



Antonella Riem Natale
**Janette Turner Hospital: Sciarada, un
racconto enigmatico al femminile**

Parole chiave: Partnership, Femminile, Archetipo

Keywords: Partnership, Feminin, Archetype

Contenuto in: A Word after a Word after a Word is Power. Saggi per Anna Pia De Luca

Curatore: Deborah Saidero

Editore: Forum

Luogo di pubblicazione: Udine

Anno di pubblicazione: 2013

Collana: All

ISBN: 978-88-8420-839-2

ISBN: 978-88-8420-972-6 (versione digitale)

Pagine: 69-86

Per citare: Antonella Riem Natale, «Janette Turner Hospital: Sciarada, un racconto enigmatico al femminile», in Deborah Saidero (a cura di), *A Word after a Word after a Word is Power. Saggi per Anna Pia De Luca*, Udine, Forum, 2013, pp. 69-86

Url: <http://www.forumeditrice.it/percorsi/lingua-e-letteratura/all/a-word-after-a-word-after-a-word-is-power/janette-turner-hospital-sciarada-un-racconto>

Janette Turner Hospital: *Sciarada*, un racconto enigmatico al femminile

Antonella Riem Natale

Il titolo del romanzo di Janette Turner Hospital *Charades* (1988) può essere tradotto con: sciarada, rompicapo, enigma. In inglese i sinonimi sono molti: *pretence* (finzione, simulazione, finta, messinscena), *deception* (inganno, frode, raggio), *disguise* (travestimento, camuffamento, maschera), *fake* (falso, falsificazione, contraffazione, raggio), *farce* (farsa), *make-believe* (finzione, finta, simulazione), *mimicry* (imitazione, simulazione), *pageant* (spettacolo teatrale, pompa, sfarzo, sfoggio), *pantomime* (pantomima), *parody* (parodia), *put-on* (far finta, fingere, fare la commedia), *travesty* (travestimento, parodia, caricatura, imitazione), *trick* (stratagemma, trucco, artificio, imbroglio, inganno). Tutti gravitano più o meno nel campo semantico dell'inganno, del travestimento, ma anche del teatro e della teatralità, della finzione e quindi, in senso più ampio, della *narrazione* deviante e clownesca che ironizza sul potere dominante per spingere ad una profonda trasformazione, alla costruzione di un mondo *diverso*, attraverso la riscrittura post-coloniale e di *partnership*¹ di un modello che devii da quello dogmaticamente prefissato dalla cultura dominante; si tratta di ritornare ad un mondo dove il *nome*, nel tessuto della parola creativa² e dell'immaginazione, diventi segno rivoluzionario di mutamento attivo e partecipato.

Charade è il nome della protagonista, una giovane donna che sta cercando il suo passato e suo padre, e si riferisce anche alle storie che racconta a Koenig (*König* in tedesco significa re), il suo amante, professore di fisica quantistica al Massachusetts Institute of Technology (MIT) di Boston. Anche Janette Turner Hospital ha trascorso un periodo di studio presso il MIT, dove ha insegnato scrittura creativa, quindi possiamo rintracciare alcuni elementi autobiografici in questa giovane australiana alla ricerca di sé, come la Madre patria Australia è alla ricerca di una *pluridentità* postcoloniale che vada oltre certi stereotipi. *Charade* racconta storie inverosimili eppure vere, di mondi esotici, governati dalla parola creativa e dall'intricato lussureggiare della foresta subtropicale del Queensland, e scientifici dove la

¹ Eisler, 1987.

² Panikkar, 2007.

fisica quantistica, pur lavorando ancora in un sistema principalmente scienziata ancora aggrappato al *termine*, comincia a spaziare verso altre realtà utilizzando la parola creativa che sola può dare pienamente senso alle molteplici realtà micro e macroscopiche studiate. Sono storie sentitissime eppure raccontate con apparente distacco, dove Charade stessa è narratrice e ad un tempo protagonista, come Sherazade ne *Le mille e una notte* che racconta per poter restare in vita, per interrompere la catena di femmicidi che il Sultano (Re, Sovrano) porta avanti da anni uccidendo tutte le sue mogli dopo la prima notte di nozze.

Riane Eisler, studiosa, scrittrice e attivista di fama internazionale ha riscritto Sherazade³ da un punto di vista femminile e di *partnership*, rovesciando gli stereotipi e il modello culturale dominante del racconto così come lo conosciamo, tramutandolo in una rivoluzionaria presa di coscienza dell'importanza per la società tutta dei valori che vengono stereotipicamente attribuiti al 'femminile' dalla cultura patriarcale dominante: la cura, l'altruismo, l'espressione dell'empatia e dell'affettività, la capacità di dialogare e mediare, mettendo insieme ragione e sentimento.

L'analisi di *Charades* che propongo segue l'intreccio di questa ragnatela di significati fra parola *femminile* di *partnership* e creativa, che appare ingannevole ed enigmatica perché così l'essere donna viene descritto e definito dal modello di dominio. Diversamente, nel modello di *partnership* il racconto stesso del nostro sentire può trasformare e trasformarci: infatti, come nella fisica quantistica, l'interazione fra soggetto e oggetto modifica entrambe. Charade allora si fa figura della Dea, creatrice di plurimondi, anche paralleli, sempre interconnessi e intimamente collegati all'universo interiore, anche da un punto di vista psicanalitico/archetipico, secondo quanto proposto da Clarissa Pinkola Estés⁴.

Charades è un esempio molto interessante di una narrativa *femminile* che confuta il *Logos* maschilista (il "termine scienziata"⁵), con la sua logica e il suo pensiero univoci e lineari. Il romanzo mette in dubbio la presunzione di significati acquisiti per sempre della scienza positivista e racconta invece di una serie di voci interconnesse, a più livelli, temporali e spaziali, legate a ciò che Fritjof Capra nella sua analisi della moderna fisica quantistica, molto rilevante nel romanzo, definisce la "web of life"⁶. Anche grazie alla sua esperienza al MIT, Janette Turner Hospital è interessata ai progressi della scienza e al campo delle infinite possibilità: nel primo capitolo in epigrafe cita una frase di Robert Oppenheimer che parla della flessibilità e fluidità di ciò che definiamo realtà:

³ Eisler, 2009.

⁴ Estés, 1992.

⁵ Panikkar, 2007.

⁶ Capra, 1996.

If we ask for instance, whether the position of the electron remains the same, we must say “no”; if we ask whether the electron’s position changes with time, we must say “no”; if we ask whether the electron is at rest, we must say “no”; if we ask whether it is in motion, we must say “no” (Epigraph part one).

Il romanzo si apre con un’*Invocazione* da *Le mille e una notte*, mettendo così insieme la fisica quantistica e l’arte ancestrale dello *storytelling*. Sin dai tempi più antichi e ancora oggi, per le culture tradizionali, narratori, bardi, poeti sono componenti di un ordine privilegiato, come i Bramini in India. In Irlanda la professione era ereditaria e l’apprendistato complesso e impegnativo; druidi e poeti eruditi (*Filidh*) erano anche giudici, avevano funzioni sacerdotali, divinavano e profetizzavano, come gli sciamani siberiani, poiché trasportavano il loro pubblico in un *Altro* mondo. Per gli Aborigeni australiani, la vita è un ricamo di racconti e canti (*Songlines*), dove le esperienze individuali, storiche e mitiche si tessono finemente con il *Dreaming* o *Dreamtime*. Ovviamente tutte queste professioni che noi oggi decliniamo al maschile, a causa della *grammatica* maschilista del mondo di dominio, erano in gran parte femminili o senza distinzione di sesso o genere – come il veggente cantastorie Tiresia, molti grandi bardi manifestavano tratti e caratteristiche di più generi.

C’era magia nelle storie, una volta...

Tessere è sempre stata considerata un’attività femminile: in molti miti aborigeni e di altre tradizioni, la femmina del ragno tesse il mondo dalle sue stesse viscere, e le *Parcae* sono filatrici di destini. Nella tradizione islamica, il telaio rappresenta la struttura dell’universo e il suo costante movimento. Nell’Africa settentrionale la più umile casalinga possiede un telaio composto da quattro pezzi di legno, simbolo delle quattro direzioni e dell’intero cosmo. Anche la Luna intreccia i nostri destini: molte Dee sono raffigurate con in mano fuso e cono-chia e governano il filare e il racconto della vita che si srotola. Mentre intessono creano nuove forme, *predestinando* (da un punto di vista antropologico) e *armonizzando* (su un piano cosmologico).

Come la sua protagonista Charade Ryan, Janette Turner Hospital è un’eccellente tessitrice di narrative che sono strumento terapeutico per affrontare il senso di esclusione e separazione dalla comunità degli *altri*, legato alla fede pentecostale⁷ della famiglia, che ha condizionato in modo considerevole la sua infanzia:

My life was dislocated so many times, there really wasn’t anything else I could do with all the junk, except become a writer⁸.

⁷ Si tratta principalmente di: “a religious movement and not a ‘denomination’ or a ‘religious organization’” (Campos, 1996). Si veda anche: Pizzardo, 1952.

⁸ Store, 1990: 23.

I certainly realized that right from the beginning [...] I had simultaneously lived in two worlds. [I] felt like a space traveler who everyday traveled through a time warp from this very secluded, Pentecostal home to a public school⁹.

Influenzata dal periodo trascorso al MIT, Turner Hospital utilizza la teoria della fisica quantistica sulla particella/onda come metafora per rappresentare perfettamente i suoi sentimenti (e quelli di Charade), che descrive come *esistenti* e al tempo stesso *non-esistenti*:

I was wrestling with how to handle writing about my childhood – I mean the issue of being terrified at school with other people not even knowing about it: going to school desperately frightened each day, but this being a very private thing, and nobody at home knowing the terror I faced at school – those two contradictory states co-existing¹⁰.

La teoria sostiene che due stati apparentemente contraddittori possono coesistere, dice che le particelle subatomiche possono essere viste sia come *onda* che *materia*:

sub-atomic particles, that they exist and don't exist, both; and the whole wave/particle paradox; and I suddenly thought, that's it, that's the perfect metaphor for what I'm trying to get at¹¹.

Un'altra parte della *doppia* educazione di Turner Hospital ha a che fare con la bellissima e lussureggiante natura di Brisbane, città dove è cresciuta, che ha infiammato la sua natura selvaggia e la sua sensualità:

I grew up in Brisbane at a time when the whole of our society gave us an unequivocal message: women were a joke, women couldn't and shouldn't even drive cars, the only thing women could do was get married and have children. So where did it come from, the energy to defy all that? It seems to me that it came from the trees, the bush, the rain forest, the Pacific, the subtropical air – *all that rage of growth and flamboyance*¹².

Questa energia lussureggiante e variopinta sorge dalla pulsazione interiore della donna selvaggia, è la voce della donna che corre coi lupi: “la parola selvaggio qui non è usata nel suo senso moderno peggiorativo, con il significato di incontrollato, ma nel suo senso originale, che significa vivere una vita naturale, in cui la *creatura* ha la sua integrità innata e sani confini”¹³. È una metafora perfetta

⁹ Pearlman, 1993: 53.

¹⁰ Store, 1990: 32.

¹¹ Store, 1990: 32-33.

¹² Turner Hospital, 1998: 50, corsivo mio.

¹³ Estés, 1993: 7.

per descrivere le forze primordiali della psiche femminile – vitali, inventive, leali, robuste:

La Donna Selvaggia porta tutto ciò di cui una donna ha bisogno per essere e sapere. Porta il medicamento per tutto. Porta storie e sogni e parole e canzoni e segni e simboli. È nel contempo veicolo e destinazione¹⁴.

Charade porta storie e parole creative, parla queste lingue interiori e ascolta i sussurri del respiro della Dea che sono un balsamo per l'animo selvaggio. La parola creativa e la ricerca di significato sono fulcro fondante della scrittura di Janette Turner Hospital:

When you are from this Pentecostal, evangelical, fundamentalist background, you are acutely conscious of language because you don't know what things *mean*¹⁵.
My urgent childhood need to decode a bewildering sign system in order to make sense of and to function at school has made me an instinctive semiotician¹⁶.

Charade mostra segni della Dea, traspaiono dalle sue avventure e narrative, dai suoi pensieri e paure, dai rapporti d'amore, dalla ricerca spirituale verso una più piena umanità, una relazione più completa e profonda con l'*Altro/a*.

Il romanzo è diviso in cinque parti, cinque atti di un dramma, o cinque storie che Charade narra al suo amante Koenig, nell'arco di un anno ed una notte (chiara eco di *Le mille e una notte*); trattano di un passato confuso e rendono la sua vita un *enigma* (*Enigma* è il soprannome che Charade si dà). Trovare Nicholas Truman, il padre che non ha mai incontrato, sembra essere la meta di superficie del suo raccontare e della sua ricerca. Invece, la vera meta, inconscia e non riconosciuta è rintracciare la sua vera madre, anche interiore, insieme alla Grande Madre Cosmica, riconciliarsi con la sua femminilità, con i suoi doni pragmatici e talenti mistici.

Analoga comprensione può maturare l'Australia, allontanandosi dal *centro* (patriarcale, androcratico, occidentale, dominatore) e lasciandosi incantare dal *caos* gilánico¹⁷ delle origini mitologiche aborigene (cosmiche e di *partnership*). È una

¹⁴ Estés, 1993: 11.

¹⁵ Pearlman, 1993: 53.

¹⁶ Turner Hospital, 1994: 128. Turner Hospital tratta dello stesso concetto nel racconto *After Long Absence*: "I always remembered the word, not knowing what it meant [...] Epidemic. I sometimes credit that moment with the birth of my passionate interest in the pure sound of arrangements of syllables. Epidemic. And later, of course, in the fifth grade, diphtheria, a beautiful word, but deadly. I know a lot about words, about their sensuous surfaces, the way the tongue licks at them. And about the depth charges they carry" (Turner Hospital, 1986: 205, corsivo mio).

¹⁷ Ne *Il Calice e la spada* (2011), Riane Eisler conia la parola *gilania*, composta da *gy-* (prefisso per donna, dal Greco antico *Gyné*) e *an-* (dal Greco antico *Anèr*) uniti da *l* (*lyen*, legare, mettere insie-

tensione paradossale come dice chiaramente Joytirmaya Tripathy: “there is no white, nor any native in absolute terms, for identity is not essential or pure, but a matter of *situationality* and *positioning*”¹⁸. Di conseguenza, il soggetto Charade, in quanto donna australiana, deve ridefinire la sua identità in una continua relazione di *partnership*, piuttosto che antagonistica, sia con la sua *posizione* passata come corpo/paese colonizzato che con la sua *situazione* attuale in quanto sé che parla inglese raccontando e tessendo il suo destino. Un sé che non è *puro* ma molteplice e composito: “a relational and dialogic self that is negotiated in a plurality of voices”¹⁹. Infatti: “Hospital repeatedly undermines the notion of a unified, knowable self, instead presenting the self as fragmented and enigmatic”²⁰. Tutte queste voci creano eco e risonanze nella prosa di Turner Hospital, altamente poetica e densa, che si compone in una narrativa apparentemente frammentaria, con molteplici voci e punti di vista differenti, intrecciando piani diversi del racconto, con *flashback* e *flash-forward*, nel tentativo di rendere la molteplicità e la stratificazione di significati a livello personale, sociale, politico e cosmico. Questo è il modo di accettare l’alterità come parte del nostro stesso sé, dato che: “a binary opposition cannot help but expel the Other to a margin or different space”²¹.

Nel suo viaggio di ricerca dall’Australia, al Canada, all’Inghilterra e all’America del Nord, dove incontra Koenig, Charade apprenderà qualcosa della sua Madre-patria (Australia), di Kay, della misteriosa Verity, e di Bea, la donna che l’ha cresciuta e che Charade crede sua madre. Tutte donne in un modo e nell’altro innamorate di suo padre. Charade prova un senso di dislocazione e di fragilità mentre compie il suo viaggio di iniziazione che le permetterà di ricostruire in sé l’antica e perduta visione di *partnership* che Bea incarna perfettamente nel suo modo d’essere *selvaggia* e indomita. Questa visione si rispecchia anche nei nomi dei personaggi: Charade, come si è detto, per assonanza e per il contenuto stesso del romanzo, ricorda la mitica Sherazade, che narra un’infinita varietà di storie al suo Sultano, rappresentato da Koenig:

“Are you Professor Koenig?” [...]

“I’m Charade Ryan” (4)

“What was your name again?”

me). Eisler usa il termine *gilania* per descrivere queste antiche società dove non ci sono gerarchie, sessismo, divisioni in classi, o grandi differenze economiche. Il sistema culturale di queste società è altamente complesso, usavano un linguaggio lineare, tecniche di pittura e scultura molto sofisticate e una moderna architettura.

¹⁸ Tripathy, 2003: 205.

¹⁹ Tripathy, 2003: 205.

²⁰ Schramm, 1993: 84.

²¹ Callahan, 1997: 27.

“Charade Ryan”

“Shuh...? Shurhrahhd Ryan?” He frowns. “I can’t seem to... How do you spell it?”²²

Charade è anche una *sciarada* e indica un problema apparentemente senza soluzioni: “Because diverse and sometimes contradictory stories have formed Charade, her identity is fragmented and ambiguous”²³. La sua stessa storia è il mistero che cerca di svelare, come la sua vaga ed oscura identità. Koenig è persino portato a pensare che Charade non esista e sia frutto della sua immaginazione: “When he shakes himself clear of shock and looks again, the girl has vanished. Of course he is certain he has invented her” (5).

I nomi contano. Nel credo aborigeno dare un nome è un momento importante di passaggio rituale e cambiare nome nel corso della propria vita è segno di crescita e maturità, un passaggio rituale verso la saggezza:

Il nominare una forza, una creatura, una persona o una cosa presenta vari connotati. Nelle culture in cui i nomi sono accuratamente scelti per i loro significati magici o augurali, conoscere il vero nome di una persona *significa conoscere il modo di vita e gli attributi che ha l'anima di quella persona*. E il motivo per cui il vero nome è spesso tenuto segreto è di proteggere colui che quel nome porta affinché possa crescere nel potere del nome, affinché nessuno lo denigri o lo distraiga da esso, e l'autorità spirituale della persona possa svilupparsi appieno²⁴.

Charade dà il suo nome a Koenig (7), ma lui ovviamente non comprende la piena portata del destino di lei come reincarnazione e manifestazione di Sherazade, discendente delle antiche sacerdotesse della Dea, raccontatrici di storie e miti, tessitrici di destini personali, sociali e spirituali nel filo della vita.

Charade e Koenig si configurano come personaggi nelle narrazioni di altri: “Charade and Koenig explore, and attempt to reconstruct, the past together. Yet they are, themselves, figures from the past, already written as characters from other texts”²⁵. Come dice Charade lei stessa è una creazione (o *creatura*²⁶) nei suoi racconti e la sua esistenza dimora nella lingua che usa: “If I stop talking, I’ll vanish like camphor” (60). In ogni modo, nel suo ruolo di narratrice, Charade diventa anche curatrice o *creatrice* del suo passato: “What I am is an editor of my own past. I collect versions of my prehistory, arrange them, rearrange them, and then tell them to you” (223). Crea persino l'identità di Bea come un *patchwork*, immagine che

²² Turner Hospital, 1990a: 7. Following page references are all to the same edition.

²³ Schramm, 1993: 92.

²⁴ Estés, 1993: 124, corsivo mio.

²⁵ Gillett, 1991: 74.

²⁶ Estés, 1993: 7.

chiaramente richiama il ruolo di tessitrice di destini dell'antica Dea: "Bea's a patchwork. I'd have to cobble her together from other people's talk" (221). Il passato nel romanzo, più che in altri di Turner Hospital, è incerto, e le ricostruzioni della memoria spesso sono contraddittorie, come suggeriscono i continui riferimenti alla fisica quantistica. A complicare ulteriormente il tessuto del suo arazzo, l'autrice utilizza un evento storico, il processo a Ernst Zündel che dichiarò un falso l'Olocausto²⁷. Nel romanzo, l'ex-moglie di Koenig, Rachel, è una delle testimoni al processo di Toronto, dove difende se stessa e coloro che sono stati uccisi nell'Olocausto: "Perhaps," she said carefully, "if I mention your former wife, Rachel, and the trial in Toronto?" (5). Ci sono due diverse implicazioni qui: una ha a che vedere con la soggettività della memoria e implica il livello personale del narrare, dove i ricordi possono divergere: "reality depends upon the operations of memory in some absolute way"²⁸; l'altra si riferisce ai pericoli del revisionismo storico che cerca di rinnegare le terribili sofferenze di milioni di persone, specialmente rispetto all'Olocausto, ma anche rispetto ad altre stragi premeditate su base razzista. L'oggettività e la realtà di questi eventi storici non può essere messa in discussione, non è *relativa* e non dipende dal punto di vista adottato. Come dice Sue Gillett: "The denial of the holocaust also stems from the application of the quantitative mind and the Toronto trial seeks to verify experience by organizing facts within a linear time-scheme"²⁹. Il modo in cui si struttura la giustizia: "represents, in its most extreme and critical form, the demands of realism"³⁰, ma la verità fattuale ha bisogno della "*imaginative sympathy* of the onlooker in order to exist. Without that sympathy, without the meeting of subject and object, correspondence can find no support"³¹. Questa simpatia immaginativa e corrispondenza di amorosi sensi appartengono ai racconti delle donne, dove ogni cosa è più fluida e si organizza in modo meno rigido. Il pensiero lineare caratterizzato dall'utilizzo del termine scienziista appartiene ad una visione di estremo razionalismo, che si manifesta in degli interpreti di élite, altamente specializzati, affinché gli *altri* non possano avere accesso alla *conoscenza*: "defined even more narrowly in a positivistic, scientific context, *the exercise of reason has often masked authoritarian ideological concerns*, such that one necessarily comes to regard appeals to reason as suspicious and to view the authority vested in both reason and science as troubling and problematic"³².

²⁷ Per un'analisi sul revisionismo: <http://www.jewishvirtuallibrary.org/jsource/Holocaust/denial1.html>, (consultato 9 giugno 2013).

²⁸ Callahan, 1996: 77.

²⁹ Gillett, 1991: 79.

³⁰ Gillett, 1991: 70.

³¹ Gillett, 1991: 71, corsivo mio.

³² Cooley, 1994: viii, corsivo mio.

Il tempo è un altro elemento in *Charades* collegato a delle preoccupazioni ideologiche del mondo androcratico o di dominio³³, ma si collega anche alla teoria della relatività. Charade parte alla ricerca di suo padre Nicholas “True-man”, uomo vero, e scopre le sue radici andando all’indietro nel tempo, verso il suo passato, ricostruendo una serie di avvenimenti in cui poter trovare una sua personale collocazione, per sentirsi adeguata. Poi si proietta anche in avanti, verso il futuro, dove è la ragazza ologramma (“the hologram girl”, 17), libera da ogni legame, che diventa creazione o *creatura* di se stessa, ricomponendo la sua molteplice ironica e paradossale *unità*. Nicholas e Koenig si assomigliano così tanto (come figure patriarcali e di dominio) che persino Kay si confonde fra i due; Koenig: “functions as a metaphoric embodiment of the past, a means of trying to effect a union with that ideal, that myth of origin”³⁴. L’ossessione di Koenig e di Charade, ha a che fare: “with boundaries, the limits of life, with the before and after. His scientific work is driven by desire to reach the dead father, a desire for Meaning, to be united with this absence, to make it real, stable and silent”³⁵. Nicholas, d’altro canto, è l’uomo del mistero; persino il concepimento di Charade è in qualche modo miracoloso e misterioso. La sua immacolata concezione – “an immaculate conception [...] parthenogenesis in the manner of amoebae” (14-15) – la lega alle antiche Dee Vergini³⁶. Nel suo significato originario, la parola *verGINE* significa non contaminata, pura, non manipolata o sottomessa, come nella lana vergine o l’olio o il metallo – l’oro puro è un metallo *verGINE*. Dato che “the creation of a hologram [...] begins with the splitting of a laser beam in two” (16), la natura duplice di Charade comincia con la scissione del suo sé/luce in due; la sua molteplice unità può essere ricomposta solo dopo aver accettato non la dualità ma l’essenza triplice e a spirale del viaggio della vita, ciò che Pinkola Estés definisce il ciclo Vita/Morte/Vita:

È la forza Vita/Morte/Vita, è l’incubatrice. È l’intuito, veggenza, colei che sa ascoltare, è il cuore leale: incita gli esseri umani a restare multilingui; spediti nei linguaggi dei sogni, della passione e della poesia. Sussurra nei sogni notturni, si lascia dietro, sul terreno dell’anima di una donna, un capello ruvido e impronte fangose, che ricolmano del desiderio di ritrovarla, di liberarla, di amarla³⁷.

Charade desidera ardentemente trovare questa forza in sé e nelle sue *tre madri*, che rappresentano la condizione divisa di ciò che una volta era la Dea Tripla: Kay

³³ Riane Eisler (2011) utilizza queste parole per definire un tipo di cultura dove prevalgono gerarchie e dominio, piuttosto che partnership e cooperazione.

³⁴ Gillett, 1991: 73.

³⁵ Gillett, 1991: 73.

³⁶ Bolen, 1991: capitolo 3, 44-53.

³⁷ Estés, 1993: 12.

(Katherine), la chiave (*key*) dell'intelligenza, Bea (Beatrice), la vera guida spirituale e sensuale, la bellezza, l'animo selvaggio che guida l'istinto femminile non domato dalla cultura patriarcale, e Verity, la verità, nuda e cruda, a volte dolente, ma ferma e chiara. Già nella mitologia greca, le qualità della Grande Dea furono scisse e proiettate in molteplici dee minori³⁸. Le culture di dominio o patriarcali avevano bisogno di smembrare e ridicolizzare il grande potere della Dea e delle donne/sacerdotesse per creare una visione gerarchica dove la donna è schiava e suddito all'interno della famiglia patriarcale, rigidamente strutturata, replicata poi nelle forme di governo androcratiche e piramidali:

The term Goddess has come into use because it serves as a kind of shorthand to communicate what to us today is a *very different way of conceptualising what we call the divine* from what we are accustomed to: a God, Father, Lord, King (in other words a male image). Clearly, however, the term Goddess should not be interpreted as just a female counterpart of the Judaeo-Christian and Muslim God. For one thing, some of the images we find in excavations have both human and animal aspects, and some have both female and male aspects. For another, we should not project our notions of the powers that govern the universe onto peoples who lived thousands of years ago. What is clear is that what we have here is a different way of representing the powers that govern the universe – reflecting a different social organisation from the male dominated and highly stratified cultures out of which mainstream contemporary religions arose³⁹.

L'arte degli antichi tempi gilani, studiata da Marija Gimbutas, Monica Sjö, Barbara Walker e molte altre⁴⁰, dimostra con chiarezza che queste genti che adoravano la Dea erano profondamente spirituali e connesse ai magici ritmi della Madre Terra; i loro rituali religiosi si focalizzavano sul ciclo di vita-morte-vita e le funzioni riproduttive femminili occupavano un ruolo di rilievo. Questa identificazione della Dea con una figura di Madre è stata spesso criticata da alcune femministe poiché sembra di nuovo identificare le donne con le loro funzioni riproduttive così come nel mondo androcratico; in ogni modo la Dea *Triuna* lunare, Vergine, Amante/Madre e Vecchia Saggia è il fulcro vero dell'attenzione:

Although [feminist] theologies of embodiment might sometimes bear *superficial* resemblance to conservative constructions of female embodiment they draw wholly different conclusions about the meaning, value and relations of almost everything: divinity, nature, history and politics⁴¹.

³⁸ Bolen, 1991.

³⁹ Eisler, 2000: 315.

⁴⁰ Gimbutas, 1989; Sjö & Mor, 1987; Walker, 1988.

⁴¹ Raphael, 1996: 69.

Il potere patriarcale e androcratico ha trasformato, usurpato e degradato tutte le qualità positive della Dea, iniziando col dividere la Sua molteplicità nell'Uno in una serie di dee minori, che avevano qualche Suo attributo, ma erano sempre unite ad un dio maschile e dipendevano da lui. Poi furono demonizzate come incarnazione del male: le Gorgoni, ad esempio, antico emblema della saggezza femminile, diventarono creature terribili e orribili con serpenti al posto dei capelli ed enormi zanne; oppure le Moire o Parche, il cui antico ruolo era decidere del destino umano, divennero giudici implacabili e impietose che presiedevano solo sulla morte, non sulla rinascita e la rigenerazione, alle quali in passato era sempre collegata la morte. In ogni modo, la Dea sopravvisse... nei Misteri Eleusini, e nei culti Dionisiaci, nella figura della Vergine Nera⁴² e in Maria, la Madre di Gesù, che tiene in braccio il suo bambino: la più antica immagine del ventre della Dea, contenitore e calice della vita che nutre tutti gli esseri umani e li accoglie nel passaggio alla vita e poi alla morte e rinascita.

La focalizzazione e l'interesse di Charade cambiano completamente quando intuisce che la sua *vera* madre *biologica* è Verity, Sleeping Beauty, La Bella Addormentata, come è chiamata nel manicomio dove vive una sorta di vita-immorte. La verità delle relazioni umane è più complessa della biologia e come dice Bea a Charade: "Verity's your mother. But me and Nicholas made you, that's the *truth*" (285, corsivo mio). Quest'affermazione si comprende nei termini della fisica quantistica e della relatività della materia-energia. Charade è ancora ossessionata dal desiderio di una spiegazione logica e lineare che possa farle *com-prendere*, ma le onde della vita ciclicamente si trasformano, pur restando al tempo stesso eguali. Bea, incarnazione e sacerdotessa della Grande Dea, nella sua sensuale vicinanza ai ritmi e ai cicli misterici dell'esistenza, lo sa e lo *comprende* perfettamente; non è sufficiente conoscere mentalmente, razionalmente, anzi può essere dannoso, è meglio *sapere*, intimamente con la sapienza antica che è interiore e del sentire: "Why do you want to know everything? You think *knowing* is so great?" (284). Bea in verità:

[...] immediately complicates the interpretation of her answer, undercutting the equation of fact and truth by appealing to a different framework. For Bea, 'there's things that *happen*, and there's things that *matter*.' She does not deny the existence of facts but disputes their privileged place in the ordering of reality. *Interpretation, not facts, is the real responsibility of history*⁴³.

L'autorità patriarcale giudica e definisce Bea "the Slut of the Tamborine Rainforest" (13), la prostituta, donna dai molti figli e dalle molte figlie, alcuni/e

⁴² Woodman, 1985: 121-126.

⁴³ Gillett, 1991: 75, corsivo mio.

adottati/e (come Charade) in questo grande clan gilanico e ginecentrico, alcuni/e avuti/e da uomini diversi che costantemente vanno e vengono nella sua vita, attratti come api dall'ape regina (*bee*) e dal suo miele “that's been warming in the sun” (265). Bea è Afrodite, Dea sensuale dell'Amore. Afrodite, secondo il mito greco androcratico, nacque quando il dio greco Crono (il tempo lineare), figlio di Urano (il Cielo) castrò suo padre e gettò in mare i genitali: nacque dunque dal potere fertilizzante del sangue (antico retaggio del potere del sangue mestruale) e del seme, dall'unione del Cielo e dell'Oceano, nella candida schiuma delle acque profonde del Sé. In miti anteriori il titolo più antico di Afrodite era *Urania*, la Celeste, poiché era Regina dei Cieli, nata da Sé, nella schiuma del mare. Secondo Omero, Afrodite, amante della risata, era la figlia di Zeus e Dione, la ninfa del mare. Botticelli l'ha resa immortale nella sua *Nascita di Venere*, dove emerge da una conchiglia (simbolo della vulva e immagine tradizionalmente connessa alla Dea); è nuda, delicata, piena di grazia e bellezza, il vento le muove i capelli in una pioggia di rose. “Aurea”, la dorata, è l'aggettivo usato più frequentemente per descriverla, poiché l'oro simboleggia il valore, la bellezza e la creatività, il metallo perfetto che riunisce in sé, attraverso il fuoco del vero amore (fisico e spirituale) tutti gli altri metalli più vili, in un perfetto processo alchemico⁴⁴. Alcune sue più antiche rappresentazioni la collegavano alla Dea come ventre cosmico, e la ritraevano con una coda di pesce, come una sirena; viene anche associata alla colomba, alla grazia e alle api, per il potere *femminile* di creare *miele*, una sorta di soma, bevanda delle dee, sostanza magica, nutriente, dorata e luminosa. Afrodite non fu mai vittimizzata da alcun dio, la sua energia intrapsichica può essere espressa in un rapporto amoroso o nell'arte e nella creatività; genera il desiderio di conoscenza e sapienza; è considerata la Dea alchemica di trasformazione⁴⁵. Nell'Europa medievale, l'alchimia era un'arte fisica ed esoterica, in sintonia con l'attuale concetto di realtà come materia/energia della fisica quantistica; il suo obiettivo era trascendere la forma *tras-formando* i metalli vili in oro, l'umano in divino. Le donne sperimentano la sua energia quando amano qualcuno o qualcosa:

She is quite mad with happiness. It amazes her, really, that *she doesn't set fire* to the railing. *She can feel her own beat*. She could lift the mountain if she wanted to; she could make birds fly backwards. Anyone who comes close is done for, she knows it [...]

“Bea”, he says. “What a delight. *Diana* the huntress cornered, the *nympb* in the woods (264-65, corsivo mio).

⁴⁴ Friedrich, 1978.

⁴⁵ Bolen, 1991: capitoli 11 e 12, 214-246. Secondo Bolen, Afrodite è la Dea Alchemica, poiché è l'unica ad avere la capacità assoluta di rigenerare e di trasformare magicamente se stessa e il mondo.

Diana, o Artemide, dea vergine connessa alla Luna e alla caccia, come ricerca spirituale e cattura totemica dei poteri degli animali selvaggi, è a suo agio di notte dove può esprimere i suoi segreti doni notturni che inducono l'estasi e il sonno profondo e divinatorio. Simbolo dei ritmi biologici e vitali, vita-morte-rinascita, sorgere-tramontare, oscura-piena, visibile-invisibile, la Luna è la misura perfetta delle simmetrie cicliche universali, assimilata alle acque primordiali dell'inconscio da cui discende il mondo manifesto; è la coppa, il calice che contiene sentimenti, emozioni, desideri, sogni e visioni, ventre e seno della Grande Madre, il Graal che contiene la sacra bevanda della guarigione e dell'immortalità; ci parla attraverso il suo brillio nelle acque quiete dei nostri sogni. È un'immagine di grande forza. Bea sa che la sua *preda* è pronta ad essere catturata, può percepire la sua energia interiore nel calore che le accende corpo e spirito. Nell'incontro con il suo amante, il vero uomo, Nicholas *True-man*, è rappresentata la danza archetipica fra maschile e femminile nell'atto sessuale, comunione di due corpi e due anime che realizzano la propria unità con il cosmo. Così dice John Donne, enfatizzando la trasformazione alchemica dell'amore nella poesia "The Extasie":

If any, so by love refin'd,
That he soules languages understood,
And by good love were grown all minde,
Within convenient distance stood,

He (though he knew not which soul spake,
Because both meant, both spake the same)
Might thence *a new concoction take*,
And part farre purer then he came⁴⁶.

Anche Bea nella sua estasi d'amore si sente eterica e fluida come l'acqua:

Bea has a sensation of falling, of going backwards through her life, very slowly, helpless as a mouse in a parachute's talons. It seems to her that this is the slowest love she has ever made, that *everything is happening under water*, that she has molasses arms, molasses legs. Odd, the things you remember, the silly details that lodge themselves somewhere. He is lying on her bed (when did she let go on the kitchen table? How did they get into her bedroom?); *he is golden as butter*, not leathery like other men, *not real* (265-66, corsivo mio).

In questo brano Bea chiaramente incarna Afrodite, o Venere, Dea archetipica dell'Amore e della Bellezza che riunisce in sé le qualità della Dea Alchemica e Triuna che erano state assegnate ad una miriade di dee minori. Originariamente

⁴⁶ Hayward ed., 1949: ll. 21-8, corsivo mio.

l'atto sessuale era sacro, simbolo di comunicazione e comunione fra i partner e con le sfere spirituali, nel suo consumarsi come fuoco rituale combina ciò che apparentemente sembra opposto in una Unità onnicomprensiva e perfetta. Quando la sensualità e la sessualità sono svilite e demonizzate, come nelle società di dominio androcratiche, come nelle culture Giudeo-Cristiane o Islamiche, la donna che personifica Afrodite nel suo aspetto di Amante come Bea è considerata una prostituta o una tentatrice demoniaca della perfezione *spirituale* dell'uomo. Charade si sente a disagio da bambina rispetto alle *rappresentazioni* che gli altri fanno di sua madre, si sente una *outsider* ed aspira ad una vita *normale*. Il suo viaggio di ricerca si compie per riaffermare in sé e nel mondo i suoi istinti femminili e il suo aspetto indomito e *selvaggio*.

Bea è una grande oppositrice del sistema di dominio patriarcale: è la donna selvaggia, la *strega* che vive nei boschi con le ninfe dell'acqua. In un romanzo che si sviluppa in "in the contest of women's need for male approval"⁴⁷, la sua forza risiede nella rigogliosa foresta sub-tropicale, dove vive e dove crescono i bambini e le bambine della Grande Madre e Bea non crede nella necessità di certezze da un punto di vista di conoscenza mentale, che percepisce come strumento limitante nelle mani delle strutture gerarchiche androcratiche; la sua saggezza vive dentro il corpo e la Terra e non crede nelle definizioni date dal sistema dell'Altro/a o della diversità; ecco come Bea spiega la sua interpretazione della parola bastardo/a, quando i figli e le figlie le chiedono perché sono definiti così:

'Some people gotta chop off a lizard's tail whenever they see one,' she says. 'Some people got to put salt on a frog's back. *No reason*. Except the bang they get from watching lizards and frogs go berserk. *Some people, because they can't lie in the sun all day, hate the ones who do. That's a bastard. I hope we haven't got any in this family*' (52, corsivo mio).

Bea definisce chiaramente la violenza, verbale e fisica, come negazione del piacere sensuale: come dice Eisler, se la gioia sacra e l'estasi del corpo sono negate e demonizzate, nasce la violenza che non ha ragione di esistere se non perché rappresenta una forma di piacere erotico deviato e perverso⁴⁸.

Gli altri due aspetti della Dea Triuna sono incarnati dalle altre due madri di Charade: Kay, Atena, la vergine intellettuale, e Verity, la vulnerabile Persefone o Kore, dea del mondo sotterraneo e dell'inconscio, che diventerà pazza (perché vittima della logica patriarcale) a causa della sua terribile esperienza dell'Olocausto. Ad aggiungere follia e dolore, compagni e compagne di scuola l'accusano di essere una bugiarda e s'inventano per lei storie più *rassicuranti* (per loro) di un suo passato

⁴⁷ Gillett, 1991: 75.

⁴⁸ Eisler, 2012.

nella Brisbane di periferia. Kay e Verity sono unite nella loro differenza, dato che entrambe appartengono ad *altre* religioni, l'Ebraica e la Pentecostale, e per questo vengono emarginate e perseguitate da insegnanti e compagni/e, a causa della "blind intolerance and hatred lavished on those who do not conform to the status quo"⁴⁹. Ogni lunedì, durante l'ora di religione, vengono mandate in biblioteca, come reiette della società, visto che nessuna delle due è "part of an acceptable religion" (114). Il disagio di Kay è ovvio, vorrebbe appartenere a qualunque altra religione: "one that everyone else had heard of, one with a sayable name: Metho, Prezy, C of E, Mick", cioè essere qualunque cosa ma non *Others*, poiché a volte "the code words of their otherness were read aloud by teachers: Mormon; Freethinker; Jehovah's Witness; Jewish; Pentecostal; Atheist" (114). Come Turner Hospitals dice in un'intervista: "Kay's childhood in *Charades* is pretty much mine"⁵⁰.

Il potere di Verity vive nell'ultimo dono di uva passa fattole da sua madre prima di essere portata in un campo di concentramento: "It's the anniversary', Verity says in a low voice, 'of the last time I saw my parents. May 15, 1943'" (143). L'uva passa possiede per lei un'energia magica e mitica, la tiene sempre in tasca, come la piccola bambola che Vassilissa riceve dalla madre morente⁵¹: è il dono dell'intuito selvaggio che le permetterà di portare a termine le prove di iniziazione cui la vecchia saggia, la Baba Yaga, la sottopone, per diventare degna di acquisire il sapere e il potere del fuoco creativo interiore:

Calmly, almost disdainfully, Verity moved. The room made way for her, the table came to rest at her fingertips. She placed a handful of raisins on it (117).

"That morning I hid, but Maman gave me a handful of raisins and made me go" (144).

Verity è la donna ferita e vittimizzata che inconsciamente fa sì che la ferita fisica e psichica si ripeta in un ossessivo autolesionismo:

"There's some women just wanting to be bruised. Don't ask me how or why they got that way, but they give off something, you know? They got big dark eyes, set deep, *asking to be made to cry* – though they don't, they won't cry, these women. They just get silent. They bruise. That Verity woman – the Ashcan, Bea used to call her – she was one of those" (61, corsivo mio).

Nei miti sulle Dee Vulnerabili⁵², Era, Demetra e Persefone, sono tutte violentate, rapite, dominate o umiliate da divinità maschili. Psicologicamente ritraggono

⁴⁹ Turcotte, 1989: 122.

⁵⁰ Turner Hospital, 1990b: 80.

⁵¹ Estés, 1993: capitolo 3, 75-116.

⁵² Bolen, 1991: capitolo 7, 132-137.

la depressione o la malattia mentale, come nel caso di Verity che *impazzisce*. Sono imprigionate in una compulsione a ripetere la sofferenza, mangiare e vomitare, perpetrare uno stato interiore di desolazione e abuso. Si tratta della donna-anima che volontariamente si adatta all'uomo che le sta di fronte, per ingraziarsi il suo amore, col risultato di ricevere invece disprezzo, umiliazione e violenza. Questo atteggiamento porta Verity a diventare la Bella Addormentata, esempio archetipico della donna che necessita un uomo per essere *risvegliata* alla vita. Verity, come Rachel, è rimasta pietrificata in uno spazio interiore dove passato e presente non esistono, c'è solo la dimensione dell'Olocausto e la memoria non è un modo di sfuggire al presente ma diventa una attività costante che annienta tutto il resto.

Anche Kay viene toccata dalle angosce del passato ma non è in grado di sfuggire al presente. Kay, una delle dee vergini, come l'intellettuale Atena⁵³, rischia la totale freddezza emotiva e il distacco perché teme di risvegliare Afrodite in sé. Collegata alla civetta che vede di notte, Kay può essere assimilata alla stessa autrice, che, attraverso il suo intelletto e la magia della narrazione può acquisire tutte le qualità della Grande Dea, impadronendosi della *chiave* (*key*) incantata che può aprire lo scrigno dei misteri della vita, se solo riuscisse ad andare oltre le sue paure, leggere fra le righe, a osservare con il terzo occhio dell'immaginazione la realtà relativa che sta testimoniando e creando al tempo stesso:

Another theory is that it was not he who invented Charade, but that *he is being slept, or dreamed, and that she invented him* (289, corsivo mio).

Come mezzo per affrontare l'ideologia di dominio, Charade/Hospital rovescia alcune tipiche storie tradizionali androcratiche e le riscrive (o *writes back*) con una visione di *partnership*. Per esempio, la figlia più piccola è colei che vince la competizione nella nota storia (56-58) dei tre figli (maschi) che devono portare a termine dei compiti iniziatici imposti loro dal padre:

Then the youngest, his daughter, spoke. You must ensure that the men of that dreamplace continue to despise and ridicule and underestimate the women, she said. *Then the women will learn laughter and independence and they will survive* (58 corsivo mio).

Il Padre/Re/Colonizzatore è compiaciuto dalla risposta e fa sì che una flotta salpi per l'Australia; così, da un sogno (*dreaming*) viene creata la *Terra Australis* (57) nella narrazione di Charade/Hospital, e la bis-bis-bis-bisnonna di Bea raggiunge il *nuovo* mondo (58). Questa eredità può essere ambigua, poiché nasce dall'esperienza coloniale, nella quale le *madri* ebbero una parte fortunatamente

⁵³ Bolen, 1991: capitolo 3, 44-53.

minore, soprattutto nelle violenze perpetrate sulla terra e sugli aborigeni. La loro risposta al paradigma di dominio, secondo la narrazione di Charade/Turner, è una società di *partnership*, dove la figura della Dea (Bea) che unisce gli opposti in una realtà molteplice e interconnessa possa di nuovo manifestare il Suo sacro potere e la sua bellezza. Alla fine Charade fonde in se stessa tutte le sue *madri* con le loro rispettive qualità, diventando così integra, piena di storie e significati, che giocosamente e gioiosamente s'intrecciano nella ragnatela della vita/luce – la realtà ologrammatica, dove ogni cosa è UNA... e con ciò, come Sherazade disse al Re/Sultano, King Shahryah, quando furono concluse le mille e una notte, Charade “vanished like camphor” (287).

Bibliografia citata

- Bolen, Shinoda Jean. 1984. *Goddesses in Every Woman. A New Psychology of Women*. San Francisco: Harper & Row.
- Bolen, Shinoda Jean. 1991. *Le Dee dentro la donna. Una nuova psicologia femminile*. Roma: Astrolabio.
- Callahan, David Kenneth. 1996. Acting in the Public Sphere and the Politics of Memory in the Work of Janette Turner Hospital. *Tulsa Studies in Women's Literature* 15.1 (Spring): 73-81.
- Callahan, David Kenneth. 1997. Becoming Different in Janette Turner Hospital. *Ariel* 28.2 (April): 23-34.
- Campos, Bernardo L. 1996. Pentecostalism, Theology and Social Ethics. Dennis A. Smith & Benjamin F Gutierrez ed. *In the Power of the Spirit*. Presbyterian Church (USA) and Aipral/Celep.
- Capra, Fritjof. 1996. *The Web of Life*. New York: Doubleday-Anchor.
- Donne, John. [1929] 1949. *Complete Poetry and Selected Prose*. John Hayward ed. London: Nonesuch Press.
- Eisler, Riane. 2000. *Tomorrow's Children A Blueprint for Partnership Education in the 21st Century*. Boulder (CO): Westview Press.
- Eisler, Riane. 2011. *Il calice e la spada. La civiltà della Grande Dea dal Neolitico ad oggi*. Udine: Forum.
- Eisler, Riane. 2012. *Il Piacere è sacro. Il potere e la sacralità del corpo e della terra dalla preistoria a oggi*. Udine: Forum.
- Eisler, Riane. Re-Mything Scheherazade. *LE SIMPLEGADI*. http://all.uniud.it/simplegadi/wp-content/uploads/2011/Eisler_Simplegadi_9.pdf.
- Friedrich, Paul. 1978. *The Meaning of Aphrodite*. Chicago: Chicago University Press.
- Gillett, Sue. 1991. Charades: Searching for Father Time: Memory and the Uncertainty Principle. *New Literatures Review (NlitsR)* 21 (Summer): 68-81.
- Gimbutas, Marija. 1989. *The Language of the Goddess; The Civilization of the Goddess; The Goddesses and Gods of Old Europe, 7000-3500 B.C.: Myths and Cult Images*. New York: Harper & Row.
- Gimbutas, Marija. 1997. *Il linguaggio della dea. Mito e culto della dea madre nell'Europa neolitica*. Trad. it. Nicola Crocetti. Neri Pozza: Milano.

- Gimbutas, Marija. 2008. *Il linguaggio della dea*. Trad. it. Selene Ballerini. Venezia: Venexia edizioni.
- Pearlman, Mickey. 1993. Interview with Janette Turner Hospital in *Listen to Their Voices*. New York: W.W. Norton.
- Pinkola Estés, Clarissa. 1992. *Women Who Run with the Wolves*. New York: Ballantine Books.
- Pinkola Estés, Clarissa. 1993. *Le donne che corrono coi lupi*. Trad. it. Maura Pizzorno. Milano: Frassinelli.
- Pizzardo, Giuseppe, ed. 1952. *Pentecostali. Enciclopedia Cattolica*. Firenze: Sansoni. vol. IX.
- Raphael, Melissa. 1996. *Thealogy and Embodiment: The Post-Patriarchal Reconstruction of Female Sacrality*. Sheffield, England: Sheffield University Press.
- Schramm, Margaret K. 1993. Identity and the Family in the Works of Janette Turner Hospital. Mickey Pearlman ed. *Canadian Women Writing Fiction*. Jackson: Mississippi UP.
- Sjö, Monica & Barbara Mor. 1987. *The Great Cosmic Mother. Rediscovering the Religion of the Earth*. San Francisco: Harper & Row.
- Store, Ron. 1990. Interview with Janette Turner Hospital. *LinQ* 17.1: 18-37.
- Tripathy, Joytirmaya. 2003. Transformed Postcoloniality: Delegitimation of Purity in Native Writing. *The Atlantic Literary Review* 4.1-2 (January-March & April-June): 196-211.
- Turcotte, Gerry ed. 1990. *Writers in Action: The Writer's Choice Evenings*. Sydney: Currency Press.
- Turcotte, Gerry. 1989. A Quantum Leap into the Unknown. *Southerly* 49.1: 121-123.
- Turner Hospital, Janette. 1998: The Brisbane Effect. *Toronto Globe and Mail* (Destinations), (12 November): 45-51.
- Turner Hospital, Janette. 1986. After Long Absence. *Dislocations*. Toronto: McClelland & Steward; 1987, with additional stories. St. Lucia: University of Queensland Press.
- Turner Hospital, Janette. 1994. Why I Write? *Kunapipi* 16.1: 126-128.
- Turner Hospital, Janette: 1990a. *Charades*. London: Virago.
- Turner Hospital, Janette. 1990b. Dislocations, Borderline, Charades (transcription of lecture and questions). Gerry Turcotte ed. *Writers in Action: The Writer's Choice Evenings*. Sydney: Currency Press, 63-85.
- Walker, Barbara. 1988. *The Woman's Dictionary of Symbols and Sacred Objects*. San Francisco: Harper & Row.
- Woodman, Marion. 1985. *The Pregnant Virgin: A Process of Psychological Transformation*. Toronto: Inner City Books.