



Associazione Laureati in Lingue
Università degli Studi di Udine

Le Simplegadi

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

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

Passaggi tra Est e Ovest

Anno 4, Numero 4
Ottobre 2006



Le Simplegadi

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

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

International refereed online journal of modern languages and literatures

Direttore responsabile / Editor-in-chief: Antonella Riem

Comitato scientifico / Scientific Board:

Italy:

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

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

Australia:

Veronica Brady (University of Western Australia)

Canada:

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

India:

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

Ireland:

Paolo Bartoloni (University of Galway)

United Kingdom:

Federica Pedriali (University of Edinburgh)

U.S.A.:

Riane Eisler (Center for Partnership Studies, California)

Comitato di redazione / Editorial Board:

Direttore responsabile / Editor-in-chief: Antonella Riem antonella.riem@uniud.it

Segretaria di redazione / Editor: Maria Bortoluzzi maria.bortoluzzi@uniud.it

Redazione: Laura Pecoraro, Stefano Mercanti, Piergiorgio Trevisan

E-mail: simplegadi@uniud.it

Sede amministrativa / Address:

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

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

Indirizzo Direttore responsabile / Address of Editor-in-Chief:

Prof. Antonella Riem Natale
Dipartimento di Lingue e Letterature Germaniche e Romanze
via Mantica, 3
33100 Udine
Italia
e-mail: antonella.riem@uniud.it
tel. 0432 556773

E-mail: simplegadi@uniud.it

Rivista Annuale – Pubblicazione del numero in corso: ottobre 2006
Issued on October 2006

Passaggi tra Est e Ovest

Le Simplegadi

Anno IV, Numero 4, Ottobre 2006

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

Claudio Cattaruzza. Presentazione di "Dedica".
Le Simplegadi, 2006, 4, 4: 6-7.

POETICHE / POETICS

Laila Wadia. The butterfly effect.
Le Simplegadi, 2006, 4, 4: 8-10.

Muin Masri. Parole viaggianti.
Le Simplegadi, 2006, 4, 4: 11-12.

Napo Masheane. Poetry as a black art.
Le Simplegadi, 2006, 4, 4: 13-19.

ARTICOLI / ARTICLES

Antonella Riem Natale. Anita Desai's Baumgartner and the Goddess Mother.
Le Simplegadi, 2006, 4, 4: 20-27.

Veronica Brady. The poetic of place: Judith Wrigth's at Cooloola. An Australian View.
Le Simplegadi, 2006, 4, 4: 28-35.

Saumitra Chakravatry. The Bauls of Bengal.
Le Simplegadi, 2006, 4, 4: 36-41.

Stefano Mercanti. In Deepa Water: Mehta's latest elemental move.
Le Simplegadi, 2006, 4, 4: 42-45.

Alessandra Marino. Anita Desai tra Oriente e Occidente: l'incontro oltre il canone.
Le Simplegadi, 2006, 4, 4: 46-55.

Annalisa Spedaliere. Anita Desai: *In Custody e Fasting, Feasting*.
Le Simplegadi, 2006, 4, 4: 56-62.

Giovanni Nimis. Momenti Zen nella poesia di William Wordsworth.
Le Simplegadi, 2006, 4, 4: 63-71.

Laura Pecoraro. Le figure del Divino femminile in "Turning – le città della luna" di Antonella Barina: studio antropologico-culturale in collegamento al lavoro di Riane Eisler e Marija Gimbutas relativo al culto della Dea nelle civiltà antiche.
Le Simplegadi, 2006, 4, 4: 72-81.

RECENSIONI /REVIEWS

"The Zigzag Way" di Anita Desai. A cura di Donata Federici Monesi.
Le Simplegadi, 2006, 4, 4: 82-84.

"The One Life: Coleridge and the Hinduism" di Antonella Riem Natale. A cura di S. Ramaswamy.
Le Simplegadi, 2006, 4, 4: 85-90.

Claudio Cattaruzza**Presentazione di: "DEDICA"**

Promosso e organizzato da *Thesis*, un'associazione culturale di Pordenone senza scopo di lucro, DEDICA è un festival incentrato su una personalità del mondo della cultura proposto senza intenti celebrativi, ma con il dichiarato obiettivo di rendere omaggio al percorso artistico del protagonista.

DEDICA è anche un'occasione per disegnare un itinerario culturale specifico che, partendo dal protagonista, finisce per approdare ai suoi ambiti geografici, storici e culturali, un itinerario per vedere, sentire, conoscere e riconoscersi in altri contesti e in altre culture, per sconfinare in linguaggi diversi e differenti espressioni artistiche.

La manifestazione che si svolge a Pordenone nel mese di marzo, è diventata ormai un appuntamento di rilievo internazionale, si articola in una serie di appuntamenti che possono spaziare dalla presentazione di libri a spettacoli teatrali, da incontri con l'autore a concerti, da conferenze a tema a proiezioni cinematografiche, da mostre a spettacoli di danza. Punto fisso di ogni edizione è la pubblicazione collegata all'iniziativa che approfondisce la conoscenza dell'artista proposto. Ciò ha permesso la creazione di una piccola collana monografica che oltre ad avere una valenza testimoniale costituisce motivo di interesse per studiosi e studenti.

Nata nel 1995, DEDICA, ha visto le prime tre edizioni rendere omaggio al teatro di ricerca con la presenza di Laboratorio Teatro Settimo (1995), Cesare Lievi (1996) e La Compagnia Teatrale I Magazzini (1997) . Nel 1998, con l'attore, musicista e scrittore Moni Ovadia, ha inizio il percorso che attualmente la caratterizza. Dal 1999, i protagonisti sono stati individuati tutti in ambito letterario: Claudio Magris (1999), Dacia Maraini (2000), Antonio Tabucchi (2001), Amin Maalouf (2002), Vassilis Vassilikos (2003), Assia Djebar (2004), Paco Ignacio Taibo II (2005).

L'edizione 2006 ha avuto come protagonista la scrittrice indiana Anita Desai. Madre tedesca, padre bengalese, studi in Gran Bretagna, Anita Desai vive e lavora parte dell'anno tra New York e il Messico e sa bene cosa significa vivere a contatto con genti e culture diverse, osservare e cogliere le differenze senza per questo erigere barriere o tranciare giudizi. Il suo percorso di vita di orientale stanziata prevalentemente in Occidente, quindi il suo modo di costruire un 'ponte' dialettico tra Oriente e Occidente è uno dei motivi che hanno reso interessante e affascinante scoprire il suo lavoro e la sua personalità. I protagonisti dei suoi scritti sono personaggi comuni, inseriti il più delle volte in una società ed in un contesto culturale dagli aspetti contraddittori e complessi,

una società in rapida evoluzione. La scrittura di Anita Desai ha anche una straordinaria capacità evocativa, diventa un modo quasi 'fisico' per venir condotti nelle atmosfere, nei luoghi dell'India, quasi a sentirne gli odori, a percepirne i colori, la polvere e il calore. La sua, però, è anche un'India vista dagli occidentali, attratti ancora dalla fascinazione esotica e dal misticismo e poco inclini a cogliere le trasformazioni. Anita Desai scrive dunque dell'India dalle molteplici facce, affascinante e contraddittoria, ma anche di due mondi, quello occidentale e quello orientale, che pur distanti migliaia si specchiano in un rovesciamento per molti aspetti solo apparente.

Questi elementi hanno permesso di articolare un programma composito che ha raccolto la partecipazione e il consenso di differenti tipi di pubblico.

A tal proposito, particolare interesse ha destato *Passaggi tra est e ovest. Un doppio sguardo*, giornata di studio sulla letteratura post-coloniale e il suo rapporto con le lingue e i linguaggi e con le varianti dell'identità, che ha rappresentato un'occasione di confronto per studiosi e ricercatori provenienti da diverse università italiane.

Per approfondimenti e informazioni sul festival: www.dedicafestival.it

Laila Wadia***The butterfly effect***

According to Chaos Theory, the flapping of a butterfly's wings might create tiny changes in the atmosphere which, over time, could cause a tornado to occur. This type of sensitivity to initial conditions is popularly known as the "butterfly effect" and is exactly what Anita Desai's visit to Pordenone brings about in one of her fellow-nationals in this short story.

I was out with Fifi on her five o'clock walk. Generally speaking, when I'm out with Fifi on her afternoon business, I walk briskly, hands buried deep in the pockets of my overcoat, neck retracted into a furry turtleneck collar. Fifi is rather partial to bicycle tyres and thick stockinged calves, so I took it as a sign that she should choose to relieve herself in the midst of the vaulted archway of the Corso, between Christofle and Max Mara, right beneath *that* poster. A bill that would never have caught my eye had it not been for the fact that the Pomeranian in my custody was notably constipated that day.

A famous Indian lady writer would be visiting Pordenone and giving a series of lectures, the poster advertised. An Indian movie would be shown. And she'd be given the keys of the city. As Fifi's signature sneeze gently brought to my attention the fact that she was done, I pondered over the newfound information and realized that I didn't know cities had doors and locks.

But then, even after working here for the past five years as a domestic servant for the Marsons, there were so many things I didn't know. For an Indian of humble origin such as myself, every day was a new dawn at the school of life and I had things to pick up from everyone – starting from the baker and his vast array of breads and ending with Fifi and her ladylike sneezes. But what I did know all too well was that I was homesick - in a way that no amount of basmati rice and curry powder now available at the supermarket down the road could cure. My heart was a mouldy canvas no dog-eared photo album could colour, a ravine too deep for long-distance phone calls to fill. As a dewdrop needs the sun to sparkle, I needed to see a familiar face. A face from the motherland – warm and brown like fertile soil of my native Bihar. I longed to hear a familiar language, to look long and deep into a pair of soulful eyes from home.

Mrs Marson, the lady I worked for, would never have understood. Just as I couldn't fathom how she could spend four hundred euros on a cardigan, she thought it was standoffish of me not to spend my Sundays rubbing sari-ed shoulders with the women of the tiny Bangladeshi community that had sprouted in town. To her, all dark-skins were the same – and she thought of us as robots – hands without hearts, phalanges without feelings, humanoids without a past. Only once did she ask what had brought me – unmarried and thirty-four - to this corner of north-eastern Italy, and I have a feeling that it was simply to check that there were no skeletons in my cupboard.

Papa has to have a hernia operation next month and the farm work has come to a halt, my sister Prema's prospective in-laws are getting restless because they haven't received the full dowry, and Mama says to do my best to send the money by the 15th - so I can't ask for a day off because it will be cut from my salary. What's more, I have to pay Mrs Marson back twenty euros a month for the sweater I ruined by putting it into the washing machine.

"Moth! You're worse than a moth! Not even that dreaded insect could have turned my precious cashmere sweater into this lumpy mess!" - I can't get her screeching out of my head.

It's no use coming up with the excuse of having to go to the doctor's because that is a sure way to bring the evil eye upon myself - as it is my hands and fingers ache from morning to night because of the cold.

I could never tell her the truth. I couldn't dare to ask if I might have half a day off to go to a literary conference. I can just about see her face clouding up with incredulity and the subsequent downpour of scorn.

"Time to sit pretty at a conference but no time to clean the house!" she'd huff and remind me of all the most unfathomable places dust might tend to gather in.

What's more she hates anything in print. If she catches her husband reading the newspaper she drives him insane until he is forced to put it away and join her in watching "Domenica In" or something else on television. I read the few novels I brought with me from home under the covers at night.

I'll have to use Fifi as my alibi. And that'll mean having to tell only half a lie. I'll say the dog has a stomach ache and needs to be taken to the vet. There's always a huge queue at the vet's because Italians will do anything for their pets, so she won't get suspicious if I'm away for a couple of hours.

Fifi, bribed to the teeth, sits in my straw bag merrily chewing on a bone. Almost every chair in the room is taken. I slide into a seat in the back row and, peeking through the swirls of brandy-coloured hair of the lady in front of me, I catch a glimpse of the lady writer from my native land. She smiles. I check my watch, only to find it's my heart ticking so loud and fast. She wears a baby pink sari with a black cardigan thrown over her shoulders. I bet it isn't cashmere. Fifteen minutes. Fifteen precious silent minutes go by and I fidget with the hem of my woollen trousers. Five years. It's been five years since I last wore a sari. Mrs Marson doesn't like me to. She says it would attract too much attention, from the sort of people we don't want: snoops from the tax department or labour office...

Fifi is behaving herself. I'm trying to. Eight scholars are now on the podium, talking so fast that my head is beginning to spin. The lady writer sitting beside them is the epitome of poise. Not a word has she said so far, but many a time has she nodded - retrieving her name, that of some fiction character or the title of one of her many books from the tidal wave of information with which the lecturers are flooding the hall. At a certain point one of the speakers gets up

and starts waving his hands about like a Bombay policeman directing traffic. To me he's a bad inter-continental phone connection – I get one word out of every three that he sputters in Italian - but I gather that for some reason he's upset about the way foreigners are treated in the West. I'm so touched that he should worry about us that I want to cry.

“Literature is for all, not just for the elite,” he bellows, “why are there no foreigners amongst the audience?”

I sink as low as possible into my seat and pray to Lord Rama no one is looking my way.

Next is the turn of a lady professor who says she wishes to speak about India. But what she says is a mystery to me - like when you go out to restaurant and ask for spaghetti with clams and have to go hunting for the clams with a magnifying glass, is how Mr Marson would put it.

Fifi is getting restless. My fingers are beginning to ache. An hour and a half has gone by. When is the writer going to get a chance to speak? Oh, how I long to hear one of the native tongues of my country. English, of course she'll speak English, but maybe every now and then she might toss in a few more familiar sounds.

She is finally handed a mike. And at long last my ears are filled with the sweetness of June-ripe Alphonso mangoes and the warm fragrance of fresh *jelebi*. She speaks of home, of my motherland so far from reach, so close to every nerve ending. A number of issues does she bring up: decolonization, the end of Western cultural domination, gender equality and the equality of all lands, creeds, colours and classes.

Smiles ring the room. So do happy nodding faces. Fifi barks her approval, I clap till my palms are spotted with crimson and get up to leave while the room is still throbbing with applause. I walk out of the conference hall holding my head up high, or, more aptly, I float on air. What I am is a butterfly with wings of dignity. Words can do that to you.

Laila Wadia lavora come Collaboratore Esperto Linguistico di lingua inglese presso l'Università di Trieste. E' anche una scrittrice bilingue e ha pubblicato numerosi racconti in italiano.

Muin Masri***Parole viaggianti***

Nel passaggio dal niente al troppo, dallo stato d'assedio alla libertà di movimento, dal rispetto delle tradizioni e usanze alla libertà di parola, dal pensiero collettivo al concetto di individuo, tutto questo e altro ancora assomigliano molto ad una 'rinascita'. Che con sé porta lo stesso dolore e la stessa sofferenza della separazione dei figli dalla madre. Quando molti di noi, per scelta o meno, si trovano a dovere attraversare il delicato passaggio non sempre sono in grado di comprendere fino in fondo dove porterà loro questo travaglio e nemmeno la durata del distacco. L'unica cosa che ci portiamo è la memoria, frammenti di storia, profumi, suoni e ricordi, a forma di emozioni alcune piacevoli e altre negative ma altrettanto forti. Superata la prima fase di disorientamento, appena appreso come sbarcare il lunario e trovato il tempo di prendere fiato e di avere una vita più o meno stabile, l'emigrante cerca di fare la prima cosa di cui è capace: raccontare. Inizialmente il racconto è solo orale che da noi è da sempre una tradizione tramandata da madre in figlio. In molti casi è dovuto all'analfabetismo, attenzione, però, a non confonderlo con l'ignoranza. Nessuno nasce scrittore ma poeta sì e i poeti e i raccontastorie non hanno bisogno di saper né leggere né scrivere perché possiedono il dono della parola. Si raccontano storie a volte al limite della realtà e a volte figlie delle fantasie popolari, le leggende, per denunciare un'ingiustizia subita o un amore lontano. Il raccontare storie oltre al piacere e all'emozione è anche il modo migliore per stare in compagnia. Proprio questa è la prima cosa di cui abbiamo bisogno: la compagnia perduta. Poi con il tempo diventa anche un modo per non dimenticare la strada del ritorno a casa, cioè la storia, la nostra carta di identità. Qui oramai i poeti e i raccontastorie sono sempre più emarginati ed è un peccato (il Profeta amava ripetere: "Dio ha dei tesori sotto il suo regno, e la loro chiave è sotto la lingua dei poeti"), quindi ci troviamo quasi costretti a tradurre la memoria, ma non è così facile trascriverla con le parole. Sono necessarie tecniche, trucchi e sottigliezze che solo la padronanza della nuova lingua ci può offrire. Nell'imparare la nuova lingua quasi spontaneamente si acquisiscono anche la storia e la cultura del nuovo paese, ci si contamina. Inevitabilmente avviene la seconda fase della rinascita cioè l'integrazione che non sempre porta buoni frutti. Le incomprensioni sono dietro l'angolo e spesso dovute alla presenza di troppi intermediari tra il narratore e il pubblico per non dimenticare i critici che sono i veri promotori dei libri e scopritori di nuovi fenomeni e tendenze. Alcuni di noi continuano a scrivere storie fedeli alla memoria originale rischiando o di non essere capiti o addirittura accusati di essere ancora, e per sempre, diversi; sono anche facilmente contestabili. Altri, invece, per avere una vita più facile, scrivono storie del loro paese, ma adattate ai gusti del nuovo pubblico. E spesso scrivono non per fare conoscere la loro vita come è veramente, ma come gli altri vorrebbero che fosse

Muin Masri. Parole viaggianti.

Le Simplegadi, 2006, 4, 4: 11-12. - ISSN 1824-5226

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

rischiando, però, di essere rinnegati a casa loro. Non è mai stato facile il passaggio, ma è necessario a tutti per 'annusare' e cercare di comprendere il diverso. Ma chi è il diverso? L'emigrante o l'autoctono? Proprio qui sta la forza della parola anche se io preferisco sempre i racconti orali agli scritti, hanno il sapore della compagnia, del viaggio perché "su questo mondo non resta nulla, se non le parole" e ancora meglio quelle dei poeti, sono visionari, pungenti e perdonabili come i matti. Lo scrittore, invece, soffre della sindrome del mediano, la solitudine, ovunque straniero anche sotto i riflettori.

Muin Masri è nato nel 1962 a Nablus (Palestina). È in Italia dal 1985. Oggi vive a Ivrea, dove lavora. Ha esordito nel 1994 con *Racconti?*, una raccolta bilingue (italiano - francese) pubblicata da Scriptorium. Ha pubblicato, tra l'altro, il miniracconto *Le mutande nere* (Goethe Institut, 1996), i romanzi *Il sole d'inverno* (Lupetti & Fabiani, 1999), *Pronto ci sei ancora?* (Portofranco, 2001 – Lochness libri, seconda edizione 2006) e *Io sono di là* (Michele di Salvo – Traccediverse, 2005). Nel 2002 ha realizzato *Viaggio di sola andata*, cinque episodi trasmessi da Radiotre nell'ambito del programma Centolire. Masri non ama essere definito uno scrittore, ma predilige la definizione più romantica di raccontastorie, figura tradizionale e ancora oggi molta radicata nella cultura araba. Per questo da anni partecipa a vari incontri organizzati da scuole, associazioni ed istituzioni per divulgare il suo vissuto misto di guerra e di speranza per poter dare il suo contributo all'abbattimento della paura della differenza.

Napo Masheshne

Poetry as a black art

(edited by Raphael d'Abdon)

Oral Poetry

One only appreciates oral poetry when one realises that for ancient man the way to ancestors or to God or Supreme Being was through some kind of poetry. Our people have always been believers of the higher being, spiritual and close to existence. The Supreme Being was found in rivers, mountains, plants and the animal kingdom. Hence many of our clan names are associated with a particular animal. It was also found in four elements of life: fire-air-water-earth. Within African traditions... high priests-traditional healers-poets have had ways of creating rituals, making it possible for people to reach their gods.

Es'kia Mphahlele in *Lets Talk writing Poetry* wrote:

“spoken word artists must write verse that makes good public reading without sacrificing poetry itself, i.e. depth meaning in which powerful words express powerful feelings. One should be able to read such poetry silently and still enjoy it. And such poetry shouldn't depend on the approval of an audience but on a greater care for the words themselves.”

Poetry must sharpen our sense of awareness. It must increase the listener's emotional, spiritual and intellectual being. It must involve and touch the people in a way that deepens their sense of being. One can only enjoy poetry when they can tune into its sound, its sense of image and its vibrations.

There is magic in spoken word ... the kind of power that stirs the imaginations of a listener. The quality of words and the way in which the wise writer produce words must be able to echo in the minds of the people long after the poet has moved from stage.

Ingoapele Madingoane, with *Africa My Beginning* allowed his own words to live behind him. My fear for us, the present generation of spoken word artists both in South Africa and the United States is that we are more concerned with how we look and how much people mum after our words. Yet once they have shouted “MORE FIRE!” whatever you have said does not live with them. If our generation continues to rob the spiritual quality of life our art will disappear like our history.

History can only be carried within words. And when that history is shared it reflects the mental and spiritual understanding of its people. Oral poetry

breathes the spirit of our ancestors. It is awareness that we are not only black but also African. The concept of "Black Consciousness" helped to establish a platform of pride. The kind of pride that promotes who we are.

Language

Professor Willie Kgositsile once said that if we as young poets are willing to make English speak our mother tongue we must take into consideration that we are empowering English. Which in actual fact is true but...how does one define language? Sound in language is a mere interpretation of one's feelings or thoughts. There is a need to claim all the tongues in which we speak to make speech of many languages that give expression to the unique cultural reality of a people, especially since South Africa has eleven official languages.

For centuries many things have been written in English about who we are as Africans. Today it's with my great understanding of this very same language that I know how many lies are said and have been said about my people. We should not shy away from speaking or knowing English. However we should find better ways of telling our stories through it so that those who think they know can be corrected.

We need to accommodate each other's languages. We should use any language necessary to take people on a journey they will never forget. My suggestion is that we take as many proverbs and idioms from our mother tongue and translate them into English. Let us bend English to fit our own background. Let us put it into up to date modern contemporary language to suit our expectations.

English is the vehicle not the thought... not the idea or the content. It is no hidden factor that our present generation in South African is more westernised. But even the old Drum magazines journalist of Sophiatown in the 50's expressed themselves through this medium. The influence might have been from American movies, jazz and art. But, like them or our political leaders, we are at the point where we cannot chuck English out. It is important that we reserve our language but also allow it to expand to a large audience. But the past has cut off our voice so we need to grow two, three or four voices, into different tongues our songs should spill out.

Proverbs and the figures of speech are condensed form of language; they contain a number of meanings at one time. Idiom expressions help the audience or us to remember longer what the poet said. Through them we are able to probe the essence of things, events, people, and experiences at large. We see beneath the literal or surface of words.

Poetry abounds, it passes from mouth to mouth. We are African people united by a family of languages and by the spiritual element of our culture. What

recourse is left to us then but to create our own language? A language, which can connect our identities to one capable of communicating values true to us. We writers should be bold to create our own definition of experience not by decisions that stand only because they a response to the white man's definition of us. Our ghetto cry is a voice without any resonance, if we plug our ears against the cries of those in poverty of freedom.

Writing

Writing is an individual craft. A lonely undertaking most of the time. One cannot avoid the pain and labour and tears it takes to produce true art. The passion to read variety of literature and the patience to listen intellectually to people are crucial qualities in a writer. One must use all senses, what you see, smell, feel, touch, who you see, what you hear – what history has it – and by history, I mean your story or should I say 'herstory'. The untold story does not have to be a "long ago" one – it could be a place where you fell and badly hurt your knee.

Audience

Poets must often ask who their reader is. And also we need to agree that the definition of one's audience does not necessarily lie with the writer herself. And maybe the right question should be 'what are you writing about?' instead of who do you write it for. I always emphasise that I write and speak for Black African women. That geographically I am a South Sotho woman who can only reflect the true sense of the Sotho culture even if someone in Germany would relate to my experiences.

I write about me, my mother, sister, friends and those women in my community who have endured the suppression of their own voices. But often I find that most people across culture, colour, gender and race get touched by my poetry the same. Who?...Subject compromises the value sometimes. What I write is a reflection of what I like to read. But mostly of where I am from.

How I write is an influence of thousands of writers who give me a distinctive voice. These are writers who I first wrote like until I could speak through their voice, finding my own voice in the process. For example I would find my self-writing like Don Mattera, Ngugi wa Thiong'o or Gcina Mhlophe until such a time I can kill them in my writing. This we call killing your parent in the writing field.

But also my voice has essence of my upbringing and how my accessibility to books and reading has placed itself in me. People should write stories that live in them from the depth of their being. Writing should not be about ego, even though most of us write to be noticed. I say write from an honest place...be sincere at all costs. Give people your honest opinion, thought; feeling and voice. We should stop painting ourselves as people who are carriers of suicide notes for our culture.

Performance poetry

Poetry is an oral art...if you do not read it aloud even to yourself as a reader it is a waste. Poetry is sound of words. And if you know it by heart it takes a different tune and form without it being hip-hop. Young writers must take this discipline as a field of excellence not a game.

They must value poetry and keep it as a wealth of knowledge where we can see ourselves even when others refuse it. We must take note that in poetry sometimes the simple, ever so simple words are more powerful than when we try to embroider them in longer words or bombastic terms. Let's just play around with words.... in some languages, metaphors are always far stronger than a simile.

Poets must broaden our minds by reading other peoples' work. We must attend as many poetry sessions as possible just to see the variety of how words are delivered and received. It should not be about fame or shine but rather about whose words will live long over time. We must make sure that our words wrapped in poetry can stand on paper. Most of our people are lazy to read. They prefer to jump on "open mic" sessions as if the world is made for their bad sounds without facts. Spoken Word is a remarkable reworking of the original poem. Read your work aloud and feel how it sounds. Read it to friends and be willing to be criticised. And if you can see that it does flow and the lines have an energy that is generated because of its tight structure you are playing on a tight spot and that is good.

Figures of speech must work for us. We, as writers and artists, must free ourselves from the chains that hinder our cultural fulfilment. Let us be the voice of our people. And lives not as puppets of idiotic worlds. We should know by now that just because one can slang, wear Erykah Badu headpiece, walk sideways and be among the crowds does not mean you are a poet. Poets like ordinary people seek avenues where they can define the self, while globalisation threatens to sweep cultural borders.

Poetry as a woman's tone

Poetry as a woman's voice/tone/vibration/identity is like X becoming the known. And a woman's voice in everything that lives has its own song. Traditionally women are soldiers of homesteads, builders of nations and makers of kings. Universal forces have entrusted us to nurture our offsprings through generations. And we have done so through our storytelling, song, dance and play. We have secretly wrapped the beauty of our language, tradition, culture and rituals in our hearts. The reason we exist and evolve with time is to fill the void of every generation as reference.

However today's philosophies and values that women live by are not given space. White supremacy, capitalism and patriarchal state use us as poster faces for community projects, new products, magazine covers, and fashion. Some of our African brothers have labelled and detached themselves from us. It is sad to see writing about feminism as placing a shadow over female poets. Women in the past were held as mirrors in which our people could look at themselves. Though some traditions and cultural groups have worked to silence us – on moving from silence into speech is revolutionary gesture.

Bell Brooks in *Taking Back. Thinking Feminist, Thinking Black* says:

“the idea of finding one's voice or having a voice assumes a primacy in talk, discourse, writing and action. As metaphor for self-transformation, it has been especially relevant for groups of women who have previously never had public voice, women who are speaking and writing for the first time, including many women of colour.”

Feminist focus on finding a voice for women within oppressed groups who have contained so many feelings - despair, anger, shame, rage, anguish - who do not speak for fear that our words will not be heard as what they are. Coming of voice is an act of resistance. From the same book Bell Brooks continues to say:

“Speaking becomes both a way to engage in active self-transformation and a rite of passage where one moves from being object to subject. Only as subjects can we speak. As objects, we remain voiceless- our being defined and interpreted by others.”

Traditionally black women knew what to do when the lands were upset with us. We had learned how to remain strong in the face of adversity. But most we knew the wisdom that binds black people together. Each time a woman begins to speak, a liberation process begins, one that is unavoidable and has powerful political implications.

African people generally understand the answers for most life's basic questions. Our lives, values, and standards are deeply rooted in our communities. Through out the Diaspora we were encouraged to celebrate life without shame. We were taught that we lived side by side with others who were different from us and honoured the variation of traditions. So when we decide to come out of our cocoons it is in search for definitions to our identities within our families, communities and for answers with meaning to our own personal struggles.

To speak as an act of resistance is quite different than ordinary talk. In South Africa as a woman the idea of finding a voice risks being romanticized in the rhetoric of those who advocate a shallow feminist politic which privileges acts of speaking over the content of speech. I cease to see the day when black women (“feminist” or “womanist” or “revolutionalist”) can be appreciated and looked at as people with opinions, dreams, plans and ideas. Not scars hanging on the worlds back as fat, too straightforward, too optimistic, too opinionated,

to beautiful, too crazy or arrogant. Different words in Sesotho will agree with me that a fire lights its self in us at birth and too whom new rays of light may break is she whose childhood fire never dies. African women are intelligent, strong, sensitive, giving, loving and talented. Silence with us should never be glitter gold.

It is also true that my poetry or play or art can be about a black girl with issues on white people or about the overly used revolution or HIV/AIDS. But that does not have to rob me of an opportunity to tell my story as a poet, not an outsider. The universe gave us a chance to look at others as our selves and as part of something that can contribute to change. We are like a vases designed to hold knowledge. The world must give women a space without trying to fit them into a box. Boxes were never designed to fit us.... they can not contain any of us. They can only provide corners and shadows for hiding.

Men or women, we are all more than complex. We all have issues and baggage's which we need to throw away now and again. I have always looked to discover same things as every person: an identity that can make me part of a whole. It does not matter if I am a Sotho, Xhosa, Zulu woman: the point is that I could be the only point of reference my children can have. They need to hear a broader truth of themselves in me...before the world tells them they are too black. This is clear-cut simple, I am a cultural weapon and weapons do not stay in their boxes.

When we formed *Feela Sistah! Spoken Word Collective*, March 2003, it was for every thing that women are but never found spaces to articulate. It was to remind our communities that a young, beautiful, black woman can be sexual, sensual, political, sexy and bold enough to expose her inner secrets without fear of oppression. *The Spoken Word Collective* was formed to give voice to positive black women and making poetry "Not An Intellectual Experience". This we did by addressing critical social issues, God, and the joy of Africa. We were a group made out of phenomenal women having a massive audience of men, Rastas and professionals, black and white, college professors and middle-aged people. We sold out shows at Kippies, Old BassLine, Grahamstown National Arts Festival, and The Women's Arts Festival and performed for organisations like the Steve Biko Foundation. Our public appeal was indeed diverse.

People may not want to acknowledge the movement that *Feela Sistah!* created for women and men poets and they are entitled to their opinions. But the truth of the matter is that we made "herstory". We used our skills, talents and writings to form a collective that is irreplaceable to this day. For what its worth, our scars were an amour which fought the price tags on our culture, heritage, art, philosophy, views on women artists and their dignity. How then can we be looked at as only observers? The world never wants to affirm us as female poets but who we are is proud of us today. Poetry and spoken word are really ruling the world street culture. Young black women are recognized through the world as having something unique and important to contribute, and we have got to

take advantage of that. The creative attitude should remain with us always and be the touchstone by which we gauge our actions in the world.

Napo Masheane is a drama and creative writing mentor, actress, playwright, stage director and spoken word artist (poet), Napo Masheane is one of South Africa's today most appreciated all-around artist. Though still very young, she has already produced and directed several theater pieces, and worked extensively both in her country and abroad (Botswana, Germany, USA). In regards to poetry: she was the Co-Director of a group called *Feela Sietah Spoken Word Collective* founded by four female poets (Lebo Mashile, Ntsiki Mazwai and Myesha Jenkins); she has been nominated for Daimler Chrysler Award for South African Poetry (2005); she has published a book of poems, with essays and prose titled *Caves Speak In Metaphors* (2006). Currently (September 24th - October 8th, 2006) she is performing at the Amsterdam Afro Vibes Festival (Holland) with *My Bum Is Genetic Deal With It* (an original work conceptualized, written and performed by herself and brought to the stage with direction by John Matshikiza).

For more bio info, photos, videos, poems, and contacts, visit Napo Masheane's website: www.napomasheane.co.za

Antonella Riem Natale

Anita Desai's Baumgartner and the Goddess Mother

Abstract I: This essay works within the focus of ecofeminist epistemologies as part of an international research project on the theme of *partnership* and the Goddess archetype as a figure of the sacred. As our perspective of the origins of humanity affects our beliefs, political and social behaviour in contemporary culture, we analyse the meaningful episode in Anita Desai's novel *Baumgartner's Bombay* (1988) when the protagonist enters in a cave/temple in the Indian countryside, showing the importance of the representation of the Mother of the Caves, one of the most ancient emanations of the Hindu Kali, a *matrikadevi* (mother Goddess), called *Kurukulla*.

Abstract II: Dal momento che le nostre prospettive rispetto all'origine dell'umanità condizionano i nostri credo politici, culturali e sociali, il saggio, parte di una ricerca internazionale sulla *partnership* e l'archetipo della Grande Dea come figura del sacro, analizza un episodio significativo nel romanzo di Anita Desai *Baumgartner's Bombay* (1988), in cui il protagonista entra in una caverna/tempio nella campagna indiana. Questo dimostra quanto sia importante la rappresentazione della Dea Madre delle Caverne, una della più antiche emanazioni della Kali Indù, una *matrikadevi* (dea madre) chiamata *Kurukulla*.

This essay works within the focus of ecofeminist epistemologies (Devlin-Glass, & McCreddon, 2001; Adams 1993) as part of an international research project on the theme of *partnership* and the Goddess archetype as a figure of the sacred, in some texts in the literatures both of the English 'canon' and the postcolonial voice of *englishes* (1). Among many others, in particular the following anthropological and psychoanalytical works are the theoretical foundation of this study:

1. Riane Eisler's *The Chalice and the Blade* (1987), which traces the cultural evolution of Western societies from prehistory to the present, in terms of the underlying tension between "equalitarian" (2) and "dominator" modes of living. The 'lost age' belonging to the Goddess is an important legacy that we must recuperate in order to face and peacefully overcome the challenges of our times. Riane Eisler's *Sacred Pleasure* (1996), which focuses on the biological rewards for loving and caring behaviours, representing "a more evolved way of living on this earth" (3). She explains, giving full scientific evidence and relevant bibliography to prove her 'case', that the 'war of the sexes' and violent behaviours on the 'other' are not genetically, biologically or *divinely*, ordained; they are indeed a social and cultural means used by a certain type of power through the ages to *divide et impera*. The partnership model shows how a better system of governing in cooperation can be fruitfully used for the ultimate good of all.
2. Clarissa Pinkola Estés's *Women Who Run with the Wolves* (1992), a Jungian study on the figure of the "Wild Woman". Estés creates a new lexicon to describe the feminine psyche; she uses multicultural myths, fairy tales, stories, and folk tales in order to trace the hidden history of women through this archetype. The "woman who runs with the wolves" is a *natural* creature and a powerful symbol, filled with positive inner forces and instincts, passionate intelligence and visionary creativity, magic and 'medicine'.
3. Jean Shinoda Bolen, *Goddesses in Everywoman. A New Psychology of Women* (1984) studies Greek Goddesses and their representations as powerful inner patterns – or archetypes, governing our lives. Using these archetypal elemental forces consciously is a means to counteract the patriarchal cultural stereotypes that still have a powerful effect both on our inner and outer worlds. This is also a reassuring alternative to the restrictive dichotomies often governing our modes of being and relating to others, such as masculine/feminine, mother/lover, doctor/healer, careerist/housewife, physical/spiritual.

These works analyse our archaeological past, especially in Neolithic times, when a *partnership* culture, rather than a *dominator* or patriarchal one, was taking "care" of the world, in Çatal Hüyük, Anatolia, in what Marija Gimbutas (1974, 1982, 1982, 1991) called "Ancient or Neolithic Europe", before the invasion of nomadic Indo-European tribes; and in Crete. According to these and other authors (4), in our genetic system we have memories of this past harmonious relationship with the "Other" and the "Earth-Female", which, in a spiral and recurring fashion, tend to re-present an alternative solution to our world's crisis and to the new millennium. A process of disenthronement and degradation of the Great Goddess, who was first subdivided into a myriad minor goddesses, always tied and submitted to a male partner or husband, began with Indo-European invasions and was later completed by the insurgence of monotheistic religions, Hebrew, Christian and Moslem. The male deity became dominant and the female goddesses faded into the background if not into a sort of limbo

Antonella Riem Natale. Anita Desai's Baumgartner and the Goddess Mother.

Le Simplegadi, 2006, 4, 4: 20-27. - ISSN 1824-5226

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

bordering oblivion (Bolen 1984: 18-21). For the first time, rape appeared in myths, and male heroes killed serpents and dragons, the old *familiar* animals, symbols of the Goddess power and energy (Bolen 1984: 21). Merlin Stone notes: “we may find ourselves wondering to what degree the suppression of women's *rites* has actually been the suppression of women's *rights*” (Stone 1978: 228, emphasis added). Rather than the Goddess's care of Her children and the world, where all forms and manifestations danced together in a mystic harmony, the focus was moved to God's *rule* and subdivision between opposite forces and moral values: those who *belong* to a certain community, religion, caste, race, are friends to be protected with all means, as long as they are loyal, and obey and observe the Father's law: those who do not are only sub-human enemies to be colonised, conquered and subdued or destroyed.

This dualism centred on *Logos*, typical of the patriarchal voice, is held together by the binary opposition of masculine reason and feminine nature-instinct. Indeed, systematic ordering and classification is specifically characterised by the rejection of all ‘inappropriate’ or ‘undesired’ elements; sharpening distinctions and difference is a way of defining traditional patriarchal familiar and political roles. There is always a critically important relation between history, politics and ontology; if we keep in mind the fundamental transformation of our ancient *gylanic* (5) societies from a paradigm focussed on “woman the creator and sharer of food” to one of “man the territorial possessor-aggressor”, our vision of what is natural and part of our biological, emotional and psychological response changes radically. Our perspective of the origins of humanity affects our beliefs, political and social behaviour in contemporary culture. Ardrey's perspective of man-the-killer becomes the philosophical foundation and justification for our globalised, authoritarian and technologically managed society (1961 and 1966). A new global scientific élite determines who is the fittest, who needs to move forward or is on the way to extinction. If we agree with Glyn Isaacs view – and Darwin's (Loye 2003: 67-96) – that food-sharing is the primordial act that renders us truly human, then we can show compassion and freely share our goods with our fellow human beings (Sjoo & Mor 1987: 391-409; Thompson 1981: 258-61).

Anita Desai's fiction is characterised by her very capacity to listen to the modulations of each voice and to represent both Ardrey's prevailing perspective of man-the-killer and Isaacs' view, connected to the Great Mother. She can repeat rhythms, echo words and worlds that often may seem distant and different to the Western reader, that are often misinterpreted according to a patriarchal and dominant mode. In the craftsman's shop direct experience, observation in the field, the imitation and repetition of each gesture, action and movement, amplify the apprentice's perception and his/her ability to do. Thus, the selfsame interlacing of cultures, languages and traditions that marks Anita Desai's biography becomes the bridging and contact element among the multifarious visions she presents in her narrative.

In the case of *Baumgartner's Bombay* (1988) the representation of the Goddess Mother is underlined through Her *absence*. As Anita Desai says: “the female

body has always been crucial to the reproduction of Empire, and deeply marked by it" (Griffith 1996).

Hugo Baumgartner, a German Jew, flees to Bombay to escape the Holocaust, leaving his mother and *mother-homeland* behind, in order to rebuild a new life in India. However, his mother and his homeland, exactly because absent and abandoned, remain the principal if not the only counterpoint to his squalid life of exile and outsider, *firanghi*, unwanted. In constructing his own myth of India, Hugo repeats the typical procedure of the coloniser, who projects his own expectations, whether it be mythical and paradisiacal or infernal and demoniacal, and builds an image for himself of the territories he conquers and which he appropriates. From the Paradise Hugo imagines to the hell of Bombay the distance is short. Yet Hugo is not a coloniser; actually he has been colonised, violated and inwardly destroyed by the same appropriative ferocity used against the *natives* of any subjugated place. However, focussing on the contradictions and ambivalences of his narration we are able to read what has been excluded and repressed, that is the Mother figure (6).

In *Baumgartner's Bombay* Anita Desai interrogates the common patriarchal vision/perception of the maternal/sensual body of woman/earth, that must be controlled, dominated and repressed for it is both source of life *and* death in the linear representation of finite time of the patriarchal/dominant mode. A meaningful episode in this sense is the moment when Hugo enters into a cave in the Indian countryside, according to some scholars ironic re-reading or writing back to the Marabar Caves in *A Passage to India*, even if Desai is very appreciative of Forster's novel, especially for its sincere and open portrayal of the relationships between whites and Indians.

The place on the top of the hill, where there are "rocks plied [...] to form a kind of cave" (188) is immediately *defined* by Hugo: it is not one of the many temples of "famed carvings and fabulous idols such as heaped the country with their artistic splendour" (188). The narrating voice repeats here the aggressive potency of the colonial paradigm that *de-fines*, marks the contours, interprets everything according to its own vision and principles. The seemingly positive terms that characterise other places of cult in India (famed, fabulous, splendour) have as a strongly contrastive counterpoint in the substantive *idols*, not divinities or gods, but mere fetishes of a childish, superstitious, primitive people who believe in polytheism, as often mistakenly Hinduism is read, not knowing the metaphysical heights of monotheist religions. The verb heaped, moreover, indicates a multiformity and excess that nauseate the *foreign* visitor, for they are irreconcilable with his desire of rigour, form, linearity, clarity and definition.

However, according to Hugo this is somehow a temple, even if he is not completely sure, because he misses all the reference points that characterise a place of cult in the Western patriarchal world. It is a "probably nameless" temple, and this absence of a name identifies the incapability or impossibility of the coloniser to actually *name* and thus comprehend what is *other*: it is the inadequacy of colonial language in de-scribing what it sees and experiments in the colonised country, if not according to its own terms and criteria. The cave in

the West is the dark place par excellence, it symbolises the descent to Hell, necessary to the hero in order to ascend to the high spiritual spheres and detach himself from matter/mother, dirty, obscure and sinful. In the ancient Goddess cults, instead, that Desai reminds us through absence and in an elliptical way, the cave is the archetype of the belly, cosmic womb, spring of life and regeneration, where everything is sown, grows and dies, in the tripartite cyclicity of the Goddess's time, in contrast with the duality of God the Father. The Hindu Mother of the Caves was one of the most ancient emanations of Kali, a *matrikadevi* (mother Goddess), called *Kurukulla* (7).

Hugo enters the cave as an intruder in a sacred place, who, with a judging mind, full of categories and prejudices, weighs and decides. He fears bats, nocturnal animals connected to the Goddess for their capacity to orientate in the darkness of the worlds defined infernal by patriarchal culture, which are instead places of regeneration and preparation for birth or rebirth. For the same reason Hugo fears obscurity, associated to primigenial chaos, where everything originates, but more than anything he fears blood, which he imagines was spilled in cannibalistic rites, another patriarchal perversion of the Goddess's spirituality and rites when only the priestesses' menstrual blood was used. Only later, when patriarchal male priests seized religious power, menstrual blood was substituted with animal and in some cases human blood. The ritual use of blood still remains, totally purged and *spiritualised* in the Eucharist, where we drink the purifying blood of Christ, who sacrificed for us, rather obvious transformation and appropriation, even if ferociously denied, as feminist criticism clearly shows, of the death and dismemberment of the son/lover of the Great Goddess of ancient cults (think of Isis and Osiris).

This is why in many caverns of the whole world we find red marks, often in ochre, "red powder or paste" (189); these signs, indicating the way out of the cave to Hugo, are ancestral motives, they speak of the Goddess's secret, but there is no one to explain it to him: "no priests, no pilgrim. No voice, no song, not even a dim inscription scratched into the black fur that coated the stones" (189). Nothing gives him the possibility to imprison his experience and the place in a logic-rational language, unable to contain them. Only silence, the magic and poetic word can do this, through allusion, analogy and imagination. This creative modality is precluded to Hugo, who cannot understand anything, even when using words he does not know, like "tantric magic" (190). Tantra is a most ancient spiritual science, based on the sacredness of sexuality, on initiation and realisation of the divine through the sexual act, which all monotheistic religions consider the lowest and most debasing and animal, the furthest from the purity of Spirit. Tantra, like Tao, or like alchemy in the West, recognizes in the physical body, in the form, a manifestation and a vibration (*spanda*) of what is divine and Real. Pleasure is not a sin, but it is part of the glorious dance of life, where worlds are created and dissolved in the Great Goddess's sacred breath, where masculine and feminine joyously donate each other and melt in the beatitude of Divine Being. This is why the cave-womb of the mother/lover/Goddess can only "[spit] him out" (190), throw the intruder out, send him back to his banal

and worn out world, made of solitude and sad commerce, “on the fringe” of life, beauty and Truth.

Hugo Baumgartner had to endure the violence of patriarchal culture and was contaminated by it. He seems to linger on the threshold of otherness, he does not let go and dive into the Great Mother’s waters, beyond Maya’s veil, the great *craftwoman* of the cosmic web. Or may be it is the absurdity of his death that finally and totally frees him, transmuted into the crystalline light of the Great Goddess, lulled in Her luminescent and pregnant obscurity.

Anita Desai, perfect sonar, does not miss a single beat in the circular motion of Life/Death/Regeneration, nothing is left behind; in her narrative she creates a continuum, a “luminous halo enveloping us from beginning to end”. Her words proceed from the necessity to rend the mask of “reality”: Desai has an acute sense of the poetry of things, she knows how to look at them closely and in perspective, for the point of support on which small things live is mystery, that breath dwelling in us and animating us.

NOTES:

1. The research project on Partnership Literature, which I coordinate, involves the following institutions: the Universities of Udine, Milano, Lecce (Italy), Bangalore and Mysore (India), and the Centre for Partnership Studies (California).
2. Eisler prefers the term “equalitarian” instead of “egalitarian” because the former indicates social relations within a “mutual” society, where both men and women have “equal” importance, while the latter was traditionally used to indicate equality only among men (see note 10 to the Introduction).
3. Eisler, 2000, 71: “Scientists are today finding that our bodies are equipped with the capacity to release powerful chemicals when we engage in caring and care-taking behaviours—chemicals that reward these activities by making us feel good”.
4. For further bibliography see Riem: October-December 2003 “Partnership and the Goddess’s Charade”, *The Atlantic Literary Review*, 4/4: 110-131; notes 4, 5 and 6: 126-7.
5. In her fundamental work (1987: 105-6), anthropologist and scholar Riane Eisler coins the word gylany, composed by gy- (prefix for woman, from the ancient Greek Gyné) and an- (from the ancient Greek Anèr) united by l (lyen, to tie, to put together). She uses gylany to describe these ancient societies where there was no hierarchy, no sexism, no class-system or great economic disparities. Their cultural system was highly complex, using linear language, sophisticated painting and sculpting techniques, and a “modern” architecture.
6. See: Chantal Soeters, “Representation of Mother/Land in Anita Desai’s Baumgartner’s Bombay”, *The Atlantic Literary Review*, 4/4 (October-December 2003): 20-33, on p. 23: “In this novel Desai shows that is the

Antonella Riem Natale. Anita Desai’s Baumgartner and the Goddess Mother.

Le Simplegadi, 2006, 4, 4: 20-27. - ISSN 1824-5226

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

figure of the mother that is repressed in the construction of Hugo's imagined reality. [...] she translates [the mother's] silence into meaningful presence”.

7. Larousse Encyclopaedia of Mythology, London, Hamlyn, 1968, p. 359.

BIBLIOGRAPHY:

- Adams, Carol, ed., 1993. *Ecofeminism and the Sacred*, New York: Continuum.
- Ardrey, Robert, 1961. *African Genesis*, New York: Dell.
- Ardrey, Robert, 1966. *The Territorial Imperative*, New York: Dell.
- Barlow, Bernyce, 1996. *Sacred Sites of the West*, St. Paul, Minnesota: Llewellyn.
- Bolen, Jean Shinoda. 1984. *Goddesses in Everywoman. A New Psychology of Women*, New York: HarperCollins.
- Campbell, Joseph & Muses, Charles eds., 1991. *In All Her Names: Explorations of the Feminine in Divinity*, S. Francisco: Harper.
- Desai, Anita, 1988. *Baumgartner's Bombay*, London: Heinemann.
- Devlin-Glass, Frances & Lyn McCredon, eds., 2001. *Feminist Poetics of the Sacred. Creative Suspicions*, Oxford and New York: Oxford University Press.
- Eisler Riane, 1996. *Sacred Pleasure. Sex, Myth, and the Politics of the Body: New Paths to Power and Love*, San Francisco: Harper & Row.
- Eisler, Riane 1987. *The Chalice and the Blade: Our History, Our Future*, Harper & Row: San Francisco.
- Eisler, Riane, 2000. *Tomorrow's Children*, Colorado: Westview Press.
- Gimbutas, Marija, 1974. *The Goddesses and Gods of Old Europe, 7000-3500 B.C.: Myths and Cult Images*, London: Thames & Hudson; 1982. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Gimbutas, Marija, 1982. *The Language of the Goddess*, San Francisco: Harper & Row.
- Gimbutas, Marija, 1991. *The Civilization of the Goddess*, San Francisco: Harper & Row.
- Larousse Encyclopaedia of Mythology*, 1968. London: Hamlyn.
- Loye, David "Darwin's Lost Theory of Love and the Hidden Crisis in Western Education", in Riem Natale Antonella & Albarea Roberto eds., *The Art of Partnership: 67-96*.
- Mellaart, James 1978. *Earliest Civilizations of the Near East*, London: Thames & Hudson.
- Mellaart, James, 1967. *Çatal Hüyük*, New York: McGraw-Hill.
- Pinkola Estés, Clarissa, 1992. *Women who Run with the Wolves*, New York: Ballantine Books.
- Platon, Nicolas, 1980. *Crete*, Geneva: Nagel Publishers.
- Renfrew, Colin, 1987. *Archaeology and Language. The Puzzle of Indo-European Origins*, London: Jonathan Cape.
- Riem Natale Antonella & Albarea Roberto eds., 2003. *The Art of Partnership. Essays on Literature, Culture, Language and Education Towards a Cooperative Paradigm*, Udine: Forum.

Antonella Riem Natale. Anita Desai's Baumgartner and the Goddess Mother.

Le Simplegadi, 2006, 4, 4: 20-27. - ISSN 1824-5226

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

- Riem, Natale Antonella, October-December 2003. "Partnership and the Goddess's Charade", *The Atlantic Literary Review*, 4/4: 110-131.
- Rigby Kate, 2001. *The Goddess Returns. Ecofeminist Reconfigurations of Gender, Nature and the Sacred*, in Devlin-Glass, Frances & Lyn McCredon, eds: 23-54.
- Sjoo Monica & Barbara Mor 1987. *The Great Cosmic Mother – Rediscovering the Religion of the Earth*, San Francisco: Harper & Row.
- Soeters, Chantal, October-December 2003. "Representation of Mother/Land in Anita Desai's Baumgartner's Bombay", *The Atlantic Literary Review*, 4/4: 20-33.
- Spretnak, Charlene, 1978. *Lost Goddesses of Early Greece: A Collection of Pre-Hellenic Mythology*, Berkeley: Moon Books.
- Spretnak, Charlene, ed., 1982. *The Politics of Women's Spirituality: Essays on the Rise of Spiritual Power Within the Feminist Movement*, Garden City, New York: Anchor Press/Doubleday.
- Stone, Merlin, 1978. *When God was a Woman*, New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Thompson, William Irving 1981. *The Time Falling Bodies Take to Light: Mythology, Sexuality and the Origins of Cultures*, New York: St. Martin's Press.

WEBLIOGRAPHY:

The following are useful links to further explore the idea of partnership, ecofeminism and the Goddess:

<http://www.partnershipway.org>

<http://www.let.uu.nl/~Rosi.Braidotti/personal/>

<http://www.ecoliteracy.org/>

<http://www.fritjofcapra.net/>

<http://www.schumachercollege.org.uk/index.html>

<http://www.londonmet.ac.uk/thewomenslibrary/>

<http://www.pantheon.org/mythica.html>

http://www.thewildhunt.com/thegreen/myth_general_misc.shtml

<http://en.wikipedia.org/wiki/Goddess>

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

antonella.riem@uniud.it

Antonella Riem Natale. Anita Desai's Baumgartner and the Goddess Mother.

Le Simplegadi, 2006, 4, 4: 20-27. - ISSN 1824-5226

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

Veronica Brady

The poetic of place: Judith Wright's At Cooloola. An Australian View.

Abstract I: The article denounces the crisis that present-day technological civilization has in its relation with the land, usually considered an object to exploit and conquer; the author advocates the need to develop a 'poetics of place' inspired by the respectful relationship that other civilizations have been able to establish with their land. The analysis of Judith Wright's literary work shows the complexity of an Australian view that explores the link between Aboriginal people and the land, and the way in which white settlement interrupted it.

Abstract II: L'articolo denuncia la crisi dell'odierna civiltà tecnologica in relazione alla terra, solitamente considerata un oggetto da sfruttare e conquistare; l'autore esprime il bisogno di sviluppare una 'poetica del luogo' che trae ispirazione dal rapporto rispettoso che altre civiltà sono state capaci di stabilire con la propria terra. L'analisi dell'opera letteraria di Judith Wright mostra la complessa concezione di un'australiana che esplora il legame tra gli Aborigeni e la terra, e il modo in cui l'insediamento dei bianchi lo ha interrotto.

Let us begin by recalling and honouring the land on which we are gathered and the people who lived on and cared for it for thousands of years (1). This is not a sentimental gesture. D. H. Lawrence defined sentimentality as "working off in words of feelings you haven't really got." But we are concerned here with the reality of place and with our feelings for it, and the fact is that it has a history and that its First Peoples have since time immemorial been an essential part of it. To acknowledge them therefore is crucial to a proper understanding of it. I would argue therefore that our failure to do so in the past may be one of the reasons for the crisis in our relations with the land which is now facing us.

If I may elaborate further on this, this helps to explain why we need to develop what I call a 'poetics of place', a feeling for the land and for its First Peoples. Mircea Eliade, for instance, sees this, the "transformation of chaos into cosmos", as the primary task of people newly arrived in a place hitherto unknown to them (Eliade 1974: 10). Yet by and large we have not been very successful in doing

Veronica Brady. The poetic of place: Judith Wright's At Cooloola.
An Australian View.

Le Simplegadi, 2006, 4, 4: 28-34. - ISSN 1824-5226

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

this. As Aboriginal leader Patrick Dodson observes; “most Australians don’t know how to think themselves into the country, into the land” whereas Aboriginal people “find it hard to think without the land” (Keeffe 2003: 35).

The controversy over the short-listing for the Archibald Prize in 2006 of an Aboriginal artist’s self-portrait which was essentially a painting of the country in which she lived is an example of this difference.

In fact in the past and possibly still in the present it seems as if many of us feared the land. In the early years of settlement especially there was much talk of ‘conquering’ it - conquest, after all, was the dominant concern of colonisation. The first settlers mostly saw the land as an empty container to be filled with animals, crops, towns and cities and so rendered ‘productive’. It was, in Paul Carter’s words, a kind of theatre in which “Nature’s painted curtains [were] drawn aside to reveal heroic man at his epic labour on the stage of history” (Carter 1987: xv). But it seems to me that ignoring the power of the land has held back the work Peter Hay argued to be necessary for ‘any would- be civilised community’: the creation of a ‘moral community’, that is, finding our place in the larger scheme of things, what Eliade calls the “cosmos”.

The thinking of Emmanuel Levinas is relevant here. For him it is “in the laying down by the ego of its sovereignty [...] that we find ethics and also probably the very spirituality of the soul, but most certainly the question of the meaning of being” (quoted in: Hand 1993: 85). What confronted us when we arrived in this country was an other-than-self, an environment very different from anything we had known on the other side of the world, a reminder that there are “more things in heaven and earth than are dreamed of in our Western culture that ultimately we are not in charge of the universe but that we are - to borrow this time from Martin Heidegger - ‘thrown’ into existence as *Dasein*, the point at which Being (*Sein*) knows itself as there (*da*) and mortal and finite. This, as Levinas argues, is the beginning of a genuinely ethical existence which rests on responsibility. Self is not supreme; instead it is involved in and responsible to being as a whole. It follows therefore that settling in a new country is not so much a matter of exploiting it for our own human ends, ‘building on it’, as of learning to dwell in it, becoming part of a larger reality, what Heidegger calls, “‘the fourfold’” a relationship between ‘earth and sky, divinities and mortals’” (Heidegger 1975: 1) Significantly, this is how Aboriginal peoples have always lived in and with this country, though by and large it is not typical of settler societies like ours. I want to argue, however, that it should be because what Stanner’s Boyer Lectures in 1968 called the “Great Silence” which has surrounded Aboriginal people and their culture and lead us to view the land and its history almost exclusively from a “white” perspective has excluded “a whole quadrant” of reality from our understanding. (Ley 2006: 37)

But from the beginning one strain of our culture has attempted to explore and celebrate this area of reality, taking up the task of transforming ‘chaos into cosmos’. This is the ‘poetic’ tradition, the area of the arts in general and of

Veronica Brady. The poetic of place: Judith Wright’s At Cooloola.
An Australian View.

Le Simplegadi, 2006, 4, 4: 28-34. - ISSN 1824-5226
<http://all.uniud.it/simplegad>

poetry in particular. Concerned as it is with the dimension of the unconscious, of "the archaic, the oneiric, the nocturnal" which, Paul Ricoeur argues, is accessible only by means of symbols, "the surveyor's staff and guide for becoming oneself" (Ricoeur 1969: 348), expressing what may otherwise be inexpressible, thus interrogating many of our cultural certainties and opening up new possibilities. This, I suggest, is happening in Judith Wright's poem *At Cooloola* to which we now turn.

But first of all the poem needs to be put in context. Wright was born into a pastoral family who had lived and by the land from the first half of the nineteenth century. Unusually, however, she was not entirely at ease with this colonial inheritance, and it was the land which was the source of this unease. As a child it was her constant companion: "As a poet you have to imitate somebody," she wrote, looking back, "but since... I had a beautiful landscape outside that I was in so much and loved so much... it was my main subject from the start... It comes to me naturally". But it also became her teacher and the lessons it taught often were at odds with her culture's: "Most children are brought up in the 'I' tradition these days - the ego, it's me and what I think. But when you live in very close contact with a large and splendid landscape as I did you feel yourself a good deal smaller than just I." (quoted in: Brady 1998: 469) It called, that is to say, for the ego to lay down its sovereignty, according to Levinas the source of ethics and of "the very spirituality of the soul" (quoted in Hand 1993: 85). So the land was not just a background to the self but an active force at work upon and within it, 'full of a deep and urgent meaning' which challenged the colonial culture to which she belonged:

"These hills and plains... these rivers and plants and animals... contained the hidden depths of a past beyond anything that cities and the British invasion had to offer." (Wright 1992: 51)

Her loyalty lay there in the land, not in the glorification of settlement. So her much quoted poem *Bullocky*, which is often read as a celebration of the pioneering myth, actually presents him not as a hero but as a madman. In "the hidden depths of the past" which she sensed in the land bespoke a presence which was also an absence for which she was somehow responsible. One of her early poems *Bora Ring*, for instance, a reflection on the remains of an Aboriginal ceremonial site, is about this presence:

The hunter is gone: the spear
is splintered underground; the painted bodies
a dream the world breathed sleeping and forgot.
The nomad feet are still.

Veronica Brady. The poetic of place: Judith Wright's *At Cooloola*.
An Australian View.

Le Simplegadi, 2006, 4, 4: 28-34. - ISSN 1824-5226
<http://all.uniud.it/simplegad>

But the responsibility remains. Their absence speaks 'an unsaid word', an accusation that fastens in the blood the ancient curse, the fear as old as Cain (Wright 1994: 8).

In this world view we are all responsible for and to one another and to the land as living presence.

In this way she dissents from her inheritance: *For A Pastoral Family* written in the 1980s reflects on the imperial assumptions of her forbears,

[...] men and women who took over as if by right a century and a half
in an ancient difficult bush.

And after all the previous owners put up little fight,
did not believe in ownership, and so were scarcely human

but finds in this inheritance an ambiguous "base for poetry / a doubtful song that has a dying fall" (Wright 1994: 406), rejecting its implicit assumption that might equals right which therefore accepts the inevitability of Aboriginal dispossession, the logic of the imperial history which has more or less obliterated the Aboriginal story which was exemplified by the judgement in the case of the Yorta people in Victoria, for instance, which argued that 'the tides of history' had flowed over their land and abolished any claim they might have had to it.

Wright's for the land, however, took her beyond this kind of history to the time of the earth which had a different kind of story to tell. Another early poem, *Nigger's Leap, New England* (Wright 1994: 15-16) is about this story. It is a meditation on a place not far from where she grew up where in the nineteenth century Aboriginal people were driven over a cliff in retribution for spearing some of the settlers' cattle. But the power of place interrogated her:

Did we not know their blood [that] channelled our rivers,
and the black dust our crops ate was their dust.

As far as the earth is concerned 'all men are one man at last' and those who died here are 'ourselves writ strange'. So

...[w]e should have known
the night that tided up the cliffs and hid them
had the same question on its tongue for us.

This awareness contrasts with the ideological complacency which leads one critic to write that the poem "has for its subject... the suicide of the Aboriginals years ago". (Brissenden 1968:42). As the use of the adjective "Aboriginals" rather the noun, 'Aborigines' suggests, he sees them collectively merely as part of a category different from his own and, as the word 'suicide' implies, somehow morally deficient. He is unable to think outside his ethnocentric frame and to

Veronica Brady. The poetic of place: Judith Wright's *At Cooloola*.
An Australian View.

Le Simplegadi, 2006, 4, 4: 28-34. - ISSN 1824-5226
<http://all.uniud.it/simplegad>

acknowledge the claims of the other, an inability evident also in those who reject what they dismiss as 'the Black Armband school of history', the attempt to see things from the point of view of those excluded from official history.

Another poem, *At Cooloola* (Wright 1994:140-1) explores the link between Aboriginal people and the land and the ways in which white settlement interrupted it. But it also acknowledges her own involvement through her family in this interruption, the way in which, as Levinas puts it, the "da of her *Dasein*" has involved the "usurpation of somebody else's place" (Hand 1993: 85). Once again, this poem is a meditation on place which offers a challenge rather than consolation, a demand which she cannot fully meet but cannot avoid.

It is set this time in a coastal area of Queensland, Cooloola, an area incidentally where clashes were later to occur between environmentalists and developers intent on exploiting the mineral sands to be found here.

It is evening and the poet is watching a blue crane fishing in a pool. But once again we are drawn into the time of the earth in the realisation that the crane and his kind have been fishing in this pool 'longer than our centuries'. He is therefore 'the certain heir of lake and evening', 'and he will wear their colour till he dies'. But she is a mere onlooker, 'stranger, come of a conquering people'.

The sight of a piece of driftwood shaped like a spear thrust from the pool is a reminder of this, recalling an incident from her grandfather's diary, when one day riding at noon 'a black accoutred warrior armed for fighting' suddenly appeared before him and just as suddenly disappeared. In her family history, *The Generations Of Men* (1965), Wright associates this apparition with an incident some weeks earlier when he had come upon the bodies of three young Aboriginal warriors and one old man lying in the bush, evidently murdered. But he realised that they had been on a peaceful hunting trip since they were not wearing the feathers and clay decorations of men going to war. But they had been shot and dragged into the bush, and their bodies half-hidden by branches, perhaps the night before (Wright 1965: 50). As the local justice of the peace it was his obligation to investigate their death. But in fact he had done nothing.

The implication in the poem, however, is that this apparition is a ghost representing the dead: according to his grand daughter the discovery had remained 'a heavy load' on his conscience. But for her the debt remains as she watches the crane:

I cannot share his calm, who watch his lake,
being unloved by all my eyes delight in,
and made uneasy for an old murder's sake.

Ghosts, of course, have no place in current commonsense. But in Aboriginal culture they did, and still do: and the poem pays tribute to their beliefs:

Those Aboriginal people who first named Cooloola

Veronica Brady. The poetic of place: Judith Wright's *At Cooloola*.
An Australian View.

Le Simplegadi, 2006, 4, 4: 28-34. - ISSN 1824-5226
<http://all.uniud.it/simplegad>

knew that no land is lost or won by wars,
 for earth is spirit: the invader's feet will tangle
 in nets there and his blood be thinned by fears.

This is the crux of the poem but also of Wright's understanding of place. It is possible to dismiss this as merely 'poetic'. But many contemporary scientists, increasingly interested in and respectful of the unseen, suggest that the universe may be more open, subtle and supple than we have imagined (Harris 1998: 9), and some would even regard the cosmos as a "psychophysical entity" evolving towards increasing consciousness, "in this way both [producing] us and, ultimately, [participating] in us to become real" (Studer 1998: 21-2).

If this is so, the poetic imagination may be more illuminating than commonsense.

Wright was aware of this, writing to a friend that "even scientists...[no] longer regard the physical and the psychic as separate, and all the work being done seems to confirm this— what is the observer, what the observed? Can you tell the dancer from the dance?" (Brady 1998: 287). It may therefore be true to say, that, as Heidegger put it,

The oldest of the old follows behind
 us in our thinking and yet it
 comes to meet us in our thinking (Heidegger 1975: 10)

and that the land may therefore be haunted. The fear expressed in *At Cooloola* may be justified, not only existentially but also ethically. The fear occasioned by the death of these others, Levinas suggests, may represent not "an individual's taking fright" (quoted in Hand 1993: 84) but the beginning of genuine moral community since he argues, ethics can be seen as answer to what is said by the other - the other and the land being two sides of the one reality here.

If this is so *At Cooloola* may have important things to say about the problems facing us at the moment in the attempt to build and preserve 'moral community', to contest what Hannah Arendt calls "the catastrophic interiority of the selfish I" (quoted in Kristeva 2001: 39) by the "laying down of the ego of its sovereignty" (Hand 1993: 85). To think oneself into the country may therefore be to think oneself into the meaning of being, to "return to the interiority of non-intentional consciousness [...] to its capacity to fear injustice more than death [...] and to prefer that which justifies being over that which assures it" (Hand 1993: 85). That, the penultimate stanza of *At Cooloola* suggests, remains a task yet to be completed by us in this country. But the land itself keeps it before us:

White shores of sand, plumed reed and paperbark,
 clear heavenly levels frequented by crane and swan -
 I know that we are justified only by love,
 but, oppressed by arrogant guilt, have room for none.

Veronica Brady. The poetic of place: Judith Wright's *At Cooloola*.
 An Australian View.

Le Simplegadi, 2006, 4, 4: 28-34. - ISSN 1824-5226
<http://all.uniud.it/simplegad>

NOTES:

1. The land referred to here is Australia (editorial note).

BIBLIOGRAPHY:

- Brady V. 1998. *South Of My Days: A Biography Of Judith Wright*. Sydney: Angus & Robertson.
- Brissenden R. F. 1968. "The Poetry of Judith Wright", in Thompson A.V. *Critical Essays On Judith Wright*. Brisbane: Jacaranda Press: 42.
- Carter P. 1987. *The Road To Botany Bay: An Essay In Spatial History*. London: Faber & Faber.
- Eliade M. 1974. *The Myth Of The Eternal Return: Or, Cosmos And History*. Princeton: Princeton University Press.
- Hand S. (ed). 1993. "Ethics As First Philosophy", in *The Levinas Reader*. Oxford: Blackwell: 85.
- Harris L. 1998. *Divine Action: An Interview With John Polkinghorne*. *Cross Currents* 48/1: 3-14.
- Heidegger M. 1975. "Building Dwelling Thinking", in *Poetry, Language, Thought*. New York: Harper Colophon Books: 157.
- Keeffe K. 2003. *Paddy's Road: Life Stories Of Patrick Dodson*. Canberra: Aboriginal Studies Press.
- Kristeva J. 2001. *Hannah Arendt: Life Is A Narrative*. Toronto: University of Toronto Press.
- Ley J. 2006. "How Small The Lights Of Home": Andrew Mc Gahan And The Politics Of Guilt.' *Australian Book Review*: 280.
- Ricoeur P. 1969. *The Symbolism Of Evil*. Boston: Beacon Press.
- Studer J. *Consciousness And Reality: Our Entry Into Creation*. *Cross Currents* 48/1: 15-33.
- Wright J. 1965. *Generations Of Men*. Melbourne: Oxford University Press.
- Wright J. 1994. *Collected Poems: 1942-1985*. Sydney: Angus & Robertson.
- Wright J. 1992. *Going On Talking*. Sydney: Butterfly Books.

Veronica Brady was born in Melbourne in 1929. She became one of the first Australian nuns to teach in a university, broadcast on radio or join in socio-political debate. After teaching at Loreto Convent in Kirribilli, NSW, she moved to the University of Western Australia in 1972, becoming an Associate Professor in 1991. She has spoken out publicly against the Vatican stance on abortion, homosexuality and contraception, and has been involved in the Aboriginal rights movement and the anti-uranium mining lobby. She also supports the ordination of female priests in the Catholic Church. Sister Veronica Brady is a

Veronica Brady. The poetic of place: Judith Wright's At Cooloola.
An Australian View.

Le Simplegadi, 2006, 4, 4: 28-34. - ISSN 1824-5226
<http://all.uniud.it/simplegad>

member of many organisations including Amnesty International, the Campaign against Nuclear Energy, the Campaign against Racial Exploitation, the Fellowship of Australian Writers and the Association for Study of Australian Literature. She is the author of several books including *The Future People*, *The Mystics* and *Crucible of Prophets*.

Saumitra Chakravatry***The Bauls of Bengal.***

Abstract I: This essay deals with the philosophy of the *Bauls*, the wandering minstrels of Bengal, whose expression is through song and dance. They believe in a society without caste or creed and are influenced by Hinduism, Tantric philosophy, the Sufi tradition as well as Buddhism. Both Hindu and Muslim *Bauls* acknowledge Sri Caitanya and poet Jayadeva as their preceptors. Their songs provide haunting glimpses of the village life around, images rooted in earthy reality where the *Baul* makes no attempt to deny the sensual and the bodily in the search for the *Supreme*.

Abstract II: Tema del seguente saggio è la filosofia dei *Bauls*, i menestrelli girovaghi del Bengal, la cui espressione avviene attraverso il canto e la danza. I *Bauls* credono in una società priva di caste o credo e vengono influenzati dall'induismo, dalla filosofia tantrica, dalla tradizione Sufi, e dal buddismo. Sia i *Bauls* induisti che quelli musulmani riconoscono Sri Catanya e il poeta Jayadeva come loro maestri. I loro canti offrono squarci ricorrenti sulla vita che si svolge intorno al villaggio, immagini radicate nella realtà della terra, dove i *Baul* non negano la sensualità e la corporeità nella ricerca del *Supremo*.

The Bauls are the wandering minstrels of Bengal, a tradition which probably goes back six hundred years. The word *Baul* is said to have originated from the Sanskrit word, *vatula*, which means 'frenzied', 'intoxicated' or 'afflicted with the wind disease' or the Arabic word *aul* which means 'devoted servant of the Lord'. In other words, it indicates a sect of devotees, who abandon themselves completely to their impulses in the realization of the Supreme. This realization must be achieved through poetry, music, song and dance. These songs are sung to the accompaniment of the *ektara*, a plucked, one string drone in one hand, wooden clappers in the other and bells round their ankles. The Baul sings and dances to the rhythm of his/her song. For the process of realizations he/she

undergoes, must be acutely, exquisitely experienced by drowning himself/herself in it, not consciously or intellectually attained.

To these wandering minstrels, song is not a form of art or entertainment. It is an intrinsic part of their worship. They believe that the Supreme resides within every human being. Elusive as he/she is like *achin pakhi* ('an uncaptured bird') or *adhar chand* ('the moon which is unattained'), he/she who can realize him/her within his/her own body, attains his/her nirvana. That is why the Baul experience, like the Sufi tradition of wandering singers, is so poignant and its expression so soul-stirring. The Baul song is rooted in the world around and at the same time esoteric. Some of the songs are intensely physical, almost sensual, but there is always an underlying spiritual content. Though the songs are usually sung solo, accompanists and members of the village audience join in the refrain and choruses of the verses, thus making the experience a collective and participative one of liberation from social taboos and boundaries.

In his essay, *Visions of the Unseen*, Thomas de Bruijn says of the Sufi poet: "The Sufi poet, like the Bhakti poet, was foremost a mediator who relayed a vision of transcendent truth to his audience. His social and religious position made that this involved the complex communication between Indian and Islamic cultural traditions [...]" (Bruijn, in Offredi 2000: 72).

The same is true of the Baul singers. Thus this oral tradition is propagated without reference to any written text or any particular composer. In so doing it captures the soul of riverine Bengal, the gods that stir in the rumbling of the clouds, the ripple in a limpid pool of water, the undulating fields of paddy, the gently waving coconut fronds, the coming of the monsoon, or simply the first twang of the monochord. The subject of these songs is at once materialistic and spiritual, a criticism of the world around and a quest for the infinite within these images so familiar to a village audience. The imagery and metaphor is both candid and graphic, drawn from everyday objects, the river of life, the marketplace of the world, the crumbling body. The songs contain parables familiar to every villager in Bengal with images drawn from boats and nets, rice fields, fish ponds and the village shop. For instance, in one song, the Baul calls upon his village audience to cut the rice stalks in a bunch, before they decay "like the body without a living heart". In the same song, the image continues to include the shopkeeper of the village store, to sell his goods well in time before the sun sets and the customers depart. In fact, in the more recent Baul songs, there is awareness of technological inroads into village life, humorous references to the spirit of universal love flying like a 'train' on the 'rails' of the heart, 'engineered' by the philosophy of Advaita.

Song is also the medium of instruction chosen by the guru or *murshid* to teach his/her disciple and prepare him/her for the ultimate truth through the oral tradition. The arrival at this truth through the intervention of the preceptor, is compared by the Baul, Lalan Fakir to the lamp within the dark room, where one

finally becomes unconscious even of the passage of day and night. Like the Sahajiya Buddhists, the Bauls are opposed to the study of the Vedas and the Puranas. For them, the guru is the living manifestation of the truth. This is evident in the song *Guru na bhajile sandhya sakale mono pran diya re*. In this song the devotee says that the central focus of life is the worship of the guru. Material obsessions and desire are illusory, the only reality is the Supreme, envisioned as the *sakha* or *bandhav*, the friend or companion, to whom the worshipper pleads from the bottom of his/ her heart all day and night.

Both Hindu and Muslim Bauls consider Sri Caitanya of Gaudiya (born around 1486 in Srihatta) as their guru, the living epitome of their philosophy, the symbol of the unified image of Sri Radha-Krishna. Here also we have the precedent of rendering the spiritual message through song and dance. As recorded in the *Caitanya Bhagvat*, Sri Caitanya himself initiated the dramatization of the Radha-Krishna story through dance and drama in which he himself participated, along with his disciples as a living experience for 'those who had conquered their senses'. Bozena Sliwezynska, in her essay on Caitanya's performances (Sliwezynska, in Offredi 2000: 185-197) describes how in his enactment of the Adyasakti, Caitanya was at once Kamala, Parvati, Daya, Maha-Narayani, Jagat-Janani. He would be so engrossed in motherly emotion at the end of such a performance, that he would allow his disciples to suckle at his breast so as to give them the most complete experience of oneness with the guru, without fear of separation.

The Baul sings of the supremacy of love just as the Sufi does. If Kabir calls for the loss of ego and *aham* as the only path to the realization of the Supreme, the Baul sings of the breaking down of all social barriers through *pirit* or *preet* ('love') as in the song *Golemale, golemale, pirit koro na*. The song tells how *pirit* brings the Brahmin boy to the washerwoman's feet, makes the celestial Govinda/Krishna bow before Padmavati/Radha, converts Shiva into a *smashan* ('burning ghat') dweller and transforms Nimai, a *sanyasi* into Sri Caitanya, the enlightened one. But the Sufi sings of the union of man and God through a love that breaks down all barriers between Jeevatma and Paramatma. His worship is based on Jnana and Anubhuti. The Baul's worship is based on the realization of bliss through the union of Prakriti and Purusha. Like the Tantrics, the Bauls believe that the means to experience divine love, is through human love, through the union of the physical forms of man and woman. Thus sexuality plays an important part in their worship. Bauls indulge in sexual intercourse during a woman's menstrual period, with semen-retention, because they believe that the active form of the Supreme Being, the *sahaj-manus* becomes manifest in the lowest *chakra* during this time. Through a realization of the body, one can realize the truth of the universe. The body is a microcosm of the Universe, (*bhanda* into *bramhanda*) and *kayasadhan* is essential to worship. The body must therefore be kept exceedingly pure.

In an address to his disciples, Baul Sri Anirvan had said that the stars, the sun, the moon are never impatient. Silently, they follow the stream of pure Existence as the true Guru does. This pure Existence, lived with a wide-open heart amid all the circumstances of life, is in itself the state of *sahaja* - a state in which the mind is freed from all duality. To accept Prakriti in its totality, is pure *Sahaja*. The disciple must learn to return voluntarily to what is fundamentally primitive in him, carefully hidden and disguised in the realm of instinct, intuition and sex.

The Baul worship is based on individual inquiry. There is no centralized body which establishes rules of worship, despite the importance of the guru. Similarly in the Veerashaiva movement of Karnataka in the twelfth to fourteenth centuries, each poet had a different signature of worship, visualizing god in his or her own way. Thus Basavanna, a social reformer who fought for an egalitarian society, addressed his god as *Kudalasangama* (Lord of the meeting rivers), Akkamahadevi as *Chennamallikarjuna* (my Lord, white as the jasmine), Allama Prabhu, with his Manichaean obsession with light and darkness, knowledge and ignorance, as *Guheshwara* (Lord of the Caves). The Bauls believe in a religion based on an admixture of Hinduism, Islam, the Sufi tradition and Buddhism, yet different from all of these. Largely consisting of socially and economically marginalized groups, they yearn for freedom and liberation from all social bondage. They do not set up images and deities of worship, for they believe that places of worship like *mandir* and *masjid* are obstacles in the path of the realization of the Supreme. Lost in these, the devotee cannot hear the call, for his vision is clouded in religious divisionism. Baul Lalan Fakir, by whom Tagore was inspired, cries out in his song, *shob loke koy Lalan ki jaat*. The sceptic asks to what caste Lalan belongs. Lalan's answer is that he does not know the true definition of caste. The *mala* or *tasbi* (garland or rosary) may tell Hindu from Muslim, the sacred thread may distinguish Brahmin from Shudra, but no sacred thread graces a Brahmani. Is she therefore without identity? Similarly Baul Panja Shah in his song *shudhu ki Allah bole dakle tare pabi ore mon pagla*, speaks of ritualism, places of worship and pilgrimage, texts and testaments as the 'playground of the deaf-mute'. As in the *dohas* (couplets) of Kabir, we find cynical, stinging attacks on religious men and their practices in the Baul songs too. As Thomas de Bruijn says in *Visions of the Unseen*, "With these direct 'attacks' on the existing order of things, the listener should abandon his usual perspective on life, rendering him susceptible for the revelation of another reality. In this state, the listener can respond to the images with which Kabir describes his mystical experience that is induced by the encounter with his 'satguru'." (Offredi 2000: 70)

In the Baul songs, a refrain generally occurs at the end of each stanza and the stanzas are roughly divided into two musical phases, the first of which tends to hover around the lower tetrachord of the basic octave range, while the second reaches up to the higher tonic before descending again to the refrain that cadences on the lower tonic. There is a fluent blending of Bengali and Arabic words. It is believed that Baul songs bear some resemblance to the music of the

caryagaan, a collection of songs thought to contain the earliest significant example of the Bengali language.

Though the Baul tradition dates back several hundred years, it was Rabindranath Tagore, in his trips by boat to the villages of his *zamindari*, who was responsible for exposing the Bengali middle class to the profound meaning and melody of Baul tradition. Deeply inspired by it, Tagore himself composed a body of songs based on this tradition. Today a journey to Shantiniketan remains incomplete for a cultural tourist without Baul music.

Every year, the Bauls gather at the Fair at Kenduli (believed to be the birthplace of poet Jayadeva, author of *Gita Govinda*) on the dark moonless night of Makar Sankranti as they have been doing for the last five hundred years or so. They gather on the banks of the river Ajay, at the Kadambakhandi Ghat near the ancient Radhabinod Temple. In so doing, they re-live Mother Ganga's descent to earth to appease Jayadeva's yearning for ablution in her sacred waters. Her token of descent was to be the lotus floating against the current, thus conferring her sacredness on the Ajay. Every year the Bauls gather to bathe in the sacred water of the Ajay and to sing all night. People of all castes and communities sit down to a meal together, in the true Baul tradition of a society without caste or creed.

For the Baul, the home is the road. As the saying goes, 'No Baul should live under the same tree for more than three nights.' Their only possession is the sun-dried bottle gourd of the *ektara*, as in the song, *Shadher lau banailo more bairagi*, capturing the message of these minstrels and luring them into a life of eternal wandering.

BIBLIOGRAPHY:

Bandopadhyay Ashit Kumar. 1995. *The Complete History of Bengali Literature*. Kolkata: Modern Book Agency Pvt. Ltd.

De Bruijn T. 2000. "Visions of the Unseen", in Offredi, Mariola (eds.) *The Banyan Tree: Essays on Early Literature in New Indo-Aryan Languages*. New Delhi: Manohar Publishers and Distributors: 69-82.

Ramanujan, A.K.tr. 1969. *Speaking of Siva*. UK: Penguin Classics.

Reymond, Lizelle (eds.).1983. *Letters From a Baul: Life Within Life*. Kolkata: Sri Aurobindo Patha Mandir.

Sliwczynska B. 2000. "Caitanya's Performances", in Offredi, Mariola (eds.) *The Banyan Tree: Essays on Early Literature in New Indo-Aryan Languages*: 185-197.

Saumitra Chakravarty, who got an Hons degree in English Literature from Calcutta University with an Hons, holds a Ph.D on "The Search for Identity in Contemporary British Fiction". She teaches English Literature at the

undergraduate and postgraduate levels in Bangalore and guides research students. She has presented papers in several national and international seminars. She has published a book of poems, *The Silent Cry* (2002), and co-authored a book of critical essays, *The Endangered Self* (2003). A book of translations of short stories of four major Bengali women writers on women's issues is currently under publication with Oxford University Press. She is working on a second book of poems on issues related to tribal women and their habitat, some of which have already been broadcast over All India Radio.

Stefano Mercanti

In Deepa Water: Mehta's latest elemental move.

Abstract I: Like the other films in Deepa Mehta's elemental trilogy, *Water* pushes the boundaries of India's male-dominant cultural narratives beyond patriarchal predicaments by questioning the religious tradition and the constraints on widows in a male-dominant society. The paper aims at showing how Mehta's characters move toward more salubrious scenarios by portraying a more nuanced world-view in which human beings can live and interact fluidly and unpredictably, thus overcoming the rigid discourses imposed by dominator hierarchies.

Abstract II: Con *Water* Deepa Mehta completa la trilogia dedicata agli elementi con l'intento di oltrepassare i confini di un'India animata da sistemi di valori culturali patriarcali e mettere in luce le profonde ingiustizie della condizione sociale delle vedove perpetrate in nome della religione. Questo saggio intende mostrare come i personaggi riescono a dar vita a scenari più ampi in cui i valori della cura dell'altro e della cooperazione prevalgono su quelli imposti da gerarchie basate sulla dominanza.

Following the audible uproar generated by the screening of her previous controversial movies, *Fire* (1996) and *Earth* (1998), Deepa Mehta's *Water* debuted last year at the Toronto International Film Festival and posed yet another unequivocal challenge to the dominant cultural narratives of (neo)colonial India as well as of the world's marginalized cultural spaces at large.

Since the beginning of shooting in Varanasi in February 2000, the Indo-Canadian director and her crew were attacked by religious fundamentalists who allegedly read the script and deemed it anti-Hindu for it clearly questioned the religious tradition and the constraints on widows in a male-dominant society. Pieces of the set were thrown into the Ganges river and effigies of the director were torched. As the protests intensified into death threats, the production was forced to shut down, and the film-maker took a number of years before considering the project again. Alarmingly, the Uttar Pradesh government

Stefano Mercanti. In *Deepa Water: Mehta's latest elemental move.*

Le Simplegadi, 2006, 4, 4: 42-45. - ISSN 1824-5226

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

withdrew the film's location permits as right-wing RSS (Rashtriya Swayamsevak Sangh) and Shiv Sena extremists stormed the *ghats* (sacred bathing areas) along the Ganges. These auxiliary organizations, headed by the Bharatiya Janata Party, jointly promote the ideology of Hindutva, an ideology that seeks to establish a monochromatic Hindu state in India with its own fascist theory of racial exclusivity (Sharma, 2003). However, the perpetrators were left unpunished as many people involved in the protests were found to be party leaders and relatives of government ministers. Mehta eventually went to Sri Lanka to finish the filming in secret under the title *Full Moon* to avoid further attacks.

Set in the 30's during Mahatma Gandhi's Independence Movement, *Water* revolves around the life of Chuyia (Sarala), an eight-year-old child-bride who is abandoned at a widow's colony in Benares after her fifty-year-old husband dies. According to a patriarchal reading of Hinduism, upon the death of their husbands, Indian women - usually from the upper caste - must be forcibly separated from their families and confined to a widow colony, where they 'physically' live out their days in a state of social and civil death (Chakravarty, 2003: 82). Mehta's visual choice in conveying the cruelty of such an institutional marginalization is powerfully portrayed in the opening scenes of Chuyia being tonsured, her bangles violently smashed and then dressed in a long white homespun cloth. Reminiscent of shorn Jews during Nazism, the close filming of the razor being scraped across her scalp suddenly takes the viewer to Chuyia's abrupt descent into widowhood and sets the tone for the stringent existence in which she must now live. The old woman, Madhumati (Manorama), sternly reigns over the ashram with the help of Gulabi (Rajpal Yadav), a eunuch (*hijra*) who arranges evening meetings between widows and rich men in order to financially support the widow colony. Unwilling to resign to her fate, Chuyia challenges the oppressive restrictions of the ashram and invariably creates a change in the lives of other widows such as the beautiful widow-prostitute Kalyani (Lisa Ray) and Shakuntala (Seema Biswas), a middle-aged widow who is the only one capable of taming the old tyrannical Madhumati. Kalyani meets Narayan (John Abraham), a young upper-class Gandhian idealist whose love for the beautiful widow poses a threat to the social and moral order of the ashram. Yet, despite the strict dissent the couple meets from both their communities, they continue to meet until Kalyani discovers that she used to visit Narayan's father as a prostitute and decides to end the relationship. This, and the rejection from the ashram because of her disobedience, pushes her to commit suicide. Madhumati finds a substitute for prostitution in Chuyia who is taken away to a client by Gulabi. It is too late when Shakuntala finds out, yet, knowing that Gandhi and his followers are visiting the city, promoting his ideas of peace and a cast-less society, she courageously resolves to take Chuyia away from the colony and gives her to Narayan as his train departs, confident that the child will be taken care of.

Stefano Mercanti. In Deepa Water: Mehta's latest elemental move.

Le Simplegadi, 2006, 4, 4: 42-45. - ISSN 1824-5226

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

Like the other films in Mehta's elemental trilogy, *Water* pushes the boundaries of India's male-dominant cultural narratives beyond patriarchal predicaments by portraying a more nuanced world-view in which human beings can live and interact fluidly and unpredictably, thus overcoming the rigid discourses imposed by hegemonic hierarchies. The potential for expressing love and cooperation is what moves Mehta's characters toward more salubrious scenarios even though some of the protagonists are left utterly defeated. Whereas *Earth* depicts a tragic love story set against the backdrop of the violent Partition of India, *Fire* examines the complex tensions within a stifling Hindu joint family fuelled by spiritual queries, existential bitterness and 'different' sexual choices which led many Hindu revivalists, along with many bigot viewers, to summarily label the work as a lesbian movie. More convincingly, *Water* manages to deeply question the stark misinterpretation of religious prescriptions framed to subjugate women, especially widows, in order to fulfill the economic and sexual needs of a male dominated society. Over this very inflammatory critique of enforced women's human degradation - and religious fundamentalisms at large - Mehta ingeniously pours enough water to temper the liberal outrage that would naturally emerge in front of such a debasing confinement. By choosing an eight-year-old child as a pivotal character of the story, the blind logic and the uniform static institution of enforced widowhood is passionately destabilized by Chuyia's innocent force and rebellious character from which the bonds of a caring, almost motherly, relationship with Kalyani and Shakuntala develops. Within this nurturing relationship, Chuyia subversively mediates between Kalyani and Narayan, and gains the affection of Shakuntala who eventually sets her free. As Gandhi's train passes through the city, the chance of overcoming the punishing misguided Hindu traditions appears feasible and Chuyia is freed from the bleak oppression of the widow colony. It is even more significant that the movie is set against the historical rise of Mahatma Gandhi who not only led India to independence, but also sought to improve the marginalization of many alienated communities such as the widows and the untouchables. To this very extent, the significance of the movie lies not so much in the mere representation of a widow's life in penitence, as it poignantly evokes the meaningful empathy, understanding and caring relationships that can develop between human beings when the hope of a peaceful realization of the highest human potentials is never lost even when confronted with the most demeaning violence.

Water is also the latest novel written by Bapsi Sidhwa, a Parsi of Pakistani origins and one of the finest South Asian fiction writers in English who has already collaborated with Deepa Mehta in the 90s in *Turning* her novel *Cracking India* (1988) into the movie *Earth*. This time, Sidhwa wrote her novel based on an early script of Mehta's *Water* and provides a further articulation of women's institutionalized oppression against Gandhi's theology of Truth and non-violence. Interestingly, her five novels share the same concerns about dominant cultural discourses and the hidden strength of women summed up in Deepa Mehta's

Stefano Mercanti. In Deepa *Water*: Mehta's latest elemental move.

Le Simplegadi, 2006, 4, 4: 42-45. - ISSN 1824-5226

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

cinematic trilogy: *The Bride* (1983), her first novel called *The Pakistani Bride* in India, is based on the tragic story of a young girl who was married to a man of a poor tribal community and then murdered as she ran away from her husband's home; *The Crow Eaters* (1978) is set during British rule, *Cracking India* (also published as *Ice-Candy Man*) depicts the bloody Partition of India and the Hindu, Muslim and Sikh violence that followed, as seen from an 8 year-old Parsee girl's perspective; *An American Brat* (1994) focuses on rise of Islamic fundamentalism in the 70s.

The Hindi-language film, internationally distributed by Twentieth Century Fox, has recently been released in Italy by Videac-DE and Warner Bros. Pictures Italia, following the bestowal of the Taormina Arte Award for Cinematic Excellence. The dubbing have been directed by Ida Sansone for the International Recording of Rome with whom I collaborated as script consultant.

BIBLIOGRAPHY:

Chakravarty, Uma. 2003. *Gendering Caste. Through a Feminist Lens*. Calcutta: Stree.

Sharma, Jyotirmaya. 2003. *Hindutva. Exploring the Idea of Hindu Nationalism*. New Delhi: Penguin Viking.

Sidhwa, Bapsi. 2006. *Water. A Novel*. New Delhi: Penguin Viking.

Stefano Mercanti completed his doctorate on Raja Rao's short-stories at the University of Udine (Italy) and is currently working on a funded research project on partnership and multiculturalism in post-colonial literatures for the same university. As an Indian Council for Cultural Relations scholarship recipient, he has also obtained a further Ph.D. on Indianness in Raja Rao's novels at the University of Bangalore.

Stefano Mercanti. In Deepa Water: Mehta's latest elemental move.

Le Simplegadi, 2006, 4, 4: 42-45. - ISSN 1824-5226

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

Alessandra Marino

Anita Desai tra Oriente e Occidente: l'incontro oltre il canone.

Abstract I: In a space characterized by linguistic and cultural hybridity, bordering between life and literature, Anita Desai shows how a contact between East and West can exist. As a continuous mixing of different traditions inextricably tied to each other, her writing represents the reaction of the ex-colonized against the tyranny of the British literary canon. By taking possession of the forbidden literature or re-contextualizing the 'canon', the writer creates an alternation of eastern and western voices: in *Clear Light of Day*, for example, Iqbal's verses in urdu are mixed with Byron's; Keats and Shelley are related and opposed to Dagh and Hali.

Abstract II: In uno spazio linguistico e culturale ibrido, in un territorio di confine tra letteratura e vita, Anita Desai costruisce un contatto tra Oriente e Occidente. Mescolamento continuo di tradizioni diverse ma inscindibili, la sua scrittura si configura come una reazione dell'ex colonizzato contro la tirannia del canone letterario inglese. Appropriandosi della letteratura proibita, o ricontestualizzando quella canonica, la scrittrice crea un'alternanza di voci occidentali e orientali: in *Clear Light of Day* ad esempio i versi del poeta urdu Iqbal vengono mescolati con quelli di Byron, i nomi di Keats e Shelley legati e contrapposti a quelli di Dagh ed Hali.

Anita Desai: la scrittura, l'India

La scrittura di Anita Desai si pone, con la sua ibridità linguistica e l'orizzonte composito che la caratterizza, come ponte, collegamento, tra Oriente e Occidente. Oltre le definizioni stigmatizzanti di due blocchi ideologici e culturali separati ed incomunicabili, in uno spazio tanto profondamente segnato dalla tradizione letteraria inglese quanto marcatamente indiano, ella innesca un dialogo tra queste due tradizioni distanti e strettamente intrecciate

Alessandra Marino. Anita Desai tra Oriente e Occidente:
l'incontro oltre il canone.

Le Simplegadi, 2006, 4, 4: 46-55. - ISSN 1824-5226

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

tra loro. In questo lavoro cercherò di mettere in luce la polifonia di voci poetiche e artistiche che, in modo più o meno esplicito, abitano i suoi romanzi e contribuiscono a creare una tessitura testuale, una ragnatela, abitata da diversi brandelli e schegge di scrittura. Rendere giustizia all'opera di Anita Desai non è dunque impresa semplice, poiché significa cimentarsi nel mantenersi in equilibrio nonostante il movimento continuo ed altalenante tra l'universalità dei sentimenti che affollano i suoi scritti e la particolarità di una cultura a cui ella fa sempre riferimento.

L'India, 'grigia madre' ricca di Storia/storie da raccontare, ornata dallo splendore di preziosi versi di grandi poeti (come Iqbal), non è solo lo sfondo su cui si muovono i personaggi dei romanzi ma è parte integrante della trama, è la terra da cui ha origine la vita dei protagonisti delle vicende. Sin dalla prima pagina, quando ci poniamo in rapporto col testo di *Clear Light of Day* (2001), veniamo letteralmente investiti dai colori vivaci dei fiori indiani, di rose dalle sfumature uniche "luscious pink ones small crisp white ones tinged with green, silky yellow ones that smelt of tea" (Desai 2001: 1), dai versi degli animali: i koala le cui voci penetrano il sonno di Tara, popolano il quadro e fanno da contrappunto alle voci di donne e uomini che la scrittrice mette sulla scena. Voci che si rompono in riso, in pianto, voci che risuonano lontano. Non solo voci, ma silenzi, silenzi spaventosi (1), personaggi silenziosi come Baba, che riempie lo spazio vuoto della casa e della sua mente con la musica anni '50, coi vecchi dischi dei Platters, o personaggi ridotti al silenzio come Imitiaz castrata della sua capacità poetica (2).

Nel tessere le fila della storia e far emergere le profondità della psiche, Anita Desai scandaglia gli abissi di animi umani e costruisce personaggi così raffinati nel loro spessore che appaiono svincolati da qualsiasi appartenenza precisa ad un luogo o un'epoca, esse si fanno idee, quasi metafore: emblema della solitudine, dell'esilio è Bim in *Clear Light of Day* della nostalgia di ideali del passato è Raja, della decadenza poetica nell'età moderna è il poeta Nur di *In Custody* (1999).

La scrittrice possiede la grandezza propria degli autori che col verbo, *logos*, creatore divino, regalano vita a personaggi immortali. Ma in che lingua si traduce questo atto demiurgico? La lingua equilibrata di Anita Desai è un inglese che potrebbe essere definito classico, di un'estrema musicalità, la cui duttilità però tradisce l'appartenenza plurale a varie lingue. Dall'organizzazione delle frasi, da costrutti o metafore, affiora il substrato culturale ibrido dell'autrice, in tensione continua tra lingua paterna (il tedesco), lingua madre (Hindi) e madre/matrigna (l'inglese). Il rapporto con quest'ultima è segnato volontà quasi ludica, oltre che da una grande capacità di trasformarla: "There was something magnetic about the icy pink sweetness, the synthetic sweet pinkness" (Desai 2001: 20). L'adozione dell'inglese da parte di Desai non è frutto di un'emigrazione fisica, né di una scelta precisa corrispondente ad un progetto politico, ma è la conseguenza naturale della propria formazione letteraria. Tuttavia la lingua che scolpisce i personaggi, strumento per cesellare le fattezze degli eroi/non eroi è una lingua che trasporta in sé il peso di una conquista, di

Alessandra Marino. Anita Desai tra Oriente e Occidente:
l'incontro oltre il canone.

Le Simplegadi, 2006, 4, 4: 46-55 - ISSN 1824-5226

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

una colonizzazione. L'inglese, lasciato in eredità dalla madrepatria coloniale è comunque uno strumento di offesa, strumento attraverso il quale è avvenuta l'educazione del colonizzato.

L'introduzione della lingua del dominatore all'interno di un territorio colonizzato non è certo operazione neutra, ma reiterazione dell'atto di conquista. La traduzione, come evidenzia Ania Loomba, non è che un processo di assoggettamento:

“un significato originario di translate (tradurre) era conquistare. Questo è un punto cruciale perché i tentativi coloniali di classificare, registrare, rappresentare e processare le società non europee...costituivano tentativi di riordinare mondi che erano spesso incomprensibili per i padroni e di renderli più utilizzabili e comprensibili per il consumo imperiale”. (Loomba 2000: 109).

Quando Frantz Fanon afferma che “un uomo che possiede il linguaggio possiede per immediata conseguenza il mondo espresso ed implicato da questo linguaggio” (Fanon 1996: 16), mostra la doppia opportunità insita nell'utilizzo da parte del subalterno della lingua del colonizzatore: conquistare il suo mondo ed affermare il proprio.

L'inglese, ormai lingua mondiale, è, nella perla dell'impero britannico, entrata a far parte di diritto del variegato ventaglio di lingue esistenti. Lingua di comunicazione, link tra le altre, l'inglese è, per dirla con l'ironia di Rushdie, un “dono” del colonizzatore:

“English is by now the world language. It achieved its status partly as a result of the physical colonization of a quarter of the globe by the British, and it remains ambiguous but central to the affairs of just about all the countries to whom it was given, along with mission schools, trunk roads and the rules of cricket as a gift of the british colonizers” (Rushdie 1991: 64; nostra sottolineatura).

La lingua inglese utilizzata da Desai, arricchita dalla sua molteplice appartenenza deve ‘servire’ lo scopo di trasportare un'identità carica di componenti diverse, deve piegarsi sotto il peso dell' ‘indianità’. Potrei adottare per lei le parole di Chinua Achebe:

“per me non c'è altra scelta mi è stata data questa lingua e me ne voglio servire...sento che la lingua inglese sarà capace di trasportare il peso della mia esperienza africana. Ma dovrà essere un nuovo inglese, ancora in piena comunicazione con la casa ancestrale ma trasformato per adattarsi al nuovo ambiente africano”. (Achebe in Loomba, 2000: 101)

La colonizzazione ha sancito (forse suo malgrado), attraverso l'esportazione della lingua, la possibilità di una comunicazione tra i due mondi di dominato e

Alessandra Marino. Anita Desai tra Oriente e Occidente:
l'incontro oltre il canone.

Le Simplegadi, 2006, 4, 4: 46-55 - ISSN 1824-5226

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

dominatore; e nel periodo post-indipendenza questa lingua-arma, così come la tradizione culturale condivisa, resta parte dell'episteme dell'ex(?)subalterno. L'educazione scolastica cristallizza, trasformandola in *tradizione nazionale*, il retaggio culturale derivante dal periodo coloniale. Così elementi diversi contribuiscono alla composizione del mosaico di un'identità unica eppur frammentaria, intensamente ricca come quella di Desai. Durante la lettura di *Clear Light of Day* la mia riflessione è rimasta a lungo legata al movimento perpetuo tra due (o anche più) sfere di sapere, al suo viaggio in una lingua che le appartiene tanto da possedere la capacità di modificarla e tanto poco che è la lingua stessa a portare in sé una mancanza, a doversi modellare per adattarsi a nuove trame.

Marcatamente indiani, i personaggi femminili sono figure esemplari: Bim è l'acquisizione dell'indipendenza da parte della donna attraverso il lavoro e lo scardinamento del ruolo tradizionale di moglie e madre; Tara rappresenta l'emigrazione; Mira Masi infine diventa emblema e richiama alla mente la scottante problematica della condizione delle vedove e del rogo della *sati*. La donna che immolandosi ridiventa casta, pura (appunto *sati*) è definita bianca, bianca come una sposa occidentale (3), bianca come una vedova orientale. Il rogo della povera zia, rimasta vedova a 15 anni senza mai aver conosciuto il marito, nonostante venga evocato in continuazione, non si realizza mai. Eppure la sua presenza forte nell'inconscio della donna (per metonimia nell'inconscio della nazione India) si manifesta attraverso le visioni:

“The shadows lurched towards her, and the flames leapt her higher to meet them. Flames and shadows of flames, they advanced on each other, they merged on each other and she was caught between them, helpless as a sprinter, a scrap of paper” (Desai 2001: 78)

La figura di Aunt Mira simboleggia la tradizione, il passato, la terra, la terra nera dell'India “dark with time, rich with time” (Desai 2001: 182).

Terra ricca di Storia, terra grigia, come grigia è Bim, che allo stesso tempo è l'India e la Storia, poiché della Storia della 'partizione' del Paese si fa portavoce nell'insegnamento, ed ancora nel suo lavoro trova sollievo dalla storia della “partizione” del sé. La Storia qui non può che declinarsi al femminile come her-story. La figura di Bim è anche un filtro attraverso il quale ci viene rinviata l'immagine di Delhi e dell'India stessa. Questa ci offre uno sguardo lucido, ma non per questo meno innamorato, sul proprio spazio vitale: la casa, la città. Vive in una casa che è “uno spazio prigioniero” (Splendore 1995: 200), immutabile eppure in decadenza, come la vecchia Delhi “Old Delhi does not change, it only decays” (Desai 2001: 5), posta in contrapposizione alla Nuova Delhi, quella inglese, dove c'è vita ma dove la protagonista non si reca mai. L'immagine dell'India che emerge dalle narrazioni è allo stesso tempo spazio ricco di vita, di odori, colori e grigia desolazione di città in rovina per l'incuria, l'abbandono e l'inesorabile passaggio del tempo trasfiguratore; la Mirpore di

Alessandra Marino. Anita Desai tra Oriente e Occidente:
l'incontro oltre il canone.

Le Simplegadi, 2006, 4, 4: 46-55 - ISSN 1824-5226

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

Deven (*In Custody*) sembra avere la stessa caratteristica di immobilità, di immutabilità (4).

Nel sottolineare la *mixité* della tradizione letteraria che è alla base della scrittura di Anita Desai, metterò in luce (e quindi sottraendo inevitabilmente alla poeticità della narrazione) quegli aspetti in cui, in particolare in *Clear Light of Day*, sono fortemente presenti come corpo testuale gli spettri di Eliot, Tennyson o Lord Byron. Il multiculturalismo di cui spesso si parla riferendosi all'opera di Desai si esplica nella capacità, propria di questa autrice, di contenere in sé e mescolare tradizioni letterarie che sono state campi di battaglia, vere e proprie trincee, di intrecciare prosa e poesia, la luce chiara del sole d'oriente, le ombre della colonizzazione inglese e del periodo post-indipendenza, gli ori del patrimonio letterario inglese e di quello indiano.

Questo atto di rintracciare influssi differenti è tuttavia ben lontano dal voler essere un tentativo di porre linee di demarcazione all'interno di una coscienza composita; è bensì un modo di discernere nell'opera complessa di Desai i vari elementi presenti, per apprezzarne la pienezza. L'opera di Anita Desai si sottrae a qualsiasi etichetta, esprime la grandezza di chi ci mostra come questi due emisferi tra i quali ella si muove: Oriente e Occidente, non siano blocchi monolitici omogenei ed in contrapposizione, ma sostanze fluide in movimento, che cambiano forma (ri)definendosi continuamente.

Tra Oriente e Occidente: l'incontro oltre il canone

Ho già precedentemente sottolineato, come il rapporto che lega autori provenienti dalle ex-colonie al corpus filosofico-letterario della madrepatria passi inevitabilmente per il rapporto ambivalente, di assimilazione e critica (acquisizione e scardinamento dei valori fondanti della società dell'oppressore) determinato dalla dominazione.

Gauri Viswanathan in *Masks of Conquest* (1998) svela questo forte legame esistente tra educazione letteraria e culturale e dominazione coloniale. Lo stesso Edward Said, nel suo *Culture and Imperialism* (1993), aveva sottolineato come il sistema educativo indiano contemplasse accanto all'insegnamento della letteratura inglese quello della inerente superiorità della razza inglese (5). La disciplina letteraria da impartire ai colonizzati che venne costituita nell'800 per la prima volta, aveva come preciso intento quello di essere un supporto per la sfera politica fuori dai confini della madrepatria coloniale. Potere e canone, in un clima imperiale si pongono come interdipendenti, si sostengono vicendevolmente allo scopo di perpetuare la dominazione. L'estromissione dal canone di alcuni scrittori, tra i quali tutti i poeti romantici, è da ricondurre in questa ottica alla capacità attribuita loro, di infiammare con sentimenti nazionalistici le menti indiane; queste, al contrario, per ovvie ragioni iscritte nel loro sangue, nella loro razza, avevano bisogno di letture nobilitanti (6). Tuttavia come dimostra il saggio di Ruth Vanita "Gandhi's tiger: multilingual elites, the battle for minds, and English romantic literature in colonial India" (2002) l'interdizione non ha arginato la propagazione della fama degli autori censurati,

Alessandra Marino. Anita Desai tra Oriente e Occidente:
l'incontro oltre il canone.

Le Simplegadi, 2006, 4, 4: 46-55 - ISSN 1824-5226

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

che al contrario sono diventati cari ai colonizzati a causa del contenuto critico della loro poetica.

La scrittura di Anita Desai reagisce contro la tirannia del canone appropriandosi della letteratura proibita, ed in particolare proprio dei romantici, o ricontestualizzando quella canonica e creando, proprio in *Clear Light of Day*, un'alternanza di voci occidentali e orientali. I versi del poeta urdu Iqbal vengono così mescolati con quelli di Byron, i nomi di Keats e Shelley legati e contrapposti in una figura chiasmica a quelli di Dagh ed Hali. La letteratura urdu è il segno dell'appartenenza alla grande nazione indiana, per Deven di *In Custody* è la lingua del padre, lingua dei padri, lingua che evoca la nostalgia di un passato di valori il cui decadimento è speculare al decadimento del corpo del poeta Nur; per Raja in *Clear Light of Day* questa è invece il veicolo per la conquista di un'identità nazionale. La poesia di Iqbal che il ragazzo declama durante un ricevimento gli regala il riconoscimento dell'appartenenza ad una cultura. Diviso sin da bambino tra le proprie origini indù e l'ammirazione per il vicino musulmano, tra indù e urdu, Raja è il simbolo di una nazione spaccata a metà, dell'India della *Partition*.

La grandezza dell'uomo si esplica nella poesia di Iqbal in una capacità creativa ("Thou didst create night but I made lamp" (Desai 2001: 50)), nella dignità dell'essere umano e nello sforzo assurdo di vivere. La corrente esistenzialistica che pervade l'opera di Desai sembra intimamente legata alla filosofia di Iqbal. Sisifo eroe simbolo dell'assurdità esistenziale per Albert Camus viene reso parte della narrazione sottoforma di chiocciolina che si affanna a raggiungere la sommità di un mucchietto di terra per ricadere inevitabilmente su se stessa ("...an eternal, miniature Sisyphus" (Desai 2001: 2)). Sisifo, che vive della contemplazione del suo tormento, è come Bim che vive della contemplazione del suo passato, dei ricordi, dell'assenza. La vera morale per la protagonista è che l'unica condizione per addentrarsi nella *chiara luce del giorno* è l'abbandono delle illusioni e l'accettazione lucida, serena, dei limiti della propria esistenza poiché "non v'è sole senza ombra e bisogna conoscere la notte" (Camus 1992: 120).

L'eroismo della sopravvivenza di Bim è in conflitto con gli ideali romantici di Raja. La presenza di Byron è da ricondurre a due componenti diverse: è idolo non troppo lontano da Iqbal per la sua reazione contro l'ingiustizia della colonizzazione ("A land of slaves shall ne'er be mine" (Desai 2001: 55)) ed inoltre l'amore profondo, quasi incestuoso di Bim e Raja non può non riportare alla mente quello analogamente scandaloso tra Byron e la sorella. I richiami alla poesia romantica si infittiscono a causa dei riferimenti al movimento artistico dei Pre-Raffaelliti, Swinburne e la sua *From too much love of living* (1866) fanno parte della narrazione insieme all'Ofelia del famoso quadro di John Everett Millais (*Ofelia*, 1852, London: Tate Gallery). Bim in una visione delirante, rivede la Zia Mira ormai morta galleggiare nella tazza di tè, riconosce i suoi tratti somatici fattezze della mitica eroina shakespeariana "her fine-spun silver hair spread out like Ophelia's, floating in the tea" (Desai 2001: 99).

Alessandra Marino. Anita Desai tra Oriente e Occidente:
l'incontro oltre il canone.

Le Simplegadi, 2006, 4, 4: 46-55 - ISSN 1824-5226

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

Le immagini di morte incalzano con l'avanzare dell'alcolismo di Aunt Mira; tra i suoi pochi libri compaiono il *Thodol Bardol*, ossia il libro tibetano dell'*ars moriendi* ed accanto a questo, in rispetto dell'alternanza oriente/occidente che regna in tutto il romanzo, c'è un volume di Lawrence. Alla povera zia morente sembrano indirizzarsi i versi di *The Ship of Death* (1928), ed è lo spettro della stessa zia che sembra presente anche nelle parole di T.S. Eliot contenute in *The Waste Land* (1922), in morte come in vita la presenza della zia vedova si sente ma è costretta ai margini ("Who is the third who walks always beside you?" (Desai 2001: 100)).

L'ateismo rassegnato del libro si intreccia con un panteismo derivante dalla tradizione indiana ma di cui i poeti romantici non sono ignari. Alberi antropomorfi, rose e buganvillea animano la scena; la natura è il regno vivente della dea Parvati. Allo stesso modo la personificazione di petali ed alberi che si assopiscono al calar della notte è presente nella poesia *A princess* di Tennyson (1847) che Desai riutilizza creando un ulteriore movimento tra tradizioni diverse. Le parole della poeta indiana Sujata Bhatt in *A Different History* mi vengono in soccorso per sottolineare l'importanza e la sacralità dell'ambiente naturale:

Great Pan is not dead;
 He simply emigrated
 To India
 Here, the gods roam freely,
 Disguised as snakes or monkeys;
 Every tree is sacred
 And it is a sin
 To be rude to a book
 (Bhatt 1988: 12)

La rivisitazione della tradizione letteraria inglese rivela un atteggiamento doppio, di appropriazione e di repulsione, da parte dell'autrice che può proiettare in Bim e Raja due tendenze contrapposte. Raja infatti non può evitare un senso di ribellione contro la prepotenza della letteratura europea. Pur riconoscendo nel valore e conservando gelosamente i libri di Byron Tennyson e Swinburne, Raja ribalta il famoso giudizio di Macauley secondo cui un unico scaffale di letteratura europea varrebbe tutti i libri dell'India e dell'Arabia messi insieme, mostrando come sia possibile trasportare le tante parole dei più grandi scrittori inglesi in un solo couplet in urdu (7). Un distico dal tono amaro che comunica sofferenza:

We have passed every day from morning to night in pain
 We have forever drunk tears of blood (Desai 2001: 47).

Il finale del romanzo raccoglie in se tutti i temi più cari all'autrice: rimemorazione del passato storico, appartenenza alle proprie radici e dominio coloniale. Una riflessione sul tempo che distrugge trasforma e insieme dà la

Alessandra Marino. Anita Desai tra Oriente e Occidente:
 l'incontro oltre il canone.

Le Simplegadi, 2006, 4, 4: 46-55 - ISSN 1824-5226

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

possibilità di preservare nel ricordo, è filtrata dalle parole di Eliot: "Time the destroyer is the time the preserver" (Desai 2001: 182) (8). Il tempo contenuto dal suolo indiano in cui i personaggi affondano le radici più profonde e che sempre richiama a sé. Il tempo dell'asservimento preservato nei versi di Iqbal, e rimasto forse immutato ed immutabile (9).

Your world is the word of fish and fowl
 My world is the cry at dawn.
 In your world I am subjected and constrained,
 but over my world you have dominion. (Desai 2001: 182)

Conclusion

Colonizzazione e conseguente decolonizzazione hanno causato la formazione di una cultura che tra Oriente e Occidente si costituisce come "terzo spazio" in cui la lingua e la produzione letteraria britannica vengono rielaborate ed inglobate all'interno di un orizzonte culturale nuovo. La lingua ibrida è una rappresentazione tangibile di uno spazio immaginario nel quale ha luogo il contatto culturale. Est ed ovest, territori che si sovrappongono con storie intrecciate (si potrebbe dire così parafrasando il titolo del primo capitolo di *Culture and Imperialism* (1993) di Edward Said "Overlapping Territories Intertwined Histories") sono luoghi della mente i cui confini divengono labili, indistinti, quasi non rintracciabili. Colonizzato e colonizzatore si presentano dunque come soggetti ed oggetti allo stesso tempo di una mutua modificazione continua, come identità ambigue e instabili, per le quali, come per Anita Desai, bisogna confrontarsi con l'impossibilità di utilizzare etichette precise; come definire la sua opera: appartenente ad un orizzonte più inglese o più indiano? Il mondo della sua scrittura, che è nelle sue stesse parole "un mondo fatto di libri", vive del travestimento continuo, del cambiamento di stato, dell'amore per quell'Altro che è inevitabilmente parte del sé; è un luogo di mescolamento che potrebbe trovare la sua iconica rappresentazione in *Kim* (1901), il ragazzo protagonista dell'omonimo romanzo di Kipling, che non vive al limite tra i due mondi degli indigeni e dei britannici, ma è contemporaneamente immerso e diviso tra essi. (10)

NOTE:

1. "Silence had the quality of a looming dragon. It seemed to roar, to reverberate, to dominate" (Desai 2001:13).
2. Questi rappresentano un primo innegabile elemento di commistione culturale con l'"universo" occidentale. Non solo la musica ma anche il richiamo alla cinematografia presente, introduce l'India all'interno di un discorso di mode e tendenze globali.

Alessandra Marino. Anita Desai tra Oriente e Occidente:
 l'incontro oltre il canone.

Le Simplegadi, 2006, 4, 4: 46-55 - ISSN 1824-5226

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

3. La mucca che simbolicamente rappresenta la Zia Mira, e con la sua morte ne anticiperà addirittura la fine, viene descritta come sposa; "There was something bride-like about her face" (Desai 2001: 107).
4. Lo spazio vitale del villaggio viene descritto come "never fundamentally changing and in that sense enduring" (Desai 1999: 12).
5. "In the system of education designed for India, students were thought not only English literature but also the inherent superiority of the English race... Darwinism, Christianity, utilitarianism, idealism, racial theory, legal theory, linguistics and the lore of intrepid travellers, mingled in bewildering combinations, none of which wavered, however, when it came to affirming the superlative values of white (i.e. English) civilization" (Said 1993: 121).
6. Cfr. L.Curti "Nazione, discipline, lingue: il crogiuolo delle identità subalterne.", intervento presentato al Convegno Ass. Anglisti italiani, Modena, Settembre 2004.
7. Dopo aver ascoltato Bim declamare per lui alcune poesie inglesi Raja commentava: "Hhh, very lovely to hear, but too many words, all words, just words. Now any Urdu poet could put all that into one couplet, Bim, just one couplet." (Desai 2001: 46).
8. Il romanzo si chiude in un movimento circolare con lo stesso Eliot che aveva aperto il sipario attraverso un'epigrafe sulla trasfigurazione causata dall'incessante flusso cronologico.
9. Il romanzo si chiude in un movimento circolare con lo stesso Eliot che aveva aperto il sipario attraverso un'epigrafe sulla trasfigurazione causata dall'incessante flusso cronologico.
10. Muhammed Iqbal (1877, Sialkot, Punjab, India (ora in Pakistan)/ 1938 Lahore, Punjab) si era laureato in filosofia a Cambridge e si era poi specializzato a Londra e a Monaco. A Londra aveva anche fatto pratica legale, così la sua poesia si era legata non solo alla critica del sistema coloniale in toto, ma anche alla critica della quotidiana ingiustizia sociale.
11. A questo proposito Zadie Smith si poneva nella sua opera prima *White Teeth* l'interrogativo inquieto: "Who can pull the West out of 'em once it's in?" (Smith, 2001: 60).

BIBLIOGRAFIA:

- Achebe, C. 1975. *Morning Yet on Creation Day*, New York: Anchor Press. in A. Loomba.
- Bhatt, S. 1988. *Brunizem*, London: Carcanet .
- Camus A. 1992. *Il mito di Sisifo*, Milano: Bompiani.
- Curti, L. Settembre 2004. "Nazione, discipline, lingue: il crogiuolo delle identità subalterne", intervento presentato al Convegno Ass. Anglisti italiani, Modena.
- Desai, A. 2001. *Clear Light of Day*, London: Vintage.
- Desai, A. 1999. *In Custody*, London: Vintage.

Alessandra Marino. Anita Desai tra Oriente e Occidente:
l'incontro oltre il canone.

Le Simplegadi, 2006, 4, 4: 46-55 - ISSN 1824-5226

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

- Fanon, F. 1996. *Pelle nera maschere bianche – Il nero e l'altro*, Milano: Marco Tropea ed.
- Kipling, R. 1994. *Kim*, Harmondsworth: Penguin Modern Classics.
- Loomba, A. 2000. *Colonialismo/Postcolonialismo*, Roma: Meltemi.
- Rushdie, S. 1991. "Commonwealth Literature does not exist" in *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981-1991*, London: Granta Books: 61-70
- Said, E. 1993. *Culture and Imperialism*, London: Vintage.
- Smith, Z. 2001. *White Teeth*, Harmondsworth: Penguin.
- Splendore, P. 1995. "Stranieri, estraniati, donne nella narrative di Anita Desai" in *Le aperture del testo*, M. Billi (a cura di), Facoltà di lettere e filosofia, Palermo: Annali Università di Palermo. 193-201.
- Spivak, G.C. 1988. "Can the Subaltern Speak?", in *Marxism and the Interpretation of Culture*, by Nelson C. and L. Grosseberg (eds.), Urbana: Illinois U.P: 271-313.
- Vanita, R. 2002. "Gandhi's Tiger: Multilingual Elites, the Battle for Minds, and English Romantic Literature in Colonial India", in *Postcolonial Studies* Vol. 5, No. 1, London: Routledge: 95-110.
- Viswanathan, G. 1998. *Masks of Conquest*, New Delhi: Oxford University Press.

Alessandra Marino, nata e vissuta a Napoli, laureata nel 2004 in "Plurilinguismo e Multiculturalità" presso Università "L'Orientale", frequenta ora nello stesso istituto il secondo anno del Corso di Laurea Specialistica in "Culture e Letterature di Lingua Inglese".

alma_83@hotmail.it

Annalisa Spedaliere

Anita Desai: *In Custody e Fasting, Feasting.*

Abstract I: This paper focuses on the analysis of Anita Desai's novels: *In Custody* and *Fasting, Feasting*. The paper highlights some paradigmatic features of the writer's work that can well exemplify aspects of Postcolonial studies: first of all the definition of a cultural identity precariously balanced between the need for modernity and for traditions to be preserved, and a peculiar relationship with the past seen from the view point of of family traditions, different generations and gender.

Abstract II: Attraverso l'elaborazione critica dei principali romanzi di Anita Desai, *In Custody e Fasting, Feasting*, vengono messe in luce alcune caratteristiche paradigmatiche dell'opera dell'autrice che si inscrivono pienamente nell'ottica degli Studi Postcoloniali: la definizione di una identità culturale in bilico tra esigenze di modernità e tradizioni da preservare e il rapporto con il passato – che si ripercuote sul presente - focalizzato dall'angolo prospettico delle tradizioni familiari di carattere generazionale e di genere.

Anita Desai e i "Cultural Studies"

Il tortuoso cammino sulla strada della ricerca di una identità da scoprire – o riscoprire – e definire è uno dei contributi di Anita Desai al panorama culturale letterario Postcoloniale. Si tratta di un contributo essenziale, maturo di spunti tesi a superare l'oggettivazione che del mondo hanno prodotto gli occidentali, osservando sotto la lente distorsiva del proprio retaggio un patrimonio culturale ed antropologico immensamente variegato come quello delle realtà 'altre'. Se l'essenza dei "Cultural Studies" è quella di ascoltare la 'voce' – insieme antichissima e giovane – degli esponenti di culture sotterrate dalla prevaricazione, la lettura incrociata dei maggiori romanzi della Desai possa regalare un angolo prospettico ideale per una osservazione attendibile degli sviluppi di un approccio critico scevro di contaminazione aprioristica.

In Custody e Fasting, Feasting sono le due pietre miliari di un percorso esegetico. Due romanzi, due storie, due sfide intellettuali che raccontano, ben

al di là delle vicende dei personaggi, il difficile rapporto da instaurare con le radici vere o presunte di una identità "in fieri". Anita Desai affronta l'India e la sua realtà parlandone, non arretrando di fronte ai paralizzanti *moloch* dello *status quo*. L'autrice cerca di descrivere, narrare senza cadere nella trappola del ricorso ad immagini stereotipate un mondo di una nazione popolata quanto un continente che necessita di una attenzione rinnovata e peculiare.

Le tematiche del postcoloniale trovano quindi riscontro in questi due romanzi in cui la scrittura rende al meglio la ricerca di una identità scandita da due linee guida: da un lato il rapporto con un passato fatto di tradizioni culturali da preservare, dall'altro la necessità di elaborare modelli familiari rinnovati rispetto alle costrizioni degli antichi retaggi. I personaggi divengono quindi figure archetipiche di un travaglio esistenziale doloroso ma propedeutico al riscatto di una esistenza in bilico tra il consolidato e la prospettiva del nuovo, tra passato e futuro.

Le tematiche principali: lingua e famiglia

Anita Desai decostruisce i riferimenti principali di una concezione tradizionale per cercare nuove strade espressive e favorire l'emersione della reale essenza di una condizione relegata al concetto di subalternità. La scrittrice si concentra in particolare sulla ricerca di nuovi punti di riferimento, nella constatazione della inefficacia di parametri "vecchi" perché approssimativi per raccontare la realtà di un popolo.

Nelle pagine di *Fasting, Feasting* l'autrice si interroga sulle caratteristiche che delineano la struttura familiare imprigionando le nuove generazioni – e determinando il conflitto e l'incomprensione con quella dei padri. In *In Custody* è la tematica della lingua a far riflettere sul rapporto con il passato e sulla definizione di una identità messa continuamente in discussione dai mutamenti di una cultura perennemente in bilico tra il legame con le tradizioni e la necessità di cambiamento.

Il rapporto con le tradizioni e la cultura – quindi con l'identità – è il fulcro attorno a cui ruotano le vicende narrate dall'autrice nei due romanzi. In *In Custody* è la questione della conservazione della lingua a scatenare il flusso delle riflessioni. La lingua Urdu, la lingua della grande tradizione poetica letteraria indiana, sta lentamente ma inesorabilmente scomparendo a discapito dell'Hindi, un tempo considerata la lingua dei contadini. Il lettore è fin dalle prime pagine coinvolto nell'inquietante problema della perdita di un patrimonio culturale e identitario che appare da subito inesorabilmente segnato. Anita Desai descrive un mondo in disfacimento in cui la perdita di un patrimonio costitutivo culturale fondamentale si compie nell'indifferenza della maggior parte degli appartenenti alla cultura in questione. Il problema che si pone è quindi quello di un rapporto con il passato che si dovrebbe tentare di recuperare, o almeno, al quale bisognerebbe tentare di essere non indifferenti.

Anche in *Fasting, Feasting* i protagonisti agiscono in un contesto in cui la tradizione è il punto di riferimento. In questo caso però il *focus* della narrativa non è costituito dal lento sbiadire di parte del patrimonio identitario e culturale

ma dall'attaccamento tenace della generazione dei genitori alle 'ancestrali' caratteristiche della struttura familiare classica, con le assurde restrizioni e idiosincrasie proprie di un sistema che impedisce alle nuove generazioni di vivere secondo le proprie pulsioni e i propri desideri. La massima aspirazione dei padri e delle madri è il perpetuarsi e il consolidarsi delle tradizioni che permetterebbero l'accettazione sociale e il rispetto da parte della comunità, mentre i giovani desidererebbero potersi affrancare dalle consuetudini familiari che li legano ad una cultura che per contrasto finiscono non solo con il rifiutare ma con il disprezzare interamente. Il romanzo è diviso in due parti e alla fine della prima, mentre il lettore è ormai convinto che determinati contrasti che affondano le radici in ragioni identitarie siano prerogativa di culture "altre", l'autrice lo spiazza presentando un quadro di incomprendimento culturale e generazionale dall'altra parte del mondo nel cuore dell'occidente, l'America.

Entrambi i romanzi sono caratterizzati dalla disperata lotta dei protagonisti per sfuggire a quello che sembra un inevitabile destino. Tuttavia il racconto delle loro vicende non contempla accenti pietistici o patetici.

La voce narrante

L'occhio della Desai si posa senza retorica sulla crisi e sulla generale inadeguatezza descrittiva – e dunque anche sostanziale – dei parametri di riferimento. Ciò si traduce in una voce disincantata che prescinde da slanci enfatici nel raccontare il dissolversi di quelli che potevano essere considerati tratti connotanti della realtà, divenuti semplicemente punti di emersione di un logorio esistenziale.

Nulla di eroico trapela dalla tempra di Deven, oscuro insegnante di letteratura hindi il quale si assume il titanico e dunque irrealistico compito di salvare le sorti della lingua Urdu. Egli è scosso da insoddisfazioni e frustrazioni personali e professionali, rinchiuso in una realtà in disfacimento testimoniata materialmente dal corrispettivo disfacimento della città di Mirpore, eletta a baluardo simbolico della tradizione. L'impresa stessa di preservare la lingua Urdu appare quasi disperata, ben oltre le limitate possibilità di un semplice professore di hindi, nel momento in cui lo stesso poeta Nur, intervistando il quale Deven dovrebbe compiere la sua opera di preservazione, non crede che la cultura di cui lui è il più grande esponente vivente possa avere un futuro. Medesima dimensione "in sedicesimo" tocca ai giovani protagonisti in *Fasting, Feasting*. In particolare Uma ed Arun non sono che portatori di un desiderio di novità e di "insofferenza sofferente" nei riguardi di convenzioni familiari che li vorrebbero inquadrati in schemi tradizionali. Ma non è una lotta eroica, semmai una resistenza quasi passiva o dagli esiti disperati contro un retaggio pesante che pare dissolversi di fronte all'avanzare della storia e allo scorrere del tempo.

La dimensione della subalternità: il femminile

Se l'elemento connotante dei "Cultural Studies" è il concetto di marginalità, di subalternità in senso sociale e sociologico, una delle categorie

per così dire “trasversali” che manifesta in pieno tale condizione è il femminile. Le figure femminili dipinte nelle opere degli autori iscritti in tale corrente letteraria assurgono, nell'economia costante della visuale Postcoloniale, a portatrici prime delle istanze di rivendicazione e di riscatto identitario.

Anche nei romanzi dell'autrice indiana le donne devono combattere contro la mortificazione e la prevaricazione insite nella sclerotica visione delle tradizioni culturali sedimentate nella coscienza comune. Se qualche traccia di 'eroismo letterario' si può rinvenire negli scritti di Anita Desai esso è ascrivibile ai personaggi femminili, anche se si tratta di eroismo tragico, destinato – nel migliore dei casi – alla acquiescenza forzata, se non addirittura alla tragedia finale.

La voce femminile assurge quindi a parte subalterna di un panorama complessivo a sua volta subalterno, una voce che Anita Desai declina utilizzando le più diverse sfumature per restituire una sorta di paradigma dei frammenti di marginalità che compongono il mosaico delle sensibilità dell'India. Ecco quindi dalla sua penna scaturire i tratti di molte donne archetipo.

Le due mogli del poeta Nur e la moglie di Deven vivono una condizione di subalternità determinata esclusivamente dalla considerazione sociale della loro sessualità, ma nonostante ciò non risultano mentalmente o caratterialmente inferiori ai loro mariti. Lo stesso Deven è consapevole di aver deluso le proprie aspirazioni assieme a quelle della consorte, Sarla. Costei d'altronde, pur risentendo della pochezza della condizione resale dalla posizione del marito, evita di esternare le proprie rimostranze in uno scontro aperto temendo la minaccia del ripudio. Sotto la patina di acquiescenza permane però un disprezzo ostentato in forme sottili ma evidenti, delle critiche implicite di fronte alle quali Deven è costretto ad assumere forzatamente comportamenti arroganti per riaffermare il suo status di capofamiglia.

Da parte loro anche le due mogli di Nur denotano una forza caratteriale superiore a quella del sommo poeta in declino. E' la più giovane di esse, in particolare, a dimostrare un talento innato per la poesia, sebbene non abbia compiuto studi regolari in quanto donna. Il suo tentativo di esprimere questa sua naturale predisposizione la spinge a cercare un appoggio in Deven, il quale risponde alla richiesta mostrando un aperto disprezzo. Il grigio professore vede chiaramente il declino del maestro e ne ascrive le responsabilità proprio a costei. In nome della tradizione e della prevaricazione egli soffoca ancora una voce di donna, e con essa la voce nuova di una cultura che deve nutrirsi di nuove possibilità per tornare a fiorire. La sua indignazione si dimostra in particolar modo nel constatare come la donna 'osi' scrivere poesie in lingua Urdu, profanando – a suo modo di vedere – il tempio di una tradizione le cui macerie egli sta tentando di preservare. Stracciando quindi le poesie della donna senza neanche leggerle, Deven si macchia di quel crimine che secondo la Desai è la cecità, la sordità verso tutto ciò che è – o potrebbe essere – nuovo.

Diversamente da *In Custody*, le donne di *Fasting, Feasting* hanno un ruolo centrale nell'economia del racconto ma, fatta eccezione per Anamika, la loro indole è altrettanto insofferente. Come la giovane moglie di Nur, anche Uma tenta di affrancarsi dai dettami familiari calibrati sull'autoritarismo maschile,

affermando il diritto alla realizzazione delle proprie passioni ed aspirazioni, anche in questo caso legate alla possibilità di un'istruzione. Se la moglie del poeta si scontra contro l'indignazione di Deven per il suo tentativo di "invasione" di un territorio – la poesia – interdetto alle donne – Uma a sua volta rimane vittima della più semplicistica convinzione nutrita dai genitori circa la sue scarse capacità.

Ancora frustrazioni, ancora ostacoli posti sul cammino della piena emancipazione femminile. Tuttavia Anita Desai arricchisce la visuale del lettore precisando l'intera portata della prevaricazione, rilevante anche quando le capacità intellettuali di una donna vengono riconosciute. E' il caso di Anamika, cugina particolarmente "brillante" di Uma, la quale vanta doti che – pur celebrate ed incoraggiate dai familiari, non portano ad altro che al corollario della classica funzione sociale di figlia-moglie-madre. Le doti intellettuali di Anamika, al contrario di quelle della giovane moglie di Nur, vengono stimolate, e sfociano in prestigiosi traguardi scolastici, ma questo non influisce minimamente sulle scelte che i genitori hanno già effettuato per lei. Anamika è l'unico personaggio femminile dei due romanzi che, nonostante il suo valore, accetta passivamente gli eventi, tuttavia la sua remissività non la aiuterà ad evitare il tragico destino che la attende, morire bruciata viva per volere della suocera.

Attraverso l'elaborazione di questo episodio, cui fa fronte la assurda rassegnazione dei genitori della ragazza alla notizia dell'assassinio della figlia, l'autrice rappresenta una chiara critica alla cieca adesione a delle tradizioni che per quanto possano essere atroci sono da molti osservate per il valore sociale che viene loro attribuito.

A differenza di *In Custody* in cui le poche donne presenti sono tutte molte reattive alla loro condizione di subalternità sociale, in *Fasting, Feasting* Anita Desai descrive uno scontro deciso tra donne che si oppongono e donne che accettano e sostengono la validità di certi retaggi. In generale questa differenza di posizioni si realizza in una incomprensione generazionale madri-figlie.

Gli elementi del quotidiano come pretesti letterari: il cibo

Mille sono gli spunti di cui Anita Desai si avvale per i suoi affreschi dolorosi e vivi. Non fanno eccezione in questa chiave anche dei semplici elementi del quotidiano, nel rapporto con i quali è facile leggere le sue affermazioni di senso. Un elemento ricorrente in entrambi i romanzi, caricato di accezioni significative, è il cibo ed il rapporto che i personaggi hanno con esso.

La dissoluzione della poesie Urdu è celebrata in pantagruelici banchetti decadenti, nei quali il sommo poeta Nur, uno dei padri della cultura indiana tradizionale, è celebrato sediziosamente e pretestuosamente da cortigiani descritti come parassiti, in una sorta di festoso e reiterato funerale della cultura antica. Anita Desai fa del grande poeta la personificazione stessa della poesia Urdu: il "sommo poeta" è infatti vestito di bianco, colore che in India esprime il lutto, e nella descrizione dei pranzi tenuti da Nur sembra di assistere ad un

convito per una celebrazione funebre in cui gli invitati si ingozzano ed ubriacano ricordando le gesta del morto. Ogni tanto pare che il poeta si renda conto della decadenza di cui è preda, e la sua reazione è quella di fagocitare altro cibo in quantità tali da procurarsi il vomito e fitte lancinanti allo stomaco. Il cibo e il vomito diventano così simbolo di degradazione e di conflitto come del resto accade in modo ancora più emblematico in *Fasting, Feasting* a partire già dal titolo.

In entrambe le parti di questo romanzo il rapporto con il cibo dei protagonisti scandisce e rispecchia i legami familiari ed affettivi e soprattutto ripropone i conflitti interiori di ognuno di loro. Ciò che più colpisce è che le due realtà, indiana e americana, sono per certi versi l'una lo specchio dell'altra come affermò la stessa autrice in un'intervista resa a Maggie Gee.

Nonostante le differenze culturali e storiche i rapporti personali che si costituiscono all'interno di queste due realtà soffrono delle medesime problematiche ed idiosincrasie. Arun è il testimone allibito di questa sconcertante verità. Del resto egli stesso è uno dei personaggi che vivono in maniera negativa il rapporto con il cibo, sia in patria che in America. In entrambi i paesi infatti vive l'imposizione della carne da parte di suo padre prima e del signor Patton poi. Entrambi i capofamiglia sono ossessionati dalla carne e dalla virilità che rappresenta il mangiarla. Le madri sono invece testimoni passive dei riti che i mariti impongono o cercano di imporre alle rispettive famiglie a tavola. Tuttavia c'è chi tenta di ribellarsi a queste imposizioni. Arun essendo vegetariano e Uma fingendo di non ricordare e quindi di non assecondare il rituale che accompagna ogni sera la consumazione della frutta.

Nella famiglia americana invece nessuno vuole partecipare al rito del barbecue celebrato dal padre. Il figlio Rod mangia da solo in misura moderata e fa jogging in modo ossessivo rispecchiando un modello di salutismo estremo al punto da assumere connotazione deteriore. La moglie grazie ad Arun riesce finalmente ad affermare di essere vegetariana e di non amare la carne. Tuttavia anche il suo rapporto con il cibo è controverso e rispecchia le sue insicurezze. E' ossessionata dal dover comprare in continuazione quantità ingenti di provviste per quietare il suo bisogno di sentirsi una buona madre. Tuttavia congela tutto ciò che compra e quasi nulla è consumato perché raramente cucina. Inoltre non capisce o si rifiuta di capire il dramma alimentare che sconvolge sua figlia Melanie. La ragazza è bulimica è tutto ciò che riesce a fare è ingozzarsi di dolci per poi vomitare tutto. La simmetria tra le due realtà è completa nel momento in cui Arun riconosce nel viso alterato di Melanie gli stessi sentimenti di frustrazione e insofferenza che vedeva dipinti sul viso della sorella Uma.

L'esito e gli elementi simbolici: acqua e fuoco

Entrambi i romanzi si concludono con una acquisizione di consapevolezza da parte dei protagonisti. A descriverla ricorrono gli elementi dell'acqua e del fuoco, immagini cui Anita Desai si affida per dipingere le vicende principali. In

Fasting, Feasting sono soprattutto simboli della vita di Uma e che si ripresentano alla fine della prima parte che è anche la sua uscita di scena. Si sta concludendo il funerale di Anamika attraverso il cui sacrificio forse Uma si è liberata. Tuttavia l'acqua e il fuoco ritornano anche per Arun, in America, nel momento in cui riesce a riconciliarsi con la figura materna e con l'India.

In *In Custody* la consapevolezza di Deven di ciò che il suo fallimento rappresenti in realtà passa attraverso la contemplazione dell'acqua di un canale nell'imminenza dell'alba. In questo contesto si rivela a lui l'ineluttabile sorte a cui malgrado l'insuccesso è destinato: la difesa della tradizione nonostante tutto.

Anita Desai congeda i tre personaggi principali di questi due romanzi – Uma, Arun, Deven – attraverso momenti carichi di significati simbolici e di atmosfera. In entrambi i romanzi le tematiche complesse e spesso anche drammatiche che rappresentano la tensione generata dal sovrapporsi e dall'intrecciarsi di identità e culture vengono ricreate in una prosa che, per carica emozionale, ricchezza metaforica e musicalità, sembra intrecciarsi con la poesia.

BIBLIOGRAFIA:

Desai A. 2000. *Fasting, Feasting*. London: Vintage.

Desai A. 1999. *In Custody*. London: Vintage.

Gee M. 2004. Anita Desai In Conversation with Maggie Gee in *Wasafiri: The Transnational Journal of International Writing* 42: 7-11.

Annalisa Spedaliere nata a Napoli il 7/5/1979, laureata in "Lingue, Culture e Letterature dei paesi dell' Europa e delle Americhe" (laurea triennale) all'Istituto Universitario Orientale e specializzanda nella stessa università in "Culture e Letterature in Lingua Inglese". Ha maturato esperienze nella piccola editoria e nell'ambito della organizzazione e della gestione di eventi di promozione culturale. Collabora con case editrici, associazioni ed enti per lo sviluppo di piani editoriali. Collaboratrice di riviste on-line ed in versione cartacea.

Giovanni Nimis

Momenti Zen nella poesia di William Wordsworth.

Abstract I: In this paper, Wordsworth's poetry is seen as part of the universal mystical tradition, with particular reference to Zen practice, and Wordsworth as a poet who belongs to the spiritual tradition of all times. Dissatisfied with the fictitious Cartesian subject/object division, he perceived and expressed the unity and interrelationship of the individual mind, the world and Being. He realized that the human mind, far from being separated from the world, is part of the complex system of nature's interrelated processes, and is, at the same time, endowed with the faculty of transcending it. Wordsworth's message is welcomed as a precious teaching for mankind as a whole.

Abstract II: In questo scritto si cerca di comprendere la poesia di William Wordsworth alla luce della tradizione mistica, facendo riferimento particolare allo Zen. Wordsworth viene visto come un poeta che si inserisce nella tradizione spirituale universale, mosso dalla sua volontà di superare la fittizia divisione cartesiana tra soggetto e oggetto, per percepire l'unità e l'interrelazione tra l'Assoluto, la mente individuale e il mondo. In questa visione, la mente umana è intesa come parte del mondo naturale in cui è immersa ed è allo stesso tempo dotata della facoltà di trascenderlo. Il messaggio di Wordsworth viene accolto come un prezioso insegnamento etico per l'umanità.

Il mio pensiero costante:
la mente, il Buddha e tutti gli esseri,
nessuna differenza fra i tre. (1)
(Sengai)

Non è compito di queste pagine dimostrare che Wordsworth si sia ispirato direttamente alle tradizioni orientali: altri hanno già studiato gli influssi diretti della tradizione indiana sul pensiero e sull'opera dei poeti romantici inglesi (Drew 1998; Riem 2005). È invece utile riflettere sull'importanza che riveste la

conoscenza della cultura orientale quando si tratta di avvicinare fenomeni filosofici e letterari che, benché si siano sviluppati all'interno della cultura occidentale, risultano eccentrici rispetto al paradigma cartesiano e, proprio a causa di ciò, difficili da comprendere alla luce di quest'ultimo. Come fa notare Sullivan, questo tema è già stato trattato da Rudy (2) (Sullivan 2000: 7). L'accento viene posto qui sullo Zen, ma si potrebbe far riferimento al misticismo indiano, cristiano, al sufismo o in forma più calzante alla tradizione neoplatonica che, come ha dimostrato Drew (Drew 1998), ha giocato un ruolo centrale nella produzione letteraria romantica.

Lo Zen e la mistica orientale in genere, così come il neoplatonismo, proprio perché non dualistici nel loro approccio alla percezione del mondo, ci possono aiutare a comprendere il messaggio di un poeta che tentava di colmare la fittizia divisione fra "res cogitans" e "res extensa" (Sullivan 2000) e di percepire un senso di unione con sé, il mondo e l'universo, in un particolare momento storico, nel passaggio tra '700 e '800, quando l'occidente si trovava a confrontarsi con scoperte scientifiche e applicazioni tecnologiche destinate a mutare radicalmente il rapporto dell'individuo con la realtà e con se stesso. Secondo Sullivan, Wordsworth tentava con la sua poesia di creare un modello di conoscenza che coinvolgesse in forma organica e dinamica la percezione individuale, la tradizione culturale, le opinioni sulla realtà e un senso di unità mistica con il mondo (Sullivan 2000: 11). In questo scritto ci si focalizza particolarmente sull'ultimo aspetto, quello cioè relativo ai momenti mistici della poesia di Wordsworth.

L'esperienza Zen si situa al di là di tutte le filosofie e di tutte le idee preconcepite sulla trascendenza: consiste essenzialmente in un giungere ad un punto di non ritorno, un nuovo punto di vista sulla realtà che non può essere espresso a parole, proprio perché oltre il linguaggio: la mente Zen è una mente liberata che ha compreso (in forma non razionale) la non identità fra la parola e la cosa e per questo è in grado di trascendere il linguaggio e il pensiero logico, per riuscire a cogliere la verità più intima delle cose. La mente Zen è radicata profondamente nell'essere e da questo punto di vista contempla il mondo e se stessa. Questa esperienza è comune ai mistici radicali di tutte le religioni (3) (Suzuki D. T. 1986: 44).

L'esperienza Zen può essere solo suggerita attraverso la poesia, altre forme d'arte o attraverso forme gestuali o paradossali di comunicazione (4).

In breve, potremmo definire tale esperienza come una comprensione immediata della realtà, un salto della mente al di là dei confini dettati dalla parola, un attimo in cui la mente percepisce l'ineffabile totalità della realtà dal punto di vista del nulla: nelle parole di Shunryu Suzuki, citate anche da Lagazzi (Lagazzi 1994: 5): "senza il nulla, non c'è naturalezza, non c'è vero essere. Il vero essere scaturisce dal nulla, attimo per attimo. Il nulla è sempre presente, e da esso appare ogni cosa" (Suzuki S. 1976: 89). L'esperienza, descritta in forma diretta dal poeta Zen, espressa dal pittore tramite il tratto sicuro della mano sulla carta, è generalmente trasmessa dal mistico occidentale con metafore o allegorie. Suggesto che Wordsworth, tramite la descrizione in forma poetica di particolari momenti epifanici, in cui il poeta si apre a percezioni di realtà

trascendenti, tenti, allo stesso modo di un mistico, di far comprendere uno stato della mente difficilmente raggiungibile e per questo difficilmente comunicabile se non a coloro che ne hanno avuto diretta esperienza. Lagazzi, introducendo la poesia di Sengai, fa notare che "[...] i disegni ad inchiostro e gli *haiku* ci parlano attraverso il sentimento dell'impossibile o del vuoto (di ciò che sfugge a ogni nome, categoria, misura), arrestando i nostri pensieri consueti e schiudendo il nostro sentire a una serie di pure "epifanie"." (Lagazzi 1994: 10).

Ritengo che Wordsworth durante la sua vita, specie negli anni giovanili, abbia spesso vissuto esperienze vicine allo spirito dello Zen ed è proprio questo fatto che lo ha spinto a scrivere delle poesie così fundamentalmente demitizzanti (5), nel senso che ci riconducono ad una esperienza base, elementare, legata alla percezione della natura. Certo Wordsworth differisce molto da Bashō (6) e da altri poeti Zen nel senso che, mentre questi scrivono poesie il cui intento è quello di cogliere con immediatezza la percezione della realtà qui ed ora, Wordsworth scrive al passato, cercando di rivivere nella memoria, in uno stato di tranquillità, l'intensa emozione provata a contatto con la natura. Ma al di là di questa differenza culturale, molte esperienze di Wordsworth descritte nelle sue poesie e in *The Prelude* ci riconducono direttamente al cuore dello Zen.

Wordsworth talvolta nomina Dio o un essere supremo che egli sente di percepire nella natura e nulla di tutto questo potrebbe essere più lontano dal Buddhismo, ma il lettore attento si accorgerà che questi riferimenti alla presenza di Dio nella natura non sono un segno di panteismo, quanto piuttosto un comprendere che il tutto è nell' uno, in pieno accordo sia con la tradizione vedantina che con quella sufica e neoplatonica e, fundamentalmente, col Buddhismo mahāyāna (Drew 1998). Wordsworth è alla ricerca di un'espressione linguistico-concettuale per un'esperienza che trascende il linguaggio e, per dare forma concreta alle sue esperienze intuitive, passa attraverso il filtro della sua lingua madre e della cultura che questa veicola, fortemente radicate nella tradizione biblico-cristiana. Ciononostante, la freschezza delle immagini e l'uso creativo della lingua ci portano non tanto a percepire uno spirito fuori di noi, quanto piuttosto un Tao (7) che unisce noi e il mondo al di là di ogni dualità e questo è Zen. Se poi lo Zen è lo spirito di tutte le religioni, ne consegue che Wordsworth era vicino a quel sentire universale che sta alla base del fenomeno religioso (8).

Wordsworth, in luminosi momenti della sua poesia, suggerisce come la sua mente risulti unita alla realtà osservata, oltre la parola e il pensiero, e come in questi attimi il soggetto riesca ad avere una conoscenza diretta della realtà.

Until, the breath of this corporeal frame, / And even the motion of our
human blood / Almost suspended, we are laid asleep / In body, and
become a living soul: / While with an eye made quiet by the power / Of
harmony, and the deep power of joy, / We see into the life of things.
(Lines Composed a Few Miles Above Tintern Abbey: 44-50) (9)

Ciò che colpisce in questi versi è la stretta somiglianza con le descrizioni di esperienze mistiche contenute nei trattati orientali. In modo particolare risulta significativo l'accento posto sull'immobilità del corpo e sulla 'sospensione' delle sue funzioni cui fa seguito una percezione della realtà che permette una comprensione profonda della 'vita delle cose'. Si noti, inoltre, come Wordsworth parli di una quasi sospensione del respiro. Questa caratteristica viene sottolineata come uno degli indizi dell'esperienza mistica orientale, spesso, ma non necessariamente, indotta da speciali tecniche di respirazione. Nel misticismo dello yoga, è proprio l'assenza di respiro che segnala un annullamento della divisione dualistica tra oggetto e soggetto. Nel samadhi lo yogi entra in comunione completa con sé e con l'Assoluto, libero dai vincoli della dualità (10).

Il paesaggio è l'oggetto centrale dell'arte di Wordsworth e fornisce al poeta un materiale poetico che coinvolge, tramite i sensi e le facoltà superiori della mente, la sua intera coscienza in un confronto costante con esso, che può anche portare ad un dissolvimento reciproco delle due identità di soggetto e oggetto in momenti di profonda intuizione della vastità infinita della bellezza, tema tipicamente romantico.

And I have felt / A presence that disturbs me with the joy / Of elevated thoughts; a sense sublime / Of something far more deeply interfused, / Whose dwelling is the light of setting suns, / And the round ocean, and the living air, / And the blue sky, [...] (*ibid*: 94-100)

Questi versi, di sapore più occidentale, trasmettono un'esperienza nota al misticismo di tutti i tempi. Si tratta di un profondo senso di unità percepito nella realtà. Il poeta non si limita a sentire un'unione simpatetica con la natura, spesso espressa nella sua poesia, ma va ben oltre nel percepire qualcosa di elevato e allo stesso tempo "far more deeply interfused". Sono questi due termini (*elevated/deeply*) posti uno accanto all'altro che, come in un *koan* (11) Zen provocano un mutamento nella coscienza del lettore, smuovendola dai normali binari della percezione e provocando un reale cambiamento, un allargamento di coscienza in cui la mente coglie una nuova possibilità e accetta in forma ossimorica due polarità di per sé opposte, l'alto e il profondo, appunto, come identiche. Non si tratta di semplice panteismo. L'esperienza mistica si distingue in forma sostanziale dal panteismo filosofico. La percezione dell'unità è prerogativa del mistico, non del filosofo o di una cultura che attribuiscono la presenza del Divino nella natura senza averne esperienza diretta. Come fa notare Drew, la migliore poesia romantica si fonda su visioni di realtà oggettive transculturali (Drew 1998: 35).

Wordsworth è innanzitutto un osservatore sensibilissimo e minuto degli eventi che hanno luogo nella sua mente e di come questa entri in intima comunione con la realtà. Così ne "Il Preludio":

[...] to Nature's finer influxes / My mind lay open, to that more exact / And intimate communion which our hearts / Mantain with the minuter

Giovanni Nimis. Momenti Zen nella poesia di William Wordsworth.

Le Simplegadi, 2006, 4, 4: 63-71. - ISSN 1824-5226

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

properties / Of objects which already are beloved, [...] (*The Prelude*, Book II: 299-302) (12)

Spesso il poeta evidenzia una corrispondenza tra l'immagine mentale soggettiva e l'immagine "esterna" della realtà, come talvolta avviene negli *haiku* giapponesi. In questi ultimi la realtà "esterna" viene spesso colta come di per sé rappresentazione artistica e percepita immediatamente dalla mente senza alcun intervento dell'immaginazione.

Talvolta le somiglianze dei versi del poeta con il pensiero orientale sono notevoli:

Off in those moments such a holy calm / Did overspread my soul, that I forgot / That I had bodily eyes, and what I saw / Appeared like something in myself, a dream, / A prospect in my mind. (*The Prelude*, Book II: 367-371)

Nel pensiero buddhista della scuola Yogācāra (detta anche *Vijñāna-vāda*) niente esiste al di fuori della mente e l'illusione della distinzione tra soggetto e oggetto è eliminata (Schumann 1989: 24). Così anche per Plotino e per la filosofia del Vedānta, il mondo è "illusione" (13), e l'unica Realtà risiede nell'Uno. Ryūnosuke Akutagawa (1927) definisce Bashō come "un uomo che aveva abbandonato il mondo e considerava la vita un sogno incessante." (Akutagawa 1927: 89) (14).

La mente, illuminata e chiarificata dalle impressioni sensoriali grossolane, resa sottile dagli influssi del paesaggio naturale e dalla sua partecipazione comunicativa con la natura, percepisce in modo diretto la realtà proiettando su di essa una luce ulteriore:

An auxiliar light / Came from my mind, which on the setting sun / Bestowed new splendour (*The Prelude*, Book II: 387-389)

Quando la mente si stabilizza in modo permanente nell'esperienza sopracitata, la Realtà delle cose si rivela in forma spontanea: or the power of truth / Coming in revelation, I conversed / With things that really are; (*ibid.*: 411-413). Da questa esperienza deriva la percezione di una realtà divina: I, at this time, / Saw blessings spread around me like a sea (*ibid.*: 413-414). Così la mente entra in contatto con una realtà oltre le apparenze, oltre le possibilità del pensiero e della parola:

"I felt the sentiment of Being spread / O'er all that moves and all that seemeth still; / O'er all that, lost beyond the reach of thought / And human knowledge, to the human eye / Invisible" (*The Prelude*, Book II: 420-424)

È questa una percezione ottenibile solo tramite il cuore: yet liveth to the heart (*ibid.* 424).

Nel misticismo Cristiano, Mussulmano e nello Yoga, il cuore è il centro dell'esperienza mistica (15).

Giovanni Nimis. Momenti Zen nella poesia di William Wordsworth.

Le Simplegadi, 2006, 4, 4: 63-71. - ISSN 1824-5226

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

"In altri momenti l'esperienza spirituale del poeta è ancora più forte e chiara: it is enough / To notice that I was ascending now / To such community with highest truth" (*The Prelude*, Book III: 118-120)

e ancora

In such strength / Of usurpation, in such visitings / Of awful promise, when the light of sense / Goes out in flashes that have shown to us / The invisible world, doth greatness make abode, / There harbours, whether we be young or old. / Our destiny, our nature, and our home / Is with infinitude, and only there (*The Prelude*, Book VI: 532-539)

Come fa notare Vivekananda, "solo all'anima che ha raggiunto lo stato di contemplazione il mondo appare veramente nella sua bellezza". (Vivekananda 1963: 227).

[...]even the grossest minds must see and hear / And cannot choose but feel. / The power, which these / Acknowledge when thus moved, which Nature thus / Thrusts forth upon the senses, is the express / Resemblance in the fullness of its strength / Made visible, a genuine counterpart / And brother of the glorious faculty / Which higher minds bear with them as their own. (*The Prelude*, Book XIII: 83-90)

Il poeta sembra volerci dire che nessuno è piccolo e meschino, ma è la mente non illuminata ad essere tale. La nostra vera natura è l'essere: un ulteriore contributo alla dimostrazione dell'esistenza di una "filosofia perenne" (Huxley 1985) che, nata dall'esperienza di uomini e donne dediti alla ricerca dello Spirito, offre una possibilità di unione e di dialogo ad una umanità da sempre afflitta dalla disunione (16).

The mind of man is framed even like the breath / And harmony of music; there is a dark / Invisible workmanship that reconciles / Discordant elements, and makes them move / In one society. (*The Prelude*, Book I: 351-355)

NOTE:

1. La citazione di Sengai è tratta da Lagazzi, P. (a cura di). 1994. *La saggezza dei maestri zen nell'opera di Sengai*. Parma: Ugo Guanda Editore: 27.
2. Sullivan, B. (2000) cita il seguente testo: Rudy, J. 1996. *Wordsworth and the Zen Mind: the Poetry of Self-Emptying*. Albany, NY: State U of New York P.
3. Ciò spinge Suzuki ad affermare che lo zen è lo spirito di tutte le religioni. Cfr. Suzuki, D.T. 1986. *An Introduction to Zen Buddhism*. London: Rider: 44.

Giovanni Nimis. Momenti Zen nella poesia di William Wordsworth.

Le Simplegadi, 2006, 4, 4: 63-71. - ISSN 1824-5226

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

4. Per un approfondimento dell'argomento, si rimanda il lettore alla vasta letteratura sul misticismo orientale e in modo particolare ai saggi di D. T. Suzuki, vol I, 1975; vol. II, 1977; vol. III, 1978. *Saggi sul buddhismo zen*. Roma: Edizioni Mediterranee, e al magistrale libro di Shunryu Suzuki. 1976. *Mente zen mente di principiante*. Roma: Ubaldini Editor.
5. Sulla natura demitizzante della poesia di W. Wordsworth si veda Hartman, G. H. Nature and the Humanization of the Self in Wordsworth, in Abrams M. H. (ed.) 1975. *English Romantic Poets, Modern Essays in Criticism*. New York: Oxford University Press: 123-132.
6. Si veda: Bashō . 2005. *Amore e orzo*. Acquaviva delle Fonti (BA): Acquaviva. Origlia, L. (a cura di). 2005. *Bashō, Il romitaggio della dimora illusoria e il sentiero dell'Oku*. Milano: SE.
7. Sull'esperienza del Tao si veda Fischer, T. 1999. *Wu Wei, l'arte di vivere del Tao*. Murazzano: I libri di Ellin Selae.
8. Sull'universalità del fenomeno spirituale si veda Fabbro, F. 2005. L'esperienza spirituale alla luce delle neuroscienze. Relazione presentata alla "Settimana di studi sul cervello" all'Università di Roma La Sapienza, ottobre 2005.
9. Wordsworth, W., Coleridge, S. T. 1984 (III edizione). *Ballate liriche*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore.
10. Per una chiara comprensione dello Yoga si rimanda alla vasta letteratura sull'argomento, ma si consigliano in particolare i seguenti testi: Vivekananda Swāmi. 1963. *Yoga Pratici*. Roma: Ubaldini Editore; Eliade, M. 1990. *Tecniche dello Yoga*. Torino: Bollati Boringhieri editore.
11. Il Koan consiste in una frase, spesso paradossale, presentata dal maestro al discepolo come oggetto di meditazione. Essa ha lo scopo di stimolare nel discepolo il Satori. Per un approfondimento sull'argomento si rimanda a Suzuki, D. T. cit. nota 4.
12. Wordsworth, W. 1984, *The Prelude*, edited by J.C. Maxwell, Harmondsworth: Penguin (le citazioni sono tratte dal testo del 1805).
13. Il termine illusione, come fa notare Riem (Riem 2005: 9), non rappresenta fedelmente il concetto del Vedanta. Riem suggerisce di seguire la lezione di Guénon che parla di "different gradations of reality" (citato in Riem Natale A. 2005: 9).
14. Akutagawa, Ryūnosuke. 1927, Note sparse su Bashō, in Origlia. L. (a cura di) 2005: 89.
15. Si veda: Anonimo. 1977. *Racconti di un Pellegrino Russo*. Milano: Rusconi. Gardet, L., 1952, La Mention du Nom Divin en Mystique Musulmane, in *Revue Thomiste*, 1952 – III, Ecole de Théologie, St-Maxim. Paris: Var Desclée De Brouwer, Éditeurs: 642-679.
16. Sulla ricerca dell'unità si veda Eliade, M. 1989. *Il mito della reintegrazione*. Milano: Jaca Book.

BIBLIOGRAFIA:

- Abrams, M. H. 1953. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, New York: Oxford University Press.
- Akutagawa, Ryūnosuke. 1927. Note sparse su Bashō. In Origlia, L. (a cura di). 2005. *Bashō, Il romitaggio della dimora illusoria e il sentiero dell'Oku*, Milano: SE: 87-93.
- Anonimo. 1977. *Racconti di un Pellegrino Russo*, Milano: Rusconi.
- Bashō. 2005. *Amore e Orzo*, Acquaviva delle Fonti (BA): Acquaviva.
- Dasgupta, S. 1969. *A History of Indian Philosophy (vol. I)*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Drew, J. 1998. *India and the Romantic Imagination*, New Delhi: Oxford University Press.
- Eliade, M. 1989. *Il mito della reintegrazione*, Milano: Jaca Book.
- Eliade, M. 1995. *Lo Yoga*, Milano: Sansoni Editore.
- Eliade, M. 1990. *Tecniche dello Yoga*, Torino: Bollati Boringhieri editore.
- Fabbro, F. 2005. L'esperienza spirituale alla luce delle neuroscienze. Relazione presentata alla "Settimana di studi sul cervello" all'Università di Roma La Sapienza, ottobre 2005.
- Fischer, T. 1999. *Wu Wei, L'arte di vivere del Tao*, Murazzano: I libri di Ellin Sela.
- Frye, N. 1983. *A Study of English Romanticism*, Brighton: The Harvester Press.
- Gardet, L. 1952, La Mention du Nom Divin en Mystique Musulmane. *Revue Thomiste*, 1952 – III, Ecole de Théologie, St-Maxim. Paris: Var Desclée De Brouwer, Éditeurs: 642-679.
- Guénon, R. 1965. *Introduzione generale allo studio delle dottrine Indú*, Torino: Edizioni Studi Tradizionali.
- Guénon, R. 1996. *Studi sull'Induismo*, Milano: Luni Editrice.
- Hartman, G. H. Nature and the Humanization of the Self in Wordsworth, in Abrams M. H. (ed.). 1975. *English Romantic Poets, Modern Essays in Criticism*, New York: Oxford University Press: 123-132.
- Huxley, A. 1985. *The Perennial Philosophy*, London: Triad Grafton Books, (prima edizione: 1946 Chatto & Windus Ltd.).
- Lagazzi, P. (a cura di). 1994. *La saggezza dei maestri zen nell'opera di Sengai*, Parma: Ugo Guanda Editore.
- Origlia, L. (a cura di). 2005. *Bashō, Il romitaggio della dimora illusoria e il sentiero dell'Oku*, Milano: SE.
- Plotino. 1992. *Enneadi* (a cura di Giuseppe Faggin) Milano: Rusconi.
- Prickett, S. (ed.). 1981. *The Romantics*, London: Methuen & Co. Ltd.
- Riem Natale, A. 2005. *The One Life, Coleridge and Hinduism*. New Delhi: Rawat Publications.
- Rudy, J. 1996. *Wordsworth and the Zen Mind: the Poetry of Self-Emptying*, Albany, NY: State U of New York P.
- Schumann, H. W. 1989. *Immagini Buddhiste*, Roma: Edizioni Mediterranee.
- Sullivan, B. 2000. *Wordsworth and the Composition of Knowledge: Refiguring Relationships Among Minds, Worlds, and Words*, New York: Peter Lang Publishing.
- Suzuki, D. T. 1986. *An Introduction to Zen Buddhism*. London: Rider & Company.

Giovanni Nimis. Momenti Zen nella poesia di William Wordsworth.

Le Simplegadi, 2006, 4, 4: 63-71. - ISSN 1824-5226

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

Suzuki, D. T. vol I, 1975; vol. II, 1977; vol. III, 1978. *Saggi sul buddhismo zen*, Roma: Edizioni Mediterranee.

Suzuki, D. T. 1971. *Misticismo cristiano e buddhista*, Roma: Ubaldini Editore.

Suzuki, S. 1976. *Mente zen mente di principiante*, Roma: Ubaldini Editore.

Wordsworth, W., Coleridge, S. T. 1984 (III edizione). *Ballate liriche*, Milano: Arnoldo Mondadori Editore.

Wordsworth, W. 1984. *The Prelude* (edited by J.C. Maxwell), Harmondsworth: Penguin.

Vivekananda, Swâmi. 1963. *Yoga Pratici*, Roma: Ubaldini Editore.

Giovanni Nimis è laureato in Lingue e Letterature Straniere presso l'Università di Udine, insegna lingua e civiltà inglese al liceo scientifico. Si interessa di didattica, linguistica, letteratura, spiritualità occidentale ed orientale, musica e alpinismo.

Laura Pecoraro

Le figure del Divino femminile in "Turning – le città della luna" di Antonella Barina: studio antropologico-culturale in collegamento al lavoro di Riane Eisler e Marija Gimbutas relativo al culto della Dea nelle civiltà antiche.

Abstract I: A collection of poems, inspired by a journey to Turkey in search of a forgotten past, is the starting point to analyse the complex symbolism of the female divinity in the ancient Neolithic centres of the Near East. In Barina's poetry, silences and empty spaces between the lines create the impression of a world in which human beings, divinity and nature harmonically blend together; where life and death, light and darkness, male and female are not opposites, but strengthen each other, alternating in an endless cyclicity.

Abstract II: Una raccolta poetica ispirata da un viaggio in Turchia alla ricerca di un passato remoto e dimenticato diventa punto di partenza per un'analisi del complesso sistema simbolico del divino femminile nelle civiltà neolitiche del Vicino Oriente. Nelle poesie di Antonella Barina sono i silenzi, gli spazi tra le righe a parlare, a lasciarci intravedere un mondo che celebra l'unione dell'umano e del divino con la natura; un mondo in cui vita e morte, luce e buio, maschile e femminile non si oppongono, ma si completano e si rafforzano a vicenda, alternandosi in una ciclicità senza fine.

Turning – Le città della luna è una raccolta di quarantuno poesie scritte da Antonella Barina, giornalista, studiosa del mito e autrice di testi teatrali e di raccolte poetiche come *Madre Marghera*, *Canto dell'Acqua Alta*, *Mestre Niente*, dedicate al territorio intorno a Venezia, città in cui vive; *Materno Ancestrale*, relativa al divino femminile; *Ritorno a Cuba*, *Los Girasoles de Ochun*, *Birds - Walking between Stonehenge and Avebury*, sulla poesia di viaggio. Questi tre filoni sono presenti contemporaneamente in *Turning*, ispirata da un viaggio che l'autrice compie in Turchia nel dicembre del 2000 alla ricerca del divino femminile, tema centrale della raccolta, al quale si intreccia quello della danza rotante dei dervisci e della mistica del poeta persiano Mevlana Rumi.

Laura Pecoraro. Le figure del Divino femminile in
"Turning – le città della luna" di Antonella Barina.
Le Simplegadi, 2006, 4, 4: 72-81. - ISSN 1824-5226
<http://all.uniud.it/simplegadi>

Turning è un racconto di viaggio attraverso luoghi della Turchia ricchi di significati spirituali e simbolici, a ognuno dei quali è dedicata una riflessione, una poesia. Konya, Sagir, Yalvac, Burdur e soprattutto Çatal Hüyük, il principale centro neolitico del Vicino Oriente, rappresentano le tappe di quello che appare come un pellegrinaggio alla ricerca della Grande Dea Madre. Barina affronta questo viaggio da sola, col capo coperto in segno di rispetto verso i luoghi sacri all'Islam, ma anche per l'effetto di straniamento che il velo provoca in chi lo indossa; come una maschera, esso porta alla dimenticanza dell'io.

La raccolta è al tempo stesso anche una rivisitazione poetica di simboli e riti antichissimi, archetipi dell'aspirazione dell'essere umano di avvicinarsi all'assoluto, al divino, di cui un tempo erano manifeste le connotazioni femminili. I brevi componimenti della raccolta sono densi di significati e di allusioni a un antico credo, che invitano alla riflessione e a una ricerca più approfondita su un mondo per molto tempo nascosto e sconosciuto. Le poesie di Barina si colorano di immagini e sensazioni vissute nei luoghi del viaggio, di osservazioni sulla natura, in particolare sulla luna, costantemente presente lungo il tragitto. Questi ripiegamenti su se stessa portano l'autrice a elaborare la sensazione di essere una, in un'armonica fusione con tutto ciò che la circonda: il passato nel quale ritrova le sue radici, la natura, la gente in cui riconosce i volti dei suoi antenati e degli antenati di molti uomini e molte donne, la luna, la storia dimenticata, lo spazio vuoto tra le righe.

Nella raccolta le poesie sono disposte in ordine cronologico di stesura e seguono quindi l'itinerario di viaggio della scrittrice. Tra queste, quattro vengono riportate e analizzate in questo articolo, le più significative in riferimento al culto della Grande Madre e al principio di convivenza armonica degli elementi di un unico tutto.

Il componimento più ricco di simboli in tal senso è, a mio avviso, *Ana Tanrıça*, scritto in occasione della visita al sito archeologico di Çatal Hüyük, tappa centrale del viaggio dell'autrice, che colloca la poesia al centro della raccolta (1).

Me of earthquakes
 Me of the double-edged axe
 Me on the throne of leopards
 Me with the moon and the bull
 Me of the beginning
 And of the end
 And of the returning (2)

Le immagini racchiuse in questo componimento poetico rimandano a quella parte della storia, o meglio della preistoria, che riguarda il culto della Grande Dea, venerata dalle popolazioni del Paleolitico e del Neolitico in quelle che vengono oggi definite le tante "cradles of civilization" (Eisler 1995: 11). L'esistenza di popolazioni agricole, di discendenza matrilineare, pacifiche e altamente sviluppate è emersa nel ventesimo secolo grazie alle nuove

interpretazioni di antichi reperti da parte di studiose e archeologhe, tra cui l'antropologa americana di origini lituane Marija Gimbutas e l'archeologo inglese James Mellaart. Se Gimbutas si occupa prevalentemente di quella che definisce Europa Antica, ovvero la vasta area che tra il 7000 e il 3500 a.c. dall'Egeo e dall'Adriatico si estende verso nord, fino alla Slovacchia, alla Polonia Meridionale e all'Ucraina Occidentale, Mellaart dirige gli scavi di Çatal Hüyük, la principale città neolitica del Vicino Oriente (6500 – 5700 a.c.), riportata alla luce in Turchia intorno al 1960.

Ana Tanrıça è il breve componimento che segna la visita dell'autrice agli scavi di Çatal Hüyük e che riassume l'antica concezione del divino nelle popolazioni che abitarono quest'area nel Neolitico. In esso vi sono contenuti sia i simboli chiave della religione ginecentrica del Neolitico, sia l'immagine di uno dei numerosi reperti dell'antica città riportati alla luce durante gli scavi. Il "throne of leopards" della poesia è quello di una statuetta d'argilla che riproduce la figura di una donna seduta su un trono o una sedia che, sostenendosi sulle teste di due leopardi, sembra essere nell'atto di partorire.

Nell'arte del Neolitico la figura femminile è centrale e con lei i mondi animale e vegetale, che fondendosi con il Divino danno vita a un tutt'uno armonico. Secondo Gimbutas, Çatal Hüyük, Hacilar o altri siti dell'Europa Antica, dischiudono un mondo in cui religione e magia, terra e cielo, morte e vita, maschile e femminile si abbracciano al seno della Grande Madre onnidispensatrice, dal cui ventre ha origine ogni forma di vita e al cui ventre tutto ritorna, con la morte, per poi nascere nuovamente, in una forma nuova, come avviene nel mondo della natura.

La Dea è forza creatrice dell'universo e partecipa al sistema ciclico di morte e rinascita che caratterizza la vita vegetale; un alternarsi di creazione e distruzione, luce e oscurità. Il suo potere è quello di dare e togliere: "In her life-giving aspect, the 'Goddess of Regeneration' was creatrix, bestowing fertility upon the womb and fruitfulness upon the earth. In her death-giving aspect, she became queen of the Underworld, withdrawing the same life, which she had created, and she held responsibility for the wintry barrenness of the Earth." (Dexter 1990: 5).

Il dualismo che caratterizza la Dea e che emerge dalle rappresentazioni dell'arte del Neolitico, esplica l'appartenenza alla Dea Madre di tutte le manifestazioni del cosmo. Ella è crudele e benevola, creatrice e distruttrice, maschile e femminile. Peculiarità che non vengono viste come opposti inconciliabili, bensì come uguali fasi di un sistema ciclico che sempre ritorna e al quale nulla può sfuggire. Al suo cospetto tutte le creature vengono rispettate per il loro valore e la natura, il divino e l'umano convivono sullo stesso piano.

Nel rispetto di questa concezione "olistica" del divino, il componimento di Barina contempla anche i processi distruttivi della natura, associando la dea al terremoto, e facendo riferimento all'eruzione del vulcano *Hasan* ritratta in molti dipinti sui muri di Çatal Hüyük. Allo stesso tempo l'autrice celebra la funzione creatrice della Dea, simboleggiata dal sacro e potente momento del parto, che compare spesso raffigurato nei dipinti murali della città neolitica insieme a

figure di uomini e di donne accompagnate da simboli che appartengono al mondo della natura. Piante e animali, con la loro complessa valenza simbolica, sono associati al culto della Dea e testimoniano il grande rispetto di questi popoli per la bellezza e il mistero della vita.

Una delle prime immagini della Dea è quella di "Signora degli Animali": "we cannot know if she was known to her earliest worshippers as 'Mother of All the Living', as 'Creatress', as 'Goddess', as 'Clan Mother', as 'Priestess', or simply as 'Ma' or 'Nana'. Whatever she was called, the Lady of the Animals is an image of the awesome creative power of woman and nature." (Christ 1987: 165).

Il toro, come il leopardo, viene raffigurato accanto alla dea, spesso nelle scene che ritraggono il parto. Simbolo di carattere maschile, esso rappresenta sia la potenza, la forza della vita, sia il potere fecondante del maschio, che nasce comunque dal grembo della Grande Madre (3) e viene incluso nel complesso simbolico della fecondità insieme all'acqua, diventando in tal modo una delle figure associate alla Dea. Interpretato come "consorte fecondatore" in quest'ultima accezione, il toro è altresì associato al potere della natura e della potenza suprema della Dea apportatrice della vita. Sulle pareti dei templi di Çatal Hüyük, infatti, gigantesche teste di toro con corna ricurve richiamano la forma anatomica dell'utero della donna e simboleggiano in tal senso la rigenerazione e la nascita. Inoltre, molti altari sono decorati con immagini di corna allineate, che oggi vengono abitualmente associate al diavolo, ma che un tempo rappresentavano insieme al toro la potenza suprema della Dea. In *Ana Tanrıça* il toro è collegato alla luna, un accostamento che compare spesso nella poesia di Barina, che esprime l'unione e non la contrapposizione dell'aspetto maschile e femminile.

La luna rappresenta il principio femminile per eccellenza, simbolo polivalente di fecondità, morte e rinnovamento e appare in quasi tutti i componenti della raccolta rappresentando una presenza costante e rassicurante per l'autrice in ogni tappa del suo viaggio. Essa è consigliera, guida, donna. La luna viaggia con l'autrice, "The moon behind the cloud does not break her journey" (Barina. 2005: 10) e la ospita nella sua città. (4) Come la donna, muore e rinasce ciclicamente, in una periodicità senza fine che la consacra "astro dei ritmi della vita"(Chevalier, Gheerbrant 2005: 44); comanda il complesso simbolico della fertilità e della nascita, governante dei ritmi biologici della vegetazione, degli animali e della donna. Allo stesso tempo la luna presenta anche un aspetto oscuro nel suo legame con la morte, il mistero, l'inconscio; nel suo splendore notturno e nel passaggio dalla vita alla morte. La luna, presenza costante in tutte le epoche, in miti, leggende, culti, è egata a divinità femminili, come Ishtar o l'egiziana Iside, è da sempre associata al potere fecondante della vita, potere che è femminile e che si riassume nel culto della Magna Mater.

La centralità del simbolo della luna emerge in Pearl, una delle prime poesie della raccolta:

Lunar luminous pearl,
in the womb of a sleeping

Laura Pecoraro. Le figure del Divino femminile in
"Turning – le città della luna" di Antonella Barina.
Le Simplegadi, 2006, 4, 4: 72-81. - ISSN 1824-5226
<http://all.uniud.it/simplegadi>

drunk dragon dreaming
of giving birth to the moon.

La perla non può essere illuminata da altra luce se non quella della luna, dato che è essa stessa un elemento lunare legato all'acqua, con la quale la Dea ha dato origine a tutte le cose, e alla donna, di cui rappresenta la femminilità creatrice. Nata dalle acque o dalla luna, è stata chiusa in una conchiglia ed è da sempre associata a proprietà ostetriche e magiche che derivano dal suo triplice simbolismo: luna, acqua, donna.

L'associazione con l'acqua collega la perla al drago, che la conserva nel fondo degli abissi, portando nel suo ventre due elementi complementari, acqua e fuoco. Nel viaggio poetico dell'autrice la perla rappresenta inoltre la ricerca dell'Essenza, in quanto essa evoca ciò che è puro, difficile da raggiungere perché nascosto in profondità, proprio come l'immagine di Santa Margarita di Antiochia, protettrice della nascita, le cui origini risalgono probabilmente agli albori della storia, o meglio della preistoria. Narra un'antica leggenda cristiana che Margarita, sacerdotessa di Afrodite, nota anche come Perla del Mare, si converte al cristianesimo, sottintendendo una cristianizzazione del culto legato alla divinità femminile. Nella leggenda di Santa Margarita, il cui nome significa perla, il diavolo si presenta a lei sotto forma di drago e la inghiotte. Ma Margarita squarciando il ventre del drago riesce a liberarsi e da allora viene considerata protettrice dei parti, forse anche per un suo lontano legame con il mistero della nascita (5) e con quel sapere antico legato al parto. Il drago presenta un notevole valore simbolico, in quanto esso è venuto a rappresentare il male, il diavolo, nella leggenda cristiana, mentre nel complesso culto della Grande Dea viene associato al potere del serpente, energia divina, rappresentazione simbolica chiave della Dea, che spesso ne assume le sembianze: "Two prevalent hybrids in the European and Near Eastern Neolithic were those of bird-woman and snake-woman. Figurines of such goddesses have been found in Greece, Italy, Yugoslavia, Bulgaria, Rumania, and Central Europe, and nearly forty percent of the figurines excavated in these areas are combinations of female figures with these avian or serpentine attributes." (Dexter 1990: 5).

Il drago e il serpente vengono associati alla forza dispensatrice di vita dell'acqua e un'immagine ricorrente è quella del drago che vomita le acque primordiali o le cosiddette "cosmic eggs" (Eisler 1995: 19), simboli della dea che diventa calice, coppa che contiene il miracolo della nascita e il potere di trasformare e rigenerare. Il grembo del drago, come quello della donna gravida, contiene la perla, la vita, come lascia sottendere Barina: "What a life in the little seed – What a light in a little pearl" (Barina 2005: 67).

Il drago, con polmoni di fuoco e fattezze di rettile, pesce e uccello insieme, riassume in sé gli elementi fuoco, terra, acqua e aria e rappresenta il paradosso, la dipendenza mutuale di luce e buio, creazione e distruzione, maschile e femminile, incarnando la forza unificatrice, l'energia primordiale che tiene unito il mondo.

Altro componimento emblematico della raccolta è *What is this cross*, un momento di raccoglimento e riflessione che porta Barina verso la fine del pellegrinaggio e soprattutto verso la meta, verso il suo centro:

North
 West to East
 South
 What is this cross
 I draw on the map
 Christ's tree
 Father and Mother

La croce è un simbolo antichissimo, tra tutti il più universale e totalizzante, in quanto "Simbolo del mediatore, di chi è per natura unione permanente dell'universo e comunicazione terra-cielo, dall'alto in basso e dal basso in alto." (Chevalier, Gheerbrant 2005: 343). In particolare essa congiunge il cielo e la terra, l'alto e il basso, come un albero, al quale viene infatti associata. È il cordone ombelicale mai reciso della terra, che unisce un centro con il tutto. La croce con i suoi quattro bracci permette la comunicazione tra i quattro estremi della terra, fungendo da mediatrice tra est e ovest, nord e sud. Essa unisce i quattro elementi dell'universo, terra, aria, acqua e fuoco, o le quattro vesti della natura, autunno, inverno, primavera, estate. Essa non spartisce la mappa del mondo in parti, creando linee di confine talvolta invalicabili tra popoli uniti dallo stesso ancestrale respiro, ma facilita l'orientamento, riporta sulla strada, evitando lo smarrimento. La croce sulla mappa riconduce al proprio centro. Essa si identifica con l'albero della vita, coinvolto nella creazione dell'universo, che riassume in sé i tre livelli del cosmo, quello sotterraneo attraverso le sue radici, terrestri con il suo tronco e quello dei cieli attraverso i suoi rami più alti e le sue foglie che si allungano verso l'alto.

Non la croce di Cristo ma l'albero di Cristo, immagine di vita e nutrimento piuttosto che di sofferenza e sacrificio, quella della croce appunto, scelta dalla tradizione cristiana per rappresentare la terza persona della Trinità, la sua storia umana (6). La croce è l'albero della morte, quella del Cristo, ma è anche albero della vita, attraverso la Redenzione. L'antico culto della Dea celebra la vita e l'unione con il tutto, ma accetta con rispetto la morte e la distruzione.

L'albero è un simbolo femminile, che nasce dalla terra-madre, subisce trasformazioni, muore e rinasce ogni anno, produce frutti, proprio come la donna. Esso è simbolo di vita, associato alla madre, alla fonte, all'acqua primordiale. Nella croce l'albero della vita diventa albero della morte, richiamando l'Albero della Conoscenza che fa commettere ad Adamo il peccato originale, e il sacrificio di Cristo che lo riscatta. L'ambivalenza di vita-morte, maschile-femminile dei simboli si ripete nella poesia di Barina, nel rispetto dell'antica visione del mondo legata al culto della Dea. *What is this cross* si conclude con l'immagine di Cristo, che è padre e madre insieme, maschile e femminile. Il mondo rievocato dall'autrice non ha un padre-padrone che

impone il suo potere ed esige ubbidienza. Maschile e femminile si completano a vicenda, l'uno potenza della vita e l'altro "portatore di vita", "principio ordinatore" (Chevalier, Gheerbrant 2005: 74). Nell'uomo e in Dio maschile e femminile sono principi complementari, non opposti, che si integrano e si rafforzano a vicenda, ciascuno mantenendo le proprie peculiarità. La separazione tra questi due aspetti dell'Essere non è insita nella natura umana e non appartiene alle antiche culture che adoravano la Dea, ma è stata introdotta in un secondo momento, dalla storia.

Il maschio feconda, emette la potenza della vita; la femmina porta avanti la vita, è "principio animatore" (Chevalier, Gheerbrant 2005: 74, vol. 2). Nel Cristo si realizza la complementarietà tra maschile e femminile. Entrambe le forze sono presenti nel Divino, dal quale deriva tutto il creato, senza prevaricazioni o subordinazione di una sull'altra, in perfetto equilibrio.

Con Göreme l'autrice permette a strati di realtà sepolti sotto ammassi di terra e storia di affacciarsi alla luce, con una riflessione su quanto si nasconde dietro ciò che è manifesto ma che non siamo abituati a vedere:

You cannot see
In truth
without seeing
we can see

Che cosa nascondono le antiche città sepolte di Çatal Hüyük, Hacilar, Kaymakli (7) che non è stato raccontato? Che cosa si scopre se si mettono insieme i pezzi sparsi di un puzzle da ricostruire? "In the rock cavities new awareness and ancient Mysteries leaven"(8). Grazie ai ritrovamenti archeologici, alle notizie riportate da storici successivi, dallo studio di miti, usi tradizionali e folclore di molti popoli emergono civiltà antiche prospere e pacifiche, in cui donne e uomini convivevano in modo armonico.

Questi popoli sedentari, dediti all'agricoltura, sembravano non conoscere la violenza, la sopraffazione o il dominio e vivevano in comunione con la natura, verso la quale dimostravano un riverente rispetto. Ciascuno con i propri compiti e ruoli contribuiva alla sopravvivenza del tutto, in quella che la Eisler definisce *gilania*, "una società diversificata ma non gerarchizzata" (Eisler 1996: 9), caratterizzata dall'eguale rapporto tra tutti i suoi componenti. Questi popoli adoravano la Grande Dea, che con il suo potere immanente poteva essere terra, madre, luna e attorno alla quale si sviluppava una concezione ciclica del mondo in cui la morte non è più soltanto la fine della vita, ma il preludio di una rinascita, non più vista come il ritorno allo stesso stato precedente, ma come metamorfosi (Dexter).

Prima che la "lama annientatrice" facesse irruzione, era il calice della "convivialità" a governare il mondo (Eisler). A partire dal 5000 – 4000 a.C., popoli nomadi, guerrieri e culturalmente inferiori penetrarono nelle fertili terre del Vicino Oriente e dell'Europa Antica imponendo la cultura del dominio e della conquista. A prosperità e pace si sostituirono guerra e dominio istituzionalizzati;

la ciclicità della vita e del tempo si trasformò in una concezione dualistica in seguito alla quale il mondo dei morti divenne pauroso, la morte cominciò ad essere concepita come fine di tutto e luce e tenebre, bene e male si separarono per sempre. Un Dio si sostituì alla Dea Madre, il cui potere venne ridotto e subordinato a quello maschile e i cui attributi di forza creatrice vennero sminuiti. La mitologia si riempì di storie di serpenti e draghi feroci uccisi dal potere "superiore" dell'uomo e le corna di toro da sacre diventarono simbolo del diavolo e del male. Eppure, "[...] our real past can only be seen through a glass darkly [...]" (Eisler 1995: 41) e nel modello patriarcale che si è susseguito nei secoli si scorgono le tracce di un mondo ancestrale in cui il sacro principio femminile celebrava l'unione di tutte le cose, un mondo in cui uomini e donne interpretavano il cosmo ricercando le somiglianze e non le distinzioni.

Göreme, località situata al centro della Cappadocia, significa simbolicamente "non puoi vedere", un'allusione a ciò che la cultura patriarcale dominante ha omesso di raccontare, di farci vedere, o a cui ha dato una propria interpretazione, definendo, per esempio, "products of unregenerated male imagination" (Eisler 1995: 1) le cosiddette statuette di Venere dissotterrate in molte città neolitiche dell'Europa Antica e del Vicino Oriente.

Barina, dalla cui poesia emerge quello che è sempre stato considerato il "silenzio dell'archeologia", invita a guardare oltre il pensiero tradizionale, a esplorare le città sotterranee, a ricercare i segni della memoria della cultura neolitica che è stata occultata ma non cancellata nella spiritualità, nei miti, nel folclore. La semplicità dei suoi componimenti sottolinea l'importanza dei silenzi piuttosto che delle parole, degli spazi tra le righe, o tra i pianeti, alla ricerca del paradiso perduto prima del vero peccato, che è la lotta di "Sun against Moon – the Moon against the Sun" (Barina 2005: 23).

Accompagnato dalla luce della luna, il viaggio alla ricerca del Divino femminile, della Dea generatrice, la Dea potente delle asce e del toro, la Dea mutevole e fertile della luna, maschile e femminile insieme, la Dea della vita, della morte e della rinascita si conclude con un invito all'ascolto di questi silenzi in *Listen*:

Not the turning stars
but the infinite space
between them

NOTE:

1. Le Poesie sono state composte in inglese e poi successivamente tradotte in italiano. L'autrice, italiana, ha preferito comporre nella lingua da lei utilizzata come "lingua franca" in Turchia.
2. I Me erano, nella mitologia sumera, i decreti universali dell'autorità divina, invocazioni che riguardavano le arti, le abilità, la civiltà, il cui custode era Enki, signore della saggezza.

Laura Pecoraro. Le figure del Divino femminile in
"Turning – le città della luna" di Antonella Barina.
Le Simplegadi, 2006, 4, 4: 72-81. - ISSN 1824-5226
<http://all.uniud.it/simplegadi>

3. La dea che partorisce un toro compare in una delle immagini rinvenute sulle pareti di Çatal Hüyük (Eisler: 32)
4. Una delle tappe di Barina è costituita da quella che viene definita la città della luna, Antiochia di Pisidia, una città romana presso Yalvac, dalla quale una via sacra porta al tempio di Men, il dio anatolico della luna, il cui culto si interseca con quello di Artemide, Demetra, Cibele (Barina 2005: 15)
5. Uno degli obiettivi del viaggio dell'autrice era quello di trovare un'immagine di Margarita a Yalvac, cosa che avviene poco prima della fine del viaggio, in una delle città sotterranee dell'Anatolia successivamente cristianizzate.
6. La croce è un simbolo antichissimo, la cui presenza è stata attestata in Egitto, Cina, Creta. Essa è stata adottata dal Cristianesimo per esprimere il martirio di Cristo ed è stata arricchita di altri significati cristiani.
7. Kaymakli, città anatolica sotterranea, ricca di cavità ovoidali, dedicata al culto del vino e dell'olio.
8. Da Kaymakly, poesia dedicata alla città sotterranea (Barina 2005: 62).

BIBLIOGRAFIA:

- Barina, A. 2005. *Turning – Le città della luna*. Roma: Empiria
- Chevalier J., Gheerbrant A. 2005. *Dizionario dei Simboli*. Milano: BUR
- Christ, P. 1987. *The Laughter of Aphrodite. Reflections on a Journey to the Goddess*. San Francisco: Harper and Row Publishers.
- Dexter Robbins, M. 1990. *Whence the Goddess. A Source Book*. New York: Teachers College Press, Columbia University.
- Downing, C. 1992. *The Goddess, Mythological Images of the Feminine*. New York: Crossroad.
- Eisler, R. 1995. *The Chalice and the Blade, Our History, Our Future*. New York: Harper San Francisco.
- Gimbutas, M. 2005. *Le Dee Viventi*. Milano: Medusa Edizioni.
- Noble, V. 2005. *Il Risveglio della Dea*. Milano: TEA.
- Walker, B. 1988. *The Woman's Dictionary of Symbols and Sacred Objects*. San Francisco: Harper and Row Publishers.

WEBLIOGRAFIA:

- <http://en.wikipedia.org/wiki/Goddess>
- http://www.awakenedwoman.com/Goddess_in_Anatolia2.htm
- <http://en.wikipedia.org/wiki/MarijaGimbutas>
- <http://www.mnsu.edu/information/biography>
- <http://www.dialogare.ch/dialoVocabo>

Laura Pecoraro. Le figure del Divino femminile in
 "Turning – le città della luna" di Antonella Barina.
Le Simplegadi, 2006, 4, 4: 72-81. - ISSN 1824-5226
<http://all.uniud.it/simplegadi>

Laura Pecoraro ha conseguito il diploma in Traduzione all'Università di Udine e si è laureata in Lingue e Letterature Straniere a Udine con una tesi sulle prime attrici e drammaturghe a comparire sulla scena nel teatro inglese. Attualmente insegna inglese e collabora con l'Associazione Laureati in Lingue dell'Università di Udine e alla redazione della rivista online "Le Simplegadi".

laura.p@libero.it

Donata Federici Monesi

The Zigzag Way di Anita Desai. London: Vintage. 2005. Pages 182.

Set in a gloomy, mesmerizing and almost timeless Mexico, *The Zigzag Way* traces the journey of an American scholar of Cornish origins, Eric, into the depths of his past. Almost an extended metaphor for the uneven paths a displaced person has to follow to grasp the multi-layered nature of his own experience, *The Zigzag Way* offers a powerful insight into a man's attempt to resurface the scattered pieces of his identity, yet providing an ironic counterpart to the systematic appropriation of native cultures by anthropologists and ethnographers, whose nativist, patronizing attitude has often worked as a measure of their own distancing from dubious pasts, but also as a paradigm for the practises of containment and colonization of the other which ultimately always imply a reduction to an exoticist, indigenist view of the difference.

As many other characters of Desai's fiction, the protagonist of the novel is an outsider, trying to make sense of his past by inscribing it into another, larger experience of migration and exploitation, that of his ancestors and of the Indian natives employed in the Mexican mines of the early 20th century; to a certain extent, as Splendore suggests (1), the book reconfirms Desai's favourite narrative mode as one of 'de-orientation', consisting of giving textual form to a character's (usually a foreigner, an outcast or an individual at odds with the society he or she lives in) sense of displacement, a condition experienced by the author as a representative of the postcolonial writer who "[...] is more likely to be a cultural traveller, or an 'extra-territorial' than a national" (Boehmer, 1995: 233). However, this condition does not imply a rejection of local and national themes in favour of a wider, global perspectives; it rather offers a privileged standpoint over the past and what has been left behind, a "broken mirror" (Rushdie, 1992: 10-11) that renders a richer, wider vision of the past since the latter is reworked upon and given a textual form through the medium of imagination (2).

The title of the novel is taken from a book Eric reads during his Mexican retreat, referring to the zigzagging route that Indian miners had to take in order to resurface from the pits of the earth to avoid being hit by currents of hot air; in a broader sense, it stands for a wider reconsideration of how the 'otherness' of our past can be better grasped by adopting an oscillatory movement, aimed at discarding any fixed idea of time. In other words, while challenging the traditional Western vision of history as a linear sequence of events, marked by the colonizers' appropriation of minor, subaltern histories and shaping of other people's pasts, Desai rather seems to hint at a consideration of history as a blurred territory where life and death constantly overlap, where past and present mingle as if they were equally worthy components of the same hybrid texture; to a certain extent, the light-hearted ghastriness of the setting of the novel, as well as the cosy amiability bestowed by the Mexican people on the dead on the "Día de los Muertos", the day in which the living celebrate the

return of the dead on the earth, seem to contribute to a gradual revival of the past, which enters the present and gives it its peculiar shape.

In the novel, the protagonist's enquiry into his past is paralleled by a wider investigation into Mexico's pre- and post-Columbian past, which eventually resurfaces a history of exploitation and subjugation of the local people by the European colonizers; Desai's choice of an apparently passive, subservient character like Eric seems to stand as a warning against all the risks inherent a pseudo-scientific approach to 'other' cultures, motivated and underpinned by Western discourses of civilization that eventually deprive the natives or the colonized of any kind of agency; to a certain extent, through Doña Vera's attitude, who basically 'goes native' without ever trying to communicate with the Huichol people, the novel provides another satirical account of how imperialistic, nostalgic views of a 'nativeness' that does not really exist, or rather, is a product of postcolonial thinking and discourse, may represent a hindrance to a real encounter with people whose histories have been silenced by centuries of foreign domination. In other words, Dona Vera's attitude stems from a radical rejection of European history of exploitation and colonization, yet leaving no room for the natives, who cannot eventually speak for themselves, since their words are perpetually silenced by the colonizers' voice (Spivak, 1995: 25). Dona Vera's attitude is quite similar to the ones displayed by Matteo in *Journey to Ithaca* (Desai, 1995) or by the sociologist David in "Scholar and Gypsy" (Desai, 1998); the former's passive adherence to Eastern modes of life and behaviour falls into the typically Western *cliché* of an exoticist representation of India as a land of mystical experiences of self-regeneration, whereas the latter's search for the 'primitive' in modern India discloses a nostalgic longing for an authenticity that can only exist in his books.

Far from offering a resolutive ending to the question of an objective analysis of our as well as other people's histories, as well as distancing itself from the utopia of a scientific, univocal representation of other people's cultures, the novel seems to hint at the difficulties inherent any representation of the past, especially when it is marked by experiences of displacement, migration and colonization; however, the author seems to suggest that the "memories and nostalgia" (Desai, 2004: 34) which inevitably underscore the condition of a displaced person, deriving from a sense of loss for the lost source of one's own experience (Fludernik, 1999: 48-49) are not eventually useless "excess baggage" (Desai, 2004: 34) one has to get rid of in order to look forward to the future, but rather some necessary baggage each one of us has to carry, as a useful evidence of the past as well as an honest opportunity for a future of peaceful and fruitful collaboration among cultures.

NOTES:

1. The definition of "de-orientation" was used for Desai's prose and narrative technique by Paola Splendore at a one-day workshop held in Pordenone

(Italy) on 10th March, 2006 as part of the series of conferences "Dedica" on Anita Desai.

2. In the above-mentioned passage Rushdie uses the metaphor of the "broken mirror" to describe the medium by which the migrant or expatriate writer tries to reproduce the vision of his lost homeland: "It may be that when the Indian writer who writes from outside India tries to reflect that world, he is obliged to deal in broken mirrors, some of whose fragments have been irretrievably lost" (Rushdie 1992: 10-11).

BIBLIOGRAPHY:

Boehmer, E. 1995. *Colonial and Postcolonial Literature*. Oxford: Oxford University Press.

Coleridge, S. T. 1987. *La Ballata del Vecchio Marinaio ed Altre Poesie* (ed. con testo a fronte). Milano: Mondadori

Desai, A. 1995. *Journey to Ithaca*. London: Vintage.

Desai, A. 1998. "Scholar and Gypsy", in Desai, A. *Games at Twilight*. London: Vintage: 108-138.

Fludernik, M. 1999. "Cross-Mirrorings of Alterity: The Colonial Scenario and its Psychological Legacy", in *ARIEL, A Review of International English Literature*, 30/3, July: 29-62.

Rushdie, S. 1992. "Imaginary Homelands", in Rushdie, S. *Imaginary Homelands – Essays and Criticism 1981-1991*. London: Granta.

Spivak, G. C. 1995. "Can the Subaltern Speak?", in Ashcroft B., Griffiths G. and Tiffin H. (Eds), *The Post-Colonial Studies Reader*. Routledge: London.

Donata Federici Monesi è dottoranda in Letterature e Culture dei Paesi di Lingua Inglese presso il Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere dell'Università degli Studi di Bologna.

S. Ramaswamy

The One Life: Coleridge and Hinduism.

Antonella Riem Natale. Jaipur: Rawat Publications, 2005. Pages 410. Rs. 795

Antonella Riem has chosen Coleridge and his poetry for revealing the fundamental truth of Hinduism: “Ekam Sat vipra bahundha vadanti” (Rig Veda I, 164, 46) [The One existence is called by different names by the wise]. Again, “Ekam santam bahudha kalpayanti” (Rig Veda I, 114, 5) [The One Reality is conceived differently]. This is the essence of Hinduism and this is the spirit that has been captured authentically and creatively in her seminal work *The One Life*. Right at the beginning of her work she takes note of this when she says – “Hinduists believe the central axis of metaphysical and philosophical analysis is the ‘One’, Brahman, in ‘his’ relation with manifestation or multiplicity” (p. 4) *Taittiriya Upanishad* says “Sa yaschayam purushe | Yashcha yamaditye | Sa Ekah” which means, this Being that is in the human personality, and the Being that is in the Sun are One. She further points out, “Coleridge agrees, the ‘One’ is the metaphysical unconditioned Being which the mind cannot tell” (“yato vacho nivartante aprapya manasasaha” is the *Sruti Vakya* in Sanskrit) and convincingly observes that “thought cannot avoid the idea of ‘Oneness’ even if reason and logic cannot know it; (na tatra vak gacchhati” and “naisha tarkena matirapaneya” in Sanskrit) only in a mystic vision, as in poetry, will it be possible to reach it” (p. 5).

From the *Sruti* level to the *Smriti* level (*The Bhagavadgita* is a *Smriti*) Riem makes thirty six references to the *Gita* in her study as she concludes it is the fundamental text of Hinduism. Historically, it is significant that “in 1785, when Coleridge was only thirteen, Charles Wilkins’ translation of *The Bhagavadgita* was first published in England” (p. 1). This must be immediately referred to item 83 of the “Notes” to the First Chapter (Charles Wilkins, ed., *The Bhagavadgita*, 1785), translated, with Notes, by Charles Wilkins, a Facsimile Reproduction with an introduction by George Hendrick (Delmar, New York: Scholars’ Facsimiles and Reprints, 1st ed. 1959, 2nd ed. 1972, book VI, pp. 63-64). All quotations will be from this edition, if not otherwise specified. My own favourite rendering in English poetry of the above text is by Sir Edwin Arnold (New Delhi: *Interprint*, 1978) and in a combination of poetry and prose by my own teacher, Christopher Isherwood (with Swami Prabhavananda, Mentor Religious Classic, 1944) whom I used to meet both at the University of California at Los Angeles and at the Vedanta Place, Hollywood, California, four decades ago. However, my cursory remarks on Riem’s references to and translations from the *Gita* are based on the original Sanskrit text. The author says in her Foreword: “This study owes a great debt to my previous book in Italian on Samuel Taylor Coleridge and Hinduism *L’intima visione* [...] Therefore this can be considered a trans-position or trans-lation into English” (p. ix). It is indeed fortunate for English speaking countries that she has

S. Ramaswamy. *The One Life: Coleridge and Hinduism*
by Antonella Riem Natale.

Le Simplegadi, 2006, 4, 4: 85-90. - ISSN 1824-5226

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

decided to do this trans-position as she establishes beyond a shadow of a doubt "Coleridge's long standing interest in and frequentation of India and Hinduism" (p. x). Riem has rightly entitled her book *The One Life* as the expression comes directly from Coleridge:

O! The One Life within us and abroad,
Which meets all motion and becomes its soul,
A light in sound, a sound-like power in light,
Rhythm in all thought and joyance every where –
Methinks, it should have been impossible
Not to love all things in a world so fill'd;
Where the breeze warbles, and the mute still air
Is Music slumbering on her instrument. (p. 36)

The quintessential words here are "One", "all motion" "soul", "light", "sound", "Rhythm", "everywhere", "all things," "breeze warbles," "still air" and "Music." Reading the famous lines from Wordsworth's *Tintern Abbey* is quite interesting in this context:

A Presence that disturbs me with the joy
Of elevated thoughts; a sense sublime
Of something far more deeply interfused,
Whose dwelling is the light of setting suns,
And the round ocean and the living air,
And the blue sky, and in the mind of man;
A motion and a spirit, that impels
All thinking things, all objects of all thought,
And rolls through all things.

The relevant expressions here are "A presence", "a sense sublime", "the light of setting suns", "the round ocean", "the living air", "the blue sky" and "in the mind of man", "A motion", "A spirit". This is Wordsworth's concept of the One behind the many. The *many* are only the means of attaining the knowledge of the one. The *many* are the illusion, the one is the Reality – the Ultimate, Absolute Reality, call it "A Presence", "A Sense Sublime", "A Motion" or a "Spirit" – it is only *One*. It is this *One* that Shelley has in mind when he says: "The *One* remains, *the many* change and pass/ Life, like a dome of many-coloured glass stains the white radiance of eternity until death tramples it into fragments". Riem draws our attention to this aspect in the Romantics, both in England and in Germany. She mentions the influence of Jones's works on Robert Southey, Coleridge's "friend and brother-in-law," on Byron, Shelley and Moore (pp. 18-19).

Though some studies have been made on Shelley and Vedantic thought, the volume under review is the first systematic and exhaustive study of Coleridge and Hinduism. Coleridge's interest in and contact with India is presented by the

author in an unambiguous and assertive way when she establishes her thesis with incontrovertible evidence:

Together with other European Romantic poets, Coleridge had read some of the Sanskrit texts in translation published during his youth, which undoubtedly left a clear mark on his 'Imagination.' However, the very first contacts Coleridge had with India took place during his childhood through his brother John's letters, who was sent to Calcutta in 1771. (p. 22)

Riem's study is remarkably accurate and thorough as demonstrated by her "Notes" at the end of each chapter which display her scholarly approach: the "Notes" to her first chapter have 256 items contained in 20 pages (pp. 78-97), to the second chapter 109 items, running to 14 pages (pp. 159-173), chapter three 89 items (10 pages), chapter four 113 items (11 pages, pp. 276-286) and chapter five 98 items (pp. 340-349). I wish to point out here that her central argument and focus is indisputably and carefully established. Her "Notes" remind me of the "Notes" provided by Ananda Coomaraswamy in his works. It is noticeable that by the number of references she makes to him, especially to his work *Time and Eternity*, that she holds him in high esteem, as do I. There are, indeed, seven references to his work: the reference to the release of this book in 1989 is mentioned (p. 160) as a part of the "Notes". Her reference to the book (p. 230) further substantiates her scholarship: "Coomaraswamy, referring to the *Jaiminia Upanishad Brahmana* (I, 26, 8) and the *Brihadaranyaka Upanishad* (II, 3,6) says that the person in the Lightning is the Breath, Harmony, (*saman*), *Brahman*, the Immortal; it is a sudden lightning (*sakrt*) that has the same splendour of the person understanding all this" (p. 230). It seems from this that Riem has taken Coomaraswamy as her model and mentor. The extent of her knowledge of both Hindu philosophy and literature is seen in her references to the concepts of *Ananda*, *Antar-yami*, *Avidya*, *Atman*, *Aum*, *Bhakti*, *Buddhi*, *Brahminism*, *Chakras* – *Manipura*, *Muladhara*, *Sahasrara*, *Dharna*, *Dhwani*, *Divya Chakshus*, *Ekagra*, *Yoga*, *Gunas*, *Karma*, *Kalpa*, *Kali*, *Lila*, *Lingam*, *Manas*, *Maya*, *Mandala*, *Mantra*, *Paramartha*, *Parvati*, *Patanjali*, *Purusha*, *Sakti*, *Siva*, *Siva-Nataraja*, *Sphota*, *Upanishad*, *Veda*, *Vedanta*, *Vishnu*, *Yama*, and many others. The exact parallels and correspondences she draws from the most seminal Hindu texts, literary and philosophical, is much in evidence. In her discussion of the major poems of Coleridge, *The Rime of the Ancient Mariner*, *Kubla Khan* and *Christabel*, her interpretations with reference to Hindu thought may briefly be illustrated. In the discussion of *The Rime*, she makes a reference to the *Upanishads*, and quotes from *Mandukya*:

As the *Mandukya Upanishad* says: "Get the bow of the *Upanishad*, powerful weapon, put on it the sharpened arrow of Adoration, tend the bow with a mental dive in the sentiment of unity and penetrate the Eternal as if you were aiming at a target... The syllable OM is the bow, the soul is the arrow, the Eternal is the target. (p. 184)

S. Ramaswamy. *The One Life: Coleridge and Hinduism*
by Antonella Riem Natale.

Le Simplegadi, 2006, 4, 4: 85-90. - ISSN 1824-5226

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

The *Upanishads* are known for their poetry and allegorical style and Riem provides a Western, European parallel wherever relevant:

Arrow and Bow are Arjuna's weapons in *The Bhagavad Gita*; Apollo's arrow, which is a sunray, and as the same function as Indra's Vajra, the thunderbolt, recurring symbol of divine manifestation, revelation and illumination. In the myth Apollo kills the serpent *Python* with his arrows; in Vedic tradition, *Indra* kills *Ahi* or *Vritra*, corresponding to Python, with *Vajra*. The Mariner seems on the surface to reverse the symbolism, for he kills the Albatross with his cross-bow and will bless the sea-snakes. However, the bird and the serpent are two aspects of the divine, the two arms of the cross, the material and spiritual, joined at the centre of Being, at the heart. This is well exemplified in the double figure of the "plumed serpent. (pp. 184-185)

In her discussion of *Kubla Khan*, Riem draws attention to the *Gunathraya Vibhaga* in *The Bhagavadgita* and links it with the Yoga system of philosophy and refers to Patanjali's *Yoga Sutra*:

The three phases of the poem are also linked to the three different faculties of the intellect: rationality, Fancy and Imagination. Vyasa, in his commentary to Patanjali's *Yoga Sutra*, clarifies that consciousness can manifest in three ways [...] These three 'steps' in the poem recall the *gunas*: Kubla's "pleasure dome," is *tamas*, weighed down by sensuous life; the "romantic chasm" and the "wailing woman" as *rajas*, in their "rebounding" energy; and the final vision of the damsel with a dulcimer and the ecstatic poet are *sattva*, pure illumination that can be reached after communion with the Self. (p. 241)

Riem's knowledge of Hindu symbolism is revealed when discussing Christabel's nudity:

The nude symbolises the return to a primordial state, to a central perspective, for it abolishes separation, represented by garments, between humanity and the world, soul and body; it indicates purity at all levels: physical, intellectual, moral, emotional and spiritual. (p. 306)

The author's deep understanding of Hinduism in all its complexity is further evidenced in many other examples. *The One Life* is rich in insights into Hindu thought in all its aspects and sheds new light on the understanding of Coleridge whose work is also highly regarded in India. Riem's accurate knowledge of Adi Shankaracharya and his Advaitic philosophy can be exemplarily seen in the following passage:

Sankara or Sankaracharya was an Indian philosopher, the greatest exponent of the Indian Vedantic school of non-dualism, or absolute monism, in India called *Advaita-Vedanta*. According to this monistic vision of the universe, the world is thought to have evolved out of and to be absorbed into the single Reality. This Reality is the Universal Spirit, Atma, and the Supreme Regulating Principle *Brahma*. Plotinus was influenced by *Vedanta* doctrine, also through the *Vedanta Sutras* or *Brahma Sutras* of Badarayana [...] this Reality is both the material and the instrumental cause of the world and is to be realised through intuitional knowledge. (pp. 37-38)

Here she succinctly expresses one of the highest truths of Hinduism as she concludes:

Coleridge himself attributed the utmost importance to “intuitional knowledge” as the only means of contemplating “the whole” and “the One” for seeing the Truth of the existence of God and for conceiving Reality as *Multeity* in Oneness. (p. 38)

Throughout *The One Life*, Riem single-mindedly pursues her journey into Vedantic texts with devotion and accuracy, noticeable in her rendering into English the concepts contained within, for example, in the above quotation. When she quotes the description of the “Reality” as both the “material” and “instrumental” cause of the world, it is technically accurate as in Sanskrit it is known as the *Upadana karana* and *Nimitta karana*. Her comment that the “intuitional knowledge as the only means for contemplating “the whole” and “the One” is made clear in the quintessential passage she quotes from the eleventh Chapter of *The Bhagavadgita* (p. 119) where Lord Krishna in concrete terms shows the *Viswarupa*. The apparently countless entities are but One. That One is real, comprehended intuitively, here through the “heavenly eye”. Antonella Riem has achieved a remarkable feat in “running subterranean from the far sides of the sacred Ganga river to the river Alph”, to use her own expression in her conclusion (p. 351). One entirely agrees with her when one reads that “certainly what has been proven is a persistent presence in the Coleridgean *mundus imaginalis* of figures of the Imaginations, archetypes and symbols very close, and often identical to the oriental tradition, Hindu in particular, with notable and special connections with *The Bhagavadgita*, the fundamental text of Hinduism” (p. 350) and concludes by saying: “It is easy to be infected by tension towards unity crossing Coleridge’s work and thus try to orient interpretation towards a sole series of meanings, linked to the influence of an oriental world view, according to *The Bhagavadgita* (p. 350). Indeed her citations from *The Gita* are strategically and meaningfully placed and so generously that they deserve a separate study (for example, pages 24, 25, 26, 67-68, 119, 120, 130, 144, 149, 153, 158-159, 227, 350, and others). These are key passages chosen from many chapters out of the eighteen in the original

S. Ramaswamy. *The One Life: Coleridge and Hinduism*
by Antonella Riem Natale.

Le Simplegadi, 2006, 4, 4: 85-90. - ISSN 1824-5226

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

(*Samkhya Yoga, Karma Yoga, Jnana Yoga, Bhakti Yoga, etc.*). Thus, Renunciation through Knowledge, the field and its knower, the Three Gunas, Divine and Demonic Tendencies are all quoted and related to the thought of Coleridge in his most characteristic poems. As I began this review with *Rig Veda*, it is appropriate to end with *Brihadaranyaka Upanishad* (I, (iii) 28):

Asato ma sadgamaya,
Tamaso ma jyothirgamaya
Mrithyormamrutham gamaya.

From evil lead me to good.
From darkness lead me to light.
From death lead me to immortality.

S. Ramaswamy was three times a Fulbrighter at the Universities of California, Texas and Yale, twice a British Council Scholar at Oxford and London and A Shastri Indo-Canadian Fellow at McGill University, Montreal. He is the winner of the Phi Beta Kappa Award of Southern California. He has translated four novels of S.L.Bhyrappa into English, including *Sartha* as *Caravan*, published by the Oxford University Press. He is a Fellow of Silliman College, Yale University, U.S.A. nsscscientific@vsnl.net