three: the person in his memory, the person who thinks himself to be, and the person he wishes to be ¹⁸³.

Entrando all’interno del quadro per cercare l’infuso di Shamrock, i tre giovani protagonisti diventano il quadro stesso e si scoprono essere loro stessi il trifoglio:

We are the three leaves of the trefoil. We three are Shamrock Tea ¹⁸⁴.

I tre ragazzi sono parte integrante del ritratto di van Eyck, ma sono anche tre libri, tre versioni o foglie diverse di un unico libro o stelo, quel libro che è il romanzo di Carson che attraverso la rivisitazione del *Ritratto dei coniugi Arnolfini* si propone come riscrittura del libro della storia d’Irlanda. Maeterlinck è lo ‘Yellow Book’, Carson il ‘Blue Book’, mentre Berenice rappresenta il ‘Green Book’, la fusione dei due, perché amalgamando il giallo col blu si ottiene il verde, che è proprio il verde del trifoglio irlandese, la testimonianza che soltanto considerando letture diverse di una stessa storia si può giungere a una convivenza e fusione culturale, si può riscrivere il libro della storia irlandese. Così dichiara il giovane Carson:

I felt a tremor of excitement at the part that we three were to play in rewriting the history book of Ireland ¹⁸⁵.

¹⁸² Ibid., 265.

¹⁸³ Ibid., 265-266.

¹⁸⁴ Ibid., 240.

¹⁸⁵ Ibid., 251.

Il libro storico irlandese non è una sorta di volume originale e unico, rispondente a un'unica voce autoriale, ma è costituito da più libri, da più storie, proprio come la pittura fiamminga del Quattrocento non era fondata sul principio dell'originalità, ma veniva invece replicata. Rivisitando in chiave letteraria il *Ritratto degli Arnolfini*, Carson crea un parallelo fra pittura quattrocentesca e romanzo irlandese contemporaneo e mutua dalla prima la sua caratteristica di trasformatività, concependo il suo stesso romanzo come replica.

Nella finzione narrativa, la certezza storica della diffusione della pratica di replica nella pittura di Bruges del Quattrocento consente a Carson di immaginare l'esistenza di due copie del *Ritratto dei coniugi Arnolfini*, un dualismo ribadito dalla presenza di due soggetti rappresentati e soprattutto dello specchio sulla parete della stanza in cui sono raffigurati l'Arnolfini e la Cenami, uno specchio che introduce altre due figure che entrano nella stanza e in quella storia, e che – come spiega padre Brown – potrebbero essere chiunque. Non si tratta di un paradosso: Carson immagina che van Eyck e eventualmente i suoi collaboratori, abbiano dipinto due versioni del ritratto, una conservata alla National Gallery, quella che ancora possediamo e che è quindi storicamente documentabile, e una che sarebbe quella finzionale presente nel romanzo, conservata in Irlanda, presso la Loyola House nella contea di Down, dove si riuniscono i membri dell'Antico Ordine degli Irlandesi:

First of all, said Fr Brown, the painting that you see before you is not a reproduction, as the term is usually understood, of the *Arnolfini Double Portrait*. The painting of that name which hangs in the National Gallery in London is not a copy of this one; yet both are authentic van Eycks. This is not a paradox. It was standard practice for the workshops of fifteenth-century Flanders to create multiple versions of well-known paintings: some were made by acknowledged masters, of their own works; some were assigned to apprentices; and some were a combination of both, so that even a square centimetre of painting could be the work of several hands¹⁸⁶.

Un'opera pittorica può dunque essere il lavoro di più artisti, così come per similitudine un'opera letteraria può essere il prodotto di molteplici punti di vista che tanto richiamano le polinarrative dei romanzi postcoloniali.

Nel romanzo Carson immagina che la prima versione del ritratto sia quella ora conservata alla National Gallery di Londra e la seconda quella che si trova in Irlanda. E' significativo rilevare che solo della seconda è conosciuto il vero significato, mentre della prima, come risaputo, il significato storico è andato

¹⁸⁶ Ibid., 253.

perduto nel tempo. E' come se Carson volesse suggerire che di fronte al colonizzatore inglese, l'irlandese abbia ancora la potenzialità di recuperare il proprio passato, la propria storia, per poter riscrivere la storia della colonizzazione da una prospettiva diversa, duplice, molteplice e ibrida:

The London picture, out of touch with its original location for centuries, exposed to the gaze of millions of unbelievers, has long since lost its power. Only our picture remains true to van Eyck's vision¹⁸⁷.

Carson immagina che per un periodo entrambe le copie del dipinto fossero nelle mani del colonnello James Hay, del quale esiste reale documentazione storica che testimonia come il colonnello abbia trovato il dipinto nei suoi alloggi di Bruxelles nel 1815 dove giaceva in convalescenza dopo essere rimasto ferito nella battaglia di Waterloo, lo abbia portato con sé in Inghilterra e lo abbia lasciato a un amico mentre egli era impegnato nella sua carriera militare. Il ritratto venne poi comprato dalla National Gallery nel 1842 per la somma di 630 sterline¹⁸⁸. L'elemento significativo è che quando i tre ragazzi, che attraverso l'esperienza extra-sensoriale indotta dall'assunzione di Shamrock Tea avrebbero dovuto trovarsi a Bruges nel 1434, si ritrovano invece nella contea di Down in Irlanda nel 1817 con il colonnello Hay, quest'ultimo non sa più distinguere quale copia del ritratto sia quella londinese e quale quella irlandese e alla domanda di Maeterlinck di distinguere fra le due, la sua risposta è:

By Jove! [...]. I cannot tell them apart!¹⁸⁹.

La pratica di "replica" non consente più di distinguere fra le diverse versioni di un'opera pittorica, fra una versione dipinta prima e una dopo, in altre parole, non consente di applicare il principio d'originalità che è una creazione dell'era moderna, della concezione secondo cui un'opera è unica e originale, entra a far parte di un canone chiuso, inarrivabile e inimitabile. Ma il concetto di autenticità non è proprio del contesto in cui van Eyck opera. Così si legge in Jean C. Wilson:

[...] these pictorial repetitions, more familiarly designated as copies, replicas, shop products, or panels variously assigned to the school of an individual artist, have been

¹⁸⁷ Ibid., 273.

¹⁸⁸ Cfr., Hall, E., *The Arnolfini Betrothal: Medieval Marriage and the Enigma of Van Eyck's Double Portrait*, 6.

¹⁸⁹ Carson, C., *Shamrock Tea*, 293.

assessed from the standpoint of a single problematic, that of the original versus the imitation. The method of traditional connoisseurship has entailed the arrangement of pictorial repetitions according to the degree of stylistic purity that each panel exhibited, with the result that the stylistically superior panel within a given set of repetitions was usually designated as the “original” and all other repetitions ranked qualitatively beneath that version. With primacy given to the stylistically superior “original” within its problematic, repetitions were inevitably viewed as impure manifestations of the original and, regardless of their individual merits, unrarely assessed once the original had been determined. Aside from the fact that these sequences of qualitatively ranked paintings may have no correspondence to the actual temporal sequence in which repetitions were executed and thus may present not only false chronologies but also false “originals”, such hierarchical arrangements frequently obscure a view to the possibility that each repetition may have derived from a workshop model rather than the most stylistically advanced example of the design. Such a possibility poses a challenge to the very notion of the original in sequences of completed panel paintings¹⁹⁰.

Creando un parallelo fra pittura quattrocentesca e romanzo contemporaneo, Carson mette dunque in discussione il principio d’originalità sulla base del quale si concepisce il canone tradizionale bloomiano e all’intenzionalità autoriale affianca il ruolo del lettore, interprete e, nel suo caso, riscrittore. La pratica di riscrittura creativa nel contesto irlandese non viene concepita come forma d’esaurimento dell’ispirazione, ma piuttosto come dialogo con l’originale, come possibilità di apertura di esso a nuovi significati fino alla dissoluzione della distinzione fra il classico e la sua riscrittura. Attraverso la riscrittura, così come attraverso la replica pittorica, il canone tradizionalmente inteso viene aperto, allargato, include le voci marginali, annulla le sequenzialità gerarchica e la necessità stessa di esistenza della nozione di canone.

Shamrock Tea, come romanzo di riscrittura irlandese, mette in discussione il canone dalla sua particolare posizione interna a esso, ne suggerisce la valenza trasformativa, evocata dal parallelo con la pratica di replica pittorica, e si presenta esso stesso come romanzo di trasformazione, di cambiamento, di rimodellamento e, in ultima analisi, di replica.

Come il *Ritratto dei coniugi Arnolfini*, *Shamrock Tea* è una replica. I suoi protagonisti sono libri che non obbligano a una lettura cronologica (‘the entries were not necessarily chronological’¹⁹¹). Quando alla fine del romanzo il giovane protagonista Carson entra in uno dei due ritratti di van Eyck, egli diventa Meterlinck e il romanzo stesso, la storia stessa, vengono ri-raccontati, “riscritti”, questa volta con Maeterlink come protagonista. Si tratta della medesima storia, che sarà al contempo stessa e diversa, che sarà adattata, trasformata, rivista,

¹⁹⁰ Wilson, J. C., *Painting in Bruges at the Close of the Middle Ages: Studies in Society and Visual Culture*, 88-89.

¹⁹¹ Carson, C. *Shamrock Tea*, 199.

perché soltanto dalla pluralità corale di voci e punti di vista è possibile riscrivere la storia irlandese. Quando Ludwig Wittgenstein, filosofo anch'egli presente nel romanzo come personaggio, suggerisce a Maeterlinck, nuovo protagonista, di scrivere una storia, a sua volta concepita in senso storico ('a believable historical reality'¹⁹²), Maeterlinck riscrive le stesse parole con cui Carson ha iniziato il romanzo, chiudendo *Shamrock Tea* in modo circolare, annullando così ogni coordinata spazio-temporale e smantellando ogni nozione filiativa di canone:

Perhaps I will return one day to the world I first entered.
For now, I wish to record something of it, if only to remind myself of what I am.
The first things I remember are the colours of my bedroom wallpaper...¹⁹³.

Ogni opera letteraria può essere rivista, rimodellata e riscritta in una dinamicità e mobilità infinita.

E' significativo infatti che Carson scelga di iniziare un romanzo con una citazione da Karel van Mander, autore di una delle principali opere sui pittori del Nord Europa fra Quattrocento e Cinquecento, dove quest'ultimo evidenzia come si effettua la pratica di rivisitazione letteraria di un'opera pittorica, quella stessa pratica che Carson utilizza:

He divided a panel into a hundred squares and marked them down, with numbered figures, in a small book, then painted these squares with various colours, various shades, greens, yellows, blues, flesh tints and other mixtures, giving the shaded tint of each one in so far as he could, and writing it down in the little book as aforesaid.

Karel van Mander, *Her Schilder-Boeck*, Harlem, 1604

Karel van Mander cita un pannello diviso in 'a hundred squares', "un centinaio" di riquadri, ma forse anche "cento", e Carson divide il romanzo in "un centinaio di capitoli", ma, per la precisione, 101, come a voler sottolineare che di fronte a "cento" o a "un centinaio" di storie ce ne sarà sempre una che verrà ad aggiungersi a queste, a testimonianza della trasformatività e costante dinamicità della letteratura.

La riscrittura in chiave letteraria del *Ritratto dei coniugi Arnolfini* si realizza nella coscienza del contesto in cui viene dipinto, della storicità del canone di riferimento, ma anche della funzione storica del romanzo di riscrittura stesso, della sua trasformabilità, al pari delle repliche dei quadri fiamminghi

¹⁹² Ibid., 303.

¹⁹³ Ibid., 303.

quattrocenteschi, del suo poter attualizzare l'opera che riscrive e farla espressione della realtà sociale e politica della Belfast di fine anni Cinquanta, una realtà in cui l'auspicata risoluzione della tensione fra due culture si traduca altresì in esempio di convivenza a livello globale. La riscrittura di Carson si rivela storica, trasformativa e globale; la peculiare posizione irlandese in relazione agli altri paesi di lingua inglese può essere vista come fonte d'ispirazione per questi ultimi per abitare il 'Mondo-tutto'.

Il piano dell'Antico Ordine degli Irlandesi è quello di contaminare le risorse idriche di Belfast con Shamrock Tea, non solo per risolvere gli scontri fra cattolici e protestanti, ma affinché i suoi abitanti possano vedere l'intero mondo così com'è; un mondo rizomico in continuo divenire, una storia eterna in cui pluralità e unità sono in costante relazione dialogica:

Our plan is beautiful, and simple: we will infiltrate the water of the Silent Valley with a powerful concentration of Shamrock Tea. The inhabitants of Belfast will have Shamrock Tea in their tea, in their coffee, in their whiskey; they will wash themselves in Shamrock Tea, and be baptized with Shamrock Tea. They will see the world as it really is, a world in which everything connects; where the Many is One, and the One is Many. There will be no division, for everything in the real world refers to something else, which leads to something else again, in a never-ending hymn of praise. The world is an eternal story¹⁹⁴.

Rievocando il contesto fiammingo di van Eyck, non soltanto Carson vi coglie delle analogie con l'esperienza irlandese, ma, al pari di Conan Doyle e Wilde, pone l'esperienza locale in relazione col contesto letterario mondiale. Significativa è una dichiarazione del giovane Carson che, creando una similitudine fra le raffigurazioni del cielo nei dipinti di Jan van Eyck, il cielo irlandese e i paesaggi cinesi, sembra introdurre una concezione globale di romanzo:

As I leafed through *The Van Eycks*, I began to see how the skies of Jan van Eyck resembled ours. The same distances, looking newly washed by rain. The same framing from interiors, as I could see my sky framed by the sick-bay window, and the spires and walls of the city beyond. The same equilibrium of birds poised in the sky above the figures stilled in civic squares, dealing with unworldly peace. I thought of Chinese landscapes on blue Delftware¹⁹⁵.

¹⁹⁴ Ibid., 236.

¹⁹⁵ Ibid., 65.

5.3 Eugene McCabe, *Death and Nightingales*: ‘Negative Capability’ keatsiana e ‘caos-mondo’ globale

Death and Nightingales è ambientato nell’Irlanda rurale di fine Ottocento, più precisamente nella contea di Fermanagh¹⁹⁶ in una giornata di maggio del 1883. Beth, una ragazza cattolica venticinquenne, vive in una fattoria assieme al patrigno protestante Billy Winters che ne ha sposato la madre, Catherine Maguire, già in attesa della bambina, probabilmente concepita con un uomo di religione cattolica. Alla morte di Catherine, Billy, molto spesso ubriaco, affianca all’affetto paterno che prova per Beth un ossessivo desiderio di possesso, cui però fa da contrappunto un senso di repulsione e rancore che lo induce a escludere la ragazza dal testamento nel caso in cui ella non sposi un uomo di fede protestante o non abbia figli. Beth, a sua volta, è legata a Billy da un analogo sentimento d’amore/odio: lo ama in quanto è l’unico padre che abbia conosciuto e da cui sia stata cresciuta; lo odia per la mancata accettazione della sua fede cattolica.

Il risentimento è tale da gettarla nelle braccia di Liam Ward, un cattolico con il quale progetta di lasciare la fattoria paterna, non prima di aver derubato Billy del suo oro. In realtà Liam non ama Beth, che aspetta un figlio da lui, bensì progetta assieme al complice Blinky Blessing (uno degli affittuari di Billy) di ucciderla dopo essersi impossessato dell’oro. Per i due si tratta di una faccenda “irlandese”, in cui il motivo pecuniario si associa a quello nazionalistico: prendere l’oro non significa rubare, ma riprendersi ciò che i protestanti hanno sottratto loro molto tempo prima.

Quando apprende la verità dal Muto McGonnell, approfittando del fatto che Ward non sa nuotare, Beth lo lascia annegare affondando la barca sulla quale Liam finge di portarla al sicuro. La giovane raggiunge a nuoto l’isola di Corvey, lasciatale in dote dalla madre, e qui, in quello che lei giudica il più bel posto del mondo, dove non sono consentiti né pianti né grida, si ricongiunge col padre. Nella pace illusoria di una sera di maggio, i due, impastoiati entrambi alla gogna del tradimento, si giurano odio e amore eterni dando voce a quel sentimento fatto d’attrazione e repulsione, che è metafora del rapporto fra protestanti e cattolici

¹⁹⁶ Al momento della creazione dell’entità politica denominata Irlanda del Nord, il Fermanagh era una delle sei contee che tutt’ora la costituiscono.

(motivo che percorre l'intera opera dello scrittore), che McCabe sembra lasciare irrisolta, e che segnerà la vicenda dei due protagonisti fino alla morte.

Sin dal titolo del romanzo McCabe si dichiara palesemente riscrittore di 'Ode to a Nightingale' di John Keats. In *Death and Nightingales* la tematica della "Morte", reale o immaginaria, pervade tutta l'opera, e addirittura ne diventa la protagonista: muore Cathy, la madre di Beth, uccisa da un toro che la incorna, la scaglia per aria e la squarcia in modo pietoso; muore la figlioletta di Mickey Dolphin (un contadino che lavora per Billy) che, sfuggita alla sorveglianza del padre addormentatosi per una sbornia, cade nel fondo di un pozzo d'acqua sorgiva; e affoga Liam, che prima di morire si agita nell'acqua, chiedendo aiuto alla donna che ne ha causato la morte ("Beth! Beth! Beth!"¹⁹⁷). Il tema della morte s'insinua anche nell'immaginazione e nei sogni dei protagonisti: l'*incipit* del romanzo corrisponde alla descrizione del sogno di Beth in cui prende corpo il suo piano di uccidere il padre ('The astringency of death invaded her lungs'¹⁹⁸); Beth progetta insieme a Liam di uccidere Billy e di sottrargli l'oro; a sua volta Liam pianifica insieme a Blinky l'omicidio di Beth.

Alla "Morte" McCabe affianca gli "Usignoli". Ma nel romanzo non c'è alcuna allusione a questo tipo di volatile, se non per una breve citazione alla pagina iniziale dal *The Chemist and Druggist 1880*, un testo di medicina medievale, dove il cuore di un usignolo, posto sotto il guanciale di un paziente, viene usato come cura per l'insonnia. La scelta degli "Usignoli" in McCabe si fa chiara solo nel momento in cui Billy propone a Beth di assistere a uno spettacolo di Percy French per festeggiare il suo venticinquesimo compleanno. Beth, che considera le ballate, la musica e i monologhi di French squallide burlesche poco divertenti, dice al padre che French non le interessa. Billy allora le chiede che cosa preferisca e la risposta della ragazza è 'John Keats'¹⁹⁹. Dovendo subito spiegare di cosa parli Keats nelle sue poesie, Beth esita e poi risponde: 'death and nightingales'²⁰⁰.

E' questo il punto in cui McCabe dichiara in qualche modo di essersi ispirato per il titolo del suo romanzo a 'Ode to a Nightingale' di Keats. Quando

¹⁹⁷ McCabe, E., *Death and Nightingales*, London, Minerva, 1993, 226.

¹⁹⁸ *Ibid.*, 1.

¹⁹⁹ *Ibid.*, 39.

²⁰⁰ *Ibid.*, 39.

poi Billy aggiunge che forse Keats verrà a gorgheggiare alla Town Hall come Mr French, Beth lo rimprovera e lo accusa di fingere di non sapere che Keats è morto. Certo Billy lo sa se addirittura lo cita: morto e sepolto ‘where no birds sing’,²⁰¹.

McCabe sembra voler chiedere al lettore di ripercorrere l’opera meditando su tale rivelazione. Ed è proprio rispondendo a tale invito e leggendo a ritroso che la citazione di Billy – ‘where no birds sing’,²⁰² – chiarifica la prima riga del romanzo: ‘A lack of bird-call’,²⁰³, una sorta di anticipazione di McCabe sull’assenza di “Usignoli”, reali o simbolici, nel testo e sulla mancata realizzazione del piano di fuga di Beth e Liam. Quest’ultimo viene nel testo paragonato a un uccello al cui fischio Beth risponde come a un richiamo: ‘...she approached the main avenue, tense, listening out for Ward to call or whistle’,²⁰⁴. Il procedimento di associare il mondo umano a quello animale, tipico di McCabe, anticipa simbolicamente la morte di Liam, il cessare del suo richiamo. L’assenza di versi d’uccelli si ricollega poi, quasi a saldare il cerchio, all’ultimo verso dell’Ode di Keats in cui il canto dell’Usignolo svanisce: ‘Fled is that music’,²⁰⁵.

Una rilettura del romanzo di McCabe alla luce del poeta di ‘Ode to a Nightingale’ permette di individuare immagini e atmosfere keatsiane sin dai primi paragrafi: l’assenza dei versi degli uccelli, la morte che incombe e la rigidità che essa porta che invade i polmoni di Beth, quello stesso tipo di morte invocata dal poeta, che quasi ne è innamorato: ‘Death,/ Called him soft names in many a musèd rhyme,/ To take into the air my quiet breath’,²⁰⁶. E ancora, Keats viene evocato nell’unico riferimento all’usignolo come rimedio medico medievale; viene accostato alla presenza del veleno, ‘Poisons: aconite, arsenic, ergot, oil of bitter almonds’,²⁰⁷, che anticipa la sensazione di torpore che emana tutto il romanzo, torpore che Keats canta nella prima strofa dell’Ode: ‘...and a drowsy numbness pains/ My sense, as though of hemlock I had drunk,/ Or emptied some dull opiate to the drains, and Lethe-wards had sunk’,²⁰⁸.

Lo stesso tipo di natura e di vegetazione caratterizzano le due opere, nonché i sentimenti di dolore e sofferenza.

²⁰¹ Ibid., 39.

²⁰² Ibid., 39.

²⁰³ Ibid., 1.

²⁰⁴ Ibid., 179.

²⁰⁵ Keats, J., ‘Ode to a Nightingale’, in Allott, M., (ed.), *The Poems of John Keats*, London and New York, Longman, 1970, VIII, 10.

²⁰⁶ Ibid., VI, 2-4.

²⁰⁷ McCabe, E., *Death and Nightingales*, 1.

²⁰⁸ Keats, J., ‘Ode to a Nightingale’, I, 1-4.

Lo scrittore irlandese non solo riprende immagini e atmosfere di Keats, ma si spinge oltre. Keats è il poeta della 'sensuousness' e delle sensazioni: gli odori, i suoni e i sapori creano le immagini delle sue poesie. Il mondo dei sensi è un ponte che unisce il reale all'ideale. Lo stesso poeta dichiara: 'for a Life of Sensations rather than of Thoughts'²⁰⁹. In 'Ode to a Nightingale', a causa dell'oscurità, il poeta percepisce ciò che lo circonda attraverso i profumi e i rumori:

I cannot see what flowers are at my feet,
Nor what soft incense hangs upon the boughs,
But, in embalmèd darkness, guess each sweet
Wherewith the seasonable month endows
The grass, the thicket, and the fruit-tree wild-²¹⁰.

Darkling, I listen²¹¹.

Allo stesso modo McCabe presenta i suoi personaggi attraverso la percezione dei loro odori o della loro voce. Billy Winters fa la sua comparsa annunciato dalla puzza di whiskey e di fumo che Beth sente all'interno della sua stanza e da cui deduciamo la sua dedizione all'alcol:

She went out to the hall, tapped softly on Billy Winters' door and went in. She was aware of a lingering hum of malt whiskey and cigar smoke²¹².

A sua volta, poi, la presenza di Beth nella camera da letto di Billy viene recepita dal patrigno attraverso il profumo della ragazza:

Girl-smell, clematis, woman-smell, twenty-five²¹³.

Gran parte dell'identità dei personaggi viene delineata nel romanzo dalle caratteristiche delle loro voci. La voce di Beth, a parere di Mercy, è adorabile:

And her voice was lovely-throaty, sort of- and when she laughed it was so merry she was like someone else. But it was hard to make her laugh²¹⁴.

²⁰⁹ Rollins, H. E. (ed.), *The Letters of John Keats 1814-21*, 2 vols., Cambridge (Mass.), Harvard University Press, Vol. 1, 1958, 185.

²¹⁰ Keats, John, 'Ode to a Nightingale', V, 1-5.

²¹¹ Ibid., VI, 1

²¹² McCabe, E., *Death and Nightingales*, 2.

²¹³ Ibid., 13.

²¹⁴ Ibid., 57.

Nella descrizione dei primi due incontri fra Beth e Liam, la giovane riflette insistentemente sulla voce di lui, molto più cupa di quello che ci si potrebbe aspettare, nel corso del primo incontro, addirittura incorporata nel secondo.

Le percezioni uditive rievocano persino i ricordi del passato. Beth rivive la violenza inflitta dal patrigno alla madre Cathy nei suoni delle urla e nei rumori degli oggetti fracassati:

What she remembered seemed mostly to be shouting from behind closed doors, passionate screaming from window to yard, things broken, thumped, thrown and torn, the dread of being near while such frenzies broke as they seemed to so simply, so often...²¹⁵.

Ma il poeta romantico non è per McCabe solo una fonte da cui attingere immagini, atmosfere e sensazioni. La scelta di 'Ode to a Nightingale' fra le tante poesie di Keats sembra rispondere a una precisa volontà letteraria dell'autore irlandese. Sebbene un genere minore, le Odi primaverili ripropongono il dialogo drammatico di Keats con la poesia: egli fa di sé poeta il proprio personaggio, intento a interrogarsi sulla natura della visione poetica. McCabe, rifacendosi a Keats fin dal titolo, concepisce *Death and Nightingales* come un romanzo metaletterario che s'interroga sulla propria natura alla ricerca di una specifica identità strutturale e funzionale.

L'analisi del processo di riscrittura dell'Ode keatsiana vuole qui concentrarsi proprio sull'aspetto metanarrativo e in particolare su come McCabe, reinterpretando dichiaratamente un classico della poesia inglese, lo trasformi in romanzo e lo interpreti alla luce della propria appartenenza irlandese. *Death and Nightingales* s'interroga infatti sulla possibilità e capacità della letteratura irlandese contemporanea di trattare della problematica politico-sociale, sottintendendo dunque non soltanto una volontà di storicizzazione del classico di riferimento, ma anche del romanzo che ne è la riscrittura, mettendo così in discussione qualsiasi nozione di canone estetico nel passato, come nel presente. Il carattere trasformativo del classico e la relazione dinamica con esso inoltre non soltanto consentono a McCabe di analizzare la relazione fra letteratura e storia nazionale, provincializzando, per così dire, il canone di riferimento, ma rende possibile anche il percorso inverso attraverso cui la letteratura che affronta il discorso nazionale può essere messa in relazione con il messaggio keatsiano, che trascende la storia locale, e farsi dunque globale, suggerendo dei percorsi di

²¹⁵ Ibid., 7.

convivenza culturale a livello internazionale. Così scrive infatti Gerry Smyth nel suo *The Novel and the Nation* a proposito della società rurale che McCabe descrive:

This is not a 'thin' rural society, moreover, but one explicitly connected to the wider national and international world, and certainly dynamic enough to sustain the complex narrative that unfolds²¹⁶.

Il poeta di 'Ode to a Nightingale' vorrebbe identificarsi con l'Usignolo, simbolo di amore e felicità ('thy happy lot'²¹⁷, 'thine happiness'²¹⁸), ma anche d'immortalità ('immortal bird'²¹⁹), per poter trascendere il mondo terreno e dimenticare la sofferenza e la disperazione umana. Sulla Terra non esistono che ansia, languore e febbre, e gli uomini ascoltano l'uno il lamento dell'altro; essi appartengono a 'hungry generations'²²⁰.

In *Death and Nightingales* McCabe ripropone la stessa tematica metanarrativa e sembra disperatamente cercare un superamento – nella storia dei suoi personaggi – della dicotomia cattolico/ protestante, una maniera, attraverso i suoi personaggi e attraverso la letteratura stessa, non di dimenticare, ma bensì di superare la sofferenza che caratterizza l'Irlanda, la violenza generata dall'odio religioso e chiaramente simboleggiata dal rapporto fra padre e figlia (Billy e Beth). McCabe sembra cercare la possibilità di una tregua, forse una riconciliazione, quella pace e quell'amore di cui l'Usignolo di Keats è espressione.

In 'Ode to a Nightingale' l'identificazione con l'Usignolo è possibile solo attraverso gli effetti del vino, dell'immaginazione poetica e, per ultimo, della morte, e la constatazione finale offerta dalla poesia è che l'essere umano, nella sua mortalità, non potrà mai conoscere l'eternità dell'uccello cantato.

McCabe segue lo stesso percorso di Keats e giunge, come si vedrà, alla medesima conclusione.

L'inebriamento del vino, che permetterebbe a Keats di evitare il confronto con la sofferenza umana, è riproposto nello stato costante di ubriachezza in cui versa Billy Winters nel romanzo, uno stato che gli consente momentaneamente di

²¹⁶ Smyth, G., *The Novel and the Nation: Studies in the New Irish Fiction*, London and Chicago, Pluto Press, 1997, 148.

²¹⁷ Keats, J., 'Ode to a Nightingale', I, 5.

²¹⁸ Ibid., I, 6.

²¹⁹ Ibid., VII, 1.

²²⁰ Ibid., VII, 2.

dimenticare il risentimento che prova nei confronti della figlia cattolica Beth. Ma, non appena egli torna sobrio, l'ostilità riaffiora.

Il ruolo della Poesia come 'folletto ingannatore' che espone al rischio di un estraniamento puro è ricalcato dal 'bucolico burlesque' delle esibizioni di Percy French, un 'magician'²²¹ che riunisce in un'unica sala cattolici e protestanti, ma che a fine spettacolo li abbandona di nuovo al loro conflitto e alle loro incomprensioni.

La Morte, che Keats scarta come tentativo di identificazione con l'Usignolo in quanto la trascendenza non si acquisisce con la fine della vita, ma con l'immortalità, è ripresa dal cattolico Liam Ward che vede come unica soluzione all'odio razziale l'annientamento e uccisione dell'Altro protestante Billy Winters. Ma, dal momento che tale risoluzione è inattuabile, egli stesso ne paga le conseguenze con la vita.

Si analizzeranno qui di seguito queste analogie.

Per quanto riguarda l'alcol, da principio Keats cerca rifugio nel bere: gli effetti dell'alcol gli permetteranno di 'lasciare non veduto il mondo', di abbandonare per un momento il confronto con la sofferenza umana, senza però realmente affrontare e superare il problema:

Oh, for a draught of vintage that hath been
Cooled a long age in the deep-delvèd earth,
Tasting of Flora and the country green,
Dance, and Provençal song and sunburnt mirth!
Oh, for a beaker full of the warm South,
Full of the true, the blushful Hippocrene,
With beaded bubbles winking at the brim,
And purple-stainèd mouth,
That I might drink, and leave the world unseen,
And with thee fade away into the forest dim-²²².

Il vino, che in McCabe diventa whiskey irlandese, è la rovina di Billy Winters: spesso più ubriaco che sobrio, il patrigno di Beth trova solo nell'alcol la forza di affrontare l'ostilità che prova per la figliastra cattolica e, metaforicamente, nei confronti dell'Altro irlandese. A causa del suo disprezzo per la Santa Romana Chiesa, Billy nega a Beth l'eredità degli Winters, accumulata nel tempo dai suoi avi, tutti di stirpe protestante:

²²¹ McCabe, E., *Death and Nightingales*, 169.

²²² Keats, J., 'Ode to a Nightingale', II.

Miscegenation, misbegotten; Rome's cup of poison in your belly when we married! That child's not kin to me and won't inherit, do you hear me, won't inherit; she nor her kind will ever cut my trees, burn my turf, pluck my apples, milk my cows, quarry my stone, and never plough my acres...ever!²²³.

Beth, a sua volta, oppone al padre una visione diametralmente opposta alla sua, dichiarando che sono stati i Protestanti a derubare i Cattolici all'arrivo in Irlanda:

You stole it from us and you know you stole it ²²⁴.

La rabbia e il conflitto che separano padre e figlia, Irlanda protestante e Irlanda cattolica, vengono dimenticati temporaneamente nei momenti di sbornia. Solo quando è sotto gli effetti dell'alcol, Billy depone le armi dell'odio religioso, immagina la possibilità di una riconciliazione, e che Beth possa ereditare le sue monete d'oro, il tesoro che i suoi avi protestanti hanno accumulato nel corso degli anni e di cui ora anche una cattolica potrà godere, pur accettando dei compromessi:

Your legacy girl, your inheritance, all in that safe, waiting for you²²⁵.

If you mind your step, girl, bide your time, play your part, [...] this could all be yours... this, and what I've added ²²⁶.

Ma il whiskey non è la soluzione per superare il conflitto religioso, bensì è un'illusione, fugace quanto i suoi effetti, di poterci riuscire. Nell'istante in cui Billy torna lucido, finge di dimenticare i suoi intenti di riconciliazione e l'odio per l'Altro s'impadronisce di nuovo di lui. Beth non potrà mai ereditare:

The next morning he pretended to have forgotten everything ²²⁷.

Così come in Keats bere una coppa colma del caldo Sud permette di attenuare, ma non di superare l'ansia, il languore e la febbre che caratterizzano il mondo dei mortali, in McCabe il whiskey permette un momentaneo estraniamento dalla realtà e crea l'illusione di una possibile riappacificazione fra padre e figlia (fra protestante e cattolico). Ma McCabe è consapevole di essere ancora molto

²²³ McCabe, E., *Death and Nightingales*, 9.

²²⁴ *Ibid.*, 7.

²²⁵ *Ibid.*, 33.

²²⁶ *Ibid.*, 36.

²²⁷ *Ibid.*, 36.

lontano da una risoluzione definitiva. Gli sforzi di Billy sono destinati a fallire: non possono generare un rapporto sano fra il Sé e l'Altro. Il patrigno in stato di ebbrezza non guarda Beth come una figlia, bensì come un'amante:

The last time you came in and set in my bed, kissed me, not fatherly, said then something I'd rather repeat²²⁸.

Resosi conto che l'immedesimazione con l'Usignolo non può avvenire con l'aiuto del vino, Keats chiede soccorso alla Poesia:

Away! away! For I will fly to thee,
Nor charioted by Bacchus and his pards,
But on the viewless wings of Poesy,
Though the dull brain perplexes and retards²²⁹.

Ma è forzato a constatare che la Poesia è un 'folletto ingannatore', a comprendere che la letteratura può essere un sollievo momentaneo che si prende gioco per un po' della straziante realtà umana, sfuggendola. L'esigenza di opporsi al mondo così com'è, costruendo con la Poesia una realtà più alta, espone al rischio dell'estraniamento puro, privo di coscienza. E' questa la parte dell'Ode più strettamente metapoetica.

Parallelamente McCabe dedica un'intera sezione di *Death and Nightingales* alla riflessione metanarrativa, nel tentativo di trovare risposta a una questione fondamentale relativa alla funzione della letteratura in Irlanda; ovvero se sia possibile per quest'ultima svolgere un ruolo culturale attivo, fertile, positivo nel conflitto fra protestanti e cattolici. Se Keats chiede aiuto alla Poesia in quanto possibile mezzo attraverso il quale identificarsi con l'Usignolo e raggiungere amore e pace, McCabe si chiede se sia possibile per la letteratura e l'arte contribuire, e in quale misura, alla risoluzione della conflittualità religiosa e settaria dell'Irlanda del Nord. Il fallimento che Keats descrive a questo proposito è lo stesso che registrerà McCabe, a meno che, come si vedrà alla fine, non si punti a una letteratura che insegua obiettivi nuovi, d'ibridazione, di convivenza culturale.

La sezione di *Death and Nightingales* in cui emerge il discorso metaletterario è quella relativa a Percy French, alla sua esibizione alla Town Hall

²²⁸ Ibid., 43.

²²⁹ Keats, J., 'Ode to a Nightingale', IV, 1-4.

di Enniskillen ed al successivo rinfresco dato in suo onore (capitoli decimo ed undicesimo).

McCabe, dunque, inserisce nella sua opera finzionale la figura di un artista realmente esistito. Nato nel 1854 e morto nel 1920, Percy French viene oggi ricordato come scrittore di canzoni umoristiche irlandesi ispirate alle persone incontrate e ai luoghi visitati nei suoi viaggi in Irlanda. Paesaggista, scrittore di sketch, versi, monologhi, parodie di altri scrittori, suonatore di banjo, French è noto per essersi occupato di tutte le forme d'intrattenimento da portare in scena. Negli ultimi anni del XIX secolo promosse una serie di concerti itineranti in Irlanda (la compagnia era chiamata *The Jarvey Concert Company*) e realmente all'epoca venne amato dalla gente d'ogni credo e d'ogni estrazione sociale.

Percy French, quindi, simboleggia il ruolo apparentemente conciliatorio che la letteratura e più in generale l'arte nelle sue più varie forme possano esprimere. Nel romanzo egli viene descritto come uno degli irlandesi più amati di tutti i tempi, di origine protestante ('Planter'), ma stimato da tutti. Egli è capace dunque di unire credo religiosi, ma anche strati diversi della società (ricchi e poveri). I ricchi assistono ai suoi spettacoli, e i poveri, che non possono permettersi i biglietti per la rappresentazione, aspettano per strada di vederlo e di dargli il benvenuto.

Allo stesso modo, poi, French ha il potere di attirare, e quindi riunire in un'unica sala, cattolici e protestanti. Nella lunga attesa alla Town Hall (French è rimasto bloccato da un disguido ferroviario, episodio realmente accaduto a Kilkee), McCabe trova l'occasione di presentarci i personaggi in sala, focalizzando l'attenzione sui due esponenti delle comunità religiose di Clogher: il vescovo protestante William Armstrong e quello cattolico James Donnelly. Per ammazzare il tempo Donnelly comincia a cantare, e tutti, indipendentemente dal credo religioso, lo ascoltano: i cattolici concedendogli 'scattered clapping'²³⁰, i protestanti riservandogli 'tolerant smiling'²³¹.

Percy French viene presentato come un mago capace di attenuare la conflittualità. Billy Winters lo esalta, lo riverisce, lo ritiene un eroe, una sorta di pacificatore dei conflitti impossibili. Quando fa il resoconto della serata trascorsa alla Town Hall a Beth, Billy dichiara:

²³⁰ McCabe, E., *Death and Nightingales*, 141.

²³¹ *Ibid.*, 141.

Everyone stood and for that minute we were one: everyone on that second floor in the Town Hall of Enniskillen, all of us: one; you missed it, girl... badly²³².

Percy made one of us tonight: he's a magician!²³³.

Percy's the man for me, Percy the peacemaker; he deserves a curtsy or two...Percy is my hero²³⁴.

Questa insistenza sul ruolo pacificatore di Percy French, sulla sua capacità di abbattere le barriere confessionali e settarie, sembra apparentemente fornire a McCabe la risposta che sta cercando: nella letteratura e nell'arte la fusione fra il Sé e l'Altro sembra realizzabile. Ma, proprio come Keats in 'Ode to a Nightingale' nega alla fine tale possibilità, così anche McCabe si appresta a fare lo stesso. French è un mago che, quando fa il suo ingresso nel salone tenendo un braccio intorno alla spalla di Mickey Dolphin, sembra un artista da circo accompagnato da un incantatore di serpenti:

The impression created was of a flamboyant circus performer with his arm around an Indian snake-charmer²³⁵.

Un mago capace di far dimenticare la sofferenza e l'ostilità che dominano la vita degli irlandesi, dunque. Ma per quanto tempo? Soltanto finché dura l'incantesimo dello spettacolo.

Nel momento in cui French canta *The Mountains of Mourne*, una canzone divertente sull'emigrazione irlandese, un giovanotto barbuto, un feniano della Land League, probabilmente uno degli uomini di Parnell o degli amiconi di Davitt, interrompe l'esibizione alzandosi in piedi agitando un giornale, per accusare French di cantare un'Irlanda troppo comica e priva di tragedie, tutta domande e niente risposte, quando in verità la realtà storica è ben diversa, piena di ombre e sofferenza. In questo momento il precario equilibrio creatosi fra cattolici e protestanti grazie alla magia della performance, si rompe improvvisamente e i protestanti cominciano a gridare la loro rabbia:

'Sit down,' 'Fenian' and 'Leaguer' and 'lout' [...] 'To hell with Parnell'²³⁶.

L'atmosfera si fa improvvisamente tesa finché:

²³² Ibid., 168.

²³³ Ibid., 169.

²³⁴ Ibid., 171.

²³⁵ Ibid., 144.

²³⁶ Ibid., 146.

gradually the audience became a cacophony of howling, shouting and clapping ²³⁷.

Le tensioni razziali e settarie sempre riaffermano il loro dominio sulla società e solo Percy French, con la sua forte presenza scenica, è in grado di riportare il pubblico all'ordine:

Gradually the darkness of anger was replaced by the brightness of comedy ²³⁸.

Alla fine dello spettacolo Percy French se ne va, disertando il ricevimento organizzato in suo nome, e subito gli ospiti riprendono a manifestare i propri sospetti sull'Altro, mentre la dipartita di French viene paragonata al volo di un uccello ('Bird's flown'²³⁹), proprio come nella conclusione dell'Ode di Keats: 'Fled is that music'²⁴⁰. Il canto dell'Usignolo di Keats svanisce, come nel romanzo di McCabe svanisce Percy French il quale, così facendo, riconsegna la comunità alla sua tradizionale conflittualità: la riconciliazione operata dal suo canto è stata momentanea, illusoria e fugace.

La scena del ricevimento, disertato da French, serve a McCabe proprio per dar chiaramente voce ai pregiudizi delle due comunità. Per Billy la tazza di tè offertagli dal vescovo Donnelly rappresenta il calice della conversione alla Chiesa di Roma, corrotta, vendicativa e intenta a spaventare il gregge dei credenti per mantenere il controllo:

This room packed with Tammany Taigs, vindictive unforgiving pack, outbreed us yet, that's what they're up to, get the land back, get us off it or bury us in it, convert us or kill us, burning zeal... Still got half a notion he'll make convert of me... no bloody fear, Sir, *not* my soul...*not* my land, *not* my gold, defend it to the death. *Items!*... what items?...what's he after?... Parnell's fornications? Fairbrother's quest? Beth? He knows it all, oldest secret service in the world, teach intrigue to intriguers, unholy office, bad lot at the back of it. Cathy always running to confession, forever quoting him, her Curate then; Father Jimmy the other, sickening dose, tattle, tattle, tattle, in a box, all breathless, telling tales out of bed, tail-end stuff mostly they hear, in half-dark whispered, pushing for low details ²⁴¹.

Sly shepherds they are...scare the flock to keep their grip...Rome's crooked crozier ²⁴².

A sua volta Donnelly considera Billy un uomo ridicolo, ottuso e rozzo, e ritiene che non ci sarà pace in Irlanda finchè i Protestanti non se ne andranno:

²³⁷ Ibid., 148.

²³⁸ Ibid., 148-9.

²³⁹ Ibid., 153.

²⁴⁰ Keats, J., 'Ode to a Nightingale', VIII, 10.

²⁴¹ McCabe, E., *Death and Nightingales*, 158.

²⁴² Ibid., 158.

It's almost three hundred years now, Billy; six generations, *that's* how long you've been with us, how long more before you become part of us...three hundred more?²⁴³.

McCabe è, come sempre, profondamente consapevole delle dicotomie che seguono la società nord-irlandese, e se la letteratura (quella di Percy French) non ha saputo offrire soluzioni, se non illusorie e temporanee, l'autore, come Keats, non si arrende e sceglie un'altra forma di espressione letteraria: quella consapevole dell'esistenza di dicotomie oppostive, che non tende verso sforzi unificanti, ma descrive la realtà in maniera imparziale e senza schierarsi.

Dopo aver scartato l'ipotesi di potersi immedesimare con l'Usignolo attraverso il vino o i versi poetici, Keats ci prova con l'ipotesi estrema, quella della Morte:

Darkling, I listen; and, for many a time
I have been half in love with easeful Death,
Called him soft names in many a musèd rhyme,
To take into the air my quiet breath;
Now more than ever seems it rich to die,
To cease upon the midnight with no pain,
While thou art pouring forth thy soul abroad
In such an ecstasy²⁴⁴.

Ma, alla morte del poeta, l'Usignolo continuerebbe a cantare:

Still wouldst thou sing, and I have ears in vain-
To thy high requiem become a sod²⁴⁵.

Mentre gli esseri umani come lui devono morire, il canto dell'Usignolo è invece immortale. La Morte, come fine della vita, non equivale al raggiungimento dell'auspicata trascendenza, ma scava ancor di più un abisso che la divide da essa:

Thou wast not born for death, immortal bird!
No hungry generations tread thee down;
The voice I hear this passing night was heard
In ancient days by emperor and clown:
Perhaps the self-same song that found a path
Through the sad heart of Ruth, when, sick for home,
She stood in tears amid the alien corn;
The same that oft-times hath

²⁴³ Ibid., 160.

²⁴⁴ Keats, J., 'Ode to a Nightingale', VI, 7-8.

²⁴⁵ Ibid., VI, 9-10.

Charmed magic casements, opening on the foam
Of perilous seas in fairy lands forlorn ²⁴⁶.

Scartati, al modo di Keats, alcol e poesia come mezzi di unione tra il Sé e l'Altro, resta da analizzare il ruolo della Morte nella struttura del romanzo di McCabe. Di nuovo l'Ode di Keats sembra offrire il modello, la traccia di un percorso.

Beth, di fronte al difficile rapporto col padre, pensa di poter raggiungere pace e tranquillità nella morte. Giunta nel luogo in cui Liam e Blinky hanno progettato di seppellirne il corpo e di farla franca appropriandosi delle ricchezze di Billy, Beth ricorda la sepoltura della madre e ritiene che il posto scelto per lei dai due traditori sia tutto sommato più gradevole e tranquillo:

She moved to the edge of the grave and stood looking down into, remembering her mother's burial. This, a much nicer place to lie, she thought, I'd almost have picked it for myself, peace and quiet under the sun and moon, rain, wind and stars, what more could any girl want? ²⁴⁷.

Infatti, la Morte gioca un ruolo fondamentale nella struttura del romanzo. Presente già nel titolo, essa ricorre come simbolo e tematica nelle pagine dell'opera. I personaggi ne parlano, ci fantasticano sopra, progettano la morte di altri, riflettono sulla propria. Il romanzo si apre proprio con il sogno di Beth di uccidere Billy, di eliminare l'Altro per ritrovare la serenità. L'impossibilità reale di commettere l'assassinio rende la fantasia sulla morte di Billy in qualche modo rilassante:

Often growing up she would say aloud "I wish he was dead". Sometimes, half-awake, half-asleep ²⁴⁸, it calmed her to plan his death, push him from the quarry edge, spike his whiskey with poison or- the terrible answer she had read in Carleton- set the house on fire when he was in a deep drunken stupor and watch from the ring-fort, the kyle or the fountain hill... burning, burning, burning away the wrongdoing of the past; retribution, not vengeance. The impossibility, the awfulness of such actions made dreaming of them a kind of exhilarating solace ²⁴⁹.

Di nuovo, quando scopre la verità sul piano di Liam e Blinky, Beth, amareggiata e spaventata, ritrova la calma nello stereotipo di fantasia di morte:

²⁴⁶ Ibid., VII.

²⁴⁷ McCabe, E., *Death and Nightingales*, 187.

²⁴⁸ Qui McCabe ricalca l'ode di Keats: 'Do I wake/ or sleep?', Keats, J., 'Ode to a Nightingale', VIII, 14-15.

²⁴⁹ McCabe, E., *Death and Nightingales*, 38.

Seeing them side by side, she imagined what it could be like if they were roped back to back on the floor. How easy, how simple it would be to cut their throats one by one, Blinky first, then Ward. Kiss first, then kill. Vengeance, truly horrible, the blood spraying her skirt. That, she thought, would be more distasteful than slitting their gullets. It calmed her to think of this ²⁵⁰.

Morti immaginarie e fantastiche, dunque; illusioni che consentono a Beth di farsi forza, di guardare al futuro come possibile:

She could find no way. She kept repeating to herself, "a dream is a dream is a dream...it's nothing"; and the more she told herself it was nothing the more it seemed like something ²⁵¹.

Ma la Morte altro non è che fine materiale della vita, non mezzo per raggiungere la pace. Lo sa Liam ('When you're dead you won't know or care: no one else will either' ²⁵²), e lo sa Billy ('[...] Death come to us all this way or that, isn't that so, Mercy?' ²⁵³), e anche Beth ne è consapevole: non è la morte dell'Altro la soluzione per la sua condizione poiché anche la morte del padre non significherebbe nulla. Ci sarebbe un dopo, e quali aspettative riserverebbe questo futuro?

Il dramma di Beth non è uccidere l'Altro, ma è piuttosto uccidere il sogno di ucciderlo, porre fine al sogno come illusione di pace, e acquisire consapevolezza del fatto che la soluzione proposta da Liam (eliminazione fisica dell'Altro) è visione distorta della realtà, allucinazione. Liam infatti è leggermente strabico:

He seemed to have a slight turn in one eye which gave his face an uncommon look, an expression she found difficult to read ²⁵⁴.

All'illusione di evasione si contrappone finalmente la realtà tangibile della casa di Beth, dei suoi faggi, del suo luogo d'appartenenza, quella realtà che Ward più volte nel corso del romanzo le fa dimenticare:

As the house and beech trees around it came into view it seemed to her more real than any thing she had planned with Liam Ward ²⁵⁵.

²⁵⁰ Ibid., 210.

²⁵¹ Ibid., 78-79.

²⁵² Ibid., 72.

²⁵³ Ibid., 131.

²⁵⁴ Ibid., 67-68.

²⁵⁵ Ibid., 6.

Forte del suo senso d'appartenenza, Beth, uccide Liam dimostrando di aver raggiunto la consapevolezza delle opposizioni.

Keats in 'Ode to a Nightingale' si rende conto che esiste un mondo mortale, caratterizzato dalla sofferenza e dalla caducità, e un mondo, quello in cui vive l'Usignolo, fatto di gioia e d'immortalità. La necessaria presa di coscienza e l'accettazione di tale irrisolvibile opposizione è il messaggio principale della poesia.

Il fatto che l'identificazione con la Poesia, come con l'alcol e con la morte, sia impossibile, non significa per Keats che la poesia sia inutile, ma che è inutile un certo tipo di poesia, quella trascendente, puramente estetica. In conclusione della sua Ode il poeta inglese comprende che la vera Poesia non deve negare, bensì trovare la forza di esprimere la coscienza della realtà, della sofferenza e della disperazione umana, piuttosto che rifugiarsi nel racconto di una trascendenza utopica.

E in McCabe sarà Beth a diventare portavoce di tale coscienza: ella non ucciderà Billy, non scapperà con Liam, ma sceglierà – lei cattolica – di ricongiungersi al padre protestante. Come già evidenziato, il sogno di una vita felice con Ward svanisce nel momento in cui il richiamo di Liam, paragonato al fischio di un uccello, non arriva. Come la Eveline joyciana dell'omonima "short story" di *Dubliners* – Beth sa da sempre che non scapperà, non abbandonerà la sua terra.

E' significativo che in McCabe l'accettazione della pluralità culturale e di una letteratura che la esprima avvenga attraverso il riconoscimento delle proprie origini, del proprio luogo d'appartenenza. L'approdo a una forma di convivenza culturale, che nel contesto degli studi letterari irlandesi viene riconosciuta come esperienza anticipatrice dei processi multiculturali globali, viene realizzata da McCabe proprio nel riconoscimento della necessità di recuperare il proprio passato, di riconoscere la propria peculiarità. Come Glissant suggerisce di vivere la totalità del mondo a partire da proprio luogo, così la protagonista del romanzo irlandese concepisce la convivenza col padre, l'accettazione della coabitazione fra la cultura protestante e quella cattolica, tornando, anzi, decidendo di rimanere a Clonoula, il luogo dove è cresciuta. McCabe sembra così contribuire alla creazione di quel canone nazionale auspicato da Kiberd in *Irish Classics*,

risalendo alle origini della letteratura irlandese e riconoscendo che essa ha sempre avuto una funzione sociale e non puramente estetica, quella stessa funzione di cui lui stesso si fa portavoce grazie alla consapevolezza acquisita attraverso la sua rilettura dell'Ode keatsiana.

Infatti, più Beth nel romanzo fantastica di fuggire, più sente di non poterlo fare. Più Beth si sforza di convincersi che il piano funzionerà, più si sente legata alla terra dov'è nata e cresciuta. La protagonista, contemplando prima della partenza la proprietà degli Winters dalla collina, si chiede se veramente quella sarà l'ultima volta che ammirerà quel tramonto.

Come le rondini migrano, ma poi tutte le estati ritornano, anche Beth nel suo inconscio desidera fare lo stesso. Lo stridio delle rondini che gioiscono per il ritorno è il suo suono preferito:

For half an hour now the afternoon sun had dipped behind the black mass of cloud, making the requiem of daffodils seem unnaturally livid under greening beech. High above the apple blossom, the air was tense with the screech and swoop of swallows. Are they early or late? Arriving the day I leave. Where from? Spain? Africa? My favourite sound long ago and now. It is mating or eating, or the joy of coming back? Same families coming since the house was built. Two hundred summers of swallows. More? Thousands of them on the outhouses, on the stone ridge-tiles of the yard, on barns, garden walls, guttering. Every September the place alive with them before leaving...waving to them as a child from Mother's bedroom...Goodbye swallows, lucky swallows, goodbye, goodbye...see you next summer. After tomorrow there's no returning...ever; goodbye, goodbye ²⁵⁶.

Tutte le volte che manifesta l'intenzione di partire, Beth non fa altro che guardarsi indietro, poiché le uniche certezze vengono dal passato. Anche quando ella immagina di aver realizzato il piano preparato con Liam e fantastica di dirgli del bambino che aspetta a bordo della nave che li porta verso una nuova vita, lontani da Clonoula, da Fermanagh e dall'Irlanda, nell'immaginario il loro sguardo non è rivolto al futuro, ma guarda indietro verso il passato, le certezze e tradizioni della propria terra.

Clonoula, la proprietà del patrigno, è più volte descritta come una specie di paradiso. L'abbandono della propria terra per Beth significa abbandono del Giardino dell'Eden:

I must fix it now in memory she thought because not for years, probably never again would she see what one day she imagined could be paradise ²⁵⁷.

²⁵⁶ Ibid., 107.

²⁵⁷ Ibid., 6.

Rivolgendosi a Ward, gli parla due volte di quel luogo come di un paradiso:

Growing up, [...] I used to think this bog and Laban Lake were strange and beautiful. A kind of paradise²⁵⁸.

Paradise must have been something like this²⁵⁹.

E' di essere bandita da Clonoula che Beth ha timore; si rende conto che è stato un errore dire di sì a Liam:

What am I afraid of? Intimacy? No. Of being discovered by Billy Winters? Banished from Clonoula? Yes, I certainly feel that. Why then had she said "Yes", in the graveyard this afternoon?²⁶⁰.

Beth confessa a Liam che abbandonare Clonoula, più che l'inizio di una nuova vita, sarebbe una specie di morte:

"And do I just walk out of the house where I was born and grew up, and where my mother died, away from Billy Winters – forever?"
"You said you'd be glad to."
"In one way; another way it'd be a kind of death."²⁶¹.

Un allontanamento traumatico da Clonoula equivarrebbe per Beth alla cacciata dall'Eden, sarebbe quindi una specie di morte spirituale.

Quando Beth, poco prima di partire, scrive una lettera al padre, non nasconde che le mancheranno la casa dov'è nata e i campi dov'è cresciuta. Quell'epistola, che più d'ogni altra cosa dovrebbe essere una dichiarazione d'addio al padre, si trasforma in una rivelazione di volontà di rimanere nella consapevolezza che l'identità è scissa e ibrida:

I remain or more correctly I should say I leave,
Yours sincerely,
Beth "one of two"²⁶².

Beth – 'one of the two' - sente di non poter far proprie le motivazioni di Liam (riprendersi l'oro di Billy per riappropriarsi di ciò che i 'Planters' hanno sottratto ingiustamente ai 'natives'). In quanto frutto di un'ibridazione, Beth sa che non è con l'odio che si può affrontare l'ostilità che separa le due comunità

²⁵⁸ Ibid., 75.

²⁵⁹ Ibid., 87.

²⁶⁰ Ibid., 79.

²⁶¹ Ibid., 95.

²⁶² Ibid., 178.

religiose, ma con il riconoscimento che le colpe sono di entrambe le parti in causa:

If I'm a thief, you're a cheat, Sir! It must be bred in both of us ²⁶³.

Beth, dunque, seppur inconsciamente, ha già deciso di restare a Clonoula e di accettare così la dicotomia che genera sofferenza. Tale decisione diventa definitiva quando la ragazza scopre il vero piano di Liam: ucciderla e tenersi l'oro.

Svanito il sogno di fuggire, Beth, consapevole d'appartenere a un mondo 'obliquo' dove tutti, lei compresa, vivono nella menzogna e nel tradimento, sceglie l'unica soluzione possibile per sopravvivere e per cercare di ripristinare una normalità: la riconciliazione col patrigno.

Padre e figlia si trovano coinvolti in un processo d'ibridazione. Beth fantastica di fuggire con Liam, ma la sua condizione è necessariamente diversa da quella dell'amante e di Blinky Blessing: le azioni dei due uomini sono una forma di patriottismo volta a eliminare l'Altro protestante e a restituire al Sé cattolico la terra e la patria. Ma Beth non può condividere tale ideologia: pur essendo nata da madre e da padre cattolico, viene allevata da un patrigno protestante. La protagonista si trova così a essere la risultante di un'ibridazione, probabilmente non è più in grado di schierarsi, non ha un'identità certa: non la si può definire propriamente cattolica, o per lo meno non nel senso che il termine assume per Liam e Blinky. Quando immagina che Beth sia con lui al ricevimento in onore di Percy French, Billy si chiede, senza essere in grado di darsi una risposta, da che parte Beth si sarebbe schierata:

Where would Beth be now, had she come? With Donnelly? With me? With persons I don't know?²⁶⁴.

A unire patrigno e figliastra è un sentimento di odio-amore. Beth, da cattolica, non può che odiare il padre in quanto incarnazione dell'Altro protestante, maschio e colonizzatore; eppure ci sono dei momenti in cui sente a

²⁶³ Ibid., 176.

²⁶⁴ Ibid., 153.

suo modo di amarlo poichè, vivendo giorno per giorno con lui, ha sviluppato un sentimento d'affetto nei suoi confronti:

[...] when I'm not hating him I sometimes think I maybe love him: in a way ²⁶⁵.

Billy, a sua volta, prova per Beth il medesimo sentimento d'amore e odio. Alla nascita di Beth Billy giurò che la figlia non avrebbe ereditato se non avesse sposato un uomo di fede protestante.

Ossessionato dai rituali simbolici religiosi, Billy interpreta l'offerta da parte del vescovo cattolico Donnelly di una tazza di tè come l'offerta del calice di Cristo, il calice della comunione, e quindi come un invito del prete alla conversione.

"What's that brown stuff?"

Donnelly made a chalice offering of his cup and said:

"Tea [...]" ²⁶⁶.

Quando più tardi la figlia Beth si offre di preparargli del tè, Billy ripensa all'episodio di Donnelly e l'offerta della ragazza reitera immaginariamente l'invito alla conversione. La risposta sarà di nuovo un rifiuto.

Ma Billy è un protestante "nuovo": la sua patria non è l'Inghilterra, ma l'Irlanda. Ma allora, se l'azione intrapresa da Ward e Blessing è un'azione per l'Irlanda, contro chi combatte l'irlandese se non contro se stesso? Contro chi, se non contro quelli come Billy, che all'Irlanda appartengono per diritto di nascita? Billy a suo modo come Beth è inconsciamente il risultato di un'ibridazione fra la tradizione dei suoi avi, protestanti inglesi, e l'appartenenza a una patria, l'Irlanda, che lo mette a contatto con la realtà cattolica, che lo induce a sposare una donna cattolica, a convivere con la famiglia di lei, a intrattenere rapporti di lavoro con seguaci della Chiesa di Roma e che addirittura lo convince a crescere una figlia non sua, anche lei cattolica. Beth diventa parte della sua vita. Billy al rinfresco in onore di Percy French non può far altro che constatare di non sentirsi se stesso perchè Beth non è al suo fianco:

And of course myself, William Hudson Winters without his daughter Elizabeth ²⁶⁷.

²⁶⁵ Ibid., 91.

²⁶⁶ Ibid., 155.

²⁶⁷ Ibid., 168.

Una separazione è impensabile. L'unico modo per continuare a dare un senso alla loro vita è quello di accettarsi, di tollerarsi e di rimanere insieme in quella contea di Fermanagh, in quella provincia dell'Ulster, in quell'Irlanda rurale che è patria di entrambi. Le proprie origini e radici vengono qui valorizzate come elemento fondamentale nella creazione di quella convivenza culturale che – come spiega sempre Kiberd in *Irish Classics* – è riconosciuta come elemento peculiare della condizione irlandese di colonia europea rispetto alle altre ex colonie dell'Impero britannico.

Non è casuale che Beth e Billy si riappacificino sull'isola di Corvey, immagine metaforica di una nuova Irlanda. L'isola lasciata in eredità a Beth dalla madre Cathy viene investita nel libro sin dall'inizio di connotati "pacifisti", sin da quando Cathy, ancora in vita, chiede a Beth, una volta entratane in possesso, se vi avrebbe permesso l'ingresso ai visitatori:

"Would visitors be allowed?"

"Yes but no fighting on my island or crying or shouting at night" ²⁶⁸.

A Corvey, dunque, i visitatori saranno ammessi a patto che non si verificino più scontri fra le due comunità, a patto che non si viva più nell'odio e nell'ostilità.

La convivenza è possibile soltanto nel riconoscimento delle proprie responsabilità e nell'indulgenza verso l'Altro. Beth e Billy, cattolico e protestante, possono guardare a un futuro insieme che non è l'avvenire illusorio proposto da Percy French in cui i due, metafora delle due comunità rivali, si fonderanno in una persona sola, ma l'avvenire reale in cui i due si riconosceranno come individui distinti e allo stesso tempo legati da un vincolo che li renderà partecipi l'uno della vita dell'altro.

Ma allora, recarsi a Corvey Island, al luogo della riappacificazione, sarà una sorta di rinascita in una prospettiva nuova, o una corsa verso la morte? ('Like birth she thought...or death?' ²⁶⁹). McCabe sembra alludere a una nuova nascita nel sogno che Beth fa, annegato Liam, proprio a Corvey e in cui ella si vede sott'acqua, in fondo a un fiume o un lago:

She found herself at the bottom of a river or lake, in a dark cavern [...].
She realised she was herself underwater ²⁷⁰.

²⁶⁸ Ibid., 5.

²⁶⁹ Ibid., 223.

²⁷⁰ Ibid., 228.

Il tema della morte per acqua si fonde eliottianamente nel romanzo con quello della rinascita. Qui l'immersione nell'acqua sembra un rito battesimale, rinascita a una nuova vita che si converte a un nuovo credo. Beth, battezzata nel nome di una nuova fede, riemerge dall'acqua ('She swam ashore'²⁷¹), e con lei emerge anche la consapevolezza che Liam poteva essere soltanto un sollievo momentaneo. Ciò che Liam può offrire non rappresenta una via d'uscita né per l'anomala famiglia Billy/Beth, né per l'Irlanda di cui essa è metafora. Beth lo uccide:

Relief was slow in coming [...]. Pleasured, she pushed him away with violent disgust, and saw with even deeper disgust the swollen tongue lolling in his mouth, his eyes upturned [...]²⁷².

Eppure questa nuova vita, come quella che Beth porta in grembo, è una lama a doppio taglio che non farà altro che ripetere il tradimento nel quale Billy e Cathy vivevano sin dall'inizio del romanzo. Seppur all'insegna di una convivenza scelta, anche se vagamente incestuosa e fondamentalmente sterile, ritorna quindi la ciclicità/ripetitività della storia (presente in così tanta narrativa nord-irlandese). Billy, in chiusura dell'opera, propone a Beth di sposarsi e lei si mette le mani sul ventre:

"Maybe we should marry, go elsewhere?"
Beth put her hands under the blankets onto her womb [...]²⁷³.

Resta aperta la prospettiva di un matrimonio con un nuovo figlio illegittimo per Billy, anche questa volta nato da una relazione fra due cattolici.

Si tratta quindi di una riconciliazione atipica, ambigua e incerta, basata sul tradimento. McCabe sembra chiedersi se sia veramente possibile convivere nel tradimento e, più che dare una risposta, lascia aperto l'interrogativo. Vedendo Beth mettersi le mani sul ventre, Billy le chiede come stia:

"Are you hurting...are you sick, Beth?"²⁷⁴.

E il romanzo si chiude con la risposta enigmatica della ragazza:

²⁷¹ Ibid., 228.

²⁷² Ibid., 228-229.

²⁷³ Ibid., 231.

²⁷⁴ Ibid., 231.

Unto death, Mr Winters...unto death ²⁷⁵.

Si ritorna al titolo e alla onnipresente simbologia della morte.

Ma cosa significa “fino alla morte” (‘unto death’)? Che Beth prova un dolore atroce? Che odierà il padre fino alla morte? Che rimarrà col padre fino alla morte? Che protestante e cattolico vivranno insieme nell’odio eterno? McCabe, più che farsi portavoce della verità, pone il lettore di fronte all’esistenza di più verità.

Il tentativo di convivenza nella tolleranza fra protestante e cattolico è una delle possibilità che si aprono per dare un senso al futuro, ma che potrebbe anche rivelarsi un sogno irrealizzabile. Come già accennato, tutto il romanzo è scandito dall’ opposizione sogno/ realtà che chiude anche ‘Ode to a Nightingale’ di Keats. Il poeta, raggiunta la consapevolezza della dicotomia mortale/ immortale, mette in discussione l’esperienza appena cantata, aprendo a nuovi interrogativi l’intero processo dell’atto creativo:

Was it a vision, or a waking dream?
Fled is that music...Do I wake or sleep?²⁷⁶.

Come Keats, McCabe s’interroga sulla possibilità di un mondo in cui soggetto e oggetto, Sé e Altro, diventino tutt’uno. Alla fine del percorso artistico, sia McCabe che Keats, disillusi, devono ammettere che la realtà è costituita da un mondo umano di sofferenza dove l’unica prospettiva è quella di accettare opposizioni e diversità: per Keats fra mondo mortale e immortale (rappresentato dall’Usignolo, simbolo della Natura), per McCabe tra due identità, cattolica e protestante, entrambe con diritto d’esistenza e non reciprocamente esclusive.

Accettare l’esistenza di una visione altra è il primo passo verso la riscoperta di un’identità, il primo ostacolo che la letteratura keatsiana e irlandese devono superare.

A conclusione del percorso metanarrativo, il messaggio è che riscrivere Keats non significa negare la Poesia, ma un certo tipo di Poesia, una tipologia di

²⁷⁵ Ibid., 231.

²⁷⁶ Keats, J., ‘Ode to a Nightingale’, VIII, 9-10.

canone che trascende la consapevolezza della conflittualità umana per Keats, storica per McCabe.

Scegliendo Keats, McCabe sembra optare per il poeta della consapevolezza, il poeta che, una volta rotto l'incantesimo ('Forlon!' ²⁷⁷), capisce che l'identificazione con l'Usignolo (e quindi con l'Altro da Sé) è impossibile perché quest'ultimo è simbolo di un'immortalità non umana, poiché nel mondo dei vivi 'men sit and hear each other groan' ²⁷⁸, 'youth grows pale, and spectre-thin, and dies' ²⁷⁹. Il vero ruolo del poeta, quindi, è quello di prendere consapevolezza del mondo senza il desiderio illusorio di riconciliarne gli aspetti contraddittori.

Attraverso l'atto di riscrittura palese, McCabe storicizza l'Ode di Keats e la interpreta in relazione alla storia locale irlandese, ma al contempo crea anche un percorso opposto che riconduce la letteratura irlandese al messaggio a-temporale keatsiano leggendo così in chiave internazionale. La storicizzazione dell'Ode induce McCabe alla coscienza dell'esistenza e necessaria convivenza in Irlanda di due diverse culture e tale consapevolezza viene acquisita attraverso il recupero delle proprie origini locali. Ma forte del senso d'appartenenza al proprio luogo, McCabe può tornare all'universalità del messaggio keatsiano, alla coscienza che non solo l'Irlanda, ma tutto il mondo contemporaneo è caratterizzato da sofferenza, disperazione, pluralità, discordia, conflitto e incertezza con cui è necessario trovare un equilibrio e convivere. Con la propria esperienza locale McCabe può fornire una chiave di lettura del pluralismo culturale contemporaneo.

Keats è il poeta della 'Negative Capability', della capacità dell'uomo di vivere nell'incertezza, quell'incertezza, instabilità, e provvisorietà che sono così attuali nel contesto globale e che tanto evocano lo stato di provvisorietà del 'caos-mondo' contemporaneo teorizzato da Glissant. Così Keats descrive ai suoi fratelli questa qualità in una lettera datata Dicembre 1817:

[...] at once it struck me, what quality went to form a Man of Achievement especially in Literature and which Shakespeare possessed so enormously - I mean a Negative Capability, that is when man is capable of being in uncertainties, Mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact and reason - Coleridge, for instance, would let go by a fine isolated verisimilitude caught from the Penetralium of mystery from being incapable of retaining content with half knowledge ²⁸⁰.

²⁷⁷ Ibid., VIII, 1.

²⁷⁸ Ibid., III, 4.

²⁷⁹ Ibid., III, 7-8.

²⁸⁰ Rollins, H. E. (ed.), *The Letters of John Keats 1814-21*, 45.

McCabe fa del suo romanzo un'espressione di quella 'Negative Capability', di come vivere nell'incertezza di un mondo in continuo divenire. Egli non si abbandona, di fronte alla disgregazione della società, all'idealizzazione di una realtà altra, alla creazione di un mondo artistico dove l'impossibile diventa fattibile, ma sceglie di cantare quella realtà storico-politico-religiosa così com'è, proponendo un'ibridazione intesa come convivenza fatta non di unione impossibile, ma di realistica consapevolezza che il rancore e il risentimento si possono forse attenuare momentaneamente, ma non superare del tutto.

Per descrivere il carattere oppositivo della società irlandese McCabe, come Keats, diventa un poeta senz'identità. In una lettera a Richard Woodhouse datata 27 Ottobre 1818, Keats scrive:

A Poet is the most unpoetical of any thing in existence; because he has no identity he is continually in for and filling some other Body- The Sun, the Moon, the Sea and Men and Women who are creatures of impulse are poetical and have about them an unchangeable attribute – the poet has none; no identity – he is certainly the most unpoetical of all God's Creatures ²⁸¹.

Tale sembra essere il ruolo che l'autore assume in *Death and Nightingales*, la cui narrazione è caratterizzata da un alternarsi continuo di voci, come bene evidenzia Gerry Smyth, in *The Novel and the Nation*:

Focalisation slips from characters to character, depending on the economy of information demanded by the plot. They are letters, official reports, free indirect discourse and streams of consciousness alongside third-person narration [...]. The uncertainty is such that at the climax of the novel, when the tensions between Beth and Billy are finally aired, it is not possible to know where the reader's allegiance is intended to lie ²⁸².

McCabe dà voce a tutti i personaggi, senza prendere le parti di nessuno, e il romanzo diventa così espressione di una conflittualità in cui il familiare e lo storico s'intersecano.

Death and Nightingales offre una prospettiva ampia per l'interpretazione degli eventi storici e, in qualche modo, la storia inventata, il dramma familiare degli Winters e della comunità circostante offre un aiuto alla comprensione della complessità del contesto storico irlandese.

²⁸¹ Ibid., 386-387.

²⁸² Smyth, G., *The Novel and the Nation: Studies in the New Irish Fiction*, 140.

Il romanzo trascende l'identità dei personaggi narrativi e si fa reale discussione storica che s'interroga sugli avvenimenti. Ma qual è la verità? Chi ha ragione? McCabe, ancora una volta, non si schiera, e lascia intendere che non c'è alcuna "verità", alcuna storia, ma solo "storie" che la cercano. Trasporre il momento storico nel testo letterario significa produrre più voci e più punti di vista. Sebbene *Death and Nightingales* si ispiri alla struttura della tragedia classica – l'azione è racchiusa nel rapido giro di ventiquattr'ore –, McCabe è costretto a trasgredire i canoni della Poetica di Aristotele, per il quale la componente primaria di tutte le forme narrative è necessariamente un intreccio che evolve in maniera coerente fino alla soluzione di tutte le complicazioni. McCabe è costretto ad abbandonare ogni progetto aristotelico e a constatare che invece nulla si può risolvere, giacché non esiste una verità monologica, ma piuttosto una pluralità di voci e di attitudini sociali che se la contendono. McCabe sembra quindi abbracciare la teoria bakhtiniana per cui il romanzo è la forma letteraria della 'heteroglossia' o proteiformità, della molteplicità delle voci sociali che assumono pieno significato solo in virtù di una loro interrelazione dialogica, aperta e irrisolta.

Il romanzo di McCabe rende possibile una lettura delle tante voci e delle interpretazioni della verità, tutte parimenti plausibili; quelle stesse verità che probabilmente la Storia, nella sua complessità, non riesce a far cogliere. La soluzione non è quella di riconciliare/ riunificare le parti in causa, ma piuttosto di optare per una coesistenza in nome del riconoscimento dell'Altro come parte del Sé.

5.4 Eilís Ní Dhuibhne, *The Bray House*: metanarrativa distopica; gli “Irish Studies” dentro e fuori dal contesto nazionale

In *The Bray House* (1990) Robin, un'archeologa svedese, parte da Gothenburg, in Svezia, sull'imbarcazione *Saint Patrick*, con altre tre persone – Karen e la coppia di fidanzati Karl e Jenny –, per una spedizione archeologica che la porta in un'Irlanda del futuro, completamente distrutta e disabitata a causa di un disastro nucleare verificatosi nella centrale di Ballylumford per un errore umano.

Durante gli scavi Robin e i suoi collaboratori trovano ‘The Bray House’, un casa nei pressi di Bray rimasta praticamente intatta sotto scorie e polveri radioattive, che fornisce loro uno spaccato della vita condotta da una tipica famiglia irlandese, i MacHugh, fino a poco prima dell'incidente. Durante gli scavi sorgono dei contrasti dovuti all'insopportabile autorità e crudeltà di Robin. Dopo pochi giorni, a seguito delle incomprensioni, Karl e Jenny scompaiono. Karen è preoccupata, ma Robin continua con il lavoro e, finiti gli scavi e completata la relazione sulla spedizione (‘The Report’), si prepara a ripartire per la Svezia senza Karl e Jenny. Karen però la obbliga ad attendere il loro ritorno. Dopo tre settimane i due si rifanno vivi, accompagnati da una donna, che fanno credere essere Elinor MacHugh, unica sopravvissuta all'incidente nucleare, nonché residente nella casa di Bray prima dell'esplosione. La superstite però non parla. Durante il viaggio di ritorno Robin s'impegna in tutti i modi per farla comunicare, manifestandosi in tutta la sua crudeltà perché non riesce a sopportare che Elinor, una volta rientrati in patria, possa screditare i risultati di tutta la spedizione e soprattutto la relazione su di essi. Non riuscendo nel suo intento, Robin seduce Karl per la seconda volta (lo aveva già fatto subito dopo la partenza) per impossessarsi del suo quaderno d'appunti dove ha annotato ciò che sa di Elinor. Quando Karl scopre il suo intento, nasce una colluttazione e Robin lo uccide gettandone in mare il corpo.

Una volta di ritorno in Svezia, né la relazione di Robin, né la superstite, che in realtà non è Elinor MacHugh, ma si chiama Maggie e non ha mai vissuto nella casa di Bray, suscitano grossa attenzione da parte dei media. Robin viene processata e assolta per l'uccisione di Karl, ma il mancato successo la abbatte e ambizione e desiderio d'onnipotenza le fanno perdere la testa fino a indurla al suicidio.

Il romanzo viene qui letto come riscrittura del *Robinson Crusoe* (1719) di Daniel Defoe, classico e mito, archetipo e Genesi della letteratura inglese, in un certo qual modo, Origine, Bibbia profana della cultura del romanzo anglosassone.

Fra le storie dell'impero britannico, il romanzo di Defoe rimane uno tra i più letti in Europa, diffusissimo in tutto il mondo, come spiega Martin Green:

of all the stories of the British Empire, the most widely read, not only across the Empire, but across Europe, was that of *Robinson Crusoe*. Indeed it seems demonstrable that Robinson story has been one of the most widely read in the whole world. In the National Union Catalog, fifty-four pages are given to listing different editions of Defoe's book, whereas only four go to perhaps the most famous literary novel of the nineteenth century, *Middlemarch*, and another four to the most famous eighteenth-century novel, *Clarissa*²⁸³.

Capolavoro della narrativa di ogni epoca, *Robinson Crusoe* è diventato, nelle parole di Ian Watt, autore di *The Rise of the Novel* (1957), uno dei grandi miti della civiltà occidentale.²⁸⁴ John Moore scrive che prima della pubblicazione di *Robinson Crusoe* 'there was no English novel worth the name and no book (except the Bible) as widely accepted among all classes of English readers'²⁸⁵ Derek Walcott, nella poesia 'Crusoe's Journal', dichiara che il romanzo di Defoe è stato 'our first book, our profane Genesis'²⁸⁶.

Daniel Defoe, un commerciante assolutamente impreparato e inesperto in materia d'arte e di letteratura, diventa il padre, a sua insaputa, del romanzo inglese e incarna quello che Walter Allen, in *The English Novel* (1991), definisce 'archetypal novelist':

When, in the second decade of the eighteenth century, the novel really emerged it did so from a man to whom art and literary theory meant nothing, from a writer who was not a gentleman but a tradesman dealing in commodities. In a sense, the relation Defoe bears to the artist is that of the forger, but he was forging not works of art but transcripts of actual experience. We see him as a novelist after the event, as it were. A novelist was the last thing he wished to appear as; and by a paradox, it is exactly this that makes him the archetypal novelist²⁸⁷.

Il romanziere archetipico forgia un mito che diventa punto di riferimento nella cultura occidentale e, nel corso dei secoli, sinonimo di confronto con le più

²⁸³ Green, M., *The Robinson Crusoe Story*, Philadelphia, Pennsylvania State University Press, 1991, 35.

²⁸⁴ Cfr. Watt, I., *The Rise of the Novel*, Berkeley, University of California Press, 2001.

²⁸⁵ Moore, J. R., 'Robinson Crusoe', in Ellis, F. H. (ed.), *Twentieth Century Interpretations of Robinson Crusoe*, London, Prentice Hall, 1969, 55.

²⁸⁶ Walcott, D., 'Crusoe's Journal', in *Collected Poems 1948-1984*, Toronto, Harper-Collins, 1990, 11.

²⁸⁷ Allen, W., *The English Novel*, Penguin, London, 1991, 37.

svariate manifestazioni culturali e ideologiche. La sua opera si presta a molteplici interpretazioni. Frank Ellis, nella Prefazione a *Twentieth Century Interpretations of Robinson Crusoe* (1969), dichiara che ‘Robinson Crusoe has become a myth of great potency and wide application’²⁸⁸. Da ormai quasi tre secoli il lettore che si imbatte in *Robinson Crusoe*, a prescindere da nazionalità e da *background* culturale, rimane intrappolato (parole di James Joyce) in una sorta d’incantesimo:

whoever rereads this simple, moving book in the light of subsequent history cannot help but fall under its prophetic spell²⁸⁹.

Tale incantesimo ha effetto sulle più svariate correnti culturali e letterarie. Nello specifico del pensiero postcoloniale, il *Robinson Crusoe* di Defoe, insieme a *The Tempest* di Shakespeare – dicono Hellen Gilbert e Joanne Tompkins in *Post-Colonial Drama: Theory, Practice, Politics* (1996) – è ‘a focal point in the project of “writing back” to the imperial centre’²⁹⁰. In un contesto postcoloniale riscrivere il romanzo di Defoe è occasione per confrontarsi con l’inizio, le origini dell’imperialismo inglese e la sua morale.

Infatti oltre a essere espressione del nascente capitalismo mercantile, il primo romanzo della tradizione borghese europea è soprattutto un modello di narrazione coloniale. All’incontro con l’indigeno Friday, Robinson diventa il prototipo del colonialista, gli impone il nome del giorno della settimana in cui lo incontra e istaura con lui un rapporto di dominio, senza mai avvicinarsi alla sua cultura e alle sue credenze, senza mai cercare di impararne la lingua.

Non stupisce allora che il romanzo sia oggetto di numerose riscritture, sia in età coloniale che nei nostri giorni. Così scrive Silvia Albertazzi in *Lo Sguardo dell’Altro* (2000):

Se i narratori dell’Ottocento manipolano la storia del naufrago settecentesco per farne un’apoteosi dello spirito d’intraprendenza imperialista britannico e, di conseguenza, un’esaltazione dell’impresa coloniale [...], sembra invece che i narratori postcoloniali sentano l’esigenza di appropriarsi del primo romanzo occidentale borghese per porne la riscrittura all’inizio della propria storia letteraria autonoma²⁹¹.

Si cercherà qui di capire in che modo la scrittrice irlandese Eilís Ní Dhuibhne si appropri del *Robinson Crusoe*, dimostrando come, enfatizzando una

²⁸⁸ Ellis, F. H. (ed.), *Twentieth Century Interpretations of Robinson Crusoe*, Preface, 3.

²⁸⁹ Joyce, J., in Ellis, Frank H. (ed.), *Twentieth Century Interpretations of Robinson Crusoe*, 15.

²⁹⁰ Gilbert, H. and Tompkins, J., *Post-Colonial Drama: Theory, Practice, Politics*, New York, Routledge, 1996, 36.

²⁹¹ Albertazzi, S., *Lo sguardo dell’Altro: Le letterature postcoloniali*, Roma, Carocci, 2000, 34.

voluta continuità col classico, la scrittrice irlandese lo storicizza e analizza diversi aspetti del contesto storico, sociale e culturale irlandese contemporaneo, celandolo dietro un'ambientazione futurista che offre la possibilità di un confronto con l'attuale situazione globale.

Quella in cui la Ní Dhuibhne si cimenta è una riscrittura palese. Il nome della protagonista, Robin, evoca la figura di Robinson, l'Irlanda devastata da un disastro nucleare cui Robin approda richiama l'isola deserta e l'unica sopravvissuta all'incidente, Maggie, incarna il selvaggio Friday. Ma la scrittrice irlandese non si limita a evocare il classico inglese, bensì lo cita esplicitamente, immaginandolo come testo la cui lettura accompagna Robin per tutta la spedizione:

[...] I watched videos and read a novel in English, *Robinson Crusoe*, which I had not tried before and which seemed apt under the particular circumstances²⁹².

Il romanzo di Defoe risponde ai gusti della protagonista più di *The Magic Mountain* di Thomas Mann e inoltre presenta diverse analogie con la situazione che essa vive: la prima tempesta che Robin affronta con i compagni di spedizione a bordo della *Saint Patrick* è identica alla prima tempesta narrata da Defoe nel suo romanzo, tanto che Robin cerca di capire proprio dallo scrittore inglese quanto tempo essa possa durare:

I found Defoe more to my test, and his descriptions of storms extremely realistic. The first storm in the book, when he is not far from Hull, seemed exactly like ours, and it was gratifying to note that it abated after twenty-four hours or so – Hull was situated in a position similar to that of Bray, I guessed, and I hoped this coincidence might augur well for the duration of our storm²⁹³.

Il *Robinson Crusoe* accompagna Robin nel corso della sua spedizione e, implicitamente, la Ní Dhuibhne nella stesura di tutto il romanzo, tanto da farne una sorta di atto dichiarato di 'writing back', di riformulazione del canone e al contempo di necessità di continuità con esso.

Diverse sono le interpretazioni che la critica ha fornito in merito a questo atto di riscrittura. Le più diffuse sono l'interpretazione femminista di Gerardine Meaney e di Carol Morris e quella di Gerry Smyth, concentrata, invece, sull'analisi dell'ossessione irlandese per la terra. In 'Beyond Eco-Feminism: A

²⁹² Ní Dhuibhne, E., *The Bray House*, Dublin, Attic Press, 1990, 99-100.

²⁹³ *Ibid.*, 100.

review of Eilís Ní Dhuibhne's *The Bray House* and *Eating Women is Not Recommended*' (1992), la Meaney pone il romanzo della Ní Dhuibhne in relazione sovversiva con la scrittura irlandese femminile contemporanea²⁹⁴, mentre in '*The Bray House: An Irish Critical Utopia*' (1996), la Morris sostiene che il romanzo è rappresentativo di quello che viene definito 'feminist genre fiction'²⁹⁵. In *The Novel and the Nation: Studies in the New Irish Fiction*, Smyth sottolinea invece come la Ní Dhuibhne esalti il valore che la terra ha e continua ad avere nella cultura irlandese contemporanea e come rappresenti il luogo da cui riflettere sull'identità nazionale²⁹⁶.

In '*Being Ordinary – Ireland from Elsewhere: A Reading of Eilís Ní Dhuibhne's The Bray House*' (2000), Derek Hand, evidenzia come queste diverse interpretazioni riconoscano ma non esplorino il potenziale metanarrativo del romanzo e la necessità del testo letterario irlandese di stabilire una continuità con la tradizione. *The Bray House* sarebbe invece nelle sue parole:

a narrative about narrative itself and the power struggles embedded in acts of writing and in acts of reading and interpretation²⁹⁷.

La Ní Dhuibhne – egli aggiunge – sarebbe impegnata in una:

self-reflexive consideration of the nature of the imagination's engagement with reality through texts and writing²⁹⁸.

Ed è su questo potenziale metanarrativo che qui ci si vuole soffermare, in particolare su come l'Irlanda, la sua storia, la sua tradizione e la sua cultura vengano concepite attraverso il filtro letterario entro i confini nazionali e fuori da essi, in un contesto globale evocato attraverso l'espedito dalla tematica ecologica d'ambientazione futurista. *The Bray House* viene qui letto in relazione alla dicotomia locale/ globale che la scrittrice irlandese crea immaginando l'Irlanda come l'isola del naufragio della sua versione femminile di Crusoe e ponendola a confronto con un colonizzatore non più inglese, ma svedese, dove la

²⁹⁴ Meaney, G., 'Beyond Eco-Feminism: A review of Eilís Ní Dhuibhne's *The Bray House* and *Eating Women is Not Recommended*', *Irish Literary Supplement*, 11:2, Fall 1992, 14.

²⁹⁵ Morris, C., '*The Bray House: An Irish Critical Utopia*', *Études Irlandaises*, no. XXI-1, Summer 1996, 127-128.

²⁹⁶ Smyth, G., *The Novel and the Nation: Studies in the New Irish Fiction*, 167-168.

²⁹⁷ Hand, D., '*Being Ordinary – Ireland from Elsewhere: A Reading of Eilís Ní Dhuibhne's The Bray House*', *Irish University Review*, Spring 2000, 103-116.

²⁹⁸ *Ibid.*, 107.

Svezia, nell'interpretazione narrativa futurista rappresenta un nuovo microcosmo di potenza ecologica globale.

L'ambientazione futurista infatti non è finalizzata alla creazione di un mondo utopico perfetto contrapposto al presente ('there is no 'utopia' [...] in the novel: no perfect place in the future from which to criticize the present day'²⁹⁹), ma piuttosto un modo per porre il presente irlandese in relazione a un contesto globale evocato attraverso l'analisi della problematica ecologica che coinvolge attualmente il mondo intero.

Partendo consapevolmente dal classico per eccellenza della cultura inglese e dalla coscienza della sua storicità, della sua funzione di veicolo d'imposizione dell'ideologia e cultura inglese, la Ní Dhuibhne scrive la sua versione del *Robinson Crusoe* trasformandolo da testo di colonizzazione culturale in testo sulla colonizzazione testuale, concentrandosi sui pericoli che il delinearsi di una Letteratura globale possa creare una sorta di canone omologante – il 'Report' scritto dalla protagonista/ colonizzatrice Robin –, qualora la letteratura irlandese non racconti in prima persona la sua esperienza nazionale – qualora il nuovo naufrago Maggie/ Friday non ponga fine al suo apparente mutismo –.

La relazione che s'instaura fra il naufrago e il selvaggio, fra Robinson e Friday, si tramuta nella versione irlandese del romanzo in una dicotomia fra voce globale e locale: Maggie, il nuovo selvaggio, è l'unica sopravvissuta al disastro nucleare che fa dell'Irlanda contemporanea l'isola deserta del classico inglese e la sua difficoltà iniziale a raccontare la sua esperienza di sopravvissuta rappresenta metaforicamente la reticenza della letteratura locale irlandese a narrare la propria storia, a creare e valorizzare un canone propriamente nazionale di fronte alla sua iniziale assimilazione al canone inglese. Robin, a sua volta, non è più il colonizzatore inglese, ma incarna un futuristico e pertanto ipotetico nuovo colonizzatore globale. L'archeologa è di nazionalità svedese e la Ní Dhuibhne, come già anticipato, immagina nel romanzo che la Svezia sia la nuova potenza ecologica mondiale, la cui ricchezza si fonda sullo stato di salute e la cui politica di denuclearizzazione la porta a sopravvivere al disastro nucleare cui invece soccombono Inghilterra e Irlanda. Robin dunque è il nuovo colonizzatore di un paese che necessita di conservare sempre la sua posizione di predominio, anche se questa volta non fondato sulla ricchezza materiale:

²⁹⁹ Ibid., 108.

we needed to maintain our position as the world's healthiest, although no longer richest country³⁰⁰.

La nuova relazione fra naufrago e selvaggio offre la possibilità di indagare l'esperienza di colonizzazione a livello testuale e di riflettere ipoteticamente attraverso la narrazione futuristica su quali possano essere le dinamiche fra la letteratura nazionale e quella mondiale, su come la storia irlandese si possa interpretare dall'interno e dall'esterno del suo stesso contesto culturale. Come dichiara ancora Hand nel suo saggio:

it is exactly this conflict between the act of reading Ireland from elsewhere and the Irish actively reading themselves, as well as a wider world, that is at the heart of the novel's dynamic³⁰¹.

Il naufragio di Robinson si trasforma in viaggio d'esplorazione e la ricostruzione del mondo protoborghese inglese sull'isola diventa ricostruzione dello stile e delle abitudini di vita di una famiglia borghese irlandese residente a Bray, concepita come microcosmo della condizione sociale irlandese in un passato narrativo che in realtà corrisponde al presente. Obiettivo della spedizione è infatti quello di scrivere una relazione sullo spaccato di vita di una famiglia irlandese media prima dell'incidente nucleare, un tentativo di mettere per iscritto una storia familiare che diventa microcosmo della storia nazionale. L'importanza dell'atto di scrittura viene sottolineata dal fatto che la Ní Dhuibhne decida di presentare la relazione di Robin come parte integrante nonché consistente del romanzo, ponendola proprio al centro del testo, nel mezzo dell'intreccio narrativo.

La vicenda familiare dei MacHugh (il padre Murphy, la madre Elinor, la figlia Fiona e la nonna Annie) rappresenta per Robin uno scorcio della condizione irlandese contemporanea da presentare al mondo intero:

The survey of the Bray House yields fascinating insights into not only the family which inhabited it, but also into the social, cultural, and economic state of Ireland immediately prior to Ballylumford³⁰².

³⁰⁰ Ní Dhuibhne, E., *The Bray House*, 21.

³⁰¹ Hand, D., 'Being Ordinary – Ireland from Elsewhere: A Reading of Eilís Ní Dhuibhne's *The Bray House*', 109.

³⁰² Ní Dhuibhne, E., *The Bray House*, 157-158.

The interior of the house had suffered no damage as a result of the Ballylumford disaster, and was a repository of numerous fine artefacts and documents, the examination of which afforded an illuminating insight into the life of the former occupants of the house, and provided us with materials of an invaluable microstudy of the Irish way of life³⁰³.

L'obiettivo di Robin è quello di presentare la famiglia MacHugh per poi:

contemplate wider issues relating to the state of Ireland as a whole³⁰⁴.

Si tratta dunque di un viaggio d'esplorazione il cui significato ultimo è storico, di una riscrittura che attualizza il classico inglese e lo reinterpreta alla luce della storia contemporanea irlandese che viene proposta come proiettata nel passato. Ritrovare una casa come quella dei MacHugh significa conferire un significato maggiormente storico alla spedizione:

If the mood contained one of those houses, or bits of it, or any relic of it, our excavation would be of even more historic moment than it was anyway³⁰⁵.

Ma l'aspetto fondamentale di questa riscrittura storica ruota appunto attorno all'importanza conferita al testo scritto. La storia d'Irlanda che Robin deve recuperare deve essere messa per iscritto, è questa la missione dell'equipaggio:

we were at last embarked upon the task which was the goal of our mission: we were beginning to make a permanent record of the physical state of this section of Ireland. Posterity would thank us for it³⁰⁶.

Non basta raccogliere materiali, oggetti, detriti e ricordi, ma il lavoro di Robin, la parte fondamentale della sua vita, tutto ciò che la gratifica, consiste nello scrivere, nel testualizzare ciò che trova durante gli scavi:

I settled down to write this report [...].

I worked with enthusiasm and energy, and, since this is the type of activity I enjoy more than any other, I became totally absorbed in it. The hours and the days flew by without my being aware of their passage. I spent whole days and nights secreted in my cabin, tapping away my keyboard, oblivious of time, Karen, the boat, the world. I was divinely content, as I am always when engaged on some important scholarly activity, the most creative, the most intellectually stimulating, of all the works of humankind³⁰⁷.

³⁰³ Ibid., 120.

³⁰⁴ Ibid., 166.

³⁰⁵ Ibid., 110.

³⁰⁶ Ibid., 88.

³⁰⁷ Ibid., 204.

E' per sottolineare l'importanza di questo atto di scrittura che la Ní Dhuibhne riporta per intero la relazione immaginandola scritta da Robin. Il 'Report' assume un aspetto scientifico, descrive le stanze della casa e cataloga gli oggetti; include una selezione di documenti appartenenti ai diversi membri della famiglia MacHugh, epistole, lettere legali, diari; riporta una serie di articoli di giornale come spaccato della politica irlandese e delle reazioni dell'opinione pubblica nel periodo antecedente all'incidente nucleare. Quando dunque Robin, la nuova naufraga irlandese, mette piede sull'isola, inizia una colonizzazione principalmente testuale e la riscrittura assume una valenza fondamentale metanarrativa.

Robin rappresenta in un certo qual modo lo scrittore che si avvicina alla scrittura abbracciando una prospettiva globale, pensando di scrivere una storia che è d'interesse per la popolazione di tutto il mondo. Come la protagonista spiega a Karen, ciò che il mondo aspetta è la relazione in forma scritta della loro spedizione:

"It's important that we get the report on the excavation back to Sweden", I explained. "The world is waiting for it, Karen, our report, our most important piece of work. Our magnum opus, Karen. If we don't deliver the goods everything is lost. The enterprise will have been a failure"³⁰⁸.

Lo scrittore globale è cittadino di una nazione che primeggia nel mondo per le sue scelte in campo ecologico e ambientale, per aver saputo evitare il disastro nucleare attraverso una politica di prevenzione, di denuclearizzazione e protezione ambientale. Ma ciò che ha fatto della Svezia una potenza mondiale, quando 'half of western Europe has vanished'³⁰⁹ è stata la sua capacità di guardare e tornare al proprio passato. Così come, di fronte a un contesto culturale globale che tende a inglobare realtà diverse a discapito della loro specificità, Glissant auspica un ritorno alle proprie origini e radici, un recupero ed esaltazione della peculiarità locale per vivere positivamente il 'tutto-Mondo', così la Svezia immaginata dalla Ní Dhuibhne diventa il simbolo di una globalità non omogeneizzante perché è capace di ritornare al proprio passato, di affrontare la problematica ecologica mondiale ritornando all'era pre-industriale e all'utilizzo dell'allora propria fonte primaria di energia, l'acqua:

³⁰⁸ Ibid., 203.

³⁰⁹ Ibid., 22.

As in the pre-industrial Scandinavia, most of our power came from water: the rushing streams of spring, and autumn, to which we now added the power of the sea and the wind, gave us electricity, light, heat, everything we needed to maintain our position as the world's healthiest, although no longer richest country. But of course, we had noted in time that the definition of wealth was changing. Trend-setters, rather than sleepish followers of fashion, we realised in time that iron and coal, oil and gold, would no longer count as riches in a world which was being eroded by ozone depletion, where the only aid to survival would be clean forests, clean waters, plenty of old-fashioned flora and fauna: the traditional property of the poor and underdeveloped³¹⁰.

We planned and worked, and restored our country to what it had been two hundred years earlier³¹¹.

Il ritorno alle proprie origini, al proprio passato, consente alla Svezia non solo di affrontare il presente, ma di porsi fiduciosamente di fronte al futuro: denuclearizzazione e politica di protezione ambientale non sono soluzioni temporanee, ma vengono concepite come unica possibilità di sopravvivenza nel tempo:

We realized the truth, that only de-nuclearisation and a policy of environmental protection could save us in the long run³¹².

Cittadina di questa nuova potenza mondiale svedese, nonché autrice del 'Report' sulla spedizione irlandese, Robin incarna il ruolo della scrittrice globale e il merito che le va attribuito è quello di saper cogliere l'importanza dell'esperienza locale irlandese, la necessità di concentrarsi sulla peculiarità del locale in relazione alla totalità. Il disastro nucleare di Ballylumford ha distrutto mezza Europa, ma Robin ritiene che per capirlo al meglio, per fornire al mondo i mezzi per affrontare il futuro, sia necessario concentrarsi sull'esperienza di un singolo nucleo familiare che vive in una cittadina di uno dei tanti paesi rasi al suolo. La sua relazione non suscita l'interesse sperato perché la società moderna è sottoposta a continui e repentini cambiamenti che la inducono a concentrarsi sempre su altre ricerche, a spostare l'interesse su ciò che può essere scoperto di nuovo, su ciò che, come le spedizioni sullo spazio, possa anticipare e spiegare il futuro, senza capire che quest'ultimo si può leggere e interpretare soltanto risalendo a quello che, attraverso l'espedito della narrazione futurista, la Ní Dhuibhne vuole presentare al lettore come passato:

³¹⁰ Ibid., 21-22.

³¹¹ Ibid., 22.

³¹² Ibid., 22.

There is so much else to think about: materials which scientists will investigate with a view to finding new sources of energy for earth's needs; several teams of investigators have been to England, to southern Europe, examining the effects of Ballylumford on various locations. There is no longer anything new or startling about our finds, at least, that is what popular opinion holds. I, of course, know better. No other investigation has been so thorough, or had such exciting results as ours³¹³.

Ma, sebbene Robin colga l'importanza del passato e della specificità locale, ella commette un grave errore: quello di esercitare una volontà di dominio e potenza che reitera la volontà colonizzatrice del Crusoe di Defoe. Scrittrice nel contesto globale, Robin tenta di imporre la sua interpretazione della storia, senza invece tener conto dell'esistenza di molteplici versioni di essa, senza capire che una Letteratura mondiale si può costituire soltanto dando espressione a una pluralità di voci diverse che dialogano e cooperano tra loro. Nelle parole di Derek Hand:

the real conflict, or power struggle, within *The Bray House* is not simply centered around opposing 'worlds' – the future and the present, Sweden and Ireland – but rather on opposing versions of the world or, to be more precise, differing versions of Ireland³¹⁴.

Pur comprendendo che è solo a partire dal riconoscimento e dalla valorizzazione delle radici peculiari che la letteratura locale può essere relazionata con tutte le letterature del mondo, Robin corre il rischio di dare alla Letteratura mondiale un taglio omologante. Essa non dovrebbe essere pensata come un insieme di testi che la comunicazione di massa avvicina per similitudine, così facendo descriverebbe una totalità senza specificità e tratti distintivi, ma dovrebbe sforzarsi invece di esaltare gli elementi di differenza nella consapevolezza della comunanza.

Robin invece nel corso della sua spedizione non dà ascolto né agli altri membri dell'equipaggio, che potrebbero arricchire la sua relazione con altri punti di vista, con altre versioni della storia irlandese vissuta dall'esterno, né a Maggie, l'unica voce che ha vissuto l'esperienza dell'incidente nucleare in Irlanda dal suo interno.

Proprio come Robinson, eroe individualista, Robin cede al suo ego. Definisce se stessa un eroe ('I hero'³¹⁵) e sostiene che grazie al suo mentore, il

³¹³ Ibid., 254.

³¹⁴ Hand, D., 'Being Ordinary – Ireland from Elsewhere: A Reading of Eilís Ní Dhuibhne's *The Bray House*', 110-111.

³¹⁵ Ní Dhuibhne, E., *The Bray House*, 208.

professore universitario Per Bishop, è diventata una 'star' ('He made me a star'³¹⁶). Robin non commette mai errori ('I rarely, if ever, make mistakes'³¹⁷); la sua spedizione non viene concepita come attività di cooperazione; non c'è armonia fra i membri dell'equipaggio; l'unico momento in cui i quattro archeologi sono uniti è la partenza ('We loved one another for the first, and, frankly, for the last time'³¹⁸), ma in seguito i lavori di scavo sono caratterizzati da disarmonia, gelosia e discordia ('From the start, the dig was blighted by disharmony, petty jealousy and discord'³¹⁹). La protagonista non considera la sua spedizione come un'attività di gruppo in cui ogni membro dell'equipaggio viene stimato alla pari, ma l'unica vera archeologa è solamente lei:

It is true that old sailors, like old soldiers, are creatures of remarkable wisdom and stoicism. The same may be said of old archeologists. But there was only one of them on board our vessel³²⁰.

Invece di capire che Karen, Karl e Jenny, in quanto archeologi come lei, possono dare un contributo saliente e personale alla spedizione, tradita della sua personalità, crede erroneamente che i tre abbiano bisogno di una guida, di un leader, di un Dio:

Karen, Karl, Jenny: three human beings of strong and stubborn character, thorough individuals, contrary, unpredictable in every personal contingency, when dealt with like schoolchildren in a classroom responded as schoolchildren. Was this a reflection of their professional incompetence? Or merely of their need for an infallible omniscient guide? A god?³²¹.

Sebbene Robin sia l'unica a comprendere il valore di una spedizione che faccia conoscere al mondo intero il particolarismo dello stile di vita irlandese mediante il recupero di uno scorcio di vita familiare locale, ella rimane vittima del proprio ego e non accetta che il recupero della storia locale si articoli attraverso il contributo di più voci ed esperienze. Karl e Jenny vengono impiegati sin dall'inizio esclusivamente per le attività di scavo, finite le quali Robin concede loro una vacanza perché non li considera all'altezza per il lavoro di cernita, catalogazione e analisi:

³¹⁶ Ibid., 208.

³¹⁷ Ibid., 7.

³¹⁸ Ibid., 6.

³¹⁹ Ibid., 169.

³²⁰ Ibid., 180.

³²¹ Ibid., 86.

Sifting, sorting, cataloguing and analysing were tasks for archeologists of long standing, like Karen, or of exceptional ability, like me. Jenny and Karl had simply not been trained for such operations³²².

Quando i due decidono di impiegare i giorni di vacanza in un'altra operazione di scavo e ricerca, Robin non li autorizza perché non accetta di confrontarsi con altre versioni della storia irlandese diverse dalla propria, da quella che emerge dalla sua unica ed esclusiva spedizione. I due cercano di far capire a Robin che non esiste solamente Bray, ma ci sono altri siti vicini che possono fornire materiale utile per la loro ricerca e loro si prestano a reperirlo:

“Yeah, you never would believe it, but there's a heap more interesting sites around Bray. This isn't the only one!”³²³.

We'll just amuse ourselves investigating another site³²⁴.

Ma Robin non li autorizza a scavare perché è convinta che nulla possa condurre a risultati migliori dei suoi scavi nei pressi di Bray e della sua relazione su di essi. Per questo si rifiuta di discutere con loro:

Secure in my triumph - what could yield better results than the Bray House? – I had no wish to provoke argument³²⁵.

Da una prospettiva globale, Robinson percepisce la necessità di risalire all'esperienza locale, addirittura familiare irlandese, al fine di comprendere un disastro ecologico europeo e, nella metafora metaletteraria, la letteratura e critica sull'Irlanda che ha origine al di fuori dei confini nazionali, narrando della storia e cultura irlandese, può fornire una chiave di lettura, assieme a quella di altri paesi con un'esperienza di colonizzazione – qui futuristicamente tradotta in una politica di nuclearizzazione –, per poter abitare il 'caos-mondo' contemporaneo.

Ma Robin, rifiutando il punto di vista dei suoi collaboratori e incapace lei stessa di interpretare oggettivamente i dati che raccoglie, finisce per dar loro un significato attinto per similitudine dalla propria esperienza personale e familiare. In altre parole, di fronte alla possibilità di scrivere della nascita di una letteratura

³²² Ibid., 170.

³²³ Ibid., 177.

³²⁴ Ibid., 178.

³²⁵ Ibid., 177-178.

di carattere globale che valorizzi la diversità e unicità locale, Robin finisce per dar vita a un globale omogeneizzante, per ricondurre la peculiarità irlandese ai propri sistemi, alla propria esperienza, alla propria situazione familiare. Di fronte alla possibilità di riscrivere la vicenda di Crusoe mettendo in discussione la funzione di colonizzazione testuale che il romanzo inglese ha avuto in epoca imperiale, Robin si fa anche lei colonizzatrice testuale, narrando la storia irlandese seguendo una prospettiva volta a includerla in un canone globale indistinto.

Oltre al fatto che – come sottolineato da Hand – dietro l'apparente discorso scientifico dal rigore accademico, l'uso del linguaggio altera la realtà sulla 'Bray House' e su coloro che la abitano³²⁶, il 'Report on the Bray House' non consiste solamente nella descrizione oggettiva degli scavi e dei ritrovamenti, ma è seguito da una 'Analysis of Report' (capitolo quindicesimo) da cui scopriamo che la relazione è in verità un'interpretazione dei fatti e che per stilarla Robin non ha ascoltato i suggerimenti del suo equipaggio, ma si è autoinvestita del ruolo di unica possibile interprete, colorando la storia con la sua vicenda personale:

I would now like to offer an interpretation of the material. Although I am certain that some of the theories in my analysis will be questioned, I would like to point out that, apart from being the person best acquainted with the material in question, I am also in possession of contextual and background information which is not common knowledge among Swedish or world archaeologists/ anthropologists (insofar as they exist, apart from myself) on account of my long-standing, in depth knowledge of Ireland. I feel, therefore, that I am in a strong position as far as the examination of the Bray House finds are concerned³²⁷.

Dalla sua analisi emerge che i coniugi MacHugh residenti nella casa di Bray stanno per separarsi proprio prima dell'incidente di Ballylumford, proprio come i genitori di Robin hanno fatto tanti anni prima. Di fronte al fallimento del proprio matrimonio Murphy MacHugh ripone tutto il suo affetto nella figlia Fiona ('his partner in his interest was his daughter rather than his wife'³²⁸), così come fa il padre di Robin ('he, I knew, from the earliest stage, loved me more than he loved Mother'³²⁹). I genitori di Fiona, così come quelli di Robin, non trascorrono mai le vacanze insieme e Murphy e il padre di Robin sono ritenuti dalla protagonista i responsabili della separazione, il primo a causa di un atteggiamento violento nei confronti della moglie attribuito agli effetti dell'alcol, il secondo per aver tradito la moglie con la domestica. Il fallimento del matrimonio dei

³²⁶ Cfr. Hand, D., 'Being Ordinary – Ireland from Elsewhere: A Reading of Eilís Ní Dhuibhne's *The Bray House*', 111.

³²⁷ Ní Dhuibhne, E., *The Bray House*, 157.

³²⁸ *Ibid.*, 159.

³²⁹ *Ibid.*, 190.

MacHugh che Robin ipotizza nella sua interpretazione del 'Report', inoltre, non soltanto le viene suggerito dall'esperienza di separazione dei propri genitori, ma dalla sua stessa relazione col marito Michael, da lei ritenuto una 'non-entity'³³⁰ e della cui morte, causata anch'essa dall'esplosione di Bullylumford, ella si sente responsabile. E' significativo che Robin definisca la figlia dei MacHugh 'an undesirable human being'³³¹, perché in questa definizione c'è probabilmente molto di ciò che lei pensa di se stessa.

Di fronte al materiale raccolto nel corso degli scavi, Robin non riesce a interpretarlo oggettivamente, ma lo riconduce alla propria esperienza di vita; non lo analizza cercando di risalire a quelle che potrebbero emergere come caratteristiche peculiari della famiglia di cui si occupa, ma stereotipizza le loro relazioni e si interessa solamente a ciò che in esse riscontra di simile al suo vissuto.

Robin scrive una relazione assolutamente individuale e soggettiva e non soltanto non ascolta i possibili consigli degli altri membri dell'equipaggio, ma non è interessata neppure all'ascolto della voce dell'unica sopravvissuta all'incidente nucleare, l'unica capace di testimoniare della storia irlandese dal suo interno: Maggie, la versione irlandese del selvaggio Friday.

Così come l'isola sulla quale Robinson fa naufragio non è deserta, ma egli incontra il selvaggio che battezza col nome di Friday, così l'Irlanda rasa al suolo dal disastro ecologico non è completamente disabitata. Karl e Jenny incontrano una donna, da loro fatta passare per la signora Elinor MacHugh, ma che in realtà si rivelerà non aver nulla a che fare con la casa di Bray e la ricerca di Robin. La superstite infatti si chiama Margaret Byrne e viveva a Rathdrum prima dell'incidente. La sua versione dei fatti, che ella apparentemente non può fornire perché si finge muta – un mutismo che tanto evoca quello del Friday di un'altra riscrittura del *Robinson Crusoe: Foe* dello scrittore sud-africano Coetzee–, potrebbe essere di vitale importanza per gli esiti della spedizione, ma per Robin rappresenta solamente un ostacolo di fronte al suo 'Report' se essa non potrà confermarne i contenuti. Solo in apparenza Robin si interessa a Maggie; non si propone di ascoltarla o capirla, ma vuole semplicemente ricondurla a sé, fare in modo che essa confermi la sua versione della storia irlandese.

³³⁰ Ibid., 60.

³³¹ Ibid., 165.

Robin non vuole ascoltare la versione della storia di Maggie fornita da Jenny, si irrita infatti quando quest'ultima la narra come se si trattasse di un racconto popolare ("folktale"), proprio a indicare nella metafora metanarrativa che Robin non accetta che si possano fornire versioni diverse di una storia da quelle che si esprimono nella forma di relazione scientifica; la protagonista non accetta la pluralità di generi letterari:

"Must you use this style? It's irritating, frankly, in my opinion"³³².

"This is intolerable"³³³.

Ma Robin in verità non vuole nemmeno che Maggie racconti la sua storia, se questa può distogliere l'interesse dal suo 'Report'. Quando inizialmente Robin cerca di far parlare la presunta Elinor, il suo intento è quello di avere l'esclusiva sul suo resoconto per poterlo ricondurre al proprio punto di vista e acquisire la fama auspicata al rientro in Svezia:

It was, I intuitively realised, absolutely imperative that the mystery surrounding "Elinor" should be solved before we arrived in Gothenburg. It was of vital importance that the person to deal with "Elinor" and to interpret her story for the world should be I, and not some sensationalistic journalist, some conservative academic, some Freudian psychologist. I, and I alone, had the expertise, sensitivity and experience, to be capable of understanding Elinor and whatever it was she would have to say, properly³³⁴.

Robin non vuole ascoltare la storia irlandese narrata da una prospettiva interna e, per scoprirla prima che lo facciano altri, si spinge addirittura a uccidere Karl, impossessandosi degli appunti da lui scritti su Maggie, prima che la vera storia della sopravvissuta finisca nelle mani di chi potrebbe screditare il prestigio della spedizione.

Quando finalmente Maggie mette fine al silenzio e racconta la sua esperienza, Robin è delusa perché la donna non può confermare la validità della sua relazione:

I was, frankly, disappointed that she was not a member of the MacHugh family. Although I had had my suspicion about her identity from the moment she came on board, I had clung to the hope that she was one of the MacHugh's, not Elinor, necessarily, but at least Annie. I had looked forward to reading my report to her, to having her comments on it. Ah, what an

³³² Ibid., 219.

³³³ Ibid., 219.

³³⁴ Ibid., 226-227.

experience that would have been, what a dream come true! Ultimate proof that I was the world's most perceptive archeo-anthropologist!³³⁵.

All I want is a real MacHugh, proving that everything I said is true!³³⁶.

Robin non sa che farsene del racconto di una sopravvissuta irlandese al disastro perché non è interessata all'ascolto di versioni della storia diverse dalla propria. Il suo ego la induce addirittura follemente ad affermare che nemmeno se un membro della famiglia MacHugh venisse a screditarla, lei cesserebbe di credere nella verità del proprio racconto:

My story is true. It doesn't need a MacHugh to prove it. It's true because my methodology is foolproof: positivistic and holistic [...]. The story I'll write is the true story of the MacHughs. Even if a MacHugh came along and suggested otherwise, I would believe that. The MacHugh would be wrong³³⁷.

La riscrittura della colonizzazione testuale operata dal *Robinson Crusoe*, sebbene prenda vita dall'intuizione di Robin di dover risalire allo studio del passato locale irlandese per comprendere una problematica ambientale internazionale, fallisce perché Robin, come Crusoe, è tradita dal suo ego, dalla volontà di dominio e potenza. Nella metafora metanarrativa Robin cede alla scrittura di un pezzo di letteratura di interesse globale tendendo all'omologazione, non riuscendo a riconoscere l'unicità dell'esperienza storica irlandese, gli aspetti peculiari ed esclusivi della vita familiare dei MacHugh, che invece vengono ricondotti alla propria esperienza personale come stereotipica di tutte le famiglie e di tutte le realtà sociali del mondo moderno. Questa interpretazione letteraria omologante è dovuta all'incapacità di Robin, narratrice mondiale, di ascoltare le diverse interpretazioni, nonché trasposizioni letterarie della storia locale, sia dal di fuori di essa, sia dall'interno.

Ed è per questo motivo che, se Crusoe si salva, Robin invece si suicida. Robin muore perché non sa scrivere un pezzo di letteratura in forma polinarrativa, tenendo conto della pluralità di voci che compongono la storia.

La lettura del *Robinson Crusoe* che accompagna Robin nel corso degli scavi non viene portata a termine, la sua riscrittura come fusione di locale e globale non viene realizzata:

³³⁵ Ibid., 247-248.

³³⁶ Ibid., 248.

³³⁷ Ibid., 248.

I'd got through about half of *Robinson Crusoe*, but didn't feel like finishing it. It drags, really, after a while³³⁸.

Ma, come la colpa del disastro ambientale di Bullylumford non può essere attribuita sempre e solamente al nemico di sempre, il colonizzatore inglese, avendo l'Irlanda stessa una parte della responsabilità causata dal suo disinteresse di fronte alla politica di nuclearizzazione, così non si può imputare una sorta di canonizzazione omologante della storia e cultura irlandese solo alla letteratura e critica che fiorisce al di fuori dell'Irlanda (Robin), ma l'Irlanda stessa con la sua reticenza (Maggie/ i MacHugh) ha la sua parte di responsabilità.

L'Irlanda non ha saputo riconoscere che il disastro era imminente e dunque deve biasimare se stessa per l'accaduto:

Ireland did not die a natural death. As a country, she was murdered. And who was the murderer? The usual one, it seems to me. But the writing was on the wall. In the papers, and no doubt on the TV and radio and everywhere else as well. If Ireland failed to pay attention to the warnings, who is really to blame, in the final analysis, for her demise?³³⁹.

Analogamente nella metafora letteraria la storia irlandese viene canonizzata attraverso il sacrificio della sua specificità, non soltanto a causa dei meccanismi che caratterizzano letteratura e critica al di fuori del contesto nazionale, ma anche perché l'Irlanda stessa rinuncia a raccontare la propria storia. I MacHugh prima di morire non lo fanno e quando Karl e Jenny trovano Maggie, la persuadono a fingersi muta, a non raccontare a Robin la sua storia e Maggie accetta senza opporre resistenza. E' nella metafora lo stesso atteggiamento che la critica accademica irlandese ha avuto negli anni Cinquanta quando la letteratura irlandese è stata inserita nel canone inglese come moderna in relazione al livello di trascendenza della sua irlandesità, ed è lo stesso atteggiamento che la Ní Dhuibhne immagina che essa abbia inizialmente di fronte alla sua inclusione in un canone globale indistinto.

In qualità di archeologa, Robin entra in gioco come narratrice della storia irlandese, come promotrice di un suo inserimento all'interno di un canone indistinto, come colonizzatrice testuale, solo nel momento in cui l'irlandese stesso non racconta la sua storia, non la definisce, non si impegna attivamente nella creazione e rivendicazione di un canone nazionale da esaltare e valorizzare in

³³⁸ Ibid., 212.

³³⁹ Ibid., 168.

relazione all'esperienza culturale e letteraria globale. Quando Jenny chiede a Robin se abbia ancora un senso raccontare la sua versione della storia (il 'Report'), lei risponde affermativamente perché non c'è nessun membro della famiglia MacHugh presente per raccontarla:

“Yes. As long as there's no MacHugh around to tell it [my story]. If there were, she or he could do that, I would be redundant, obviously. It's only when there's nobody telling the story, nobody writing it, indeed, when nobody has ever written it, that archeologists need to step in”³⁴⁰.

Dal momento che la letteratura irlandese non è pronta a raccontare la sua storia, la *Ní Dhuibhne* la sostituisce allegoricamente nel romanzo con l'archeologia, immaginando che questa scienza possa essere l'esempio di come il recupero del passato, delle origini, delle radici e della specificità, possa fornire nel presente una chiave interpretativa per il futuro. Il futuro letterario irlandese dipenderà dalla capacità della sua letteratura di risalire alle proprie origini e valorizzarle come forma d'opposizione alla creazione di un canone globale indistinto, e come auspicio alla mediazione e al dialogo fra l'esperienza culturale locale e quella globale. La scienza attorno a cui la *Ní Dhuibhne* costruisce la trama del romanzo è infatti un nuovo tipo di archeologia; non si tratta di un'archeologia arcaica, ma di una disciplina il cui fine:

is to provide information which will elucidate the past as fully as possible and which will provide humanity with knowledge which is useful for its future development³⁴¹.

Il tema narrativo della spedizione archeologica futurista costituisce dunque metaforicamente una riflessione metanarrativa sulla relazione fra l'esperienza storica irlandese e le dinamiche globali contemporanee negli studi letterari. La *Ní Dhuibhne* pare interrogarsi tanto sulle potenzialità della letteratura e critica che si occupa dell'Irlanda dal di fuori del suo contesto, quanto sulle responsabilità degli 'Irish Studies' all'interno della realtà culturale irlandese stessa. La riscrittura del testo per eccellenza della colonizzazione culturale inglese, il *Robinson Crusoe*, si aricola come riflessione sulle possibilità attuali che la letteratura irlandese subisca una nuova forma di colonizzazione testuale qualora non esprima la propria peculiarità dal suo interno e qualora gli studi letterari non la colgano dall'esterno, partendo dal presupposto dell'esistenza e convivenza di molteplici punti di vista,

³⁴⁰ Ibid., 249.

³⁴¹ Ibid., 109.

di molteplici esperienze locali che, come quella irlandese, compongono il ‘caos-mondo’ attuale.

La riscrittura si conclude tragicamente: la relazione di Robin sulla spedizione archeologica non suscita l’interesse di nessuno, così come nessuno presta attenzione al racconto in prima persona dell’esperienza irlandese dell’incidente da parte di Maggie: quel primo sofferto e difficile tentativo, alla fine realizzato, del personaggio irlandese di autoraccontarsi.

L’esito comunque non pare rassegnato, ma sembra piuttosto una sorta di ammonimento e auspicio che la tragedia non si verifichi nel prossimo futuro. *The Bray House* è infatti un romanzo distopico. Il futuro in cui la Ní Dhuibhne immagina ambientato il romanzo non è un mondo utopico da contrapporre a un presente negativo, ma è una realtà molto vicina al presente, al qui e ora (‘The future as envisaged in the novel is very much like the present’³⁴²). Il futuro dell’ambientazione più che un contenitore dentro cui proiettare delle aspirazioni, diventa una sorta di sguardo su ciò che invece può essere evitato a partire dal presente. In questo futuro Robin suicidandosi non porta a termine la riscrittura del *Robinson Crusoe*, non riesce a smantellarne la valenza di testo di colonizzazione culturale, non realizza l’aspirazione metaletteraria di creazione di una letteratura di mediazione fra locale e globale. Ma poiché la Ní Dhuibhne immagina che ciò accada appunto nel futuro, questo significa anche che ciò non è ancora accaduto. Questo futuro, come detto, è prossimo, ma gli studi irlandesi dentro e fuori l’ambito nazionale sembrano essere ancora in tempo a far prendere alla vicenda un’altra piega.

Nell’ Epilogo del romanzo ci viene detto che l’esposizione sugli scavi di Bray, dapprima negata a Robin, alla fine avrà luogo, così come il volume sulla spedizione dell’archeologa svedese verrà pubblicato. Anche l’importanza storica del ritrovamento dell’unica sopravvissuta al naufragio viene riconosciuta.

Ricordando Robin e la sua carriera, il dottor Kurt Svensson, professore d’Archeologia presso l’Università di Uppsala, cittadina in cui la protagonista abitava, dichiara:

“She was the most remarkable archeologist of her time in Sweden. Although I did not always agree with her point of view, I believe she will be remembered as one of the greatest

³⁴² Hand, D., ‘Being Ordinary – Ireland from Elsewhere: A Reading of Eilís Ní Dhuibhne’s *The Bray House*’, 106.

thinkers in the world of Swedish scholarship. We have lost in her one of the truly original minds of the age”³⁴³.

Certamente l’elogio postumo e i riconoscimenti sembrano e sicuramente sono un atto dovuto, ma sono altresì espressione di una speranza fiduciosa che la storia tragica di Robin possa essere evitata. Ella, vittima del suo ego, non ha saputo col suo ‘Report’ dar vita a una letteratura in cui globale e locale si fondono, ma ha saputo riconoscere la necessità di costituirlo a partire dalle radici di un microcosmo familiare di vita locale. Il valore della sua spedizione non può essere sottovalutato e gli studi letterari irlandesi dentro e fuori il contesto nazionale sembrano ancora avere il lasso di tempo necessario a riscrivere l’esito del romanzo, a evitare la tragedia di Robin e così completare la lettura e riscrittura del classico inglese d’ispirazione, lasciata dalla protagonista incompleta.

³⁴³ Ní Dhuibhne, E., *The Bray House*, 255.

5.5 Seamus Deane, *Reading in the Dark*: ambiguità jamesiana in una riscrittura non dichiarata

Reading in the Dark (1996) di Seamus Deane prende il titolo da una scena del romanzo in cui il protagonista, giovane innominato narratore della vicenda, cresciuto a Derry negli anni Quaranta e Cinquanta, racconta che, disteso sul letto al buio della notte con aperto accanto a lui un romanzo, il primo che legge, intitolato *The Shan Van Vocht*, ripensa ai suoi contenuti e ai vari modi in cui la storia potrebbe svilupparsi, perché al buio il romanzo propone infinite possibilità.

La lettura di *The Shan Van Vocht*, appartenuto alla madre, accompagna il protagonista nel corso di tutta la narrazione e gli infiniti sviluppi della trama si traducono in una serie di storie sulla sua vicenda familiare e politica che gli impongono di scegliere la verità sui misteri che affliggono la serenità dei suoi cari, sul segreto che li perseguita.

La verità che egli scopre e di cui ogni membro della famiglia conosce solo una parte, è legata al passato politicamente attivo dei suoi familiari, in particolar modo dello zio paterno Eddie, l'assenza attorno cui si snoda la ricerca della verità.

Eddie, nazionalista repubblicano di cui in famiglia nessuno vuole parlare, è sparito a seguito di una sparatoria fra l'IRA e la polizia in una distilleria nell'aprile del 1922, ultima protesta per la fondazione del nuovo stato, culminata in un'esplosione che manda in fiamme l'intero edificio. Alcuni dicono che Eddie è morto nella sparatoria, altri che è scappato a Chicago. Il protagonista scopre però che lo zio, ritenuto una spia degli inglesi, viene fatto uccidere dal nonno materno che assolda Larry McLaughlin che gli spara in un passaggio segreto entro le mura del forte di Grianan, per poi perdere la ragione e non parlare mai più con nessuno. Il nonno, però, commette un grave errore perché Eddie in verità è innocente, mentre la vera spia è un altro zio del protagonista, Tony McIlhenny, che ha sposato la zia materna Katie, ma che prima di lei è stato fidanzato con la sorella maggiore, sua madre. Joe, un uomo ritenuto pazzo dalla comunità, scopre che Tony è la vera spia, ma nonostante con la complicità della madre del protagonista faccia una soffiata alla polizia, l'uomo riesce a scappare a Chicago, probabilmente perché informato dalla stessa madre del protagonista, che lo accusa e salva allo stesso tempo.

Il padre conosce solo parte della verità su questa vicenda: crede che Eddie sia la spia e che per questo venga fatto uccidere. Non sa, o per lo meno sembra che non sappia, che la vera spia è Tony e che la moglie ha in precedenza avuto una storia con lui. A sua volta, quest'ultima non gli racconta mai del suo amore per Tony, né che Tony è il vero colpevole: una verità che condivide solo col pazzo Joe. Anche la donna, però, non conosce tutti i fatti fino alla fine, quando il padre, in punto di morte, le rivela che è stato lui a ordinare l'assassinio di Eddie, il fratello del marito.

Il protagonista, che tanto insegue la verità, alla fine è costretto a rendersi conto che soltanto tacendo, lasciando che il segreto non si sveli mai, la madre e il padre potranno tener in vita il loro matrimonio, costruito probabilmente su un tacito mutuo riconoscimento della reciproca conoscenza della verità celata. Il protagonista sceglie di non parlare mai col padre e con la madre dei fatti scoperti, rispettando così la loro unione, tenendo in vita il nucleo familiare, riconciliandosi in qualche modo con i suoi cari e trovando uno spazio d'espressione per una convivenza culturale che la reticenza sullo zio Eddie nega. Alla fine del romanzo, infatti, al culmine dei Disordini dell'ottobre del 1968, prima che il padre del protagonista muoia, lasciando la madre a un nuovo mondo, un giovane soldato inglese viene ucciso da un cecchino dell'IRA davanti alla porta della loro casa e quando il padre del ragazzo va da loro a chiedere se il figlio abbia sofferto, l'uomo lo assicura del contrario, riconoscendo di provar pena per il poveretto nonostante questo sia "uno di quelli", un inglese.

Alla visione nazionalista della Storia che i familiari del protagonista oppongono alla versione della Storia ufficiale, difendendola con decisione fino a nascondere gli episodi di tradimento che affliggono la famiglia, privandola della serenità, si sostituisce una nuova percezione dei fatti che, sul piano della piccola storia familiare e umana, lascia aperta la possibilità di una convivenza culturale nella reciproca tolleranza.

Solamente accettando di lasciare nell'oscurità i possibili sviluppi della storia che il protagonista legge in *The Shan Van Vocht*, accettando il modo in cui la sua famiglia affronta la propria sofferenza (familiare e politica), l'ombra che incombe e che divide madre e figlio sin dalla prima pagina del romanzo, può finalmente scomparire.

La struttura del romanzo ruota attorno al racconto di storie. Il segreto che tormenta la famiglia del protagonista viene svelato attraverso la narrazione di una serie di racconti per nulla realistici che inizialmente il protagonista non sa codificare. Dapprima si narra la storia del grande esorcismo di padre Brown e dello spirito di un marinaio la cui moglie si è messa con un altro mentre lui è via. L'uomo è il nonno di Jimmy Grenaghan, fidanzatino della ragazza di cui il protagonista è infatuato, membro di una famiglia che sempre sarà perseguitata da quel fantasma, una famiglia che si deve lasciare che si estingua, facendo in modo che nessuno dei suoi membri si sposi.

Segue poi il racconto di Frank, il padre del protagonista, sul Campo degli Scomparsi. Nel corso di una vacanza nell'estate del 1950 Frank porta i due figli maschi in questo luogo raccontando che gli uccelli che volano verso il campo cambiano direzione e tornano indietro dai due lati, ma se vi passano sopra, spariscono. Si crede che lì si riuniscano tre o quattro volte l'anno le anime di tutte le persone della zona scomparse, o che non hanno mai ricevuto una sepoltura cristiana, e che si mettano a stridere come uccelli. Qualunque essere umano entri subirà la stessa sorte.

C'è poi la storia del pazzo Joe che racconta che Larry McLaughlin ha copulato col demonio.

E c'è anche la storia che Tony racconta alla moglie Katie: McIlhenny è un bigliettaio d'autobus e uno dei suoi passeggeri abituali ogni mercoledì sale sul mezzo e fa il viaggio di andata e ritorno con una borsa sulle ginocchia che contiene soltanto una calza da bambino che appartiene a sua figlia, morta all'ospedale due anni prima. All'epoca egli raccolse tutte le sue cose, ma mancava un calzino e ogni giorno si recava all'ospedale per vedere se lo avessero trovato perché solo se lui raccoglieva tutte le cose della figlia, lei sarebbe andata in paradiso. Morale della storia è che la gente che vive nei posti piccoli commette grossi errori, ma nei posti piccoli c'è meno posto per i grossi errori.

Fra queste storie, però, quella da cui il giovane protagonista muove alla ricerca della verità, quella che rimane centrale per tutto il corso della narrazione, è la storia raccontata dalla zia Katie nell'ottobre del 1950 con la quale Deane chiude la prima delle tre parti in cui suddivide il romanzo e che viene riconosciuta come riscrittura di *The Turn of the Screw* (1898) di Henry James, una riscrittura che non sembra circoscritta al racconto di Katie, ma che pare articolarsi nel corso di tutto il

romanzo di Deane, dall'apparizione iniziale dell'ombra che incombe sulla famiglia di cui narra, fino alla sua finale scomparsa.

La novella di James racconta di una giovane donna che ottiene il posto di istituttrice di due bambini orfani, Miles e Flora, lasciati alle cure della zio. Quest'ultimo, figura sempre assente, ordina all'istituttrice di non essere disturbato mai, qualsiasi cosa succeda. La donna scopre presto che due fantasmi perseguitano i bambini: si tratta degli spiriti di Miss Jessel, la precedente istituttrice, e di Mr Quint, domestico personale dello zio, nonché innamorato di Miss Jessel, entrambi morti in circostanze misteriose. L'istituttrice pare essere la sola a vedere i due fantasmi: la governante, Mrs. Grose nega sempre e anche i due bambini non ammettono mai la presenza dei due spiriti. Ella allora, convinta invece che i bambini percepiscano la presenza dei fantasmi, vuole a tutti i costi convincerli a confessare. Flora si ammala e viene mandata a curarsi con Mrs Grose, mentre l'istituttrice rimane sola con Miles, che alla fine le confessa di vedere il fantasma di Quint, ma che subito dopo muore misteriosamente fra le sue braccia.

Nel racconto della zia Katie, l'ambientazione viene spostata in Irlanda. L'istituttrice si chiama Brigid McLaughlin, assunta sempre dallo zio di due bambini, chiamati Francis e Frances, che vivono nella parte meridionale del Donegal. I due genitori dei bambini sono stati portati via dal colera durante la Grande Carestia e lo zio incarica Brigid di occuparsi della loro educazione. I bambini vanno tutti i giorni nel campo dietro la casa a mettere dei fiori sulla tomba dei genitori, i due fantasmi che incombono su di loro. Quando Brigid un giorno particolarmente freddo vieta loro di uscire di casa, i due ragazzi invertono il colore dei loro capelli, sicché Francis ha i capelli scuri della sorella, mentre Frances diventa bionda come il fratello. I bambini fingono di non accorgersi di questi cambiamenti che non si fermano ai capelli: i ragazzi invertono le voci, il sesso, il colore degli occhi, la statura, i denti, le mani e le orecchie. Addirittura se i bambini si specchiano, Brigid non li vede riflessi nella cornice dello specchio. Ma lei è la sola a percepire i cambiamenti: tutte le volte che viene il dottore, il prete o il bottegaio, i bambini sono sempre come ci si aspetta che siano. Le cose peggiorano: i bambini non escono più perché le due persone nella tomba entrano in casa e una notte vengono a prenderli. Brigid corre a chiamare il prete che vede con lei una luce verdastra aleggiare sopra la tomba dei bimbi e sente

le loro voci cantare. I bambini non vengono mai più trovati e Brigid smette di parlare fino al giorno della sua morte.

Concludendo il racconto, la zia Katie spiega che Brigid appartiene alla stessa famiglia di Larry McLaughlin su cui l'influsso malefico di quegli spiriti continua a durare ancor oggi, come se Deane sottolineasse che la storia raccontata da Katie, la riscrittura di Henry James, si spinge oltre quel racconto orale e si cela, come un influsso malefico, dietro la storia familiare narrata, tessendo le fila di tutto il romanzo.

La novella di James, come il racconto di Katie, ruota attorno all'ambiguità di significato, all'impossibilità di capire se i fantasmi che le istitutrici vedono siano reali o pure allucinazioni, se le loro storie siano realtà o sogno, verità o illusione. Come spiega Todorov in 'Les fantômes de Henry James' (1971), in *The Turn of the Screw* nulla rimane spiegato e il racconto gotico finisce con l'essere un racconto fantastico perché l'ambiguità non viene risolta e rimane nella sua incertezza: il testo non ci consente di decidere se veramente dei fantasmi si aggirino per la vecchia casa o se siano allucinazioni dell'istitutrice.³⁴⁴

E' quest'ambiguità che anima un incessante dibattito critico sulla novella che vede inizialmente schierati da un lato Edmund Wilson che, fra gli anni Trenta e Sessanta elabora un'interpretazione freudiana, a sostegno della tesi che i fantasmi che l'istitutrice vede sono sue allucinazioni, e dall'altro Robert Heilman che in due articoli del 1947 e 1948 sostiene il contrario, ritenendo quella di James una vera storia di fantasmi. Queste due interpretazioni continuano tutt'ora a dividere la critica, evidenziando come James lasci volutamente il lettore di fronte all'assenza di un significato univoco. Come scrive T. J. Lustig nella sua Introduzione a *The Turn of the Screw and Other Stories* (1992):

[...] there is nevertheless a sense in which the sum of critical readings of this much-discussed novella remains faithful to what Felman describes as its 'incessant sliding of signification'.³⁴⁵

L'ambiguità fra ciò che è reale e ciò che è allucinazione non solo caratterizza l'esperienza della Brigid della storia di Katie, ma affligge lo stesso giovane protagonista del romanzo che, di fronte alla ricerca della verità sulla sua

³⁴⁴ Cfr., Todorov, T., 'Les fantômes de Henry James', in *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, 186-196.

³⁴⁵ Lustig, T. J., Introduction to James, H., *The Turn of the Screw and Other Stories*, Oxford, Oxford University Press, 1992, xv.

famiglia, si trova a dover scegliere fra la realtà oggettiva, il racconto veritiero dei fatti che egli cerca in tutti i modi di far pronunciare ai genitori, specie alla madre – proprio come l’istitutrice di James cerca di far pronunciare il nome dei fantasmi ai due bambini, soprattutto a Miles –, e la dimensione mitica e leggendaria, quella delle diverse storie raccontate nel corso del romanzo, che già spiegano e svelano palesemente la verità, ma che egli, fino alla fine non è in grado di comprendere.

In una riscrittura in cui il canone jamesiano di riferimento viene storicizzato e adattato al contesto nord-irlandese fra gli anni Quaranta e Settanta, realtà o allucinazione dell’istitutrice jamesiana, come della Brigid della storia di Katie, si tramutano per il protagonista di *Reading in the Dark* nel dilemma di scegliere fra verità oggettiva o mitico-leggendaria dei fatti storico-politici e al contempo interpersonali che coinvolgono la sua famiglia.

Il romanzo di Deane, a differenza degli altri romanzi qui analizzati, non si può definire una riscrittura palese: egli non fa mai menzione diretta di James e della sua novella; addirittura ne cambia i nomi dei protagonisti e l’identità dei due fantasmi. Ciò nonostante, egli dichiara invece esplicitamente che il suo è un testo, si potrebbe dire, di riscrittura “finzionale”, in quanto lo immagina come reinterpretazione di un romanzo, a metà strada fra il fittizio e il reale (proprio come il messaggio della novella jamesiana), intitolato *The Shan Van Vocht*, la cui lettura accompagna il protagonista nel corso di tutto il suo inseguimento del vero.

Reading in the Dark prende il titolo da un episodio accaduto nell’ottobre del 1948 e raccontato dal protagonista in una sezione del romanzo dallo stesso titolo, all’interno del primo capitolo della prima parte, in cui egli narra di passare le serate leggendo *The Shan Van Vocht* e immaginando al buio come la storia si possa evolvere:

I’d switch off the light, get back in bed, and lie there, the book still open, re-imagining all I had read, the various ways the plot might unravel, the novel opening into endless possibilities in the dark³⁴⁶.

La lettura di questo romanzo non è occasionale, ma lo accompagna nel corso di tutto il racconto, nella sua stesura della storia della sua infanzia e della sua famiglia. Più tardi infatti apprendiamo che quando il giovane narratore sogna la fattoria dove le due zie paterne sono state portate a vivere alla morte dei suoi

³⁴⁶ Deane, S., *Reading in the Dark*, London, Vintage, 1996, 20.

nonni e dove vengono trattate da serve e fatte dormire nel pollaio, questo sogno a occhi aperti che egli mette per iscritto nel romanzo rappresenta uno sviluppo in chiave familiare della storia di quel romanzo, *The Shan Van Vocht*, che egli continua a leggere nell'oscurità:

I dreamed of the farmhouse [...]. The suit of imagined odours ran with the screening images, like the background music in a film, and then both would fade and leave me in the still air of the bedroom where I lay with an open book over my face and a sense of frustration marauding in my head³⁴⁷.

Quando, verso la fine del romanzo, indotto per punizione dal Decano a leggere gli *Esercizi Spirituali* di Sant'Ignazio da Loyola – opera da cui emerge il ritratto di un uomo perfetto che fa le sue scelte in armonia con quella perfezione –, il protagonista si sente di dover dare la sua personale interpretazione del segreto che avvolge la sua famiglia (momento fondamentale nell'atto di comprensione del significato), lo troviamo ancora una volta al buio, con lo stesso libro aperto accanto al cuscino:

I lay awake at night, with the book open beside my pillow, my brothers sleeping in the dark [...]³⁴⁸.

Deane concepisce dunque il suo romanzo, la narrazione in prima persona degli eventi che caratterizzano l'infanzia del protagonista, come “finzionale” rilettura, reinterpretazione e riscrittura di *The Shan Van Vocht*. Questo romanzo, proprio come il messaggio della novella jamesiana cui Deane s'ispira, è un'opera a metà strada fra realtà e immaginazione.

Da un lato Deane cerca di presentare questo libro come reale, descrivendone il colore verde della copertina e il numero di pagine ('The first novel I read had a green hardboard cover and was two hundred and sixteen pages long'³⁴⁹), nonché il contenuto ('It was about the great rebellion of 1798'³⁵⁰), inducendo il lettore a credere, forse illudendolo, che si tratti di un romanzo realmente scritto, dall'altro immagina una trama con personaggi ed eventi completamente fittizi.

³⁴⁷ Ibid., 44.

³⁴⁸ Ibid., 168.

³⁴⁹ Ibid., 19.

³⁵⁰ Ibid., 19.

Un romanzo intitolato *The Shan Van Vocht* sulla grande ribellione del 1798 esiste realmente ed è stato scritto da James Murphy e pubblicato nel 1889. L'edizione di quell'anno del testo è apparsa realmente con una copertina verde, ma quando si controlla il numero di pagine si scopre che il romanzo di Murphy ne conta ben 347. E' come se Deane ci istigasse a cercare un testo reale di cui *Reading in the Dark* sarebbe riscrittura, ma ci lasciasse subito dopo, se non delusi, perplessi, facendoci credere di conoscere il romanzo di Murphy sulla ribellione del 1789, di aver tenuto fra le mani quella edizione del 1889 dalla copertina verde, per poi disilluderci dichiarando che il romanzo cui s'ispira non può essere quello di Murphy perché è in verità molto più breve.

La dicotomia verità/ finzione viene portata all'estremo da Deane quando ancora una volta ci illude di riscrivere Murphy, facendoci credere di conoscere perfettamente i contenuti del suo romanzo, soprattutto la scena iniziale dove un gruppo è seduto attorno al focolare in una notte invernale di pioggia e vento. Fuori c'è il brutto tempo, il sibilo del vento, dentro c'è il fuoco, un senso di pericolo, una relazione amorosa:

In the opening pages, people were talking in whispers about the dangers of the rebellion as they sat around a great openhearth fire on a wild night of winter rain and squall. I read and re-read the opening many times. Outside was the bad weather; inside was the fire, implied danger, a love relationship³⁵¹.

L'*incipit* del romanzo di Murphy descrive proprio un gruppo di persone riunite attorno al focolare dove si racconta di una storia d'amore sfortunata, in una ventosa notte di Novembre:

The wind howled around the old manor house with that peculiarly desolate cry the Novembre night winds always assume; and heaped in odd corners, in angles of the house, around bases of trees, and under the door, the fallen leaves. Similarly it roared up the chimney, carrying with it a shower of sparks whehever a long partly consumed fell from its position into the glowing fire. Now and again, in more than usually stormy bursts, it hurled small; broken branches against the window panes, giving the idea of some huge birds, storm-tossed, pecking at the window for entrance and refuge. Within, as compared with the outside, however, the contrast was as great as it well could be. A merry group gathered around the large and glowing log-heap that blazed in the capacious fireplace [...] and were enjoying themselves in pleasant and agreeable mood. Candles, hung in sconces around the wall, threw light on the vast flagged apartment that did duty for kitchen; but they were more or less overshadowed – perhaps I should say overlighted – by the fire, whose stronger gleams paled their light and made the forms assembled around it throw huge and grotesque shadows on the walls³⁵².

³⁵¹ Ibid., 19.

³⁵² Murphy, J., *The Shan Van Vocht*, Dublin, M. H. Gill and Son, 1889, 1.

Il gruppo si diverte a parlare di relazioni amorose, ma nonna Cauth interrompe la conversazione dicendo che è pericoloso giocare con simili argomenti:

It's dangerous work and ill doing meddling with these things³⁵³.

Sembra dunque che il romanzo che il protagonista di *Reading in the Dark* legga sia proprio *The Shan Van Vocht* di Murphy, anche nei contenuti. Quando il narratore si immedesima con l'eroe del romanzo di Murphy, immaginando di sussurrare all'amata che sarebbe rimasto con lei invece di abbandonarla per partecipare alla rivolta, Deane sembra riproporre la vicenda dei protagonisti di Murphy, dove l'eroe abbandona l'innamorata per partecipare alla ribellione del 1798 per poi tornare solo nelle pagine finali e sposarla. Ma ancora una volta lo scrittore irlandese ci fa ricredere perché ci dice che i protagonisti del romanzo che il giovane ragazzo legge al buio si chiamano Ann e Robert, mentre quelli del romanzo di Murphy sono Helen ed Eugene.

Di fronte a *Reading in the Dark* come riscrittura "fanzionale" di *The Shan Van Vocht* il lettore non può scegliere, non può fino in fondo capire se Deane s'ispiri al reale romanzo di James Murphy, o se crei piuttosto un romanzo del tutto fittizio. E' lo stesso dilemma che tormenta l'interprete di *The Turn of the Screw* che non potrà mai sapere se i fantasmi che l'istitutrice vede siano reali o frutto di un'allucinazione, e che affligge anche il protagonista di *Reading in the Dark* che deve scegliere se sia meno doloroso raccontare la verità oggettiva sul segreto della sua famiglia, o tacere, riponendone la conoscenza in un racconto mitico, leggendario, folcloristico, allegorico.

Di certo rimane il fatto che, se Deane si è veramente ispirato al romanzo di Murphy, la riscrittura che il ragazzo che legge nell'oscurità intraprende viene presto abbandonata: a parte la scena iniziale, il romanzo di Deane segue un percorso del tutto diverso. E' però altrettanto vero che presentare nella finzione narrativa il proprio romanzo come riscrittura di un romanzo finzionale, forse realmente esistito, induce il lettore a interrogarsi se dietro un'apparente rivisitazione della novella di James in una delle tante storie raccontate nel romanzo, non si celi invece una reale riscrittura che tesse le fila narrative dell'intero romanzo dello scrittore irlandese. L'interrogativo sul limite fra realtà e

³⁵³ Ibid., 4.

immaginazione suscitato dalla citazione di *The Shan Van Vocht* come romanzo realmente pubblicato, ma forse solo inventato, introduce la dicotomia verità/allucinazione attorno a cui ruota l'assenza di significato della novella jamesiana e quella fra verità oggettiva e racconto leggendario fra cui il protagonista di *Reading in the Dark* è combattuto.

La riscrittura “finzionale” che il ragazzo intraprende è completamente diversa dal racconto immaginario delle vicende di Ann e Robert che egli immagina e che trascrive in un tema scolastico pieno di parole ricercate. Dopo che l'insegnante d'Inglese un giorno legge in classe il tema di un ragazzo di campagna che descrive la madre che apparecchia la tavola per il pasto della sera e aspetta con lui che il padre torni dai campi, egli capisce che ciò che merita di essere scritto è la vita di tutti i giorni ('I'd never thought such stuff was worth writing about. It was ordinary life'³⁵⁴), non la grande Storia, ma la vicenda familiare e quotidiana. E' sulla base di questa scoperta che il narratore inizia il racconto della sua vita di ragazzo di campagna all'interno delle mura domestiche, di quel microcosmo familiare dove si celano i segreti di un nascosto attivismo politico.

L'obiettivo del narratore è quello di scrivere raccontando la verità. E' questo che apprende dal maestro d'Inglese:

'Now that', said the master, 'that's writing. That's just telling the truth'³⁵⁵.

Ciò che ancora non gli è chiaro è che la verità non necessariamente risiede nei fatti reali, verosimili ed enunciati, ma molto spesso essa si può celare dietro il non detto, dietro i silenzi, dietro le storie mitiche e leggendarie, dietro a conoscenze e interpretazioni soggettive.

Leggendo al buio il protagonista del romanzo di Deane insegue la verità, vuole scoprire e conoscere fino in fondo il segreto che avvolge e rattrista la sua famiglia, rifiutando visioni parziali e al contempo imponendo il modo in cui egli ritiene che la verità debba essere svelata:

Global vision. I needed that³⁵⁶.

³⁵⁴ Deane, S., *Reading in the Dark*, 21.

³⁵⁵ *Ibid.*, 21.

³⁵⁶ *Ibid.*, 200.

Si tratta dello stesso atteggiamento dell'istitutrice della novella di James la cui missione è quella di far ammettere quella che è la sua concezione di verità ai due bambini Miles e Flora. Ella si batte affinché i ragazzi le confermino di essere stati corrotti dai due fantasmi. Miles deve affermare di vedere lo spirito di Quint:

I'll get it out of him. He'll meet me – he'll confess. If he confesses, he's saved. And if he's saved –³⁵⁷.

Così scrive T. J. Lustig nella sua Introduzione alla novella:

[...] the governess seems intent above all on securing her univocal reading of events. With extraordinary tenacity and the utmost dexterity she struggles to confirm her hypothesis that the children are in the process of being corrupted by the ghosts of Quint and Miss Jessel³⁵⁸.

L'aspetto maggiormente terrificante di questa storia è – come spiega Martha Banta in *Henry James and the Occult* (1972) – che l'istitutrice cerca di imporre la sua volontà, la sua percezione della realtà su coloro che la circondano:

Henry James found the power of the Virgin governess who tried to impose her conscious, personal will upon those around her perhaps the most terrifying phenomenon of all, especially since the young woman – marked by beauty or poise and balance – acts as “a stave against chaos, real, subjective, or imagined”³⁵⁹.

Ed è la stessa percezione della realtà concepita come un insieme di fatti realmente accaduti che il giovane narratore di *Reading in the Dark* vuole imporre, cercando a tutti i costi di stabilire una verità univoca sul segreto della sua famiglia, una verità che venga svelata verbalmente dai suoi cari e che sia assoluta e totale.

In entrambi i casi, dunque, i protagonisti, più che cercare la verità, cercano la verità nei termini in cui loro la concepiscono: una verità reale ed enunciata.

Va rilevato inoltre che, sia in James che in Deane, il motore dell'azione è costituito da un'assenza. Nel primo caso, l'assenza da Bly dello zio di Miles e Flora, che non vuole mai essere cercato e disturbato, genera dei *gap* informativi che non permettono di chiarire il passato di Quint e Jessel e le circostanze misteriose delle loro rispettive morti e che inducono la nuova istitutrice a far ammettere la loro presenza in forma di spiriti ai bambini. Nel secondo caso è

³⁵⁷ James, H., *The Turn of the Screw*, London, Penguin, 1994 [1898], 108.

³⁵⁸ Lustig, T. J., Introduction to James, H., *The Turn of the Screw and Other Stories*, xii.

³⁵⁹ Banta, M., *Henry James and the Occult*, Bloomington – London, Indiana University Press, 1972, 127.

ancora una volta uno zio a sparire nel nulla: Eddie, forse morto nello scoppio della distilleria, forse scappato a Chicago, in verità ucciso per sbaglio dai suoi, rappresenta la causa di tutti i dolori della famiglia del protagonista ('Eddie', she [his mother] said, 'dear God, Eddie. This will kill us all'³⁶⁰) e il mistero e la reticenza su di lui spronano il protagonista alla ricerca di quella verità così difficile da accettare.

Deane dunque storicizza il canone jamesiano di riferimento, ambientandolo nella Derry fra il 1945 e il 1968, e lo trasforma adattandolo a esprimere attraverso la storia interpersonale di un nucleo familiare, la realtà di tensione fra la comunità cattolica, cui la famiglia in questione appartiene, e quella protestante. La verità che l'istitutrice jamesiana cerca sull'esistenza dei fantasmi che perseguitano i bambini di cui si occupa, diventa la verità sui segreti interpersonali e politici che si celano dietro la famiglia del protagonista del romanzo irlandese, segreti che mettono in discussione l'interpretazione degli scontri settari dalla prospettiva di un nazionalismo di matrice anti-coloniale che i suoi genitori e la comunità minoritaria cui essi appartengono cercano di difendere a tutti i costi, anche vivendo nella menzogna.

Ciò che il giovane ragazzo vorrebbe è che i suoi genitori dicessero, articolassero verbalmente ciò che sanno sui segreti familiari, su Eddie, su Tony, su Larry. Ma la madre e il padre si rifiutano di parlare e anche quando svelano qualcosa, il ragazzo percepisce che la narrazione dei fatti è incompleta, priva di una visione complessiva.

Il padre Frank non vuole parlare di Eddie. Gli zii si aspettano sempre che lui dica la sua, ma non li accontenta mai e il giovane figlio ne rimane deluso:

It was always a disappointment to me. I wanted him to make the story his own and cut him on their talk. But he always took a back seat in the conversation, especially on that topic³⁶¹.

Egli capisce che il giorno che il padre parlerà gli svelerà qualcosa di terribile che forse è meglio non sapere, ma il suo desiderio di conoscenza prevale ugualmente:

I knew then he was going to tell me something terrible some day, and, in sudden fright, didn't want him to; keep your secrets, I said to him inside my closed mouth, keep your secrets, and I won't mind. But, at the same time, I wanted to know everything³⁶².

³⁶⁰ Deane, S. *Reading, in the Dark*, 119.

³⁶¹ *Ibid.*, 1.

³⁶² *Ibid.*, 46.

Il padre, dapprima chiede al figlio di non fargli più domande, di non rivolgergli neppure la parola ('You ask me no more questions. Talk to me no more. Just stay out of my way and out of trouble'³⁶³), ma alla fine cede e racconta con dolore ciò che sa, la parte di verità che crede di conoscere, e cioè che Eddie è una spia e non è morto nella distilleria, ma è stato ucciso dai suoi:

I looked straight in my father's face, and it was hard to see him squint with the effort of telling us his heavy, untrue story³⁶⁴.

Now he had said it all, and a great shame and sorrow was weighing his head down towards the front of the pew³⁶⁵.

Ma è nel momento stesso in cui il padre parla che il figlio capisce che avrebbe fatto meglio a rimanere in silenzio, rendendosi conto che quella forma di reticenza è forse l'unico modo per continuare a tenere in piedi la famiglia:

I should stop this. Mother, I should stop this. You should stop this. Would it be worse? 'Daddy,' I said internally, 'I know it's too late but go back a few minutes, back into the church and the rain and say nothing. Never say. Never say.'³⁶⁶.

Analogamente, quando il ragazzo chiede la prima volta di Eddie alla madre, lei gli risponde di lasciare che il passato rimanga tale:

Can't you just let the past be the past?³⁶⁷.

Quando l'altro figlio, Liam, chiede alla donna dello zio Tony, lei gli ordina di non pronunciare mai più il suo nome:

Once, when Liam asked my mother about him, she shook him by the shoulder and told him never to mention that man's name in the house again³⁶⁸.

L'atteggiamento della madre è sempre ambiguo, è come se un momento volesse che il figlio sapesse e un attimo dopo che non sapesse, è come se volesse sapere se lui sa e subito dopo non lo volesse:

³⁶³ Ibid., 108.

³⁶⁴ Ibid., 133.

³⁶⁵ Ibid., 133.

³⁶⁶ Ibid., 134.

³⁶⁷ Ibid., 42.

³⁶⁸ Ibid., 60.

I want you to know, I never want you to know, I never want you to want to know, I never want to know if you do know³⁶⁹.

Quando ella apprende dal padre in punto di morte l'intera verità, il figlio ha sempre la sensazione che manchi qualcosa che completi il quadro degli eventi:

And even then, when it had all been told, I had the sense of something still held back, something more that she knew, something Grandfather had cut out³⁷⁰.

Il ragazzo non riesce a capire fino in fondo, deve saperne di più, vorrebbe che la madre gli dicesse se ha amato Tony veramente:

But I couldn't wholly understand, not without knowing more. I wanted to ask her if she had loved McIlhenny at any time, really loved him³⁷¹.

Tutte le volte che i familiari del protagonista gli raccontano qualcosa, lui è sempre alla ricerca di una verità più completa, che non lasci spazio al non detto, ai dubbi, al mistero:

[...] it occurred to me that maybe there was more to be told. But it was only a half-sense that warned me what I had already been told was not all there was to tell³⁷².

[...] there was a deeper sorrow in the family that I could yet know³⁷³.

Questa verità è costituita da parole. Il ragazzo vorrebbe che i singhiozzi di sua madre si trasformassero in parole e gli raccontassero la verità dei fatti:

But I also wanted to run into the maw of the sobbing, to throw my arms wide to receive it, to shout into it, to make it come at me in words, words, words and no more of this ceaseless noise, its animality, its broken inflection of my mother³⁷⁴.

E sono parole anche quelle che l'istitutrice jamesiana vuole che Miles pronunci, per poter completare la sua missione alla ricerca della verità e del significato. Vincere per lei equivale a far confessare Miles, a fargli dire di aver rubato la lettera che lei ha scritto allo zio assente per chiedergli di tornare, a fargli

³⁶⁹ Ibid., 129.

³⁷⁰ Ibid., 127.

³⁷¹ Ibid., 223.

³⁷² Ibid., 51.

³⁷³ Ibid., 51.

³⁷⁴ Ibid., 143.

rivelare il perché è stato espulso dal collegio, a fargli finalmente pronunciare l'ammissione di vedere il fantasma di Quint e confermarle così che ciò che lei stessa vede non è illusione, ma realtà. Alla fine ci riesce: la verità che ella vuole sentirsi dire viene pronunciata e articolata, ma la battaglia contro la presenza malefica del fantasma di Quint viene persa perché è l'istitutrice stessa a diventare il Male, il demonio, il fantasma che perseguita i ragazzi. Ella lotta contro il fantasma di Quint che vuole corrompere Miles, per poi finire essa stessa per essere quel fantasma, quel Male che causa la morte del bambino.

Nel romanzo di Deane, invece, la verità che il protagonista cerca sulla sua famiglia non viene mai pronunciata. Anche quando il narratore viene a conoscenza di quasi tutti i fatti, non chiede alla madre nulla di Tony, che probabilmente è il suo vero padre, ma decide piuttosto di lasciare che il segreto venga custodito in silenzio entro le mura domestiche. Così, quando anche lui, spintosi oltre nella sua ricerca dei fatti, del fantasma che perseguita la sua famiglia, si rende conto di essere diventato lui stesso quel fantasma, la causa stessa dell'afflizione della madre, decide di non andare fino in fondo: la verità non viene pronunciata e ciò permette ai suoi di vivere serenamente assieme gli ultimi anni della loro vita. L'ombra, quell'ombra che in James causa la morte di Miles, in Deane alla fine scompare.

Nell'ultimo capitolo della novella jamesiana l'istitutrice combatte contro un demonio per poter salvare l'anima di Miles ('It was like fighting with a demon for a human soul'³⁷⁵) e quando quest'ultimo le rivela di aver preso, letto e bruciato la lettera che lei ha scritto allo zio (quell'atto di bruciare che tanto richiama le urla della madre del romanzo di Deane che vaneggiando in modo incomprensibile grida: 'Burning. It's burning. All out there, burning'³⁷⁶), ella crede che la vittoria ben presto sarà completa.

Dopo la prima rivelazione di Miles l'ombra che li osserva dalla finestra scompare:

And what did this strain of trouble matter when my eyes went back to the window only to see that the air was clear again and – by my personal triumph – the influence quenched? There was nothing there. I felt that the cause was mine and that I should surely get *all*³⁷⁷.

³⁷⁵ James, H., *The Turn of the Screw*, 117.

³⁷⁶ Deane, S., *Reading in the Dark*, 139.

³⁷⁷ James, H., *The Turn of the Screw*, 118.

Quando Miles confessa di essere stato espulso da scuola per aver detto certe cose ('Well – I said things'³⁷⁸) – ancora una volta sottolineando l'importanza e il valore dell'atto verbale –, l'istitutrice, accecata dalla vittoria continua a chiedere, nonostante si renda conto che la confessione verbale di Miles non fa altro che accentuare il distacco fra di loro, rendendo ogni relazione umana impossibile e irrecuperabile:

I was blind with victory, though even then the very effect that was to have brought him so much nearer was already that of added separation³⁷⁹.

La sua cocciuta insistenza nel continuare a chiedere a Miles, nel rovinare così il loro rapporto, fa ricomparire il fantasma di Quint alla finestra:

For there again, against the glass, as if to blight his confession and stay his answer, was the hideous author of our woe – the white face of damnation. I felt a sick swim at the drop of my victory and all the return of my battle [...] ³⁸⁰.

E quando Miles finalmente ammette di vederlo, pronunciando il suo nome, l'istitutrice stessa diventa quel demone che lo perseguita:

'Peter Quint – you devil!' ³⁸¹.

Pensando di lottare contro il demone, la donna stessa diventa quel demone e causa misteriosamente la morte di Miles:

I caught him, yes, I held him – it may be imagined with what a passion; but at the end of a minute I began to feel what it truly was that I held. We were alone with the quiet day, and this little heart, dispossessed, had stopped³⁸².

La critica riconosce nel demone cui Miles allude ('you devil!') l'istitutrice stessa. Come dichiara S. Gorley Putt in *The Fiction of Henry James: A Reader's Guide* (1968 [1966]):

³⁷⁸ Ibid., 119.

³⁷⁹ Ibid., 119.

³⁸⁰ Ibid., 120.

³⁸¹ Ibid., 121.

³⁸² Ibid., 121.

It seems clear to me that Miles's words 'you devil!' are addressed not to Peter Quint, real or imagined ghost, but to the governess. It is certainly clear that her claim to have won the boy from Quint for herself does nothing to restore him – indeed, it kills him³⁸³.

Nella Prefazione al racconto è lo stesso James a dichiarare di prendere le distanze dalla tradizionale “ghost-story” sostenendo che la sua idea è quella di creare dei fantasmi che diventino agenti nella storia:

Good ghosts, speaking by book, made poor subjects, and it was clear that from the first my hovering prowling blighting presences, my pair of abnormal agents, would have to depart altogether from the rules. They would be agents in fact; there would be laid on them the dire duty of causing the situation to reek with the air of Evil. Their desire and their ability to do so, visibly measuring meanwhile their effect, together with their observed and described success – this was exactly my idea³⁸⁴.

Come l'istitutrice, anche il giovane protagonista del romanzo di Deane desidera a tutti i costi che i suoi genitori, soprattutto la madre, gli rivelino a parole i fatti che causano vergogna e dolore alla famiglia. Il nonno materno lo mette in guardia dicendogli che è meglio che lui non sappia nulla ('You're better not knowing'³⁸⁵), ma alla fine gli confessa di essere stato lui a ordinare per sbaglio l'esecuzione di Eddie, mentre la vera spia è Tony:

He shut his eyes and he told me, told me. He, Grandfather, had ordered the execution. But he was wrong. Eddie had been set up. He had not been an informer at all. He told me who the real informer was³⁸⁶.

Come accade all'istitutrice jamesiana che rovina il suo rapporto col piccolo Miles, così l'innominato protagonista del romanzo di Deane vede rompersi il legame coi suoi genitori. Non potrà più parlare con loro apertamente:

I left him and went straight home, home, where I could never talk to my father or my mother properly again³⁸⁷.

Sapere ciò che ormai sa lo separa da entrambi ('But knowing what I did separated me from them both'³⁸⁸), soprattutto dalla madre ('What we both knew separated us. I grieved for her and for him. I grieved for myself. I was losing her'³⁸⁹). Il

³⁸³ Putt, S. G., *The Fiction of Henry James: A Reader's Guide*, London, Peregrine, 1968 [1966], 348.

³⁸⁴ James, H., *The Art of the Novel: Critical Prefaces*, New York, Charles Scribner's Sons, 1934, 175.

³⁸⁵ Deane, S., *Reading in the Dark*, 118.

³⁸⁶ *Ibid.*, 126.

³⁸⁷ *Ibid.*, 126.

³⁸⁸ *Ibid.*, 187.

³⁸⁹ *Ibid.*, 228.

distacco è tale che quest'ultima gli chiede come dono di compleanno di andarsene per consentirle di vivere serenamente gli ultimi anni col marito senza sentire addosso la presenza di colui che, conoscendo la verità, le ricorda la causa della sua sofferenza. Il figlio acconsente, sottraendosi addirittura al contatto fisico con lei, a quella semplice stretta di mano che avrebbe sancito il loro patto:

'Why don't you go away?' she asked me. 'Then maybe I could look after your father properly for once, without your eyes on me.'

I told her I would. I'd go away, after university. That would be her birthday gift, that promise. She nodded. I moved away just as she put out her hand towards me³⁹⁰.

Il ragazzo finalmente si rende conto che non solo la madre è prigioniera dei fatti accaduti che la perseguitano come fantasmi, ma nel tempo è diventata prigioniera del fatto che il figlio è venuto a conoscenza di questi stessi episodi, diventando lui stesso un fantasma ('It wasn't just that she was trapped by what had happened. She was trapped by my knowing it'³⁹¹). Lui che così tanto ha cercato di sapere, di far enunciare la causa della sua afflizione, si rende conto che con la sua forsennata ricerca della verità, è diventato quella stessa afflizione ('How I had wanted to know what it was that plagued her, then to become the plague myself'³⁹²). Proprio come l'istitutrice jamesiana che, cercando una verità pronunciata, lottando contro i fantasmi che incarnano il Male, diventa alla fine lei stessa il fantasma malefico, così il protagonista di *Reading in the Dark*, cercando di capire, di farsi dire il segreto che, sotto forma di fantasma, perseguita la madre e tutta la sua famiglia minacciando la loro visione nazionalista degli scontri settari, capisce alla fine di essere lui stesso quel fantasma:

She took to the lobby window again. But she disliked anyone standing with her there to talk, most especially me. There she was with her ghosts. Now the hunting meant something new to me – now I had become the shadow³⁹³.

Mentre però in *The Turn of the Screw* non è più possibile tornare indietro perché alla fine il piccolo Miles pronuncia il nome del fantasma Quint e la verità che l'istitutrice insegue trova enunciazione verbale, causando la morte del bambino, nella riscrittura di Deane c'è ancora la possibilità di rimediare. Il protagonista, la nuova ombra malefica, non rovina la serenità della sua famiglia

³⁹⁰ Ibid., 224.

³⁹¹ Ibid., 223.

³⁹² Ibid., 229-230.

³⁹³ Ibid., 217.

perché sceglie di non far pronunciare la verità che cerca. I fatti di cui lui viene a conoscenza non vengono enunciati, almeno non in modo reale e obiettivo, e con questa scelta il ragazzo salva il matrimonio dei suoi genitori e, nella metafora, salva e recupera anche la visione nazionalista degli scontri settari che la sua famiglia rappresenta, attingendo dal loro passato un nuovo modo di affrontare il futuro del proprio Paese.

Quando il ragazzo riflette sul segreto che s'insinua fra i propri genitori e si chiede quanto il padre in verità non ne sia a conoscenza ('How much did he know or not know?'³⁹⁴), egli finalmente comprende che forse il padre ha capito tutto, ma ha deciso di rimanere in silenzio per salvare il suo matrimonio:

Or did he know and hold in his pain, his suspicion, for saying it out loud would destroy everything, make their marriage impossible?³⁹⁵.

Anche il padre, come lui, aveva cercato la verità, ma, pur percependo che oltre ciò che sapeva c'era dell'altro, egli, a differenza del figlio, non aveva mai desiderato venirne a conoscenza, non aveva mai ardentemente aspirato ad acquisire una conoscenza complessiva. E il figlio, sottraendosi al desiderio di sapere che acceca invece l'istitutrice jamesiana, alla fine riconosce che l'accettazione del padre di una visione parziale, la scelta del silenzio invece che della parola, dell'enunciazione verbale, è stata la decisione più saggia da prendere:

He knew something lay beyond him but he had no real wish to reach for it.

Maybe it was wise for him, for the whole marriage had been preserved by his not allowing the poison that had been released over all these years, as from a time-release capsule, to ever get to him in a lethal dose³⁹⁶.

E proprio come il padre, anche il figlio decide di non dire mai nulla:

I told no one else, not even Liam, what I knew and hoped my mother would notice I was keeping a pact with her³⁹⁷.

Was nothing ever said, in all those years afterwards, as we grew up[...]³⁹⁸.

Sarebbe morto piuttosto d'insinuare o dire qualcosa davanti alla madre:

³⁹⁴ Ibid., 226.

³⁹⁵ Ibid., 223-224.

³⁹⁶ Ibid., 229.

³⁹⁷ Ibid., 228.

³⁹⁸ Ibid., 228.

I would have readily died rather than say anything to him, or insinuate anything before her, about that last big mistake that so filled the small place they lived in³⁹⁹.

Come il non detto della madre è in realtà una forma d'amore verso il padre, il non detto del figlio diventa una forma d'amore nei confronti di entrambi i genitori:

But only my mother could tell him. No one else. Was it her way of loving him, not telling him? It was my way of loving them both, not telling either⁴⁰⁰.

Non solo la mancata enunciazione della verità è una forma d'amore verso i genitori, ma è altresì una forma di comprensione dell'amore che l'uno prova per l'altro. Quando nel 1968 il protagonista, ormai adulto, dopo essersi allontanato da casa, torna per una delle sue visite sporadiche, capisce, cosa che da bambino gli è impossibile, che i suoi genitori si amano; un amore che si esplica nel silenzio e che si manifesta, non a caso, quando la madre perde la favella:

I could believe now, as I never had when a child, that they were lovers⁴⁰¹.

Il protagonista alla ricerca della verità alla fine realizza che essa non necessariamente va pronunciata. A differenza della protagonista della novella di James, egli sceglie il silenzio e l'ombra: quel fantasma che l'istitutrice alla fine viene a incarnare infondendo il Male e causando l'uccisione del bambino che accudisce, in Deane scompare. Il veleno che si è liberato in tutti quegli anni nella famiglia del protagonista, come se si trovasse in una capsula graduata, non raggiunge il padre in una dose letale e il matrimonio e la famiglia sono salvi. Il fantasma che nell'*incipit* del romanzo si trova sulla cornice della finestra sulle scale, dividendo madre e figlio, non c'è più:

In the hallway, I heard a sigh and looked back to the lobby window. There was no shadow there⁴⁰².

La riscrittura vera o immaginata del classico jamesiano focalizza l'attenzione sulla finale assenza di significato della novella. La protagonista muove verso la ricerca di un significato univoco che rimane sempre

³⁹⁹ Ibid., 229.

⁴⁰⁰ Ibid., 187.

⁴⁰¹ Ibid., 231.

⁴⁰² Ibid., 233.

irraggiungibile e proprio per lo stato d'incertezza e provvisorietà che esso genera non può che essere visto da una prospettiva canonica come catastrofico e mortale, narrativamente tradotto nella morte fisica di colui che ne è investito del ruolo di enunciatore.

Deane storicizza la novella cui s'ispira e l'adatta e trasforma a esprimere la necessità del suo innominato protagonista di trovare la verità, il significato degli scontri settari fra nazionalisti e unionisti nella Derry degli anni Quaranta e Cinquanta, ricercandolo nell'esperienza di un singolo microcosmo familiare. Ma nella scelta di accettare la scoperta finale dell'assenza di un significato enunciato, univoco, onnicomprensivo e reale, alla catastrofe e al senso di morte jamesiano si sostituisce invece un'ottimistica fiducia della possibilità di convivenza con questa incertezza. Storicamente questa ipotesi sfocia nell'immagine di una possibile convivenza culturale fra cattolici e protestanti, anticipatrice di un pluralismo culturale globale dove è necessario accettare di convivere con quel caos, quella incertezza e quel mistero contro cui – come spiega Susan Crawl in 'Aesthetic Allegory in *The Turn of the Screw*' (1971) – l'istitutrice jamesiana agisce. La Crawl descrive l'istitutrice proprio come 'a stave against chaos, real, subjective, or imagined'⁴⁰³.

La scelta del narratore di *Reading in the Dark* di non dire nulla non va concepita come negazione della verità, ma piuttosto come riconoscimento che essa si può esprimere anche in forme diverse da quella empirica, in altre parole, non necessariamente con i fatti, ma anche con l'evocazione simbolica di essi.

Storicizzando e trasformando il canone jamesiano, il narratore di *Reading in the Dark* recupera il proprio passato, quel passato che offre la possibilità di profetizzare un futuro diverso da quello che la storia coloniale, ma anche quella nazionale, propongono.

La scelta che il protagonista fa di tacere è possibile solo perché egli nel suo percorso di maturazione scopre l'importanza del recupero della propria tradizione, del modo in cui la generazione che lo precede affronta la sofferenza, le tensioni settarie.

Egli, costantemente alla ricerca di quella verità che lo scrittore – come insegna il maestro d'Inglese in una lezione a scuola – deve perseguire, non si rende conto in realtà di averla avuta sempre sotto agli occhi. Sebbene i suoi

⁴⁰³ Crawl, S., 'Aesthetic Allegory in *The Turn of the Screw*', *Novel*, IV, 2, Winter 1971, 106-122.

familiari conoscano solamente dei frammenti di essa come fatto concreto, paiono però altresì conoscerla approfonditamente nella sua dimensione mitica. Il romanzo è ricco di storie a metà strada fra il reale, da un lato, e il fantastico, il mitico, il leggendario e il folcloristico, dall'altro, e in queste storie è nascosta la verità che il protagonista inizialmente fa difficoltà a trovare. I suoi familiari, che apparentemente sembrano non conoscere i fatti, in realtà ne hanno piena coscienza, solamente che convivono con essi non enunciandoli, ma proiettandoli in una dimensione leggendaria, irreali.

Riprendendo *The Tempest* di Shakespeare, Deane vede nel protagonista del suo romanzo un giovane Calibano che, istruito da un Prospero subalterno, il pazzo Joe, non deve apprendere la lingua del colonizzatore, ma il linguaggio dei suoi antenati, un linguaggio che non si esprime nella forma scritta che nell'interpretazione coloniale della tragedia, fedele alla tradizione occidentale, predomina sul parlato, ma che si articola nella narrazione orale di storie mitiche.⁴⁰⁴

Inizialmente, a contatto con la sua tradizione culturale, il ragazzo crede di dover raccontare la verità scoperta mettendola per iscritto nella lingua dei suoi avi: il gaelico. Ma ciò non basta: i suoi genitori non conoscono questa lingua, la verità di cui egli scrive rimane non capita.

Quello che Joe, il pazzo della comunità, il nuovo Prospero, cerca di insegnargli è che il recupero del proprio passato può completarsi solo qualora egli comprenda l'importanza della tradizione orale per la comunità cui appartiene, affiancando così allo scritto il parlato.

Se egli avesse da principio dato importanza alle storie fantastiche che i suoi familiari raccontano, la verità gli si sarebbe svelata immediatamente. Prospero/ Joe non soltanto lo accusa di non capire la storia che gli narra su Mademoiselle Murphy, un'irlandese che aveva rapporti sessuali con i re di Francia, probabilmente quella povera vecchia donna (*The Shan Van Vocht*) del romanzo reale o immaginario che il ragazzo legge, ma lo accusa addirittura di credere di vivere nella sua comunità, ma di non esserne invece integrato:

And you think you live here. I could expect no more. It's one thing not knowing her [Mademoiselle Murphy]. No Caliban would. But the place where you go, every silly

⁴⁰⁴ Cfr. Ashcroft, B., 'Caliban's Language', in *On Post-Colonial Futures: Transformations of Colonial Culture*, 81-102.

Sunday, I bet, with your daddy, and all those damned bell ringing, and the streets stiff with boredom, and you don't even know where you are⁴⁰⁵.

Joe sente che insegnare a Calibano è soltanto fiato sprecato; lui non cresce, né migliora:

Will you ever grow up? You're taller than you were and still you're so, so stupid. No sign of improvement⁴⁰⁶.

Il ragazzo ha sempre avuto la verità davanti agli occhi, ma sotto forma di racconto mitico. Egli deve aspettare che il nonno gli racconti dell'esecuzione di Eddie da parte di Larry, ma Prospero/ Joe gli spiega che in realtà quella storia gliel'ha svelata lui molto tempo prima, alla biblioteca, quando, mostrandogli il ritratto di una donna nuda, gli ha raccontato che Larry aveva copulato con lei, col demonio, con quella povera vecchia donna del romanzo che il ragazzo legge nell'oscurità:

'And what,' he asked me, turning his large head sideways on his small body, winching it round like a clockwork toy, 'and what now do you know that you didn't know when I first took you into the art room in there? You needn't answer. I know. Who was it first told you about Larry? Who was it pointed you in the right direction? No need to answer. You know. Where did it happen? Boom-boom'⁴⁰⁷.

Joe fa capire al giovane Calibano che le storie che i suoi cari raccontano sono un modo, diverso da quello oggettivo del racconto di fatti empirici, di raccontare la verità per la quale egli si batte. La storia che la zia Katie gli racconta sulla governante e i due bambini, Frances e Francis, è un modo di fargli sapere cos'è accaduto nel forte di Grianan dove Larry ha ucciso Eddie. Katie gli dice che quella storia riguarda la maledizione della sua famiglia, solo che lui non è ancora in grado di capire:

It's a curse a family can never shake off. Maybe it's something terrible in the family history, some terrible deed that was done in the past, and it just spreads and it spreads down the generations like a shout down the tunnel, the secret passage, in the walls of Grianan, that echoes and echoes and never really stops. It's held in those walls forever⁴⁰⁸.

⁴⁰⁵ Deane, S., *Reading in the Dark*, 85.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, 188.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, 190.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, 66.

Le storie che Katie racconta sono sempre vere, come dice lei stessa, ma il nipote non riesce a capire. Egli è combattuto e deve scegliere fra l'accaduto e l'immaginato, fino a rendersi conto che l'immaginato è forse peggio del possesso dei fatti, del risalire a un'unica storia, un'unica verità che possa essere pronunciata e cancellare così tutte le altre:

Imagining something, like the way Eddie died, like who was there, like what exactly had happened, that was maybe worse than having just the one set of facts, the one story that cancelled all the others, the one truth she [his mother] could tell⁴⁰⁹.

Egli finalmente capisce che non esiste una verità assoluta e univoca, comprende che la storia dei conflitti settari nell'Irlanda del Nord non può essere raccontata da un unico punto di vista, sia esso della cultura ufficiale o di quella minoritaria. Quando le cose gli sono chiare, gli appaiono tangibili e reali, allora acquisisce la vera conoscenza capendo che queste sono ancora più irreali:

Now that everything had become specific, it was all the more insubstantial⁴¹⁰.

Come quella del Prospero shakespeariano, la missione di Prospero/ Joe è quella di far crescere Calibano, di fargli capire che la verità costituita da fatti obiettivi ed empirici può essere taciuta. Così si legge in Shakespeare:

There's something else to do. Hush, and be mute,
Or else our spell is marr'd⁴¹¹.

A questa verità si può dare espressione anche in modo diverso, attraverso i racconti orali che la celano dietro il mito e la leggenda. Per capire questo Calibano non deve mettere per iscritto la storia univoca che scopre nella lingua gaelica dei suoi antenati, ma deve entrare lui stesso nelle varie versioni, nei vari racconti orali di quella storia, per rimpossessarsi del proprio passato, delle proprie origini, e proiettarsi così verso un nuovo futuro. Quando Joe gli dice che per maturare deve copulare con quella donna demoniaca che ha causato l'insanità di Larry ('Copulate if you must. Get it over and done with. Then grow up'⁴¹²), il ragazzo lo fa, entra nella tradizione del racconto orale, diventa anche lui figura mitica e

⁴⁰⁹ Ibid., 206.

⁴¹⁰ Ibid., 229.

⁴¹¹ Shakespeare, W., *The Tempest* IV i 126-7.

⁴¹² Deane, S., *Reading in the Dark*, 189.

leggendaria e fa così la sua scelta, accettando un'altra versione della verità, il modo in cui i suoi cari prima di lui l'hanno affrontata:

And still the vision of that young woman drifted there, vague one moment, the next vivid, reaching for me, unloosing the clasp of her skirt that rustled down as I leapt back and came forward, blurring inwardly, making my election⁴¹³.

Il nuovo Calibano entra nel racconto orale sconfiggendo l'ideologia della supremazia della cultura scritta e scegliendo il silenzio che Prospero gli suggerisce, quel silenzio che invece l'istitutrice della novella jamesiana non può accettare. Nei loro repentini mutamenti Frances e Francis, i due bambini dell'adattamento della zia Katie della novella di James – forse con i nuovi nomi allusione all'ipotesi, diffusa in ambito critico americano all'epoca di James e, come spiega Peter Rawlings in *Henry James and the Abuse of the Past* (2005), a lui ben nota, secondo cui dietro alla figura di Shakespeare poeta si nasconde il filosofo Bacone, ipotesi che lui non condivide, ma da cui si dichiara attratto per l'incertezza e ambiguità che getta sull'identità del poeta⁴¹⁴ – generano un'ambiguità che suggerisce che non esista una versione univoca della verità che il protagonista di *Reading in the Dark* così forsennatamente cerca.

In un'intervista concessa a Carol Rumens, è lo stesso Deane a dichiarare che non esistono versioni univoche del vero, ma che nel romanzo ci sono due livelli di racconto:

I think of the novel as having two kinds of narrative. One is the narrative of the boy is demanding all the time: *what really happened, what are the facts?* That's why so many moments from his education are involved. It's the kind of narrative that is natural to a generation that, because of education, had become much more, or somewhat more, secular, but, because of the formality of that education, was liable to think facts are coincident with truth. Then, on the other hand, there was the previous generation, uneducated, who derived their stories from folklore, from legend, and these stories are very subtly coded ways of dealing with trauma and difficulty. He doesn't recognize at first how these stories actually deal with the very thing that he was trying to pursue⁴¹⁵.

Il ragazzo – come rileva Liam Harte in 'History Lessons: Postcolonialism and Seamus Deane's *Reading in the Dark*' (2000) – vive in un'epoca di cambiamento storico e sociale in cui la cultura alfabetizzata sta sostituendo la tradizione orale folcloristica della generazione precedente e la sensibilità

⁴¹³ Ibid., 171.

⁴¹⁴ Cfr., Rawlings, P., *Henry James and the Abuse of the Past*, Houndmills and New York, Palgrave Macmillan, 2005, 69-123.

⁴¹⁵ Rumens, C., 'Reading Deane', *Fortnight*, July/ August, 1997, 29-30, 29.

moderna, empirica e storica sta soppiantando la coscienza mitica delle culture orali.⁴¹⁶ Ma il cambiamento non può venire senza l'interiorizzazione di quel passato, senza il recupero e la valorizzazione di esso per affrontare prospettive nuove.

Se in *The Turn of the Screw* per la protagonista non esiste alternativa alla verità empirica e pronunciata e l'ambiguità non può che generare morte e corruzione, per il protagonista della ipotetica e altrettanto ambigua riscrittura irlandese l'alternativa risiede nel silenzio, nella mancata verbalizzazione di un'unica verità. L'ambiguità, il caos e la molteplicità, più che dar vita a esiti apocalittici, vengono accettati offrendo così la possibilità di nuovi futuri: futuri che nella metafora della storia irlandese ipotizzano la possibilità di convivenza culturale.

Accettando che la verità possa essere affrontata anche in modo non empirico, il giovane protagonista di *Reading in the Dark* non soltanto evita che il matrimonio dei suoi genitori vada in frantumi, ma attraverso la piccola storia introduce la possibilità di una grande Storia in cui si possa pensare a una convivenza culturale che attenui gli scontri settari.

Quando infatti il narratore, ormai adulto, torna nell'ottobre del 1968 a far visita ai suoi genitori, proprio prima che il padre muoia, un giovane soldato inglese viene ucciso da un cecchino dell'IRA davanti al portone di casa sua e quando il padre del ragazzo viene a chiedere se il figlio ha sofferto, questo lo consola dicendogli che il ragazzo è morto sul colpo, provando pena per lui, anche se era un inglese:

'Poor man,' said my father. 'I feel for him. Even if his son was one of those. It's a strange world'⁴¹⁷.

Al nazionalismo di matrice anti-coloniale i cui echi risuonano per tutto corso della narrazione e che fanno vivere i cattolici nella vergogna per aver essi stessi commesso degli atti di tradimento, si sostituisce la possibilità di una convivenza culturale articolata se non sul piano della grande Storia, almeno sul piano umano.

⁴¹⁶ Cfr. Harte, L., 'History Lessons: Postcolonialism and Seamus Deane's *Reading in the Dark*', *Irish University Review*, 30:1, Spring/ Summer, 2000, 149-162, 159.

⁴¹⁷ Deane, S., *Reading in the Dark*, 232.

Il narratore trova uno spazio culturale per la storia del grande assente del romanzo: lo zio Eddie. Come volontario dell'IRA la sua vicenda non può trovare spazio nella visione unionista, come spia degli inglesi, essa non può essere narrata dai nazionalisti⁴¹⁸, ma nell'accettazione di entrambi le prospettive, di una verità molteplice, essa trova un luogo d'espressione nell'ipotesi di convivenza culturale.

Alla morte del padre del protagonista si apre per la madre un nuovo mondo ('it was her last sleep of the old world'⁴¹⁹) in cui il fantasma, la jamesiana ombra del Male scompare: si tratta di un mondo che accetta la pluralità e la molteplicità.

Leggendo nell'oscurità il protagonista immagina di poter riscrivere la storia di *The Shan Van Vocht*, di quel romanzo reale o immaginato (verità anche questa lasciata in sospeso da Deane) che gli offre infinite possibilità di lettura. Egli scopre nel suo processo di maturazione che esse non vanno ricondotte a un'unica versione della propria storia familiare, ma che vanno accettate nella loro pluralità, in quell'assenza di un significato assoluto che la lezione di James insegna. Il segreto che la famiglia cela va tenuto "al buio" perché esistono altri modi per raccontarlo e poterci convivere.

Il pericolo della relazione amorosa fra Ann e Robert, protagonisti di *The Shan Van Vocht*, suggerito dal fuoco che brucia entro le mura di un focolare domestico, diventa il segreto che si nasconde dietro la relazione fra i genitori del protagonista di *Reading in the Dark*, un segreto che va tenuto nell'oscurità, lasciando che quella fiamma si estingua un modo naturale:

So broken was my father's family that it felt to me like a catastrophe you could live with only if you kept it quiet, let it die down of its own accord like a dangerous fire⁴²⁰.

Tenendo al buio una verità univoca, Deane accetta l'ambiguità che James propone in *The Turn of the Screw* e, non dichiarando mai palesemente di riscriverne la novella, rimane metanarrativamente fedele a tale ambiguità, quella che l'istitutrice jamesiana non può tollerare, ma che è premessa per vivere nel 'caos-mondo' globale.

La ricerca della verità del giovane ragazzo di Derry, quella verità che egli apprende essere l'oggetto dell'arte dello scrivere, è lo stesso oggetto che persegue

⁴¹⁸ Cfr., Harte, L., 'History Lessons: Postcolonialism and Seamus Deane's *Reading in the Dark*', 155-156.

⁴¹⁹ Deane, S., *Reading in the Dark*, 233.

⁴²⁰ Ibid., 42-43.

lo scrittore nell'ideologia jamesiana per poi capire che a volte quella realtà trova spazio nella fantasia che annulla così i confini fra reale e irreale.

In una delle sue lettere, a proposito della sua novella, James dichiara:

And as regards a presentation of things so fantastic as in that wanton little tale, I can only rather blush to see real substance read into them. I mean for the generosity of the reader. But, of course, where there is life, there's truth, and the truth was at the back of my head. The poet is always justified when is not a humbug⁴²¹.

La sua affermazione tanto pare ricalcare il messaggio, o meglio, la percezione che Deane vuole suggerire al lettore del suo romanzo. In un'intervista rilasciata a Nicholas Patterson, alla domanda su che tipo di lezione sulla società nord-irlandese Deane voglia impartire al suo lettore, egli risponde:

Not so much a lesson as a perception. The distinction between what is supposed to be real and what's fantastic is almost nonexistent, because there is nothing more fantastic than the real⁴²².

In *Reading in the Dark* alla realtà, alla concretezza e alla parola, si sostituiscono l'illusione, l'astrazione, il silenzio. Se l'istitutrice della novella jamesiana rimane vittima della duttilità del significato, il giovane narratore del romanzo irlandese trova uno spazio di convivenza con quella stessa ambiguità.

Riferendosi a Shakespeare (che Deane stesso riprende nel suo romanzo) e all'acceso dibattito nell'ambito della critica americana sulla sua identità, James dichiara che una delle cose più importanti che riguardano le grandi personalità è che ci lasciano dei grandi interrogativi:

One of the interesting things in big persons is that they leave us big questions⁴²³.

James stesso si autoinveste di questo ruolo e nell'ambiguità di significato lascia che il lettore di *The Turn of the Screw* conviva con una serie di interrogativi a cui è impossibile dare una risposta. Se James segue la lezione di Shakespeare, Deane segue quella di James e, non dichiarando mai palesemente se egli in *Reading in the Dark* abbia voluto o meno riscrivere la novella jamesiana, lascia che il lettore

⁴²¹ Lubbock, P. (ed.), *The Letters of Henry James*, New York, Charles Scribner's Sons, 1920, 297.

⁴²² Patterson, N., An interview with Seamus Deane, June 8, 1998, in http://weeklywire.com/ww/06-08-98/boston_books_1.html.

⁴²³ James, H., 'London Notes', 21 August 1897, in *Essays on Literature, American Writers, English Writers. Literary Criticism*, Vol. 1, New York, Literary Classics of the United States, Inc., 1984, 1412.

faccia i conti con questo interrogativo irrisolto, introducendo così a livello metanarrativo un concetto di letteratura aperta, non riconducibile a significati assoluti e canonici, che suggerisce come convivere con quell'incertezza, quel dubbio e quell'instabilità, che sono le premesse del 'caos-mondo' globale.

Conclusioni

ROMANZI DI RISCrittURA IRLANDESI: ALLEGORIE DELLA STORIA E VISIONI PROFETICHE DEL PASSATO

Riscritture storiche e metanarrative

Shamrock Tea, The Bray House, Death and Nightingales e *Reading in the Dark* sono romanzi di riscrittura in cui l'interrogativo metaletterario sulla relazione con la storia politica, sociale e culturale irlandese contemporanea è presente in ogni pagina. Sebbene le tematiche trattate e gli espedienti narrativi attraverso i quali esse si articolano siano molteplici e si offrano a diversi percorsi d'analisi critica, si è qui cercato di mettere in luce il tema storico, le modalità attraverso cui gli autori abbiano storicizzato il canone, ne abbiano messo in discussione la valenza a-temporale attraverso la riscrittura creativa, e lo abbiano ricollocato in relazione alla contemporaneità della storia locale irlandese, avvalendosi della potenzialità "trasformativa" del metodo postcoloniale, la cui applicazione dimostra come nozioni assolutistiche a-storiche di canone possano essere messe in discussione anche da una letteratura, come quella irlandese, che si trova di fatto a operare internamente a esso.

L'insistenza sulla componente storica è stata dettata dalla radicata convinzione – ben espressa da Bill Ashcroft in *On Post-Colonial Futures: Transformations of Colonial Culture* (2001) – che la risposta alla Storia costituisca uno dei più complessi progetti di trasformazione postcoloniale. Parlando della capacità del postcoloniale di inserirsi nei discorsi dominanti, il critico australiano sostiene che:

One of the most powerful of these discourses, the one perhaps most responsible for European modernity's construction of 'world reality' is history. The story of the past is critical because it is the story of *what* is real and *how* it is real. History has effected its regulatory function in all forms of colonial control, and the post-colonial response to history remains one of the most complex projects of transformations⁴²⁴.

Ashcroft aggiunge che la Storia ha un ruolo fondamentale, non soltanto in relazione al passato, ma soprattutto al futuro. Come strumento fondamentale

⁴²⁴ Ashcroft, B., *On Post-Colonial Futures: Transformations of Colonial Culture*, 5.

attraverso cui l'Europa ha costruito la realtà del mondo, non solo essa mette per iscritto e ricorda il passato, ma traccia un percorso e determina una direzione per il futuro. Il metodo storico è infatti teleologico, ma nell'ideologia della storia imperiale esso diventa anche coercitivo, nel senso che imprigiona la 'post-colonia' in un futuro determinato dalla missione civilizzatrice dell'Impero. Ecco dunque che 'interpolando' la storiografia nella letteratura, lo scrittore postcoloniale avvia un processo trasformativo le cui risonanze vanno proiettate nel futuro:

It is in the attitude to history, the 'interpolation' of historiography conducted by literary writers, that some of the most resonant transformations occur. No other discourse has such an investment in a particular kind of future⁴²⁵.

La funzione coercitiva della Storia nel contesto imperiale degli ultimi due secoli si esplica attraverso le sue componenti fondamentali: la forma scritta, la fedeltà all'ordine cronologico e sequenziale, la valenza empirica, la forza centripeta, la propensione alla verità, la continuità teleologica e narrativa, l'aspirazione a essere un ricordo scientifico di eventi che abbiano un valore storico e, soprattutto, la soppressione del passato locale.

Il passato della storia delle colonie viene negato perché preistorico e primitivo, offuscato dal prestigio del metodo scientifico della Storia moderna. La risposta delle società postcoloniali a questa marginalizzazione – come spiega Ashcroft – si articola attraverso il romanzo per la capacità di quest'ultimo di riprodurre la natura fondamentale allegorica della Storia stessa.

L'esperienza culturale delle ormai ex-colonie continua a essere scritta dai testi del discorso coloniale che si caratterizzano soprattutto per la loro natura allegorica. Il canone della letteratura inglese rappresenta un insieme di grandi allegorie letterarie che prescrivono e formulano ciò che deve essere 'umano'.

Riprendendo la modalità della scrittura allegorica con riferimento alla Storia, lo scrittore postcoloniale si crea i mezzi non soltanto per proporre di aprire la Storia al potere trasformativo della revisione immaginaria, ma anche per costruirla secondo i principi strutturali dell'arte della narrativa⁴²⁶.

⁴²⁵ Ibid., 129.

⁴²⁶ Cfr. Slemon, S., 'Post-Colonial Allegory and the Transformation of History', *Journal of Commonwealth Literature*, 23:1, 1988, 157-168.

Il tropo dell'allegoria – spiega Ashcroft – non viene utilizzato solo dal postcoloniale, ma l'allegoria della Storia postcoloniale si distingue dalla natura allegorica di altri scritti storici perché la sua interpolazione nella narrativa in cui è presente la Storia viene a costituire un elemento di disturbo oppositivo nei confronti dell'egemonia referenziale della Storia imperiale.

L'allegoria offre l'opportunità di sviluppare quella che Édouard Glissant definisce una 'visione profetica del passato'⁴²⁷. Lo scrittore martinicano concepisce la storia in termini profetici: un passato che si inserisce nel presente e che lo scrittore deve continuamente sforzarsi di catturare. Glissant sostiene che il passato a cui sono stati soggetti i popoli colonizzati, che per loro non è ancora emerso come Storia, è comunque presente in modo ossessivo. Dovere dello scrittore è quello di esplorare questa ossessione, di mostrare come essa abbia una rilevanza nel presente immediato e sia fondamentale per revisionare il futuro che la narrativa imperiale vuole determinare. Attraverso l'inserimento di questa visione profetica del passato nella narrativa allegorica della Storia, si crea un elemento di disturbo che mette in discussione la continuità, teleologia, cronologia e metodologia della Storia dando vita a una re-visione di quel futuro che il dominio imperiale, attraverso la Storia e il suo moto centripeto, cerca ancora di controllare, inserendolo in un percorso già tracciato.

Riscrivendo narrativamente le grandi allegorie letterarie canoniche interpolando la storiografia nella narrativa, il postcoloniale mette in discussione la Storia attraverso cui il dominio imperiale ha imposto e continua a imporre la sua ideologia proiettandola nel futuro, e affianca a essa la visione profetica del passato, quel passato che la Storia ufficiale ha sempre negato o offuscato e che invece ritorna come un'ossessione nei popoli colonizzati. L'obiettivo non è quello di reinserire questo passato nella Storia, ma di revisionare la Storia stessa, non di sostituire alla grande Storia quella locale e marginalizzata, ma di "trasformare" la Storia ufficiale per dar espressione alla pluralità di voci che la compongono, a una verità non centripeta, ma centrifuga.

Riscrivendo il canone da una prospettiva storica, gli scrittori irlandesi qui discussi da un lato ripropongono la Storia nella sua teleologia, dall'altro interpolando in essa la propria peculiare esperienza locale, creano un elemento di disturbo che la mette in discussione e cerca di trasformarla. Così facendo essi

⁴²⁷ Cfr., Glissant, É., *Les poétiques du chaos-monde*, in AA.VV., *Du Pays au Tout Monde, écritures d'Édouard Glissant*, Parma, Università degli Studi, Istituto di Lingue romanze, 1998, 146.

lottano per ritagliarsi un futuro diverso da quello che la Storia ha predeterminato, un futuro fondato piuttosto sul proprio passato, sulle proprie origini e sulla propria specificità: un futuro di convivenza culturale precursore della molteplicità culturale attuale.

Gli espedienti narrativi attraverso cui Ciaran Carson, Eugene McCabe, Eilís Ní Dhuibhne e Seamus Deane fanno emergere le aporie della funzione coloniale della Storia sono molteplici, ma tutti contribuiscono all'assunzione del controllo dei processi di rappresentazione.

In *Shamrock Tea*, la 'missione' dell'Ordine degli Irlandesi, nonché la missione metanarrativa del romanzo stesso, consiste nello riscrivere il libro storico d'Irlanda. Questo libro emerge dalla reinterpretazione del dipinto di Jan van Eyck *Il ritratto dei coniugi Arnolfini*, opera che Carson interpreta alla luce del suo contesto storico e culturale d'appartenenza. Apparentemente lo scrittore irlandese narrativizza la Storia della pittura fiamminga riproponendola con obiettività, nella sua teleologia. Tale oggettività emerge dalla perfetta conoscenza di Carson dell'allora diffusa pratica di replica che induceva i pittori a dipingere più versioni o copie di una stessa opera per soddisfare le esigenze di un nuovo e crescente committente borghese. Immaginando dunque narrativamente l'esistenza di due copie del ritratto degli Arnolfini, Carson sembra riprodurre in narrativa una realtà storica, fedele alla Storia della pittura fiamminga del Quattrocento. Ma la storicità della pratica di replica viene da lui utilizzata come espediente attraverso cui 'disturbare', mettere in discussione, tradire la natura teleologica di quella Storia della pittura che egli sembra fedelmente narrativizzare. La replica storicamente dimostrata viene da lui usata per creare un parallelo fra pittura e letteratura, fra *Il ritratto dei coniugi Arnolfini* e *Shamrock Tea*, immaginando che proprio come il ritratto, anche il suo romanzo, la riscrittura del libro storico irlandese, sia una replica: il libro non è unico, non costituisce un'unica versione ufficiale della Storia, non ha la vocazione di essere verità obiettiva e assoluta in termini storici, ma è una versione della Storia, intesa sia come Storia irlandese che come intreccio narrativo, che può essere continuamente riscritta da un punto di vista simile e diverso al contempo, che può sempre introdurre nuovi elementi. Non soltanto il libro storico irlandese che Carson scrive è un'insieme di repliche di libri ('The Yellow Book', 'The Blue Book', 'The Green Book') che non impongono una lettura cronologica, quella imposta dalla causalità e sequenzialità

della Storia, ma è un romanzo che si conclude in modo circolare, con le stesse parole con cui è iniziato. Nella conclusione della trama, il giovane narratore Carson lascia spazio a un nuovo narratore, l'amico Maeterlink, il quale racconterà nuovamente la loro vicenda, il romanzo, la Storia irlandese, una storia che sarà uguale, ma che al contempo introdurrà qualche elemento nuovo ('a world which would differ only marginally from this one'⁴²⁸) che screditerà la valenza assoluta sia della storia narrativa che del metodo storico.

Essenziale da ultimo ricordare che la messa in discussione del principio di sequenzialità e cronologia attorno il quale si fonda il metodo storico avviene attraverso l'uso dell'espedito magico: la missione di riscrittura del libro storico irlandese si può attuare solo qualora i tre protagonisti entrino in uno dei due ritratti degli Arnolfini attraverso l'assunzione di una sostanza chiamata Shamrock Tea, la cui importanza emerge dal titolo del romanzo stesso. Questa sostanza permette di rendersi invisibili e di accedere a una dimensione magica dove le coordinate spazio-temporali si annullano. Se la Storia cerca di mappare il luogo per controllarlo e renderlo visibile e accessibile, Carson la 'disturba' immaginando un non-luogo alternativo, dove la realtà non è visibile, dove non si può trovare uno spazio circoscritto, dove il tempo, la cronologia e sequenzialità si dissolvono: quello spazio magico che mette in discussione la presunta verità reale della Storia.

Analogamente in *Death and Nightingales* Eugene McCabe sceglie una conclusione circolare che propone una valenza non assoluta della Storia irlandese attraverso una revisione della sua ufficialità, degli scontri settari fra cattolici e protestanti, interpretandoli alla luce di uno scorcio di vita familiare.

Il futuro di mediazione fra mondo protestante e cattolico auspicato viene introdotto da McCabe – come si è visto – attraverso la riscrittura di 'Ode to a Nightingale' di John Keats. Il poeta romantico cerca di identificarsi con l'Usignolo, simbolo di amore, felicità e immortalità, per poter trascendere il mondo terreno di sofferenza e disperazione, fino al raggiungimento della consapevolezza di non poterlo fare e di dover accettare l'esistenza di opposizioni e diversità del mondo mortale. Lo scrittore irlandese storicizza questa dicotomia mortale/ immortale e la ripropone come dicotomia cattolico/ protestante interpretata nei termini di un controverso rapporto familiare fra un patrigno

⁴²⁸ Carson, C., *Shamrock Tea*, 303.

protestante e una figliastra cattolica, fino a raggiungere la medesima coscienza che il futuro della storia familiare così come quello della Storia nazionale e della narrativa storica dipendono dall'accettazione di una convivenza fra due culture conflittuali che non si possono ibridare come in un sogno trascendente, ma che possono cercare di convivere in un risentimento e rancore che non si dissolveranno mai completamente. Non si possono riunificare e riconciliare le parti in causa, ma esse possono coesistere. La visione profetica del passato attraverso cui McCabe auspica un futuro irlandese di convivenza culturale si realizza nel romanzo attraverso la scelta della protagonista di rimanere nel proprio luogo d'origine, Clonoula, in quel pezzo di terra irlandese dov'è nata e cresciuta, e dove, da cattolica, potrà ricongiungersi col patrigno protestante.

Questo nuovo futuro potrà realizzarsi però solo mettendo ancora una volta in discussione la teleologia della Storia. La storia marginalizzata, quella nazionale, locale, addirittura ricondotta al microcosmo familiare, viene recuperata e 'disturba' la Storia imperiale e l'ideologia che essa diffonde, perché viene proposta come storia circolare, che ciclicamente si ripete. Come in Carson, anche in McCabe il romanzo si conclude dov'è iniziato. Accettare la convivenza fra cattolici e protestanti si traduce narrativamente nel dar vita a una convivenza fra patrigno e figliastra che si suggella in un matrimonio fra i due, con lei incinta di un altro uomo di fede cattolica: un matrimonio che ripropone quello iniziale in cui la madre di lei, cattolica, aveva sposato lui protestante, portando già in grembo la figlia di un cattolico. Il futuro irlandese che si prospetta dalla visione profetica del passato è un futuro in cui la Storia non è più teleologica, ma si fa ciclica.

Scegliendo di riscrivere un classico keatsiano in chiave storica, McCabe 'disturba' la concezione centripeta del metodo storico, quella concezione che riconduce tutto all'Uno, a un'unica verità storica ufficiale. Keats infatti è poeta della 'Negative Capability', della capacità dell'uomo di vivere nelle incertezze, nei misteri, nei dubbi, in una diversità e pluralità che, una volta proiettate nell'allegoria, la Storia cerca di comprimere, riconducendole a una versione univoca, ma che nel futuro irlandese e alla luce di un possibile futuro globale vanno accettate così come sono, in una dimensione centrifuga e circolatoria.

La validità della metodologia storica usata in senso coercitivo dall'Impero viene altresì 'disturbata' dalla dimensione del sogno in cui si chiude l'Ode di Keats e che viene ripresa e accompagna tutto il romanzo di McCabe. In

conclusione dell'Ode, raggiunta la consapevolezza della dicotomia mortale/immortale, il poeta romantico mette in discussione l'esperienza appena cantata, chiedendosi se si sia trattato di un sogno e aprendo così a nuovi interrogativi l'intero processo dell'atto creativo:

Was it a vision, or a waking dream?
Fled is that music...Do I wake or sleep?⁴²⁹.

In altre parole, l'introduzione della possibilità che il percorso metanarrativo di Keats abbia avuto luogo nel sogno consente al postcoloniale irlandese di screditare il canone inglese, facendo leva su quel non-luogo del sogno introdotto dal poeta romantico, su quello spazio privo di coordinate reali che, come il magico di Carson, diventa quella dimensione dove l'ordine divino del progresso storico viene messo in discussione. La dimensione onirica viene dunque ripresa e inserita nella riscrittura in chiave storica per divenire nella sua inconsistenza la più concreta e reale chiave interpretativa della realtà per la protagonista e per la revisione metanarrativa dello stesso concetto di Storia. Così infatti Beth dichiara:

She kept repeating to herself, "a dream is a dream... it's nothing"; and the more she told herself it was nothing the more it seemed like something⁴³⁰.

Se considerato da una prospettiva metanarrativa, anche *The Bray House* è un romanzo in cui l'inserimento del dato storico costituisce un elemento essenziale per screditare l'ideologia imperiale tanto allegorizzata nel *Robinson Crusoe* di Daniel Defoe, ritenuto uno dei testi fondanti del colonialismo culturale.

In termini metanarrativi il romanzo della Ní Dhuibhne si interroga sulle potenzialità della letteratura e della critica entro e fuori i confini nazionali irlandesi di raccontare la Storia d'Irlanda. L'allegoria della Storia viene introdotta in narrativa attraverso l'espedito della metafora archeologica, attraverso l'analisi delle potenzialità di una disciplina scientifica di recuperare il passato e la sua storia attraverso una serie di scavi. Questi portano al ritrovamento di reperti che metodicamente e secondo principi rigidi e rigorosi vengono catalogati e

⁴²⁹ Keats, J., *Ode to a Nightingale*, VIII, 9-10.

⁴³⁰ McCabe, E., *Death and Nightingales*, 78-79.

forniscono un'interpretazione degli eventi che dovrebbe essere il più oggettiva possibile.

Il passato che l'archeologia nel romanzo dovrebbe recuperare, e che in verità costituisce il presente irlandese, incarna la visione profetica di esso teorizzata da Glissant: è il recupero della specificità del contesto d'appartenenza, rappresentato da uno scorcio di vita familiare, quello dei MacHugh di Bray (un microcosmo familiare analogo a quello di McCabe) che 'disturba' la Storia ufficiale basata sui grandi eventi.

Il recupero di questo passato profetico non può seguire le modalità del metodo storico coercitivo dell'ideologia imperiale, perché quest'ultimo è centripeto, riconduce e riduce all'Uno, omologa. Apparentemente la Ní Dhuibhne narra di questo passato proponendolo come obiettivo in quanto segue proprio un metodo storico tradizionale: viene esposto da una relazione scientifica – il 'Report' di Robin – che narra i fatti nella loro realtà. Robin stessa afferma:

It's true because my methodology is foolproof: positivistic and holistic. It has to work. Solid empirical research, rigid logical analysis, coupled with a vast knowledge of all circumstantial data. The story I write is the true story of the MacHughs⁴³¹.

Ma *The Bray House* riporta nel testo la relazione nella sua versione integrale e presumibilmente oggettiva per dimostrarne alla fine un'inconsistenza e inutilità che culminano nel suicidio della protagonista, di quel nuovo Crusoe che di quella presunta obiettività è stato il portavoce nelle allegorie culturali del canone inglese. Il 'Report', che dovrebbe essere un'analisi scientifica, si rivela essere un'interpretazione soggettiva dei fatti e Robin, l'autrice, non può uscirne trionfante: non si salva come Crusoe dal naufragio sull'isola deserta, ma si uccide. Questo accade perché a livello metaletterario Robin cerca di inglobare il passato locale irlandese nella grande Storia ufficiale, che qui è concepita in termini mondiali. Ella cerca di ricondurre la differenza locale all'Uno, usando una forza centripeta, immaginando che la storia familiare dei MacHugh sia analoga e simile al proprio personale rapporto con la famiglia. Ciò è dovuto in parte anche alle responsabilità del colonizzato stesso che non ha ancora identificato i mezzi attraverso cui autoraccontarsi, non ha ancora concepito e elaborato una visione profetica del passato.

⁴³¹ Ní Dhuibhne, É., *The Bray House*, 248.

Di fronte all'illustrazione dell'inconsistenza dell'archeologia come metodo scientifico e oggettivo di recupero del passato storico, di fronte allo smantellamento del suo intento coercitivo nel contesto imperiale, la Ní Dhuibhne propone un'alternativa che 'disturba' la Storia e la 'trasforma', annullando il suo potere di controllo sul presente presentandolo narrativamente come un futuro distopico. Nel romanzo il presente della storia irlandese viene proposto al lettore come un futuro prossimo, immaginato come espressione di una società in cui le tendenze sociali sono portate a estremi apocalittici. La rappresentazione della società attuale viene proiettata in un'epoca successiva, creando così una discontinuità con la Storia.

In altre parole, immaginando che il presente sia futuro, si immagina anche che questo presente non sia ancora avvenuto e su questo nuovo spazio temporale la Storia non ha alcun potere di controllo perché si tratta di una realtà non reale, di un luogo e di un tempo che ancora non esistono.

Il futuro distopico diventa per la scrittrice irlandese un non-luogo alternativo dove il futuro apocalittico del popolo colonizzato, predeterminato e tracciato attraverso la narrativa allegorica canonica (*Robinson Crusoe*), possa essere trasformato mediante il recupero, dentro e fuori dai confini nazionali irlandesi, del passato locale nella sua peculiarità ed eccezionalità, quel passato profetico di un futuro di pluralità culturale in cui la specificità non va sacrificata.

In *Reading in the Dark*, riscrivendo la novella *The Turn of the Screw*, Deane storicizza la ricerca dell'istitutrice jamesiana della verità sui fantasmi che perseguitano i bambini di cui si prende cura, facendola diventare ricerca della verità sul segreto che affligge come un fantasma una famiglia operaia di Derry fra gli anni Quaranta e Sessanta. Dietro al microcosmo familiare oggetto della narrazione si nasconde il macrocosmo della Storia politica irlandese perché ciò che la famiglia descritta nasconde è una questione che riguarda l'attivismo politico della minoranza nazionalista.

Dapprima Deane sembra riprodurre la Storia ufficiale nella sua teleologia, nel suo empirismo e ricerca costante della verità. In tutto il romanzo egli è attento a come lo stato si serva della classe scolastica per imporre e giustificare la sua ideologia. Ciò è possibile grazie alla complicità di parte della minoranza cattolica, come ad esempio del prete cattolico Regan che a Natale racconta una parabola

volta a scoraggiare l'attivismo repubblicano, o del prete in uniforme dell'esercito britannico mandato dal Ministero dell'Educazione a tenere una lezione sulla necessità di un'azione collettiva per sconfiggere la minaccia comunista internazionale. Gli studenti vengono educati a essere sudditi fedeli degli inglesi all'interno di una teleologia cristiana.

Ma alla narrazione oggettiva della Storia ufficiale, Deane affianca un elemento di disturbo che non è costituito semplicemente dalla visione alternativa e oppositiva della minoranza cattolica, ma dal passato ossessivo di quest'ultima che nel romanzo irlandese viene portato all'estremo e concepito narrativamente come un fantasma che perseguita i cattolici e la loro versione empirica dei fatti.

Sebbene il protagonista cerchi di recuperare quel passato utilizzando un metodo storico, ricercando una verità empirica, un insieme di fatti enunciati da poter scrivere come un tema scolastico in cui la verità è costituita da eventi realmente accaduti, alla fine egli è costretto a constatare che quel passato familiare e nazionalista può essere recuperato soltanto in una dimensione mitica, leggendaria e folcloristica che non può essere enunciata secondo principi empirici, reali, in ultima analisi, storici. Come un Calibano istruito da un Prospero pazzo, figura subalterna, il protagonista scopre che la storia della sua famiglia e di tutta la minoranza cattolica colonizzata, una storia che non si articola secondo un'ideologia anti-coloniale che si oppone alla Storia ufficiale, ma che si svela con tutti i suoi segreti, con l'ammissione delle proprie colpe, si possa raccontare solo nella dimensione mitica del racconto folcloristico orale, in uno spazio irreali dove la Storia, con la sua missione di raccontare fatti concreti, reali e veri, non può assolutamente entrare.

La riacquisizione da parte del protagonista di *Reading in the Dark* del racconto orale, del passato storico che la generazione che lo precede è capace di affrontare proiettandolo nella dimensione leggendaria, disturba la Storia e la sua teleologia e gli permette di profetizzare un nuovo futuro, diverso da quello di sottomissione che la Storia ufficiale ha già predeterminato e cerca di imporre attraverso la scuola e diverso altresì da quello che un attivismo cattolico di stampo anti-coloniale cerca di diffondere, nascondendo i propri errori e promuovendo invece un'ostilità e un odio estremo per gli unionisti.

La coscienza e interiorizzazione del proprio passato in forma leggendaria introduce la possibilità di profetizzare un futuro di convivenza culturale dove

all'odio razziale si sostituisce un senso di tolleranza, almeno sul piano del microcosmo umano. Infatti il padre del protagonista di Deane, che salva il proprio matrimonio proiettando il segreto che ne tormenta la serenità nella dimensione del racconto leggendario e nella negazione dell'enunciazione di esso sotto forma di fatto reale ed empirico, prova pena per un soldato inglese ucciso da un cecchino dell'IRA. In conclusione del romanzo Deane introduce un sentimento d'umanità per l'Altro protestante dapprima inconcepibile.

La dimensione del racconto orale leggendario, intoccabile dalla Storia e dalla sua teleologia – quello proposto anche da Jenny in *The Bray House* e negato da Robin⁴³² –, rende possibile la concezione di una verità non univoca, ma plurale, caratterizzata da più versioni di essa che convivono e che non sempre rispondono a una realtà oggettiva.

Il messaggio che James trasmette nella novella, e cioè che forse un messaggio definitivo non esiste, viene ripreso nella riscrittura di Deane. L'istitutrice è alla costante ricerca di un significato irraggiungibile, ma l'impossibilità di trovare una verità univoca la porta a esiti apocalittici, la induce a diventare causa di una morte. Nel canone di riferimento l'impossibilità di una verità assoluta è inconcepibile e viene accolta negativamente, ma lo stato di incertezza che la mancanza di univocità genera, viene invece accolto con positività nella riscrittura irlandese, non solo generando uno spazio di convivenza culturale, ma anticipando la condizione della realtà globale, di quel 'mondo-caos', di quella totalità in movimento che genera continuamente delle costanti di incertezza e imprevedibilità con le quali è necessario imparare a convivere. In James l'ambiguità, la mancanza di certezze assolute, non può essere accettata; nell'adattamento in chiave storica di Deane, invece, il recupero di un passato mitico fuori dal controllo della Storia e dei suoi paradigmi profetizza e rende accettabile l'ambiguità del mondo contemporaneo, escludendo così anche metanarrativamente l'esistenza di un canone assoluto.

Shamrock Tea, Death and Nightingales, The Bray House e *Reading in the Dark* sono riscritture storiche che con la creazione di spazi o non-luoghi alternativi proiettano la storia irlandese in un luogo magico e invisibile, nel sogno,

⁴³² In *The Bray House* Robin, fedele al metodo scientifico, rifiuta di ascoltare il racconto di Jenny della storia di Maggie, da lei proposto nella forma di racconto popolare, la stessa forma narrativa attraverso cui la famiglia del protagonista di *Reading in the Dark* racconta la propria storia familiare, ma anche storico-politica.

in un futuro distopico, o nel racconto orale mitico e leggendario, privando la Storia coercitiva imperiale del suo potere di predeterminare ancora il futuro di questo paese un tempo colonizzato.

Interpretando questi romanzi di riscrittura come allegorie della Storia nei termini del metodo postcoloniale illustrato da Ashcroft, si è cercato di dimostrare come il canone, allegoria narrativa dell'ideologia imperiale, possa essere messo in discussione anche dal suo interno – da una tradizione letteraria e culturale come quella irlandese, da sempre considerata canonica – attraverso la sua “storicizzazione”, mediante da un lato la coscienza del suo contesto d'appartenenza, dall'altro la possibilità di aprirlo ai nuovi significati del presente. Con la “storicizzazione” il canone è soggetto a un processo di “trasformazione”, perde la sua staticità, viene interpretato alla luce dell'esperienza storica, sociale e culturale peculiare irlandese e così proiettato verso il futuro grazie a quella ‘visione profetica del passato’, grazie al recupero e valorizzazione delle proprie origini locali, di quelle radici che consentono di vivere la totalità del mondo – come spiega Glissant – a partire dal proprio luogo. Il recupero del passato attraverso l'introduzione dell'elemento storico nei romanzi di riscrittura consente di profetizzare per la letteratura e per la Storia un futuro diverso da quello imposto e predeterminato dal canone occidentale e dalla Storia ufficiale, un futuro in cui una Letteratura mondiale e una realtà globale si articolino come espressione di una pluralità di voci politiche, sociali e culturali che convivano valorizzando la differenza nella comunanza, senza sacrificare la specificità locale nel nome di un'omogeneizzazione globale.

Analisi dei processi di riscrittura creativa nel romanzo irlandese contemporaneo: quali sviluppi futuri?

A conclusione di questo percorso, due parole ancora sull'importanza della riscrittura nel contesto del romanzo irlandese contemporaneo e sulle ancora infinite e inesplorate possibilità di sviluppo di uno studio sull'argomento. Questa tesi si è occupata della riscrittura irlandese in chiave storica, ma i romanzi analizzati si prestano ancora alla lettura e scoperta di un'infinità di tematiche che li relazionano alle altre Letterature dei Paesi di lingua inglese.

Per citare solo alcuni spunti di riflessione, uno studio a sé andrebbe condotto sulla centralità delle figure marginali e subalterne: il mutismo è centrale in *The Bray House* e in *Death and Noghtingales*. Nel primo, il personaggio di Maggie, il nuovo Friday, la figura che dovrebbe farsi portavoce della storia nazionale irlandese, si finge muta; nel secondo, il depositario della verità, colui che sa che il cattolico Liam vuole ingannare la protagonista Beth e la induce infine a ricongiungersi col patrigno, è McGonnell, un emarginato, ritenuto pazzo, anche lui muto. Anche nel romanzo di Deane il mutismo, il silenzio, la mancata enunciazione dei fatti empirici è l'unico mezzo per tenere unita una famiglia.

Accanto al mutismo anche la pazzia andrebbe indagata: così come in McCabe depositario della verità è il pazzo McGonnell, in Deane colui che conosce i segreti della famiglia del protagonista è un altro uomo ritenuto pazzo: Joe, una sorta di nuovo e subalterno Prospero che inizia Calibano a una conoscenza nuova, fondata sull'oralità piuttosto che sul testo scritto.

Un'ulteriore riflessione andrebbe condotta sulla figura del narratore bambino: in *Shamrock Tea*, il protagonista Carson è un ragazzino, forse lo stesso autore da giovane, e l'innocenza della sua condizione, così come quella degli altri due protagonisti della missione storica, Maeterlink e Berenice, è essenziale per vivere l'esperienza extra-sensoriale che permette a loro e non ad altri membri dell'Ordine cavalleresco degli Irlandesi, come ad esempio lo zio Celestine, di riscrivere il libro storico d'Irlanda. Anche in *Reading in the Dark* il protagonista è un bambino che ripercorre gli eventi della sua vita determinanti per la sua crescita. La sua difficoltà di comprensione della verità intesa in senso ufficiale, ma anche la sua intuizione dell'esistenza di verità alternative sono rese possibili proprio dalla sua iniziale ingenuità preconcetta.

Infine un discorso a parte andrebbe riservato alle riscritture in chiave femminista: *The Bray House* non è solamente una riflessione metanarrativa, ma rappresenta anche una riscrittura in chiave femminile, dove il Robinson della tradizione inglese diventa Robin, una donna, un'archeologa svedese. È significativo inoltre che la Ní Dhuibhne continui a servirsi della pratica di riscrittura. Ella ha infatti da poco pubblicato *Fox, Swallow, Scarecrow* (2007), concepito come riscrittura di *Anna Karenina* di Tolstoy in chiave ancora una volta femminile e irlandese. C'è inoltre un proliferare di scrittrici irlandesi che si interessano di riscrittura in chiave femminista. Clare Boylan in *Emma Brown*

(2003) completa e dà con un cognome un'identità a *Emma*, protagonista del romanzo che Charlotte Brontë ha lasciato inconcluso a causa, parrebbe, del suo matrimonio. Lia Mills in *Another Alice* (1996) riscrive il mito di Alice creato da Lewis Carroll in *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) e presenta una protagonista traumatizzata e perseguitata in sogno dal ricordo di un abuso sessuale da parte del padre, introducendo tematiche di colonizzazione patriarcale, di potere, genere e identità, ma creando anche un mito dell'Irlanda moderna che combatte con i suoi traumi proiettandoli nel non-luogo del sogno⁴³³. Jennifer Johnston in *The Invisible Worm* (1999) reinterpreta una delle più famose poesie di *Songs of Experience* di William Blake: 'The Sick Rose', a sua volta interpretata dalla critica come versione poetica in otto versi del *Paradise Lost* di Milton. 'The Invisible Worm' a cui la Johnston fa riferimento nel titolo e secondo verso della poesia di Blake sarebbe un riferimento a Satana e agli Angeli del Male nel secondo libro del *Paradise Lost*, e nel romanzo irlandese richiamo a due terribili e traumatici eventi che hanno segnato la vita della protagonista femminile Laura e ai peccati mortali che si celano dietro la storia della sua famiglia.

Il processo di riscrittura creativa nel romanzo irlandese contemporaneo in relazione al canone si dimostra ampiamente diffuso e radicato e si presta sicuramente a essere indagato nei suoi molteplici aspetti nel prossimo futuro.

⁴³³ Cfr., Smyth, G., *The Novel and the Nation*, 93-97.

Appendice

Note biografiche e bibliografiche

Ciaran Carson

Ciaran Carson nasce nel 1948 a Belfast in una famiglia di lingua gaelica. Dapprima frequenta la “St Marys CBGS” a Belfast e poi si laurea in Inglese nel 1971 alla “Queen’s University”. Per oltre vent’anni lavora presso “The Arts Council of Northern Ireland”, dove si specializza in musica tradizionale. Nel 1998 diventa professore d’Inglese alla “Queen’s University” ed è attualmente direttore del “Seamus Heaney Centre for Poetry”. Vive nel nord di Belfast con la moglie, Deirdre Shannon, e i loro tre figli.

La sua prima collezione poetica s’intitola *The New Estate* (1976), seguita da *The Irish for No* (1987), raccolta vincitrice dell’ “Alice Hunt Bartlett Award”. *Belfast Confetti* (1990) vince l’ “Irish Times Literature Prize for Poetry” e *First Language: Poems* (1993) il “T. S. Eliot Prize”.

La produzione narrativa include *The Star Factory* (1997), *Fishing for Amber* (1999) e *Shamrock Tea* (2001).

Carson è anche traduttore dell’*Inferno* di Dante (2002).

La sua raccolta più recente, *Breaking News* (2003) vince il “Forward Poetry Prize” e un “Cholmondeley Award”.

Carson è anche musicista e autore di *Last Night’s Fun: About Time, Food and Music* (1996), uno studio della musica irlandese tradizionale.

Eugene McCabe

Figlio di contadini emigranti originari dell’Ulster, Eugene McCabe nasce a Glasgow nel 1930. Qui il padre fa il locandiere e gestisce un albergo, la madre, molto religiosa e amante della musica, è di sedici anni più giovane del marito.

McCabe studia a Edimburgo dalle monache benedettine finché all’età di nove anni la famiglia non ritorna in Irlanda e si stabilisce a Drumard, nella contea del Monaghan. McCabe dapprima studia a Killachee (contea del Kildare) e poi al

“Castleknock College” di Dublino. Frequenta lo “University College” di Cork e, conseguita la laurea, torna all’agricoltura: nel 1995 si ristabilisce assieme alla moglie Margo nella casa di famiglia di Drumard dove coniuga l’attività di scrittore con quella di agricoltore. Ha quattro figli: tre maschi e una femmina.

Il suo primo dramma, *The King of the Castle* (1964), vince l’ “Irish Life Award” al *Dublin Theatre Festival*. Seguono poi *Breakdown* (1966) e *Swift* (1969). Passa poi dal teatro alla televisione con *Roma* (1969), cura per la RTE la serie televisiva *The Riordans* e la *Fermamagh Trilogy* (1976), composta da *Cancer*, *Heritage* e *Victims*. Scrive poi altri due drammi: *Pull Down a Horseman* (1979) e *Gale Day* (1979). McCabe pubblica anche diverse novelle e un romanzo, *Death and Nightingales* (1992). Il suo lavoro più recente, *Tales from the Poor House*, un insieme di quattro drammi televisivi, viene pubblicato nel 1999.

Eilís Ní Dhuibhne

Eilís Ní Dhuibhne nasce a Dublino nel 1954. Frequenta le scuole di “Scoil Bhríde”, Earlsfort Terrace, “St Mary’s” in Haddington Road e “Scoil Chaitríona” in Eccles Street. Poi frequenta lo “University College”, nel 1974 consegue una laurea di primo livello (“BA”) in Inglese, una laurea di secondo livello (“M Phil”) in Studi medievali e un dottorato (“Ph D”) sulla storia del racconto folcloristico (“folktale”) nella tradizione orale e letteraria di ‘The Friar’s Tale’ di Chaucer.

Nel 1976 inizia a lavorare come funzionaria presso l’Ufficio per la selezione e l’assunzione degli impiegati statali (“Civic Service Commission”) e l’anno successivo diventa vice-custode (“Assistant Keeper”) presso la “National Library”. Nel 1978 ottiene una borsa di ricerca e trascorre un anno di studio presso l’Università di Copenhagen. Nel 1979 diventa supervisore dello “Urban Folklore Project” promosso dal “Department of Irish Folklore”. Torna poi alla “National Library” dove lavora di nuovo part-time dal 1990.

La sua produzione letteraria è molto vasta.

Le raccolte di “short-stories” si intitolano *Blood and Water* (1989), *Eating Women is Not Recommended* (1991), *The Inland Ice* (1997), *The Pale Gold of Alaska* (2000) e *Midwife to the Fairies* (2003).

Pubblica inoltre quattro romanzi in inglese: *The Bray House* (1990), *Singles* (1994), *The Dancers Dancing* (1999) e *Fox, Swallow, Scarecrow* (2007); e due romanzi in gaelico: *Dúnmharú sa Daingean* (2001) e *Cailíní Beaga Ghleann na mBláth* (2003).

Scrive anche libri per bambini: *The Hiring Fair* (1992), *Blueberry Sunday* (1993), *Penny Farthing Sally* (1996) e *The Sparkling Rain* (2004).

E' infine anche autrice di drammi: *Dún na mBan Tri Thine* (1995), *Milseog an tSamhraidh* (1996) e *The Wild Swans* (1998).

La Ní Dhuibhne ottiene numerosi riconoscimenti: l' "Arts Council Bursaries" nel 1986 e nel 1996, il "Listowel Poetry Award", lo "Oireachtas Award" sia per un dramma che per un romanzo, lo "Stewart Parker Award for a Play", il "Butler Prose Award" ("American Association of Irish Studies"), il "Bisto Merit Award" e il "Bisto Book of the Year Award". *The Dancers Dancing* ha ottenuto la nomina per l' "Orange Prize" del 2000.

In relazione agli obiettivi della presente ricerca è significativo rilevare come la pratica di riscrittura continui a interessare la Ní Dhuibhne: dopo *The Bray House*, concepito come riscrittura del *Robinson Crusoe* di Defoe, il recente *Fox, Swallow, Scarecrow* viene concepito dalla scrittrice irlandese come riscrittura di *Anna Karenina* di Tolstoy in chiave nazionale.

Seamus Deane

Seamus Deane nasce a Derry nel 1940 da una famiglia di cattolici nazionalisti. Frequenta il college di "St. Columb", si iscrive successivamente alla "Queen's University" di Belfast e consegue il dottorato alla "Cambridge University". Poeta, critico letterario e romanziere, insegna letteratura allo "University College" di Dublino ed è il principale editore della "Field Day Anthology of Irish Writing". Attualmente insegna all' Università di Notre Dame ed è co-editore della *Field Day Review*.

Il suo primo romanzo, *Reading in the Dark* (1996), ottiene la nomina per il “Booker Prize” e vince l’ “Irish Times International Fiction Prize” e l’ “Irish Literature Prize” nel 1997.

La sua produzione saggistica include: *Celtic Revivals: Essays in Modern Irish Literature 1880-1980* (1985), *A Short History Of Irish Literature* (1986), *The French Enlightenment And Revolution In England 1789-1832* (1988), *Strange Country: Modernity and Nationhood in Irish Writing since 1790* (1997) e *Foreign Affections: Essays On Edmund Burke* (2005).

Come poeta pubblica *Gradual Wars* (1972), *Rumours* (1977) e *History Lessons* (1983).

Ode to a Nightingale

John Keats (1795–1821)

MY heart aches, and a drowsy numbness pains
My sense, as though of hemlock I had drunk,
Or emptied some dull opiate to the drains
One minute past, and Lethe-wards had sunk:
'Tis not through envy of thy happy lot, 5
But being too happy in thine happiness,
That thou, light-wingèd Dryad of the trees,
In some melodious plot
Of beechen green, and shadows numberless,
Singest of summer in full-throated ease. 10

O for a draught of vintage! that hath been
Cool'd a long age in the deep-delvèd earth,
Tasting of Flora and the country-green,
Dance, and Provençal song, and sunburnt mirth!
O for a beaker full of the warm South! 15
Full of the true, the blushful Hippocrene,
With beaded bubbles winking at the brim,
And purple-stainèd mouth;
That I might drink, and leave the world unseen,
And with thee fade away into the forest dim: 20

Fade far away, dissolve, and quite forget
What thou among the leaves hast never known,
The weariness, the fever, and the fret
Here, where men sit and hear each other groan;
Where palsy shakes a few, sad, last grey hairs, 25
Where youth grows pale, and spectre-thin, and dies;
Where but to think is to be full of sorrow
And leaden-eyed despairs;
Where beauty cannot keep her lustrous eyes,
Or new Love pine at them beyond to-morrow. 30

Away! away! for I will fly to thee,
Not charioted by Bacchus and his pards,
But on the viewless wings of Poesy,
Though the dull brain perplexes and retards:
Already with thee! tender is the night, 35
And haply the Queen-Moon is on her throne,
Cluster'd around by all her starry Fays
But here there is no light,
Save what from heaven is with the breezes blown
Through verdurous glooms and winding mossy ways. 40

I cannot see what flowers are at my feet,
 Nor what soft incense hangs upon the boughs,
 But, in embalmèd darkness, guess each sweet
 Wherewith the seasonable month endows 45
 The grass, the thicket, and the fruit-tree wild;
 White hawthorn, and the pastoral eglantine;
 Fast-fading violets cover'd up in leaves;
 And mid-May's eldest child,
 The coming musk-rose, full of dewy wine,
 The murmurous haunt of flies on summer eves. 50

Darkling I listen; and, for many a time
 I have been half in love with easeful Death,
 Call'd him soft names in many a musèd rhyme,
 To take into the air my quiet breath;
 Now more than ever seems it rich to die, 55
 To cease upon the midnight with no pain,
 While thou art pouring forth thy soul abroad
 In such an ecstasy!
 Still wouldst thou sing, and I have ears in vain—
 To thy high requiem become a sod. 60

Thou wast not born for death, immortal Bird!
 No hungry generations tread thee down;
 The voice I hear this passing night was heard
 In ancient days by emperor and clown:
 Perhaps the self-same song that found a path 65
 Through the sad heart of Ruth, when, sick for home,
 She stood in tears amid the alien corn;
 The same that ofttimes hath
 Charm'd magic casements, opening on the foam
 Of perilous seas, in faery lands forlorn. 70

Forlorn! the very word is like a bell
 To toll me back from thee to my sole self!
 Adieu! the fancy cannot cheat so well
 As she is famed to do, deceiving elf.
 Adieu! adieu! thy plaintive anthem fades 75
 Past the near meadows, over the still stream,
 Up the hill-side; and now 'tis buried deep
 In the next valley-glades:
 Was it a vision, or a waking dream?
 Fled is that music:—do I wake or sleep? 80



Figura 1:
Ritratto dei coniugi Arnolfini
Jan van Eyck, 1434
Olio su tavola, 82x59,5 cm
Londra, National Gallery

Bibliografia

Albertazzi, S., 'Canone', in *Abbecedario postcoloniale: Dieci voci per un lessico della postcolonialità*, a cura di Albertazzi, S. e Vecchi, R., Macerata, Quodlibet, 2001.

——— *Lo sguardo dell'Altro*, Roma, Carocci, 2000.

Albertazzi, S. e Gasparini, A., *Il romanzo New Global: Storie di intolleranza, fiabe di comunità*, Pisa, ETS, 2003.

Allen, W., *The English Novel*, London, Penguin, 1991.

Ascari, M., *I linguaggi della tradizione: canone e anticanone nella cultura inglese*, Firenze, Alinea, 2005.

Ashcroft, B., 'Ireland, Post-Colonial Transformation and Global Culture', in Kuch, P., and Robson, J.A. (eds.), *Irelands in the Asia Pacific, Irish Literary Studies 52*, Gerrard Cross, Colin Smythe, 2003, 176-195.

——— *On Post-Colonial Futures: Transformations of Colonial Culture*, London and New York, Continuum, 2001.

Ashcroft B., Griffiths G., and Tiffin H., *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Postcolonial Literatures*, London-New York, Routledge, 1985.

Assmann, A., *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1999 (tr. it. di Paparelli, S., *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, il Mulino, 2002).

Bachorz, S., 'Postcolonial Theory and Ireland: Revising Postcolonialism', in Gillis, A. A., and Kelly, A. (eds.), *Critical Ireland: New Essays in Literature and Culture*, Dublin, Four Courts, 2001, 6-13.

Baldik, C., 'I testi nel tempo: il dopoguerra e la fine della letteratura inglese', in Marengo, F., a cura di, *Storia della civiltà letteraria inglese*, Torino, Utet, 1996, Vol. 3, 399-420.

Banta, M., *Henry James and the Occult*, Bloomington – London, Indiana University Press, 1972.

Barthes, R., 'La mort de l'Auteur', in *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984 [1968], 61-67 (tr. it. 'La morte dell'autore' in *Il brusio della lingua: Saggi critici IV*, Torino, Einaudi, 1988, 51-54).

Benjamin, W., *Shriften*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1955 (tr. it., *Angelus novus*, Torino, Einaudi, 1962).

Bhabha, H. K., 'Dissemination: Time, Narrative and the Margins of the Modern Nation', in *The Location of Culture*, London and New York, Routledge, 1994, 139-170.

—— 'Signs Taken for Wonders: Questions of Ambivalence and Authority Under a Tree Outside Delhi, May 1817', in *The Location of Culture*, London and New York, Routledge, 1994, 102-122.

Bloom, H., *The Western Canon: The Book and School of the Ages*, New York, Harcourt Brace and Co., 1994.

—— 'Why Read?', in *How to Read and Why*, London, Fourth Estate, 2000, 21-29.

Bohmer, E., *Colonial and Postcolonial Literature*, Oxford and New York, Oxford University Press, 1995.

Bovone, F., 'Glenn Patterson and Ciaran Carson: The New Northern Irish Literature', in Connolly, R., and Coughlan, A. (eds.), in *New Voices in Irish Criticism 5*, Dublin, Four Courts, 2005, 15-24.

Boylan, C., *Emma Brown*, London, Abacus, 2004 [2003].

Brooke, C., preface to *Reliques of Irish Poetry*, in *Field Day Anthology of Irish Writing*, Vol.1, Derry, Field Day, 1991 [1789], 980.

Calvino, I., *Perché leggere i classici?*, Milano, Mondatori, 1991.

Carson, C., *Shamrock Tea*, London and New York, Granta, 2001.

Casanova, P., *La république mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999.

Childs, P. (ed.), *Post-Colonial Theory and English Literature: A Reader*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1999.

Childs, P., and Williams, P. (eds.), *An Introduction to Post-Colonial Theory*, Harlow, Pearson, 1997.

Cleary, J., and Kreilkamp, V., 'Irish Culture as Decolonized Nation-State', reviews of Kiberd, D., *Inventing Ireland: The Literature of the Modern Nation*, *Irish Literary Supplement*, Fall 1996, 19-20.

Connolly, C. (ed.), *Theorizing Ireland*, London and New York, Palgrave Macmillan, 2003.

Crowl, S., 'Aesthetic Allegory in *The Turn of the Screw*', *Novel*, IV, 2, Winter 1971, 106-122.

Damrosch, D., *What is World Literature?*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2003.

Deane, S., General Introduction to *The Field Day Anthology of Irish Writing*, Vol. 1., Derry, Field Day, 1991, xix-xxvi.

- Deane, S., *Reading in the Dark*, London, Vintage, 1996.
- Defoe, D., *Robinson Crusoe*, London, Penguin, 1965 [1719].
- Dolce, M. R., *Le letterature in inglese e il canone*, Lecce, Pensa MultiMedia, 2004.
- Doyle, J., 'Still Alive: A Familiar Voice Returns from a Long Silence', review of McCabe, E., *Death and Nightingales*, *The Sunday Tribune*, August 23, B4, 1992.
- Eagleton, T., *Literary Theory: An Introduction*, Oxford, Basil Blackwell, 1983.
- Eagleton, T., Jameson, F., and Said, E. W., *Nationalism, Colonialism and Literature*, Minneapolis and London, University of Minnesota Press, 1990.
- Eisler, R., *The Chalice and the Blade: Our History, Our Future*, San Francisco, Harper and Row, 1987.
- Elia, E., "Il giro di vite" di Henry James: strutture e immagini, Bari, Milella, 1989.
- Ellis, F. H. (ed.), *Twentieth Century Interpretations of Robinson Crusoe*, London, Prentice Hall, 1969.
- Fagan, G. H., 'Globalization and Culture: Placing Ireland', in *Annals of the American Academy of Political and Social Science*, Vol. 581, *Globalization and Democracy*, May 2002, 133-143.
- Fanon, F., *Les damnés de la terre*, Paris, Maspero, 1961.
- Flannery, E., 'External Associations: Ireland and Postcolonial Studies', in *New Voices in Irish Criticism* 5, Dublin, Four Courts, 2005, 71-82.
- Fortunati, V. e Franci, G., a cura di, *Il Neostoricismo*, Modena, Mucchi, 1995.

Foster, J. W., *The Cambridge Companion to the Irish Novel*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.

Gibbons, L., *Transformations in Irish Culture*, Cork, Cork University Press, 1996.

Gilbert, H., and Tompkins, J., *Post-Colonial Drama: Theory, Practice, Politics*, New York, Routledge, 1996.

Glissant, É., *Introduction à une Poétique du Divers*, Paris, Gallimard, 1996, (trad. it. di Neri, F., *Poetica del diverso*, Roma, Meltemi, 1998).

— *Les poétiques du chaos-monde*, in AA.VV., *Du Pays au Tout Monde, écritures d'Édouard Glissant*, Parma, Università degli Studi, Istituto di Lingue romanze, 1998.

— *Poétique de la Relation: Poétique III*, Paris, Gallimard, 1990, (trad. it. di Restori, E., *Poetica della relazione: Poetica III*, Macerata, Quodlibet, 2007).

Graham, C., 'A Diseased Propensity: Fetish and Liminality in the Irish 'Colonial' Text', in Graham, C., and Hooper, G. (eds), *Irish and Postcolonial Writing: History, Theory, Practice*, London and New York, Palgrave Macmillan, 2002, 32-48.

Green, M., *The Robinson Crusoe Story*, Philadelphia, Pennsylvania State University Press, 1991.

Greenblatt, S., and Gunn, G., *Redrawing the Boundaries: The Transformation of English and American Literary Studies*, New York, The Modern Language Association of America, 1992.

Guilroy, J., *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1993.

Hall, E., *The Arnolfini Betrothal: Medieval Marriage and the Enigma of Van Eyck's Double Portrait*, Berkeley, Los Angeles and London, University of California Press, 1994.

Hamilton, S., 'Black Ireland, Green Novel', review of Ní Dhuibhne, É., *The Bray House*, *Fortnight*, July/ August, 25, 1992.

Hand, D., 'Being Ordinary – Ireland from Elsewhere: A Reading of Eilís Ní Dhuibhne's *The Bray House*', *Irish University Review*, Spring 2000, 103-116.

—— 'Celebrating Change', review of Savage, R. J. (ed.), *Ireland in the New Century: Politics, Culture and Identity*, *Irish Literary Supplement*, Fall 2004, 16.

—— 'Eilís Ní Dhuibhne', in Roche, A. (ed.), *The UCD Aesthetic: Celebrating 150 Years of UCD Writers*, Dublin, New Island, 2005, 218-228.

—— 'The Endless Possibilities of Ordinary Life', review of Deane, S., *Reading in the Dark*, *Irish Literary Supplement*, Spring 1997, 19.

Harbison, C., *Jan van Eyck: The Play of Realism*, London, Reaktion, 1991.

Harte, L., 'History Lessons: Postcolonialism and Seamus Deane's *Reading in the Dark*', *Irish University Review*, 30:1, Spring/ Summer, 2000, 149-162.

Holton, R. J., 'What is Happening to Culture? Homogenization, Polarization or Hybridization?', in *Globalization and the Nation-State*, Houndmills and London, Macmillan, 1998, 161-185.

Hooper, G., and Graham, C. (eds.), *Irish and Postcolonial Writing. History, Theory, Practice*, London and New York, Palgrave Macmillan, 2002.

Howe, S., *Ireland and Empire: Colonial Legacies in Irish History and Culture*, Oxford, Oxford University Press, 2000.

Huggan, G., *The Post-Colonial Exotic: Marketing the Margins*, London, Routledge, 2001.

Innes, C. L., 'Modernism, Ireland and Empire: Yeats, Joyce and their Implied Audiences', in Booth, H. J., and Rigby, N. (eds.), *Modernism and Empire*, Manchester and New York, Manchester University Press, 2000, 137-156.

James, H., *The Art of the Novel: Critical Prefaces*, New York, Charles Scribner's Sons, 1934.

—— 'London Notes', 21 August 1897, in *Essays on Literature, American Writers, English Writers. Literary Criticism*, Vol. 1, New York, Literary Classics of the United States, Inc., 1984, 1412.

—— *The Turn of the Screw*, London, Penguin, 1994, [1898].

Johnston, J., *The Invisible Worm*, London, Review, 1999 [1981].

Kearney, R., *Transitions: Narratives in Modern Irish Culture*, Manchester, Manchester University Press, 1988.

Keats, J., 'Ode to a Nightingale', in Allott, M., (ed.), *The Poems of John Keats*, London and New York, Longman, 1970.

Kelly, A., 'Reproblematizing the Irish Text', in Gillis, A., and Kelly, A. (eds.), *Critical Ireland: New Essays in Literature and Culture*, Dublin, Four Courts, 2001, 124-132.

Kenny, K. (ed.), *Ireland and the British Empire*, Oxford, Oxford University Press, 2004.

Kermode, F., 'Canon and Period', in *History and Value*, London, Clarendon Press, 1988.

Kiberd, D., 'Anglo-Irish Attitudes', in *Ireland's Field Day*, London, Hutchinson, 1985, 83-106.

——— *Inventing Ireland*, London, Vintage, 2006.

——— *Irish Classics*, London, Granta, 2000.

——— *The Irish Writer and the World*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.

Kirkland, R., 'Frantz Fanon, Roger Casements and Colonial Commitment', in Graham, C., and Hooper, G. (eds.), *Irish and Postcolonial Writing: History, Theory, Practice*, London and New York, Palgrave Macmillan, 2002, 49-65.

——— 'Questioning the Frame: Hybridity, Ireland, and the Institution', in Gaham, C., and Kirkland, R. (eds.), *Ireland and Cultural Theory: The Mechanics of Authenticity*, New York, St. Martin's Press, 1999, 210-228.

Larrissy, E., 'Irish Writing and Globalisation', in Smith, S. (ed.), *Globalisation and its Discontents, Essays and Studies 2006*, Cambridge, Brewer, 2006, 124-138.

Lazarus, N., *Resistance in Postcolonial African Fiction*, New Haven and London, Yale University Press, 1990.

——— (ed.), *The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

Leavis, F. R., *Mass Civilization and Minority Culture*, Cambridge, The Minority Press, 1930.

Leclair, B. e Weitzmann, M., *Scivolando sulle pendici del tutto-mondo* (intervista a É. Glissant), in *Il mucchio selvaggio*, 23 dicembre 1997 – 12 gennaio 1998, 47-48.

Lennon, J., *Irish Orientalism: A Literary and Intellectual History*, Syracuse-New York, Syracuse University Press, 2004.

Lloyd, D., *Anomalous States: Irish Writing and the Post-Colonial Moment*, Durham, Duke University Press, 1993.

— Review of *Heathcliff and the Great Hunger*, *Bullan*, 3:1, 1997.

Loomba, Ania, *Colonialism/Postcolonialism*, London and New York, Routledge, 1998.

Lubbock, P. (ed.), *The Letters of Henry James*, New York, Charles Scribner's Sons, 1920.

Luperini, R., *Il dialogo e il conflitto. Per un'ermeneutica materialista*, Roma – Bari, Laterza, 1999.

Lustig, T. J., Introduction to James, H., *The Turn of the Screw and Other Stories*, Oxford, Oxford University Press, 1992, vii-xxv.

Macaulay, T. B., 'Minute of the 2nd of February 1835', in *Speeches/ by Lord Macaulay, with His Minute on Indian Education*, selected with an Introduction and notes by Young, G. M, London, Oxford University Press, 1935, (reprinted in Ashcroft B., Griffiths G., and Tiffin H. (eds.), *The Post-Colonial Studies Reader*, London, Routledge, 1995).

Marroni, F., *Invito alla lettura di Henry James*, Milano, Mursia, 1983.

Marx, J., 'Postcolonial Literature and the Western Literary Canon', in Lazarus, N. (ed.), *The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, 83-96.

McCabe, E., *Death and Nightingales*, London, Minerva, 1993.

McDonough, T. (ed.), *Was Ireland a Colony?: Economics, Politics and Culture in Nineteenth-Century Ireland*, Dublin, Irish Academic Press, 2005.

McLeod, J., *Beginning Postcolonialism*, Manchester and New York, Manchester University Press, 2000.

Meaney, G., 'Beyond Eco-Feminism: A review of Eilís Ní Dhuibhne's *The Bray House* and *Eating Women is Not Recommended*', *Irish Literary Supplement*, 11:2, Fall 1992, 14.

Mills, L., *Another Alice*, Dublin, Poolbeg, 1996.

Morris, C., 'The Bray House: An Irish Critical Utopia', *Études Irlandaises*, no. XXI-1, Summer 1996, 127-128.

Morrissey, L., *Debating the Canon: A Reader from Addison to Nafisi*, New York, Palgrave Macmillan, 2005.

Murphy, J., *The Shan Van Vocht*, Dublin, M. H. Gill and Son, 1889.

Newman, J., *The Ballistic Bard: Postcolonial Fiction*, Oxford, Oxford University Press, 1995.

Ní Dhuibhne, E., *The Bray House*, Dublin, Attic Press, 1990.

Ormond, L., 'Painting and the Past', in Easson, A. (ed.), *History and the Novel, English Association: Essays and Studies*, Cambridge, Brewer, 1991, 1-14.

Pächt, O., *Die Begründer der altniederländischen Malerei*, München, 1989 (trans. by Britt, D., *Van Eyck and the Foundes of Early Netherlandish Painting*, London, Harvey Miller, 1994).

Patterson, N., An interview with Seamus Deane, June 8, 1998, in http://weeklywire.com/ww/06-08-98/boston_books_1.html.

Peach, L., ‘‘Secret’ Hauntings: Seamus Deane’s *Reading in the Dark* (1996), Joseph O’Connor’s *The Salesman* (1998), Jennifer Johnston’s *Fool’s Sanctuary* (1987), Mary Leland’s *The Killeen* (1985) and Linda Anderson’s *To Stay Alive* (1984)’, in *The Contemporary Irish Novel: Critical Readings*, Houndmills and New York, Palgrave Macmillan, 2004, 38-67.

Perry, D., ‘Éilís Ní Dhuibhne’, in *Backtalk: Women Writers Speak Out*, New Brunswick-New Jersey, Rutgers University Press, 1993, 245-260.

Putt, S. G., *The Fiction of Henry James: A Reader’s Guide*, London, Peregrine, 1968, [1966].

Rawlings, P., *Henry James and the Abuse of the Past*, Houndmills and New York, Palgrave Macmillan, 2005.

Rollins, H. E. (ed.), *The Letters of John Keats 1814-21*, 2 vols., Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1958.

Roskill, M., *The Interpretation of Pictures*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1989.

Rumens, C., ‘Reading Deane’, *Fortnight*, July/ August, 1997, 29-30.

Rushdie, S., ‘Outside the Whale’, in Rushdie, S., *Imaginary Homelands: Essays and Criticism, 1981-1991*, Harmondsworth, Penguin, 1992 [1991], 87-101.

Said, E. W., *Orientalism*, London, Penguin, 1978.

— *The World, the Text, and the Critic*, London, Vintage, 1983.

— *Culture and Imperialism*, London, Vintage, 1993.

— New Preface to *Orientalism*, Harmondsworth, Penguin, 2003, xi-xxiii.

Seidel, L., 'Jan Van Eyck's Arnolfini Portrait: Business as Usual?', *Critical Inquiry* 16, 1989, 55-86.

Shinagel, M. (ed.), *Robinson Crusoe: An Authoritative Text, Contexts, Criticism*, New York and London, Norton, 1994.

Slemon, S., 'Post-Colonial Allegory and the Transformation of History', *Journal of Commonwealth Literature*, 23:1, 1988, 157-168.

Smyth, G., *Decolonisation and Criticism: The Construction of Irish Literature*, London, Pluto, 1998.

— *The Novel and the Nation: Studies in the New Irish Fiction*, London and Chicago, Pluto Press, 1997.

Spivak, G. C., 'Three Women's Texts and a Critique of Imperialism', *Critical Inquiry*, Vol.12, No. 1, "Race", *Writing and Difference*, Autumn 1985, 243-261.

Todorov, T., 'Les fantômes de Henry James', in *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, 186-196.

Tymoczko, M., 'Celtic Literature and the European Canon', in Lawall, S. (ed.), *Reading World Literature: Theory, History, Practice*, Austin, University of Texas Press, 1994, 160-176.

Viswanathan G., *Masks of Conquest: Literary Study and British Rule in India*, New York, Columbia University Press, 1989.

Walcott, D., 'Crusoe's Journal', in *Collected Poems 1948-1984*, Toronto, Harper-Collins, 1990, 11.

Wa Thiong'o, N., *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*, London, James Currey, Nairobi, Heinemann, 1996.

Watt, I., *The Rise of the Novel*, Berkeley, University of California Press, 2001.

Williams, N. J. A. (ed.), *Pairlement Chloinne Tomás*, Dublin, Dublin Institute for Advanced Studies, 1981, 40.

Wilson, J. C., *Painting in Bruges at the Close of the Middle Ages: Studies in Society and Visual Culture*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 1998.