

*Introduction: Partnership Encounters in Literature(s), Poetry and
Voices from Other Worlds*

Mattia Mantellato and Isabel Alonso-Breto

Copyright ©2022. Mattia Mantellato and Isabel Alonso-Breto. This text may be archived and redistributed both in electronic form and in hard copy, provided that the author and journal are properly cited and no fee is charged.

As it has occurred every month of December for the past nine years, we are pleased to present a new issue of the Centre of Australian and Transnational Studies at the University of Barcelona's yearly electronic journal *Blue Gum*. Once again, we are particularly proud of this achievement and its contents. Indeed, as you will see, this is a truly inspirational and special edition/compilation.

Guest-edited by Mattia Mantellato, from the Partnership Studies Group at the University of Udine in Italy, and Isabel Alonso-Breto, from the Centre for Australian and Transnational Studies at the University of Barcelona in Spain and general editor of *Blue Gum*, the chosen title for this year's issue is *Partnership Encounters in Literature(s), Poetry and Voices from Other Worlds*. It comprises essays and texts written by students from the first and second edition of the Master specialisation in Partnership Studies and Native Traditions offered at the University of Udine, steered by the PSG founder and director, Professor Antonella Riem. Together with these suggestive articles, the Miscellanea section carries our yearly dose of excellent poetry. But first things first.

Faithful to its multilingual and heterodox vocation, the academic bulk of this year's *Blue Gum* contains texts in both English and Italian. Indeed, out of fourteen articles, seven are in Italian and seven in English. They all scrutinise and illuminate a diversity of relevant literary works under the lens of the biocultural partnership-domination theory. As you will read throughout the issue, this approach was firstly propounded by the Austro-American anthropologist Riane Eisler in her pioneering volume *The Chalice and the Blade* (published in 1987), and later developed in other eminent works, as she has kept updating her pathbreaking research with valuable scholarly contributions that you will find along the articles.

The literary texts under scrutiny in this issue range from the ancient to the contemporary, from 'canon' to post-decolonial literature, in a joyful variety of interrelated recurrences, connections and encounters. William Shakespeare, Walter Scott, Doris Lessing, Ursula Le Guin, Bram Stoker, David Malouf and Jean Rhys are just few of the many writers tackled by our invited authors. They all share powerful concerns, perspectives and opinions. Article titles like "The Power of The Blade in *A Thousand Ships*", "The True Quest: In Search of Gilany", "The Chalice and the Blade in Shakespeare's *Macbeth*" or "*Il Grande Mare dei Sargassi* come Spazio-Simbolo tra Dominio e Partnership" and "Il *Macbeth* di William Shakespeare tra Partnership e Dominio" give us an idea of how central the partnership approach and biocultural theory of Riane Eisler features in the collection.

Other titles, like "William Blake: una Visione del Mondo Sciamanica" and "*Alice's Adventures in Wonderland: a Journey into the Unconscious, a Shamanic Journey*", show the shamanic-oriented approach to the texts in question, while also speaking of journeys of self-discovery and illumination - just like "*The Wonderful Wizard of Oz: A Journey of Self-Discovery through Partnership*". Still others, such as "La Donna Vampiro in *Christabel* di Samuel Taylor Coleridge, *Carmilla* di Joseph Sheridan Le Fanu e *Dracula* di Bram Stoker" and "L'incontro tra Priamo e Achille in Malouf e in Omero", suggest the relevance of the politics of gender in the written words and the depicted societies, an issue which is central to Eisler's biocultural theory and lens. This is also evident in "*The Whale Rider: Women's Empowerment and Environmental Protection in the Contemporary Age*", which adds a crucial concern with the environment to gender preoccupation, pretty much like "I Racconti di *Terramare* di Ursula K. Le Guin" and "Exploring a New Mythology in Doris Lessing's *The Cleft*", where speculative fiction and its projections of possible, alternative worlds meet partnership. "*Una Vita Immaginaria* di David Malouf: il Riscatto della Cura e l'Importanza del Caregiver in un'Ottica di Partnership", in conclusion, makes it obvious that matters of care, of oneself, of others and of the planet, are also among these authors' paramount concerns.

The Miscellanea section carries works by three poet-scholars. To begin with, Ruchini Abayakoon, who is a doctoral candidate and teaching assistant at MacMaster University in Canada, contributes with some pieces from her collection *Dartboard Photographs*, nominated for the Gratiaen Prize 2019 in her natal Sri Lanka. Postcolonial Studies scholar from the University of Malaya in Malaysia, Dr. Carol Leon, has been kind enough to share with us three delicate poems. Finally, we are also honoured to conclude the section, and the volume, with the poetic words of Professor Anselmo Paolone, a specialist in Pedagogy from the University of Udine, who significantly contributes poems both in Italian and English, honouring the afore-mentioned multilingual penchant of our journal.

As editors, we would like to sincerely thank all the contributors for their generosity and patience: Milena Anzani, Tatiana Azzola, Roberto Baldini, Angelica Bergamini, Ivan Buttazzoni, Francesca Corrias, Silvia Dell'Oste, Francesca De Blasi, Angela Faranda, Roberta Pibiri, Pamela Pielich, Federica Tommasini, Veronica Riva and Valentina Visini, and with them also Ruchini Abayakoon, Carol Leon and Anselmo Paolone. They have all made it possible that this year's *Blue Gum* may hopefully surprise and challenge its readers, as we said at the beginning, once again.

Thank you, dear Italian students and dear poets, for your contributions. Thank you, dear readers, for your fidelity.

Also, thanks are due to Mercedes Padial, Secretary of the Department of Modern Languages and Literatures and of English Studies at the University of Barcelona, and a member of CEAT, for the technological expertise.

December 2022

Il Macbeth di William Shakespeare tra Partnership e Dominio

Milena Anzani

Copyright ©2022. Milena Anzani. This text may be archived and redistributed both in electronic form and in hard copy, provided that the author and journal are properly cited and no fee is charged.

Introduzione

Scritto probabilmente nel 1606¹, il *Macbeth*, la più cruda delle grandi tragedie (Granville-Barker 1974: 60), nei suoi cinque atti, si veste gradualmente di oscurità, sangue, violenza e dannazione, mettendo in scena non solo un dramma psicologico e dell'ambizione, ma problematiche più complesse e universali, quali la demonizzazione di ciò che è Altro e della natura, l'esaltazione della virilità e il tema del male². È questo un male che penetra nel tessuto umano e lo deforma, che trascina la mente nell'inganno in un gioco di illusioni, fino alla bestialità del corpo. Dalla scenografia immersa nella notte, all'azione sanguinaria dei personaggi, tutto pare dispiegare le potenzialità negative dell'anima che si corrompe, fino caduta morale di Macbeth, discesa verso un inferno torbido di illusioni che conduce alla follia. Il tema del male, come sottolinea Lombardo, viene indagato non tanto nella sua essenza, quanto in relazione alle diverse forze della vita in tutta la sua drammaticità: il dramma si svolge su un terreno di conflittualità, "su un palcoscenico in cui si scontrano le forze che vivono e si combattono nella condizione umana" (Lombardo 1997: viii). La realtà descritta appare un caos contro natura, di tumulto e frammentazione che suggerisce quel turbamento politico-sociale di inizio Seicento dovuto al passaggio dal regno di Elisabetta I a quello di Giacomo I (1603-1625). Shakespeare mette quindi in luce tutte le contraddizioni della sua epoca di transizione dal Medioevo all'Età Moderna, tentando di comprenderne il funzionamento, per riportare un qualche ordine alla realtà caotica e conflittuale che la modernità gli mostra³. L'ossatura su cui poggia il dramma è il

¹ Per la datazione e composizione dell'opera, nonché per le fonti, si veda Lombardo 1983: 11-14.

² Sul tema del male, si veda Lombardo 1997, Introduzione: vii-viii.

³ Per il contesto storico sotto il Regno di Giacomo I (1603-1625), si veda Lombardo 1983: 12-13,19-20.

conflitto, un gioco di confusione morale, di contrapposizioni di forze: tutto contiene il contrario di tutto, la vita è vista come un fatto contraddittorio e ciò che è non è ciò che appare. “Il bello è brutto e il brutto è bello” (Shakespeare 2004: 7) dicono le streghe e questo breve verso nella scena iniziale è l'essenza stessa dell'intera tragedia.

Ciò che si propone con questo saggio è una lettura di alcuni aspetti chiave del *Macbeth* attraverso le lenti del paradigma di *partnership-dominio* sviluppato dall'antropologa e attivista Riane Eisler (Eisler 1987). Partendo dall'opposizione binaria di ragione maschile e natura-istinto femminile, tipica dei sistemi dominatori, nell'elaborato rilievo la presenza di un modello differente di relazione con il femminile secondo una visione *gilanica*, analizzando il ruolo delle streghe; osservo gli effetti negativi che il modello dominatore provoca a livello psichico e fisico, focalizzandomi sulla figura di Lady Macbeth; rivaluto l'immagine della Natura, esplorando gli ambienti in cui si svolge il dramma.

Modello di Partnership: le Streghe

Vive come erano le credenze sulla stregoneria nella cultura popolare sotto il Regno di Giacomo I⁴, Shakespeare apre l'opera con tre streghe, agendo sul pubblico per impressionarlo e rafforzando il rapporto con la società del suo tempo⁵. Ma al di là della funzione scenografica, la stregoneria nel *Macbeth* è un modo per evidenziare l'egemonia del patriarcato con la sua falsa pretesa di esser buono e garante dell'ordine. Una falsità che ben si nota nella violenza delle scene iniziali (Shakespeare 2004: 6-12) che esaltano il potere della Spada e dell'uso della forza, della conquista. La stregoneria, demonizzata e collegata al male, è la scusa perfetta nelle mani del poter patriarcale-dominatore per auto-alimentarsi e per difendere se stesso da ciò che è “Altro”, “diverso”, “strano” (*weird*).

Le streghe del *Macbeth* suggeriscono metafore di ribellione, minacce al sistema vigente e sono distruttrici dell'ordine costituito. Sono il caos, le “parlatrici imperfette” (Shakespeare 2004: 19) che, attraverso il linguaggio metaforico, preannunciano il cupo destino di Macbeth e la sua rovina. Adottando invece una prospettiva di *partnership*, le streghe incarnano una visione di sorellanza, di relazione mutuale: sono tre “Weird Sisters”, le sorelle fatali “dall'aria strana e selvaggia che somigliano a creature di un altro mondo” (Lombardo 1983: 18); sono “bolle della terra” (Shakespeare 2004: 19) che appaiono e scompaiono nella nebbia e nel vento, flessibili, mutevoli, qui e altrove allo stesso tempo. Le tre streghe sono androgine (Shakespeare 2004: 17), oltrepassano i canoni classici maschile-femminile, riuniscono le differenze e rappresentano un ordine antico di natura *gilanica*⁶. Vivono in una comunità di mutua comprensione della realtà fisica e psichica, consapevoli della transitorietà del mondo e in costante dialogo con ciò che non appare.

Incontrando Macbeth nella brughiera, le streghe sfoggiano il dono della profezia, sono dee del destino, padrone di “una conoscenza più che mortale” (Shakespeare 2004: 31) che tessono con le loro parole il domani dell'umanità. Escluse dalla società, perché diverse, le tre streghe vivono nella natura

⁴ Sul tema della stregoneria nel regno di Giacomo I, si veda Purkiss 2001: 216-220.

⁵ “Giacché egli non faceva che usare un sistema allora universalmente ammesso, ed era lungi dal far violenza alla credulità del suo pubblico” Johnson a Lombardo 1967: 199-200.

⁶ Gilania: dal greco *gynè*, “donna e andros, “uomo”; la lettera *l* tra i due termini ha il significato di “unione”, dal verbo inglese *to link* e dal verbo greco *lyein* o *lyo* che significa “sciogliere” o “liberare”. Con questo neologismo, Eisler ha indicato quella fase storica tra l'8000 e il 2500 a.C. fondata sull'uguaglianza dei sessi e sulla sostanziale assenza di gerarchia e autorità, di cui si conservano tracce tanto nelle comunità umane del Paleolitico superiore quanto in quelle agricole del Neolitico. Le società *gilaniche* sono società di *partnership* e mutuali, mentre quelle androcratiche si fondano su sistemi gerarchici e dominatori. Si veda Eisler 1987.

e praticano la magia, strumento della forza creatrice, dell'energia immaginativa, della trasformazione. Le streghe giocano con gli elementi, mano nella mano, danzano libere in cerchio. La connessione sacra e ancestrale con la natura le fa apparire come creature immonde, oscure, pericolose agli occhi del sistema patriarcale: una minaccia all'"ordine" gerarchico, misogino, logico-razionale dell'Europa del XV-XVI secolo (Eagleton 1986). Non hanno vincoli, non si sottomettono, sono padrone di se stesse, del proprio corpo, del proprio dire; decostruiscono in sostanza l'immagine socialmente accettata della donna obbediente, silenziosa e composta. Preparano gli incantesimi nel grembo della Madre Terra (la caverna), mescolando gli ingredienti del cibo alchemico, che purifica e che rigenera e attraverso i loro riti e sacre formule allusive e metaforiche svelano l'intima connessione tra passato, presente e futuro, manifestando la pura essenza dell'essere.

Modello Dominatore: Lady Macbeth

Di ben altra interpretazione è la figura di Lady Macbeth, e infatti nelle sue parole, pensieri e comportamenti si manifestano le dinamiche del sistema gerarchico-dominatore. È una donna senza nome, la cui identità si plasma su quella del marito e la cui esistenza conta poco senza di lui. Quando Macbeth recide ogni legame amoroso con lei, Lady Macbeth si annulla, diventa ombra di se stessa, perde il senno della ragione fino a morire.

È una donna contaminata dalla logica del modello patriarcale, sottomessa al potere della Spada degli uomini. L'interiorizzazione di questo paradigma di dominio si esprime nel suo rinnegare la propria femminilità, rinunciando al suo potere naturale di creazione, immaginazione e trasformazione. Non solo crede nel potere della Spada, ma vuole appartenere a quel potere. Chiede agli Spiriti di mutare il suo "latte in fiele" (Shakespeare 2004: 35) e di esser riempita dalla testa ai piedi della "più feroce crudeltà" (Shakespeare 2004: 35). Lady Macbeth si identifica con gli uomini e vuole incarnarne gli attributi. È disposta ad accettare qualunque conseguenza pur di vedere le ambizioni del marito realizzate e, lucidamente, vede il male come un mezzo per raggiungere uno scopo. Esalta la figura dell'eroe, del guerriero senza paura e disprezza i deboli. Il vero uomo per lei è colui che agisce (Dusinberre 2003: 284). La virilità corrisponde alla violenza, al dominio e quegli uomini che non si conformano a questo ideale sono troppo "molti" o "effeminati" (Eisler 1987: 30). Al suo fianco vuole un uomo che sia vincente e risoluto nell'azione. Per questo teme la natura del marito "piena di latte dell'umana bontà" (Shakespeare 2004: 33), ostacolo per ottenere la grandezza. Nel monologo iniziale ben si nota la lucidità con cui la Lady vede la natura docile del marito e la freddezza del suo linguaggio nel disprezzarla. La donna scava nelle illusioni di Macbeth, lo manipola e lo guida verso la terribile azione (Shakespeare 2004: 47). Tuttavia, questo oscuro potere machiavellico, la cui arma è la lingua e la mente razionale, conduce la Lady alla sua dannazione, alla totale disintegrazione del sé. Le sue mani non saranno mai più pulite, la sua sofferenza sarà estrema e, mentre invocherà la morte, brancolerà in una notte oscura senza mai più alba.

Il Paradigma Partnership-Dominio nella Natura

Tuoni e lampi sulla scena, un clima di tempesta e soffia il vento: la brughiera, la caverna, il grande bosco di Birnan che prende vita e avanza verso l'alto colle di Dunsinane. Anche l'immagine della Natura appare contraddittoria e il suo aspetto selvaggio apre scenari diversi di interpretazione. Secondo la critica tradizionale (Lombardo 1983), il clima di tregenda e di tempesta legato alla

presenza delle streghe è circondato da un'aurea infernale di oscurità, che solo al termine della tragedia con l'uccisione di Macbeth ri-troverà il suo ordine⁷.

La brughiera, immersa in una spessa nebbia, viene intesa dal paradigma dominatore come luogo del male che si estende fino al castello di Inverness di Macbeth. Tuttavia, osservando l'ambiente esterno con gli occhi della partnership, si scorge quella Scozia piovosa, aperta, ventosa e carica di energia rigeneratrice. La natura selvaggia e selvatica si contrappone agli ambienti chiusi e freddi dei castelli, solidi, statici, oscuri, dove aleggia aria di morte, di follia e malvagità. La brughiera diventa il luogo sacro della Dea, gli animali notturni sono il simbolo di chiaroveggenza e la nebbia non fa paura ma "mostra come il mondo materiale e quello spirituale si intrecciano e attraversano la sfera di influenza l'uno dell'altro" (Riem 2005: 16). Connessa alla confusione e all'incertezza la nebbia inganna la vista di chi non vuol vedere al di là di ciò che appare e solo coloro che levano il velo della razionalità possono afferrare e interpretare correttamente i segni inviati dalla Natura.

La sacralità della Natura si manifesta nella caverna dove le streghe, raggiunte dal Macbeth, celebrano i loro riti e svelano le profezie, danzando in armonia con le forze del cosmo e della terra. Come il calderone simboleggia il calice di vita, anche la caverna è associata al grembo, al sacro portale di vita-morte-vita, all'intima connessione con il femminile e con la Madre Terra. La foresta di Birnan, infine, che contro le credenze di Macbeth riesce a strappare le sue radici dalla terra, rappresenta secondo un approccio ecocritico, un riscatto della natura, un "eliotropio di natura rigenerativa" (Randall 2015: 102). Il regicidio di Macbeth, l'assassinio di Banquo e della famiglia di MacDuff rappresentano la violazione di leggi cosmiche, di una giustizia trascendentale, di un ordine naturale. Solo con l'azione finale di Malcolm, "biologo della conservazione della foresta" (Randall 2015: 110), si rigenera un paesaggio degradato e dissacrato dalla violenza di Macbeth.

Conclusioni

Letto da una prospettiva di partnership-dominio, il *Macbeth* mostra le contraddizioni e le conseguenze devastanti del paradigma patriarcale-dominatore, fondato sulla Spada e sull'uso della forza per sottomettere, controllare, governare. La violenza è endemica nel regno di Duncan, di Macbeth e di Malcolm e conduce alla distruzione fisica e psichica, fino alla pazzia e alla morte. È bene osservare infatti che l'ordine restaurato con l'uccisione del Macbeth resta incardinato nel paradigma culturale di dominio fondato sull'uso della forza: il regno di Scozia del "buon" Duncan (Shakespeare 2004: 85), il vero re garante dell'armonia deturpato dall'azione assassina di Macbeth, in realtà è un regno già guerrafondaio, modellato su un sistema androcratico, dove guerra e violenza sono mezzi necessari per mantenere lo status quo dietro il falso pretesto 'di un ordine cosmico'. Il 'mondo è libero' da un usurpatore (Macbeth), ma il nuovo regno, assoggettato al potere della spada, si crede giusto ("fair") pur macchiandosi di malvagità ("foulness"). Per decostruire il modello dominatore, bisogna dare spazio a quelle voci "diverse", "inappropriate", "strane" delle Sorelle fatali che appartengono alla forza creatrice e trasformatrice della Dea (Riem 2005: 5-36).

Questa visione di partnership supera le contrapposizioni, accoglie tutti quegli elementi inadatti e indesiderati, tradizionalmente esclusi dal modello dominatore, riporta alla luce la bellezza e l'armonia nelle relazioni, promuovendo il benessere olistico sistemico di ogni creatura e della Natura. Così che "Il bello è brutto e il brutto è bello" (Shakespeare 2004: 7).

⁷ Sul tema dell'ordine nella società elisabettina si veda Eagleton 1986.

Bibliografia

- Bradley, Andrew Cecil. 1967. *Shakespearean Tragedy: Lectures on Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth*. London: Macmillan.
- Dusinberre, Juliet. 2003. *Shakespeare and the Nature of Women*. New York: Palgrave.
- Eagleton, Terry. 1986. *William Shakespeare: Rereading Literature*. Oxford: Backwell.
- Eisler, Riane. 1987. *The Chalice and the Blade: Our History, Our Future*. San Francisco: Harper & Row [2011. *Il Calice e la Spada. La Civiltà della Grande Dea dal Neolitico ad Oggi*. Tradotto da Vincenzo Mingiardi. Forum: Udine].
- Granville-Barker, Harley. 1974. *More Prefaces to Shakespeare: A Midsummer Night's Dream, The Winter's Tale, Twelfth Night, Macbeth, from Henry V to Hamlet*. Princeton: Princeton University Press.
- Lombardo, Agostino (a cura di). 1967. *Preface to Shakespeare e Altri Scritti Shakespeariani*. Bari: Adriatica Editrice.
- Lombardo, Agostino (a cura di). 1983 (IV ed). *Lettura del Macbeth*. Vicenza: Neri Pozzi Editore.
- Purkiss, Diane. 2001. *Macbeth and the All-singing, All-dancing Plays of the Jacobean Witch-Vogue*.
Chedzoy, Kate (a cura di). *Shakespeare, Feminine and Gender*. New York: Palgrave.
- Randall, Martin. 2015. *Shakespeare and Ecology*. Oxford: Oxford University Press.
- Riem Natale, Antonella. 2005. The "Weird Sisters" as Priestesses of the Goddess in Macbeth. *Merope Anno XVII*, 44: 5-36.
- Shakespeare, William. 2004: *Macbeth*. Milano: Feltrinelli.

Exploring a New Mythology in Doris Lessing's The Cleft

Tatiana Azzola

Copyright ©2022 Tatiana Azzola. This text may be archived and redistributed both in electronic form and in hard copy, provided that the author and journal are properly cited and no fee is charged.
--

In her wide literary work, Doris Lessing investigated the social, political, historical, psychological and even ecological dimension of the world, in many cases by anticipating ideologies and phenomena as an attentive observer. Criticized for moving away from what was considered an adherence to the realism movement, her speculative fiction often stands out, urging human community to develop a wider consciousness that would ensure greater harmony in the event of a catastrophic future. In her heterogeneity of themes and narrative forms we discover that no viewpoint alone is complete because mankind has to face a multifaceted reality in which the human species is only one of the elements at stake.

In *The Cleft* Lessing shifted her attention to the past, analyzing the evolution of the human species starting from a community of women living on an imaginary island, attempting to re-create the creation myth.

A fictitious Roman historian, a male, senator during Nero's reign, leads the novel's framing narrative. Now in his old age, he has doubts about the history commonly taught to the Romans ("Very suspect stuff, I think. Some male invented that." Lessing 2007: 27), and his purpose is to read and retell us – readers from a distant future? – the suppressed and controversial scrolls reporting the oral records of an ancient society, the Cleft, which appears to be nothing less than the first human community to have lived on earth. The Clefts are a one-gender society made up of females lazily living on an island, giving spontaneously birth to their children thanks to the influence of both the moon and the sea. They call themselves Cleft after The Cleft, a rock in a vagina shape which the females regard as sacred and which regulates the menstrual cycle, life and death in the community.

The oldest and most powerful Cleft are called the Old Shes: these early women are closely linked to natural cycles, love being close to the sea and are not at all interested in the world outside the beach. Moreover, the Clefts have the disturbing habit of abandoning on the Killing Rock every newborn baby boy, called Monster due to their physical differences. They do not know that

magnificent eagles then swoop down to take the babies to the other side of the island where they grow suckling doe's milk. The eagles struggle to save and protect the Monsters who would not survive and exist if not for them, as they gratefully express in an eagle song. In a faraway place not accessible to women, among the trees and the dangerous wide animals of the forest, men develop their own community.

We also read the story from the novel's second narrator, a young Cleft named Maire, who alternates with the Roman historian. At some point in unrecorded time Maire ventures beyond the beach and discovers the boys' community. She begins to mate and quarrel with them, involving more and more girls in her expeditions far from the conservative control of the Old Shes, who totally reject physical differences and the masculine principle. In the early days the discovery of the boys' community generates a lot of tension and even disgust because each side of the island defends the different functions of its body apparatuses, described by Lessing in the rough terms of *tubes* and *lumps*. The women start to change their corporal practices: no longer being able to produce children independently, they now have sexual relations and look for new food. Males are presented as the explorers, the discoverers, and they are renamed Squirts in recognition of their most visible anatomical difference. Children who are born after first sexual relationships are regarded as the first humans in the novel. These babies have a different nature from the Cleft ones: they are restless and unpredictable babies, needing both parental forms of care.

After Maire's story there is a lapse of time in the novel and two loose communities are constituted on the island, one led by Maronna, for the female side, the other by Horsa, for the male one. Over time relations between Clefts and Squirts become less barbaric, women and men learn how to depend on each other to survive and so they try to overcome differences, to normalize mating, which becomes less impulsive. When gender roles begin to differentiate and establish, Lessing depicts scenes in which men are building huts or hunt while the cleanup tasks are left to the women. An important consequence is the change in their mythology, in their network of meanings: it is now believed that the earliest ancestors were male and that the eagles, not the moon, hatched them out of their egg.

A strange wind, The Noise, puts fear into people who before had not known it. It is difficult to live together, men and women. Their space being that of harmony and nourishment, feminine practices correspond to those of life cycles by the beach; the males instead prefer to live in the forest, in groups, and to go in search of danger. If a woman is pregnant, the males send her back to the beaches. Lessing foregrounds the aggressive nature of males in the story: "they fought each other, for no good reason, and invented games where they competed, sometimes dangerously" (Lessing 2007: 88) while "the females were associated, for the boys, with criticism and complaint" (Lessing 2007: 167). When a small child results dead, killed by wild animals, women accuse boys of thinking only about competition, despising safety.

In the end Horsa, the male leader, splits the community in two and leads an expedition by sea in search of new lands to live in, while the remaining women wait on the beach. But the expedition fails, and the returning men throw boulders into the Cleft Rock, destroying it. Eventually, when Horsa understands what he has done, he repents and a *baby boy* returns to Maronna's arms.

Because of these tensions men and women are forced to leave the Cleft rock and find a new place where they would try to live together.

Maire's and the Roman historian's account tell the events from a different gender perspective: the first ascribes to men the cruelty and lack of interest in the future of the community when some children left without supervision die; the second accuses women of naivety when they claim they were hatched from the moon's eggs.

The Roman's aim to restore the truth of the origin of mankind is therefore threatened by a series of questions: who writes History? And which history? "Self consciousness does not only cleave the text but stretches the readers' willing suspension of disbelief" (Brevet 2009: 123). The story of the Clefts had been memorized by young Clefts called the Memoirs, spread by word of mouth from one generation to the other, and written down only much later. The Roman inserts his own conjectures, naming "whispers from the past," which "we have to interpret by what we know, what we have experienced. For us late people our imaginations do not stretch so far back" (Lessing 2007: 184-85). Gender influences one's vision and interpretation of history, of the past and the present, because each side tells only the part which each wants to remember:

A community, a people, must decide what sort of a chronicle must be kept. We all know that in the telling and retelling of an event, or series of events, there will be as many accounts as there are tellers. An event should be recorded. An oral history must be the creation and then the property of a people. (Lessing 2007: 168)

The Roman historian wonders where humanity's real past hides, but no truth is displayed for us. According to Catană, "historical truth is to be discovered by considering both the females and the males' stories and perspectives and by putting them together in order to create the big picture of the past" (Catană 2017: 27). In the world feminine and masculine essence often alternate with each other, and it is in their balance that we can find the best answers: "Without males, or Monsters, no need ever to think that they were Clefts; without the opposite, no need to claim what they were" (Lessing 2007: 78).

The novel also offers a particular vision on the way sexuality and gender have marked the evolution of males and females' linguistic competence. The language and the vocabulary evolve by being together, females and males, from raising children, fishing and dealing with life's difficulties. At the beginning of the story, in fact, the Clefts called themselves after their activity: the fisher, the repairer of fishing nets. They are "sea people" (Lessing 2007: 8). When they meet the boys on the other side of the island, they feel themselves for the first time as individuals and begin to use a first name, such as Maire and Astre. This is made possible only by women's curiosity and their encounter with men. At that time, from their relationship new thoughts – unthinkable ones – and words arise that were not needed before; surely the most outstanding is "father". The boys' language cannot evolve unless they overcome their state of existence dominated by sexual impulses. It is the females' gender, the female experience that broadens the perspective on life, which promotes connections and allows the development of language.

Lessing shows how human relationships evolve in this imagined society. The materiality of the bodies, their natural differences, are expressed within the inhabited spaces and the relationships

between sexes. Gender and roles differentiation derives in the first place from these differences in bodies, but then it is culturally constructed within the community. Maternal care, for example, it is not a women's prerogative but can be extended to men through discussion and reflection. Confrontation and dialogue are powerful human tools, to be used to evolve together. If our domination models shape all of our relationships starting from those between children and parents and those between us and nature, a change is always possible, but it demands action, awareness, when not struggle. Caring is emotion and action, it is taking responsibility to the planet and an ability rooted both in human biology and in evolution.

The Cleft is certainly not Lessing's most acclaimed novel: it was criticized because the language lacks depth, description uses the most general terms, and because women are too much or too little feminine. Sure, it is not a feminist novel, it is not a science fiction novel: this book is difficult to approach, it is not fair for women nor for men. Ursula Le Guin, who was Lessing's admirer, was annoyed by the novel and wrote that *The Cleft* is "a tale of Sleeping Beauties – only they aren't even beautiful. They're a lot of slobbering walruses, till the Prince comes along" (Le Guin 2007). Probably her statement is overblown. It is not true that men are the princes here, because alone they are worth nothing: they roam around the island in search of new interesting territories but are destined to disappear without women, for they cannot reproduce. Alone they cannot evolve. In turn, women are not purely maternal and passive, but question themselves about the roles that fathers should have. Neither men nor women here, taken alone, give the right answer to life's challenges.

Approaching the end of her literary life, Lessing's purpose was not that of re-writing the past by sticking an improbable patch on it, but to create and fill an empty imaginative space. The intervention can be annoying and unsettling, but its aim is to undermine the naive way in which we are used to rely on narratives, or on how "official History" is told. Lessing inquires readers on important issues walking them with ease through different temporal planes, a multiverse – her so-called *space fiction* or even *inner fiction* – where past and present communicate, because:

The storyteller is deep inside every one of us (...) for it is our imaginations which shape us, keep us, create us – for good and for ill. It is our stories that will recreate us, when we are torn, hurt, even destroyed. (Lessing, 2007: Nobel lecture.)

Works Cited

- Brevet, Anne-Laure. 2009. The Multiple Meanings of *The Cleft* by Doris Lessing. *Études Britanniques Contemporaines*, 36: 119-124.
- Catană, Elisabeta Simona. 2017. The Voices of Gender Reconstructing History in Doris Lessing's *The Cleft*. *Studia Universitatis Babeș-Bolyai, Philologia*, 1: 23-34.
- Eisler, Riane. 1987. *The Chalice and the Blade: Our History, Our Future*. San Francisco (CA): Harper & Row.
- Eren, Zerrin. 2016. The Patriarchal Implications in *The Cleft* by Doris Lessing. *Selçuk University Journal of Faculty of Letters*, 36: 415-434.

- Le Guin K, Ursula. 2007. *Saved by a Squirt*.
www.theguardian.com/books/2007/feb/10/fiction.dorislessing (accessed 1/6/ 2022).
- Lessing, Doris. 1971. *Briefing for a Descent into Hell*. London: HarperCollins.
- Lessing, Doris. 1979. *Shikasta, Canopus in Argos: Archives. Re: Colonised Planet 5*. London: HarperCollins.
- Lessing, Doris. 2007. *The Cleft*. London: Harper Perennials.
- Lessing, Doris. 2007. On not winning the Nobel Prize.
nobelprize.org/prizes/literature/2007/lessing/25434-doris-lessing-nobel-lecture-2007
(accessed 1/6/ 2022).
- Rubenstein, Roberta. 2021. Doris Lessing's Documentary Speculations on Futures Past. *Critical Quarterly*, 63, 1: 17-34.

I Racconti di Terramare di Ursula K. Le Guin

Roberto Baldini

Copyright ©2022. Roberto Baldini. This text may be archived and redistributed both in electronic form and in hard copy, provided that the author and journal are properly cited and no fee is charged.
--

Il Genere Fantasy

Siamo fatti di narrazioni. Da quando l'umanità si è riunita per la prima volta attorno al fuoco, ciò che ha determinato la creazione di una cultura è stato l'atto di raccontare. In questo, il Dono del Fuoco è stato rilevante per la civiltà perché ha creato l'occasione di riunirsi a raccontare. E la parola raccontata è potere creativo.

Pensiamo alla parola 'poesia': essa deriva dal greco *poiesis*, che significa 'opera', 'creazione'; essa è incantesimo che agisce sulla rappresentazione che gli esseri umani hanno di se stessi, della loro società e del loro mondo e, quindi, sul mondo stesso.

Per gli Aborigeni australiani questo si incarna nella tradizione delle cosiddette "Vie dei Canti" e del "Tempo del Sogno": mentre essi viaggiano lungo le loro vie ancestrali, gli Aborigeni cantano i racconti e i poemi che narrano della creazione delle rocce, dei fiumi e delle montagne che incontreranno nel loro cammino. Per la mentalità europea, questa è una tecnica primitiva per ricordare e tramandare i sentieri sicuri da percorrere, ma per la mentalità nativa i canti sono proprio ciò che evoca il mondo, che non esisterebbe se non venisse cantato.

Il mito in questo senso ha un potere superiore rispetto al *logos*, in quanto la sua natura simbolica è viva e si evolve, creando nuove strutture che si manifestano poi nella società. Prima abitano il *Mundus Imaginalis* poi, da lì, influenzano il modo di vedere noi stessi e il mondo e, quindi, le nostre vite.

Il concetto di *Mundus Imaginalis* venne elaborato per la prima volta da Henry Corbin nel 1964. L'Immaginale - secondo Corbin - è profondamente diverso dall'Immaginario: è il reame degli archetipi originari che fanno da modello alla realtà. Come afferma Corbin:

Il mondo dell'Immagine, mundus imaginalis: un mondo ontologicamente reale come il mondo dei sensi e dell'intelletto, un mondo che richiede una specifica facoltà percettiva, facoltà che è una funzione cognitiva, un valore noetico, pienamente reale come le facoltà

della percezione sensoria o dell'intuizione intellettuale. Tale facoltà è il potere immaginativo, quello che dobbiamo evitare di confondere con l'immaginazione che i moderni identificano con la 'fantasia' e che, secondo questo parere, produce semplice 'immaginario'.

Coloro che esercitano il potere e che desiderano il dominio sulle masse sono ben consapevoli del potere delle narrazioni: non a caso agiscono attraverso la propaganda e il controllo della cultura per presidiare e chiudere gli accessi all'Immaginale. Nel romanzo fantasy *La Storia Infinita* si racconta proprio come il *Mundus Imaginalis* stia venendo invaso e annichilito dal Nulla, scatenato da uomini di potere nel nostro mondo; è detto chiaramente da uno degli antagonisti, il lupo mannaro Mork, che rivela come:

Nulla da maggior potere sugli uomini che la menzogna. Perché gli uomini, figliolo, vivono di idee. E quelle si possono guidare come si vuole. Questo potere è l'unico che conti veramente. (Ende 1998: 148)

È qui che si innesta il grande potere del genere "Fantasy" (ma anche della Fantascienza), come 'epica contemporanea'; una mappa per esplorare e abitare il Mondo Immaginale.

Il genere Fantasy si sviluppò in seno alla letteratura inglese di fine diciottesimo secolo, come reazione al romanzo realista di spinta illuminista, spesso come parodia dello stesso (come nel caso dei *Viaggi di Gulliver*) o come tentativo di mantenere vivo il rapporto col *Mundus Imaginalis* devastato dalla Rivoluzione industriale.

Fu in particolare William Morris, artista della confraternita pre-raffaelita e intellettuale legato al socialismo utopista, che ideò mondi fantastici dove rappresentare ideali poetici ed etici da contrapporre a quelli del capitalismo sfrenato e del positivismo a cui si era votata la società inglese (critica che riemergerà prepotentemente anche ne *Il Signore degli Anelli* di Tolkien).

Il Fantasy, pur relegato spesso al ruolo di genere "minore", può forse oggi darci la possibilità di recuperare il rapporto con un'epica che abbiamo sacrificato, perdendo le "mappe" fondamentali per muoverci nel viaggio eroico della vita.

Nel genere Fantasy, solitamente improntato agli schemi dell'epica di dominio, maschile ed eroica (discorso a parte meriterebbe Tolkien), fa eccezione l'opera di Ursula Kroeber Le Guin, e in particolare i racconti di *Terramare*, le cui tematiche sono volte proprio a porre l'accento sulla radice dell'ossessione verso il Potere e su nuovi possibili paradigmi.

Il Potere e la Magia

Il Potere nel mondo di *Terramare* è basato sulla conoscenza del "vero nome" delle cose, che dona a coloro che sono in grado di imbrigliarlo la capacità di utilizzare la Magia. Il "vero nome" differisce dal nome volgare in quanto denota perfettamente l'essenza della cosa o della persona, mentre i nomi volgari più che rivelare l'essenza la nascondono dietro una maschera. La Magia è quindi la "Lingua della Creazione".

Il tema dell'esistenza di una "lingua sacra" o "lingua degli spiriti" attraversa le tradizioni esoteriche

del mondo. Solitamente è lo sciamano che - godendo di una relazione armoniosa con l'esistenza - è a conoscenza di questo segreto; egli allora sa parlare con animali, piante e forze della Natura, che gli rispondono. "In principio era il Logos", il pensiero-verbo, racconta la tradizione ebraico-cristiana.

Nel mondo di *Terramare* la conoscenza dei Nomi è patrimonio dei maghi. Scopriamo che i Maghi sono un ordine solamente maschile, istruito in una vera e propria Accademia, situata sull'isola di Roke. Le donne - pur avendo il potere di utilizzare la magia e quindi di diventare streghe - non vengono istruite: si ritiene che esse manchino della forza di volontà per padroneggiare il Potere. "Debole come la Magia di una donna. Infido come la Magia di una donna" si dice tra le isole.

Ed è proprio con la tematica del Potere che ha a che fare il primo dei protagonisti della saga: Sparviere (il cui vero nome è Ged), un giovane dallo straordinario talento magico, che viene istruito dapprima dalla vecchia zia (una strega) e poi dal mago Ogion, un eremita ritiratosi per vivere in armonia con la Natura. Mosso da una grande ambizione, Sparviere arriva a diventare Arcimago, tuttavia questo è solo l'inizio della sua storia. In quello che, a partire da uno sguardo superficiale, potrebbe sembrare una sorta di "viaggio dell'eroe" al contrario, Sparviere arriva a comprendere la vera natura del Potere e ad abbandonarlo, per concludere la sua vicenda come un vecchio pastore, umile e felice, a fianco della donna che ama (Tenar). Questa, man mano che la saga avanza, si sostituirà a lui nel ruolo di protagonista.

L'Ombra

Come affermò Jung - ma come ci insegnano anche miti e tradizioni sin dagli albori della specie umana - il Processo di Individuazione è fondato sull'incontro con l'Archetipo dell'Ombra. L'Ombra rappresenta lo specchio dell'Io. È tutto ciò che noi rifiutiamo di noi stessi e che, quindi, ricacciamo nell'oscurità, illudendoci di averlo per sempre sconfitto; tuttavia, le tenebre spaventose non possono essere eliminate: l'Ombra ha un profondissimo legame con l'Io e lo cerca e lo rintraccia in ogni momento. È un cacciatore inesorabile e instancabile.

Sparviere affronta un essere senza nome - che ha assunto il suo aspetto diventando sempre più il suo alter-ego - che ha imprudentemente evocato, durante un presuntuoso tentativo di mostrare agli altri studenti della scuola di Magia di Roke il suo potere. Questo scontro - che occupa tutto il primo dei racconti di *Terramare* - si sviluppa in tre fasi:

1-Inizialmente Sparviere fugge, consegnando sempre più potere alla sua Ombra, che diventa un avversario sempre più temibile, al punto che Sparviere arriva quasi a perdere se stesso. Nella disperazione della fuga, infatti, si tramuta in falco, rimanendo in quella forma sino quasi a dimenticare di essere stato un essere umano. Il suo vecchio maestro Ogion, infine, lo salva e gli rivela:

Se continui a fuggire, ovunque tu vada incontrerai sempre il male e il pericolo, perché è lei [l'Ombra] che ti spinge, è lei che sceglie le tue strade. Invece devi scegliere tu. Devi cercare chi ti cerca, inseguire chi ti insegue. Devi dare la caccia a chi ti dà la caccia. (121)

2-Da quel momento, Sparviere inizia a dare attivamente la caccia all'Ombra, in un ribaltamento del rapporto fra cacciatore e preda. L'Ombra fugge da lui e Sparviere acquisisce sempre più potere, mentre si spinge oltre i confini del mondo conosciuto per catturarla e sconfiggerla;

3-Infine Sparviere la incontra e la integra, senza più combatterla ma accettandola con amore; ha infatti compreso che il vero nome dell'Ombra è il suo stesso nome e che, quindi, loro due sono uno:

Lasciando cadere il suo bastone, Ged tese le mani e si impadronì della sua Ombra, di quel suo nero io che si protendeva verso di lui. Luce e tenebra si incontrarono, si fusero, e diventarono una cosa sola. (167)

È in questo incontro e fusione che si realizza il più alto compimento del Processo di Individuazione, una vera e propria “Grande Opera” alchemica di trasformazione del Sè. Sparviere attraversa tutte le fasi: l'Opera al Nero - in cui arriva a vedere il suo Io frammentato e distrutto apparentemente senza speranza - l'Opera al Bianco, in cui risale sino alla massima realizzazione di sè e l'Opera al Rosso, in cui torna al Mondo, dopo aver compiuto la *Coniunctio Oppositorum*, il Mistero centrale dell'Alchimia, in cui tutte le opposizioni sono ricondotte all'Uno originario.

Maschile e Femminile

Gli Antichi Poteri sono le Forze antiche della Terra, forze innominabili e per questo temibili per coloro che basano la loro esistenza sul Potere derivante dal saper dare nomi alle cose. Gli Antichi Poteri sono forze inconcepibili per i Maghi, mentre sono più facilmente afferrabili dalle donne, che per questo sono temute dagli uomini di tutte le Isole.

Inizialmente le donne furono le Maestre che insegnarono la Magia agli uomini, per poi essere non solo soppiantate da essi, ma persino escluse dall'accesso alla Scuola di Magia sull'Isola di Roke. Come viene narrato nel racconto “Il Trovatore”, inizialmente la scuola dell'Isola di Roke era guidata da sagge donne di potere, in armonia con gli Antichi Poteri e con il cuore dell'Isola stessa, il Boschetto Immanente, dove le forze viventi del Boschetto stesso insegnavano segreti a coloro che vi abitavano. Con il tempo gli uomini presero forza e, temendo gli Antichi Poteri e il potere femminile, istituirono la Regola di Roke, che vietava alle donne l'accesso all'Isola e quindi all'istruzione nelle più alte forme di Magia.

Una delle cose che più di tutte il dominio maschile del Sapere teme è il sesso. Se le Maestre dell'isola di Roke tengono un rapporto mutuale con gli uomini, che prevede la libertà di stringere legami affettivi e sessuali, i maghi di Roke rifiutano consapevolmente il sesso, temendo che esso sottragga loro Potere. Rifiutano quindi le loro naturali propensioni pur di mantenere il Dominio.

Riane Eisler - nella sua magistrale opera *Il Calice e la Spada* - scrive come il rapporto, anche sessuale, fra maschile e femminile si sia trasformato nella storia umana, passando da quello che lei definisce un modello “mutuale” all'attuale società di dominio patriarcale. Questa arcaica civiltà - che Eisler riconosce essersi espressa al massimo grado nella Creta minoica - era fondata sul rapporto equilibrato e armonioso di maschile e femminile e sul riconoscimento della nostra unità con la Natura (Eisler 2011: 87-140). Ne scaturiva una cultura che poneva al centro l'amore per la Vita in ogni sua forma, e l'estetica al di sopra della funzionalità e il gioco. Nella Creta descritta da Eisler, la sessualità libera e la ricerca del piacere erano praticate e questo consentiva il riconoscimento della parità di genere e la sublimazione dell'aggressività (Eisler 2011: 100-104). Questo tipo di società viene chiamata da Eisler “gilanica”, termine che nasce dall'unione della radice *gi-* e *an-* (che si rifanno rispettivamente al greco *gynè*, donna, e *anèr*, uomo), collegate dalla *-l-* di “link”, anello o collegamento.

Gran parte delle religioni e delle forme di controllo tuttora esistenti sono fondate, all'opposto, sulla moralizzazione e il controllo della sessualità; basti pensare all'obbligo di celibato e castità per i ministri di culto cattolici, per i monaci e per le suore, ma anche il controllo della sessualità che si estende alla popolazione laica. Durante l'Inquisizione il controllo della donna e della sessualità raggiunse livelli estremi; il *Malleus Maleficarum* - famigerato manuale per inquisitori - dichiarava esplicitamente quanto le donne fossero naturalmente portate a diventare streghe, proprio grazie al potere malefico che esercitavano sugli uomini tramite la sessualità.

Gli uomini, tutti gli uomini, senza eccezione alcuna, sono terrorizzati dalla libertà sessuale delle donne. In loro, anche in me, c'è il ricordo atavico delle baccanti che giustamente straziarono il nemico di Dioniso, Penteo. C'è un antico timore che affonda nei secoli mortalmente connesso con l'odio verso la magia. Sapienza delle donne appunto. Per questo condannata e perseguitata. (La Porta 1998: 25)

Ancora oggi, tutti i regimi politici repressivi e conservatori sviluppano leggi volte alla difesa dei 'valori' o della 'morale', incentrati sul controllo della sessualità, soprattutto femminile, per stabilire gerarchie sociali di dominio maschile (Eisler 2011: 300-308).

Il Labirinto

Figura centrale del femminile in *Terramare* è Tenar, sacerdotessa degli Antichi Poteri che rinuncia anch'essa al suo status per una vita semplice, a fianco di Sparviere. A differenza di Sparviere però, con questa rinuncia ella acquista sempre più influenza e importanza nella saga, diventando insieme a sua figlia adottiva colei che può ristabilire l'equilibrio perduto.

Nel racconto "Le tombe di Atuan" scopriamo infatti come Tenar - individuata quale tramite fra la comunità e gli Antichi Poteri - abbia il compito di scendere nel buio e labirintico complesso di caverne in cui queste forze abitano. Ella, come una sorta di Arianna, guida Sparviere fuori dal Labirinto, poiché lei sa muoversi con fiducia e sicurezza nel buio di quelle immense sale sotterranee.

Tenar è la Signora del Labirinto, immagine che rimanda alla cultura cretese e alla Grande Dea. Essa si muove agevolmente nel buio. Per muoversi nel buio occorre fiducia, poiché il controllo è possibile solamente alla chiara luce del Sole, portata dalle divinità maschili. Ma il maschile, se non abbandona il controllo e non si affida con fiducia al femminile, non può che perdersi nel Labirinto e finire annientato da esso.

Il Labirinto è anche simbolo del viaggio nell'Ade. Esso ci narra della discesa verso la Morte e della rinascita. Ci parla quindi del ciclo dell'esistenza, di cui la donna è simbolo. Durante il parto, la donna chiude gli occhi e scende in profondità dentro di sé, nel Mistero che per l'uomo è insondabile. L'uomo che prova a gettar luce su di esso, come Orfeo che risalendo dall'Ade vuole vedere (quindi controllare), fallisce nell'impresa.

Volontà di Dominio e Paura della Morte

Esseri umani e draghi erano un solo popolo una volta, ma i draghi scelsero il vento e il fuoco, e continuarono a volare liberi nel cielo, senza mai posarsi su un'isola se non in modo occasionale,

mentre gli esseri umani scelsero il mare e la terra, per attaccarsi al possesso. In qualche modo viene qui ribaltata la figura tradizionale del drago come simbolo dell'avidità che accumula tesori (dallo Smaug di Tolkien, per andare all'indietro al Fafnir della saga dei Nibelunghi), fino a recuperare un'immagine più antica del drago come portatore di saggezza e custode del sapere naturale.

Scopriamo che sia draghi che uomini condividono la sapienza dei Nomi, ma per i draghi essa è connaturata, quindi naturale: i draghi, ci viene detto, non mentono - per quanto siano abili negli enigmi (come il drago Pitone di Delfi) - perché per loro il linguaggio non è strumento di Dominio, ma espressione dell'Essenza.

La Volontà di Dominio - come ci insegna Nietzsche - è ben diversa dalla Volontà di Potenza. La Volontà di Potenza è espressione di un supremo "sì" verso la Vita, in ogni sua forma, un'"accettazione attiva", mentre la Volontà di Dominio è pura reazione a ciò che Battiato chiamava "La Porta dello Spavento Supremo", ovvero la morte.

Nel racconto "I venti di Terramare" scopriamo che gli uomini - terrorizzati dalla prospettiva di morire e fare ritorno alla Terra hanno modellato la loro lingua in modo da creare un oltretomba in cui cristallizzare per l'eternità il proprio Io, in una sorta di vuota rappresentazione di ciò che erano in vita. La paura della morte cristallizza l'esistenza, impedendole di fluire. Ma questa *hybris* contamina l'intera esistenza e ne minaccia l'equilibrio. Come dice nel libro il drago Kalessin "L'avidità spegne il Sole".

I racconti di *Terramare* sono una saga che ci narra di come il Dominio arrivi a controllare l'essere umano e di come la libertà arrivi dall'abbandono del Potere. Sparviere - raggiunto il culmine del suo potere - lo abbandona e con questo trova la pace e la gioia di vivere in pace a contatto con la Natura.

Nel discorso che tenne al Dibattito Generale sullo "Sviluppo Sostenibile" della seconda Assemblea Plenaria a Rio de Janeiro in Brasile il 20 Giugno 2012, Pepe Mujica affermò:

Stiamo governando la globalizzazione o è la globalizzazione che ci governa? È possibile parlare di solidarietà e di stare tutti insieme in un'economia basata sulla competizione spietata? Fin dove arriva la nostra fraternità? [...] L'uomo non governa oggi le forze che ha sprigionato, ma queste forze governano l'uomo e la vita. Perché non veniamo sul pianeta per svilupparci in termini generali. Veniamo alla vita tentando di essere felici. Perché la vita è corta e se ne va. E nessun bene vale come la vita, e questo è elementare.

È possibile immaginare un modello differente di società, non basato sul dominio e sulla competizione ma sulla gilaria e sulla cooperazione?

Il più grande trionfo del nostro sistema è che esso è riuscito ad inquinare il nostro Immaginale a tal punto da impedirci di pensare che siano possibili altre alternative. Riteniamo che la competizione sia alla base della Vita. *Survival of the fittest* viene interpretato come *Mors tua vita mea*, come una lotta per la sopravvivenza in cui solo i più forti sopravvivono.

Ma il mondo naturale ci mostra come la sopravvivenza sia fondata, in realtà, su rapporti mutuali e di equilibrio. Arne Naess (1973), fondatore dell'*Ecologia Profonda*, sostiene la necessità di superare l'idea di separazione fra umano e ambiente in favore di un'immagine di "rete biosferica di relazioni intrinseche", una rete cioè in cui ogni elemento è definito dalla relazione stessa.

Sull'Isola di Roke, il vero cuore della Magia è il Boschetto Immanente. Anch'esso è un Labirinto: chi entra non sa fino a dove potrà spingersi, poiché la foresta arriva "sin dove giunge la mente" e le sue radici sono connesse con tutto il mondo. È una rete vivente, il cui custode è il Maestro dei Modelli, maestro "di significato e intento". Costui è l'unico che fugge dalle lotte di potere dei maghi. Esso vive nel cuore del bosco, contento della relazione con i segreti viventi che esso gli comunica; una visione che, ancora oggi, possiamo riconoscere in alcune culture native, che percepiscono la loro esistenza come un tutt'uno con il cosmo vivente, con cui essere costantemente in dialogo.

Inoltrarsi nel labirinto vivente del Boschetto, così come scendere nel sotterraneo Labirinto delle Tombe di Atuan, significa accettare l'essenza mutevole della Natura, che - come ci insegna l'antica Filosofia greca - è eterno fluire. È accettazione dell'impermanenza degli enti. Non è Potere, ma è sicuramente Libertà.

Bibliografia

- Campbell, Joseph. 2020. *Dee. I Misteri del Divino Femminile*. Roma: TLOD.
- Colli, Giorgio. 1995. *La Sapienza Greca*. Adelphi: Milano.
- Corbin, Henry. 1964. *Mundus Imaginalis, ovvero l'Immaginario e l'Immaginale*, www.gianfrancobertagni.it (consultato il 07/11/2022).
- Eisler, Riane. 2011. *Il Calice e la Spada. La Civiltà della Grande Dea dal Neolitico ad Oggi*. Udine: Forum.
- Ende, Michael. 1998. *La Storia Infinita*. Milano: Longanesi.
- La Porta, Gabriele. 1998. *La Magia*. Venezia: Marsilio Editore.
- Le Guin, Ursula Kroeber. 2019. *Terramare. La Saga Completa*. Milano: Mondadori.
- Naess, Arne. 1973. The Deep and the Shallow. Long Rage Ecology Movement. A Summary. *Inquiry*, 16: 95-100.
- Jung, Carl Gustav. 2017. *Mysterium Coniunctionis. Ricerche sulla Separazione e Composizione degli Opposti Psicici in Alchimia*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Piccolini, Sabina & Piccolini Rosario. 2001. *Il Filo di Arianna. 42 Trattati di Alchimia dall'Antichità al XVIII Secolo scelti e tradotti da Sabina e Rosario Piccolini. Volume I*. Milano: Mimesis.

The Power of The Blade in A Thousand Ships

Angelica Bergamini

Copyright ©2022. Angelica Bergamini. This text may be archived and redistributed both in electronic form and in hard copy, provided that the author and journal are properly cited and no fee is charged.

Introduction

But this is the women's war, just as much as it is the men's, and the poet will look upon their pain – the pain of the women who have always been relegated to the edges of the story, victims of men, survivors of men, slaves of men ... They have waited long enough for their turn. (Haynes 2019: 176)

In *A Thousand Ships*, Natalie Haynes retells the stories of the Trojan War from the perspective of the women involved. The literary source includes Euripides *Trojan Women*, Omer's *Odyssey* and *Iliad*, Aeschylus' *Oresteia*, and Ovid's *Heroides*, to mention a few. For the writing of the book the writer was inspired by a documentary she saw at the Cannes Film Festival about restorative justice in Rwanda. Reflecting on the women who had survived the war and now had to live next door to men who had abused them and killed their families drove the writer to think about what justice is for the survivors.¹

Women whose lives are touched by wars, but their voices are never heard. Why is their story never told?

In the book Haynes gives voice to characters that hardly exist in ancient literature. Among them are queens, wives, and daughters whose lives are in the hands of a *hierarchy of domination*, order characteristic of *androcratic* social system (from Greek root *andros*, "man", and *kratos* "ruled") social system, as demonstrated by Riane Eisler in *The Chalice and the Blade*.

The Power of the Blade: The Killer is a Hero

[...] Is Oenone less of a hero than Menelaus? He loses his wife, so he stirs up an army to bring her back to him, costing countless lives and creating countless widows, orphans,

¹ <https://www.npr.org/2021/01/24/959638472/the-trojan-women-and-many-more-speak-up-in-a-thousand-ships>.

and slaves. Oenone loses her husband, and she raises their son. Which of those is the more heroic act? (Haynes 2019 :177)

Books on the Trojan War focus on men – considered the heroes – and never on women who survive (or do not survive) and who are equally heroic. In the legend, the city of Troy was besieged for ten years and eventually conquered by the Greek army led by Agamemnon, King of Mycenae. We are at the end of the Bronze Age around 1200 BCE, and the Greek civilization by this time is a society built on ranking instead of linking: a male dominator/female-dominated model, the rank order we find in male-patriarchal cultures.

As Riane Eisler illustrates in her Cultural Transformation theory, a dominator culture practices fear and force to maintain a strong understanding of power and authority within a hierarchical structure. “The Iron Age is dominated by a mythology of war where cruelty became a virtue and barbarism a way of life. War was regarded as natural and right, the royal road for a man to follow if he were to serve his gods, his king, and his country” (Haynes 2019: 177). A shift from the Minoan to Mycenae culture has produced a severe change from a “*love for life*” where women were the central subject in arts and crafts and were present in the public sphere, to an increasing concern for death and the idealization of male violence, which has led to a new hero-worship (Eisler 1987: 36).

That hero is Achilles, who represents the deadly power of the *Blade* - a power that takes rather than gives life. He is the product of a culture governed by ideas about honor and power that glorifies the technology of destruction and praises a hero that in reality is a killer. The words of Briseis - who is a prize of war and the reason for the argument between Achilles and Agamemnon – summarizes the dangerous vision of a dominator system that justifies the “heroic violence:” “Is that the only measure of greatness? Killing so many that you have lost count?” (Haynes 2019: 93).

A society that celebrates the *Blade* produces the perception of "us" and "others," which brings conflict and fosters the division between winners and losers with endless conquest, migration, and war. Because the “heroes” have killed fathers and husbands, Hecabe (wife of Priam the King of Troy) and the surviving Trojan women await on the shore to be separated and taken away since women in an androcentric society would become the possessions of the male winner, thus “metamorphosing from people into property” (Haynes 2019: 93).

Goddesses and Women in a Dominator Religion

In *A Thousand Ships*, the Olympian pantheon and the behavior of the immortal, powerful, and yet impulsive deities who rule the world of humans are a mirror of the society described in the book: “A mythological pantheon is fluid [...] Deities are really time-and-space- conditioned; they are shaped from inherited ideas, inherited traditional imageries [...]” (Campbell 2013: 107). Divinities change and get recombined in new guises as society changes.

In the novel, the Goddess is no longer supreme; her powers have been departmentalised, differentiating her into various Goddesses. Reduced to the subordinate role, she can be the consort of a more powerful male god or born from her father's head, one example of the patriarchal culture assimilating the Goddess. Hera becomes a jealous, rancorous wife; Aphrodite, the frivolous winner of a beauty contest; Athena becomes the masculinised daughter of intellect, born through the forehead of Zeus as though she were solely the product of his creative mind. It is a “dominator religion in which Zeus establishes his supremacy through acts of cruelty, raping Goddess and mortal women” (Eisler 1997 :177). and where the divinity of Aphrodite has been sacrificed to what Eric Neumann describes as the patriarchal sexualisation of the Feminine: “With the development of the patriarchate,

the Great Goddess has become the Goddess of Love, and the power of the Feminine has been reduced to the power of sexuality” (Eisler 1997: 177).

A religion in which a god reigns above man and justifies man's ruling over women, children, and nature expresses a dominator paradigm with stereotypical gender roles where the male half of humanity controls the female, reducing women to male property. It is the product of a society overwhelmingly focused on power, control, and conquest in which Helen is the property for which Menelaus of Sparta launched the war against Troy. That supreme god is the result of a civilization driven by dominator power and the ever-present fear of being attacked. Such a powerful god would unite his people in a common cause of defense and invasion while dominating and denying the female principles.

Matricide is not a Crime

The Indo-European warrior people, whose mythology marked one's identity through the patrilineal line, created a clash with what was previously common, which related primarily to the mother. In the Greek tradition, this collision climaxes in the Greek drama *Oresteia*, a trilogy written by Aeschylus in the 5th century BCE. In *A Thousand Ships*, we read about the beginning of the cycle of deaths told in the *Oresteia* in the chapters dedicated to Iphigenia (daughter of Clytemnestra and Agamemnon) and Clytemnestra (wife of Agamemnon Queen of Mycenae). Agamemnon kills their daughter as a sacrifice to Artemis so he can continue the war in Troy. As soon as he returns home after the conquest of Troy, he gets killed by his wife, Clytemnestra, who avenges her daughter.

Through Cassandra's vision we learn of what will eventually happen to the Queen, who will then be killed by their son Orestes wishing to avenge his father. Nevertheless, in the Greek world of this time, is he guilty of the killing of his mother? During the trial of Orestes, Apollo declares that children are not related to the mother, as Athena sustains with the example of her birth from her father's head and not from a woman's womb. Therefore, if Orestes is not the son of his mother, he has not shed kindred blood. In doing this the gods (and most importantly Athena, the descendant of the Goddess) support the patriarchal System, cleaning Orestes of the guilt of matricide. It is a clash between matriarchal and patriarchal cultures, which, accordingly to Eisler, justifies the shift from partnership to dominator norms. When Clytemnestra kills her husband, she acts within the norms of a matrilineal society, thus, she is responsible for avenging the shedding of kindred blood. Her act of revenge is an act of justice. However, after what happens to her, with even the Goddess of Athens supporting the new male power, will women ever get the chance to gain justice?

Works Cited

- Haynes, Natalie. 2019. *A Thousand Ships*. New York: Harper Perennial
- Eisler, Riane. 1987. *The Chalice and the Blade: Our History, Our Future*. San Francisco: Harper & Row.
- Baring, Anne. 1999. *The Myth of The Goddess: Evolution of an Image*. London: Viking Arkana.
- Campbell, Joseph. 2013. *Goddess: Mysteries of the Feminine Divine*. Novato: New World Library.
- Neumann, Erich. 1963. *The Great Mother. An Analysis of the Archetype*. Princeton: Bollingen Series.
- Mercanti, Stefano. 2014. Glossary for Cultural Transformation: The Language of Partnership and Domination. *Interdisciplinary Journal of Partnership Studies* 1.4: 1-35.

*La Donna Vampiro in Christabel di Samuel Taylor Coleridge,
Carmilla di Joseph Sheridan Le Fanu e Dracula di Bram Stoker*

Ivan Buttazoni

Copyright ©2022. Ivan Buttazoni. This text may be archived and redistributed both in electronic form and in hard copy, provided that the author and journal are properly cited and no fee is charged.

La letteratura gotica è il prezioso frutto artistico e spiritico che si sviluppa dalla fine del settecento fino a tutto l'ottocento. Questo genere dipinge un mondo cupo, colmo di presenze sottili, ambigue, ectoplasmatiche e misteriose, e si pone in antitesi all'era dell'industrializzazione, nonché ai canoni razionalisti dell'Illuminismo.

La letteratura gotica è la festa dell'irrazionale, dell'enigmatico, dell'arcano e di ciò che oltrepassa i limiti della ragione umana. Il romantico in essa sconfinava nell'orrido, presentando pubblicamente profonde inquietudini e necessità psichiche collettive che vengono tradotte in scrittura. Il Medioevo fantastico e magico, ricostruito a livello immaginario, è luogo psichico prediletto di proiezione per gli autori gotico-romantici come accade, ad esempio, in *Christabel* di Samuel Taylor Coleridge.

Personaggio centrale di questo genere letterario è il vampiro, che porta con sé e incarna la tematica fondamentale del legame inscindibile tra amore e morte, il tutto trasposto in chiave soprannaturale. Tra i personaggi centrali che spiccano nel panorama gotico troviamo inoltre la giovane vergine, che si lascia sedurre dalle forze del male, e la vampira, essere ambiguo dalle diversificate valenze significanti.

La vampira è creatura della notte, assetata di sangue, eppure anche donna libera, anticonformista ed erotica. È in questo senso che l'archetipo della vampira è trattato da Coleridge e da Le Fanu. Geraldine di Coleridge e Carmilla di Le Fanu sono, infatti, prima di tutto donne libere, selvatiche, trasgressive e padrone del loro desiderio, anche erotico. Esse sono ambigue, perché incarnano la massima libertà dell'animo e del comportamento femminili, unitamente al male più puro. Questo "male" diventa allora per loro selvatichezza indomabile e animalità.

Per importunare la sua preda, Carmilla si trasforma infatti in un grosso felino nero, mentre la vera natura di Geraldine si manifesta a Christabel tramite una visione che la vuole e la tramuta in un serpente.

Le vampire amano in modo passionale, trasgressivo, libero ed erotico. Permeate di omo-erotismo, le vampire di Coleridge e Le Fanu instaurano relazioni con due candide vergini, loro vittime designate. Il fascino emanato da questi personaggi femminili è irresistibile, denso e magnetico, ed esso irretisce i lettori quanto gli altri personaggi che li circondano.

L'archetipo che emerge nella figura della vampira è allora la Donna Selvaggia e animalesca, ispirata e sovrana, di cui scrive Clarissa Pinkola Estés in *Donne che corrono coi lupi*. Il sovrannaturale gotico è l'ambito estetico che consente di ripensare la donna al di là dei pregiudizi e dei tabù sociali.

L'archetipo della Donna Selvaggia condensa in sé la natura istintiva della donna, che la avvicina alla Natura e all'animale, al lupo per la Estés, al gatto nero in Le Fanu, e allo spaventoso serpente in Coleridge.

Il personaggio concettuale della vampira porta in auge la figura della Donna Selvaggia, seppure demonizzandola come malefica portatrice di sventura. È chiaro che gli autori che utilizzano l'archetipo della vampira sono affascinati dal nero magma misterioso caratterizzante la donna nel suo insieme, ma ne temono anche i poteri e la forza rivoluzionaria.

Perdere contatto con la psiche istintiva incarnata dalla Donna Selvaggia significa approcciarsi alla distruzione e alla morte. La Donna Selvaggia, intuitiva, creativa e animale, è la salute psichica delle donne e del corpo sociale nel suo complesso.

L'archetipo della Donna Selvaggia si ritrova in tutte le culture e tutte le epoche, i suoi nomi e le sue storie cambiano, ma essa permane stabile nella psiche collettiva nonostante varino le sue rappresentazioni simboliche.

La vampira è solo una manifestazione di tale archetipo supremo che, nel lettore e nello scrittore maschio, genera paura ed inquietudine, perché la donna libera e selvaggia è da tempo immemore schiacciata, interdotta e torturata. Lei però resiste come essenza propria del femminile e ciclicamente si palesa e appare nella cultura, nell'arte e nei pantheon religiosi.

La Donna Selvaggia ulula in eterno come un lupo perennemente ispirato dalla Luna, e risulta indistruttibile, sempre in attesa di essere assorbita dalla carne pulsante di donne reali e concrete.

La diffusione del personaggio della vampira nella letteratura sette-ottocentesca è solo un episodio del suo palesarsi e della sua manifestazione etica, estetica ed esistenziale. Le Fanu e Coleridge, ognuno a modo proprio, la celebrano allora attraverso le figure di Carmilla e Geraldine, la Donna Selvaggia, il suo intelletto, le sue trasgressioni, la sua bellezza e il suo infinito nonché sconosciuto potere.

Amare ed accogliere ciò che fa paura, perché inusuale, è allora il passo successivo per rompere l'incantesimo demoniaco ed accettare Carmilla e Geraldine, non più come vampire ma come donne libere e selvagge.

Nell'antica Roma e nel Medioevo, la demonologia tratta il personaggio-concettuale del succubo o della succube (amante). La succube era un demone di aspetto androgino il cui compito era quello di sedurre gli uomini (specialmente i monaci), per avere rapporti sessuali e sottometterne la volontà.

I demoni succubi aggredivano gli uomini, e si alimentavano della loro energia fino a provocarne la morte. Con le loro abilità seduttive spingevano gli uomini al peccato, attraverso le tentazioni erotiche. Secondo il *Malleus Maleficarum* (Il Martello delle Streghe), le succubi giacevano con gli uomini, provocandone lo sfinimento.

Tradizionalmente le succubi erano al servizio del demone femminile supremo Lilith. Le leggende narrano di come la succube sia solita assumere le sembianze di una donna defunta, al fine di accoppiarsi con l'amato.

La succube possiede dunque una natura ambivalente, è infatti sia temuta che fortemente desiderata. Nelle credenze relative alle succube, si colgono quindi già gli elementi e le componenti di sesso e morte che poi caratterizzeranno il mito del vampiro e della vampira.

La succube, come la vampira, è una donna soprannaturale, erede delle leggende e dei miti eroici della Grande Dea pre-indoeuropea, la Dea Madre neolitica studiata da Marija Gimbutas (1988) e Riane Eisler (1987). La succube, e in seguito la vampira, incarnano il mito della Dea Oscura, dispensatrice di vita e di morte, di una forza sacra che può tradursi in immortalità.

Il vampiro è un essere mitologico e folcloristico che vive nutrendosi del sangue di altre creature. Il termine "vampiro" divenne popolare agli inizi del XVIII secolo, in seguito alle suggestioni provenienti dall'Est Europa. Questi esseri soprannaturali erano rappresentati come figure a cavallo tra l'umano e l'animale, potevano essere simili sia agli umani che figurare come entità bestiali o cadaveri putrefatti.

Il romanzo *Dracula* di Bram Stoker, pubblicato nel 1897, è la principale opera letteraria che si occupa di vampiri e che fornisce le basi alle realizzazioni letterarie e filmiche di epoca moderna. Grazie al *Dracula* di Stoker si afferma l'archetipo del vampiro *dandy*, raffinato e inglobante aspetti culturalmente femminili, come la grazia estetica e un forte sentimento romantico. Il romanzo, oltre al Conte Dracula, presenta un emblematico personaggio di vampiro-donna, Lucy Westenra, memore ed erede diretta della Carmilla di Le Fanu.

L'evoluzione ultima del personaggio del vampiro nella letteratura, nel cinema e nella cultura di massa, è il personaggio del vampiro omosessuale Lestat, creato dalla scrittrice statunitense Anne Rice, e protagonista del romanzo *Intervista col vampiro*. Lestat, nella caratterizzazione offerta dall'autrice, è estremamente *dandy* e raffinato e racchiude in sé le virtù dell'uomo e della donna.

Altro personaggio emblematico del romanzo è la vampira Claudia, una vampira spiritualmente adulta, ma confinata nel corpo di una eterna bambina.

Nei personaggi di Carmilla, Lucy Westenra, Lestat e Claudia, è possibile scorgere come il vampiro, o meglio *la* vampira, incarni l'alternativa al modello sociale dell'uomo caratteristico del sistema di dominio.

Il vampiro omosessuale e la vampira sono costantemente l'Altro rispetto agli stereotipi di genere della società patriarcale e soprattutto della virilità. In queste figure, così soprannaturali e bizzarre in apparenza, è possibile riscontrare i valori e le prospettive della *partnership* e della mutualità fra maschile e femminile, ragione e sentimento, volontà e sensibilità di cui parla Eisler (1987).

In una realtà sempre più di dominio, uno dei modi per percepire l'Altro e la *partnership* è esprimersi attraverso il genere Fantasy e la letteratura soprannaturale. Portare i valori e le caratteristiche della Dea Oscura alla luce della coscienza collettiva, attraverso i personaggi della vampira e del vampiro omosessuale, può rappresentare il primo passo verso l'affermazione delle qualità di *partnership*, dimostrando così che la letteratura fantasy e horror contiene temi sociali assai costruttivi, impellenti, sempre attuali, ma anche provocatori e da esplorare.

Bibliografia

- Coleridge, Samuel Taylor. 1997 [1797-1800]. *Christabel* in *I poemi demoniaci*. Firenze: Giunti.
- Eisler, Riane. 2011 [1987]. *Il Calice e la Spada. La Civiltà della Grande Dea dal Neolitico a Oggi*. Udine: Forum.
- Eisler, Riane. 2016 [1995]. *Il Piacere è Sacro. Il Potere e la Sacralità del Corpo e della Terra dalla Preistoria a Oggi*. Udine: Forum.
- Gimbutas, Marija. 2008 [1989]. *Il Linguaggio della Dea*. Roma: Venexia.
- Iandolo, Luigi. 2018. *Sangue e Amore. I Racconti Gotici che hanno Creato il Mito della Vampira Seduttrice*. Torino: SteetLib.
- Le Fanu, Joseph Sheridan. 2016 [1872]. *Carmilla*. Milano: Feltrinelli.
- Pinkola Estés, Clarissa. 2009 [1992]. *Donne che Corrono coi Lupi*. Traduzione italiana di Maura Pizzorno. Milano: Sperling & Kupfer.
- Rice, Anne. 2020 [1976]. *Intervista col Vampiro*. Milano: TEA.
- Stoker, Bram. 2019 [1897]. *Dracula*. Milano: Mondadori.

William Blake: una Visione del Mondo Sciamanica

Francesca Corrias

Copyright ©2022. Francesca Corrias. This text may be archived and redistributed both in electronic form and in hard copy, provided that the author and journal are properly cited and no fee is charged.
--

In questo saggio ho attraversato un viaggio nel mondo visionario e poetico di William Blake. Il tutto è iniziato trovandomi tra le mani *Poesie e Visioni: Maledizione e Veggenza dell'Ultimo dei Bardi*, della collana Acquerelli (1998). Ho seguito la scia dell'istinto e aprendo il libro mi sono trovata di fronte a una visione memorabile tratta da *Il Matrimonio del Cielo e dell'Inferno* (Blake 1998: 80).

Leggendo questi versi appare subito chiaro come l'artista e poeta inglese confidasse nell'immaginazione e in una realtà spirituale e visionaria, e come, per questa ragione, si scontrò con la visione materialistica imposta dall' 'Age of Reason' dell'Inghilterra illuminista del suo tempo. Blake assunse pertanto il ruolo di 'anti-eroe' della società inglese, dalla quale fu considerato un folle egocentrico, trovando degna collocazione ed ammirazione solo un secolo più tardi da parte di autori come E. Allan Poe, Baudelaire o Yeats, e divenendo referente culturale per molti poeti, scrittori e cantautori della beat-generation.

Blake costruisce il suo corpus artistico attingendo dalle tradizioni misteriche occidentali del neoplatonismo, dell'ermetismo, dell'orfismo, della cabala e presenta forti analogie con la visione del mondo che caratterizza gli sciamanesimi. In tutti questi saperi si rinviene il concetto per cui la vera realtà non si riduce al mero piano fenomenico del mondo empirico.

Il mondo misterico è parte costituente di un corpus che possiede un aspetto visibile. Pertanto l'universo intero viene concepito come reticolo di interrelazioni tra l'alto e il basso, tra microcosmo individuale e macrocosmo celeste.

La voce profetica di Blake si colloca, inoltre, in un crocevia di importanti eventi e mutamenti storici: in America avviene la lotta di indipendenza delle colonie mentre la rivoluzione parigina in Europa invoca l'abbattimento del regime monarchico e rivendica libertà civili. Il sistema delle relazioni economiche viene modificato radicalmente dalla rivoluzione industriale, che è anche causa di un'irreversibile trasformazione ambientale.

In epoche storiche caratterizzate da forti tendenze conservatrici di oppressione e dominio è quindi possibile riscontrare l'emergere di istanze di libertà ed impulsi creativi, di abbandono dell'ego e partecipazione alla vita del cosmo.

In *The Marriage of Heaven and Hell* troviamo questa visione della storia come successione di cicli alternati da contrazioni e slanci creativi nonché il rivoluzionario concetto secondo cui l'arte può esistere solo in quanto stimolata dall'immanente eros universale.

La visione dialettica di un'energia che investe le antinomie occulte del cosmo, e che si manifesta nel corso della storia, viene ripresa anche dalla saggista e attivista-antropologa Riane Eisler nel suo lavoro di studio dal titolo *Il Calice e la Spada*, che ha avuto il grande merito di esaminare il perpetrarsi di dinamiche di dominio e partnership in un periodo storico che va dal Neolitico sino ai giorni nostri (Eisler 1987).

Analogamente alla filosofia di Blake, anche nelle tradizioni misteriche e nella visione sciamanica del mondo tutte le cose sono costituite da un conflitto tra due stati di coscienza, tra due esseri, archetipi di opposti, energie dalla cui frizione si dipana l'evoluzione umana con le sue luci e le sue ombre.

Non appare un caso che l'opera di Blake sia stata rivaluta e diventata fonte d'ispirazione per la Beat Generation di Kerouac, Allen Ginsberg e Bob Dylan in un altro momento storico che ha visto la frizione tra due visioni del mondo contrapposte. Gli aderenti alla Beat Generation, chiamati anche *beatnik* (dalla fusione del termine *beat*, deluso, fallito, e *sputnik* che rappresentava, invece, il mondo degli anni '50 dominato dalla tecnica), cercavano di ritrovare un flusso naturale e spontaneo di musica, arte e scrittura, condotto dall'ispirazione e dall'esperienza del trascendente.

Un filo invisibile e sottile sembra dunque unire l'Inghilterra empirista del 1700 alla Beat Generation degli anni '50 fino ad arrivare ai giorni nostri. Il trait d'union tra questi momenti storici sembra essere la crisi di un mondo. Come afferma Cases nell'introduzione a *Il Mondo Magico* di De Martino:

La nostra civiltà è in crisi, un mondo accenna ad andare in pezzi, un altro si annunzia ... tuttavia una cosa è certa, ciascuno deve scegliere il proprio posto di combattimento e assumere le proprie responsabilità ... la civiltà moderna ha bisogno di tutte le sue energie per superare la crisi che attraversa l'intelletto e il pensiero scientifico naturalistico che l'uomo moderno occidentale ha separato dal sacro in cui è invece immerso nelle culture magiche. (Cases in De Martino 1973: x)

L'arte è la via che Blake offre all'umano per superare la crisi di questo mondo ed approdare quindi ad un nuovo reale in cui l'immaginazione può condurre, attraverso la visione, alla comunicazione con Dio. L'arte di cui Blake parla diviene necessaria evocazione dei misteri eterni che tentano di spiegare l'esistenza dell'umano sulla terra:

Il vero poeta anela a chiarezza, è smanioso di svelare ogni segreto: il proprio, il segreto della sua presenza terrena cercando di conoscere il segreto dell'andare della storia e dei motivi che reggono l'universo, cercando d'impossessarsi, folle, del segreto dei segreti. (Maculotti 2019)

Immaginazione e creatività rappresentano la vera forma di conoscenza e permettono di vedere oltre le apparenze, oltre le illusioni del mondo sensoriale superando i divieti moralistici e liberando gli istinti naturali repressi: "Tutto ciò che scorgi benché ti appaia fuori è dentro, è nella tua immaginazione della quale questo mondo di mortalità non è che un'ombra" (Blake 2015: 85). L'immaginazione è la chiave di lettura del mondo, la chiave per trascendere il regno fenomenico e accedere a quello spirituale, permettendo la visione di una realtà non materiale.

La capacità visionaria si raggiunge attraverso l'esercizio dell'immaginazione quale disposizione naturale della mente. La visione consente di cogliere nelle forme le idee di fondo e sfugge alle restrizioni spazio-temporali, sicché spazio e tempo appaiono come un flusso costante che si contrappone alle teorie scientifiche sulla stabilità e limitatezza dell'universo naturale (Corti 2002).

Come il poeta crea il tempo e lo spazio attraverso le sue visioni, anche lo sciamano è creatore di spazio; durante l'autoinduzione nello stato estatico di *trance sciamanica* egli viaggia attraverso due livelli di realtà spaziale: ovvero tra macro e micro-spazio, la cui combinazione costituisce uno spazio mitico (Beggiora 2019).

Anche nello sciamanesimo si trova dunque una concezione del tempo non lineare dello spirito e una dimensione spazio-temporale costituita da un inizio e una fine, da un passato e da un presente, fino a un futuro, una sorta di spirale.

Il rifiuto di una visione prettamente materialistica della realtà non conduce però al rifiuto del mondo fenomenico percepito dai sensi poiché questo, anche se illusorio, assurge ad espressione del divino.

L'artista attraverso gli occhi immaginativi penetra l'oggetto ed elabora visioni che gli consentono di scorgere il mondo in un granello di sabbia e il cielo in un fiore selvatico, di tenere l'infinito nel palmo della mano e l'eternità in un'ora, poiché il granello di sabbia, frammento di materia, è parte di qualcosa di più grande.

Blake concepisce il microcosmo *pars pro toto*, e dunque costituito da piccoli particolari appartenenti al mondo fenomenico, simboli della realtà eterna che è il macrocosmo. Questa visione del macrocosmo percepibile nell'unità del microcosmo, che contiene in sé l'universo intero, è condivisa dallo sciamanesimo. Nella visione del mondo sciamanico la comunità umana è parte dell'universo e possiede le medesime qualità del cosmo; il cosmo è vicino all'umano, che a sua volta è dotato di qualità speciali con le quali può comprenderlo.

La premessa ideologica su cui si fondano tutti gli sciamanesimi è infatti l'idea di un mondo soprannaturale e la possibilità per l'essere umano di avere contatti con esso. Tale possibilità di comunicazione avviene, per l'antropologo Mircea Eliade, attraverso l'estasi o il volo sciamanico, elemento caratterizzante del fenomeno degli sciamanismi (Eliade 1974). Grazie a peculiari capacità che gli sono conferite dagli spiriti, lo sciamano assume il compito di mediatore tra il mondo umano e

materiale e quello spirituale.

Il contenuto ideologico di tale visione presenta molti punti in contatto con il messaggio che Blake vuole trasmettere attraverso le sue opere, in cui troviamo la spiritualizzazione del mondo circostante e la credenza di una connessione reciproca fra tutte le entità che lo popolano.

La ricerca di Blake nasce da una volontà, divinamente ispirata, di salvare l'ego intrappolato nei meandri del labirinto fenomenico. Parimenti lo sciamano, durante la sua iniziazione, sperimenta la morte dell'ego, e il suo corpo viene prima divorato e poi ricomposto. Questo processo gli consente di acquisire quei poteri che permettono di varcare i confini del mondo sensibile e di viaggiare lungo l'axis mundi (Beggiora 2019: 335-339). Come afferma Antonielli:

La creatività spogliata dall'ego rappresenta il tramite tra il cielo e la terra, ciò significa che Dio scende verso l'uomo attraverso il messaggio artistico e che l'uomo può risalire verso Dio grazie all'opera d'arte. Questa duplice traiettoria, l'una discendente e l'altra ascendente, instaura un rapporto dialogico tra cielo e terra. L'artista, inoltre, attraverso la propria creazione che contiene il messaggio divino, si fa egli stesso 'contenitore' del Divino per gli altri uomini. (Antonielli 2009: 83)

L'unica salvezza risiede dunque nelle capacità immaginative e creative che rendono possibile una comunicazione tra l'umano e il divino ma anche nella riconquista dell'originaria libertà dialettica tra i contrari, libertà questa dalla quale può scaturire ogni progresso. Da questo necessario interscambio degli opposti nasce il matrimonio tra cielo e inferno. Ogni creazione ha bisogno di una frizione. Infatti, secondo Keynes:

Without Contraries is no progression. Attraction and Repulsion, Reason and Energy, Love and Hate, are necessary to Human existence. From these contraries spring what the religious call Good & Evil. Good is the passive that obeys Reason. Evil is the active springing from Energy. (Keynes 1975: 149)

Nel *Marriage of Heaven and Hell* l'opposizione paradigmatica tra bene e male perde i suoi confini certi e il poeta sovverte lo stato delle cose imposto dal cattolicesimo in quanto per lui il "male" acquista un significato di energia attiva, rivoluzionaria e creativa che consente di oltrepassare la superficie fenomenica. "Energy is the only life, and [it comes] from the body". Per Blake, infatti, "l'uomo non ha nessun Corpo distinto dall'Anima" (Corti 2002: 32).

In Blake, nelle dottrine segrete e negli sciamanesimi, l'unione sessuale dei due principi diventa determinante al fine di riconciliare le due parti di un'unità originaria, perché vita e conoscenza non sono conciliabili fino a quando l'essere umano non è in grado di ricomporre in sé questa frattura.

Dall'interazione tra i due principi si determina quindi l'impulso creativo e la conseguente nascita della realtà fenomenica. Tutte le cose sono caratterizzate da aspetti positivi e negativi, poiché ciò che esiste nella realtà sensibile ha bisogno di un elemento contrario che lo aiuti a conoscere se stesso.

Blake, inoltre, afferma che il mondo potrà ricevere il messaggio del "Male" soltanto scegliendo il "Bene". In questa prospettiva, il gioco della dualità è presente in molte culture sciamaniche. Nello sciamanesimo nepalese, ad esempio, l'abito dello sciamano è composto da due colori: il bianco che

rappresenta il principio femminile e il rosso quello maschile. Nella tradizione vedica si consacra la mistica unione tra Shiva, come pura coscienza, e Sakti, come pura energia creatrice, e la conseguente e progressiva presa di coscienza che non esiste l'uno senza l'altra e il naturale abbandono dell'illusione duale del mondo per arrivare all'Uno, passando attraverso la trinità.

L'incontro intimo con la Natura, affascinante e maestosa, crea nel poeta visioni e uno stato alterato di coscienza che sperimenta attraverso l'estasi di questo contatto col divino: gli opposti non confliggono, si pervadono, nulla di ciò che esiste viene rinnegato, poiché spirito e materia, anima e corpo sono la stessa cosa, sono inscindibili e costituiscono insieme qualcosa di sacro, in quanto vengono emanati dall'unica sorgente divina.

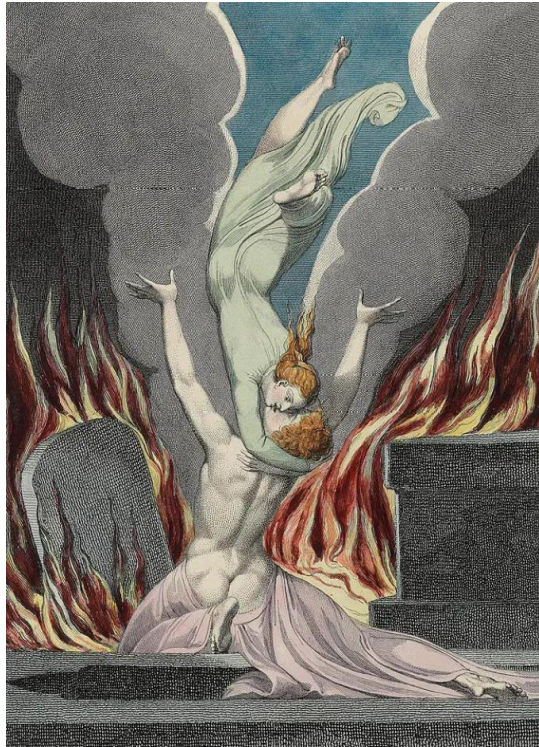
La prima riconciliazione, quella tra il principio maschile e il principio femminile, richiede la morte dell'io, e quindi del principio d'individuazione. Attraverso la sua arte, Blake ci spinge nella parte più oscura di ciascuno di noi, nella grotta o nel pozzo di cui parlano le fiabe, poiché anche questo buio risulta essere parte essenziale del processo di scoperta del divino - in noi e in ogni cosa.

Le fiabe e i miti hanno sempre veicolato, attraverso i simboli e gli archetipi, un messaggio *altro* e sono strumenti di conoscenza per raggiungere l'integrazione di parti psichiche precipitate nell'ombra (Von Franz 1995, 2009).

Non è un caso, dunque, che le fiabe vengano raccontate di notte, in modo che possano 'illuminare' o dare luce. In momenti diversi della nostra vita accade di ritrovarsi in una grotta, in un bosco, o di doversi calare in un pozzo per recuperare qualcosa di prezioso. Un'impresa ci attende. Si tratta di dover affrontare quella parte sconosciuta di 'noi', che è anche parte integrante dell'universo. Dobbiamo, dunque, conoscere e affrontare la 'bestia', prendere contatto con la parte oscura che ci abita, perché in quell'ombra o in quell'inferno ha sede "l'altro noi" che è rimasto nell'animalità. Si tratta di una forza potente come un drago o una balena e che se non viene ascoltata ci può divorare, ma che è anche in grado di insegnare qualcosa (come i proverbi dell'inferno di Blake). Si tratta, infatti, di una parte autentica, rimasta incontaminata dalle richieste e dai ruoli sociali che ci vengono imposti e che per questo è molto vicina all'origine di ciò che siamo.

È questa la forza poetica e ribelle che è rimasta fedele al nostro progetto divino, quella forza "selvaggia" di cui parla Clarissa Pinkola Estès in *Donne che Corrono con i Lupi* (1993).

La poesia e l'opera di Blake sono un invito a recuperare questa forza, a legittimarla e a liberarla, affinché diventi una promessa di rinascita. Questa è la preziosa fenice che risorge dalle ceneri della nostra personalità; è il drago della passione, che va domato e curato poiché senza di esso non vi è potere, passione né evoluzione possibile. Questo è l'atto poetico e folle, la visione che ci guarisce e ci riunisce a Dio.



William Blake, "The Reunion of the Soul and the Body", 1813



William Blake, "The Great Red Dragon and the Woman Clothed with the Sun", 1805-1810

Bibliografia

- Antonielli, Arianna. 2009. *William Blake e William Butler Yeats: Sistemi Simbolici e Costruzioni Poetiche*. Firenze: Firenze University Press.
- Beggiora, Stefano (a cura di). 2019. *Il Cosmo Sciamanico. Ontologie Indigene fra Asia e Americhe*. Milano: Franco Angeli.
- Blake, William. 1998. *Poesie e Visioni: Maledizione e Veggenza dell'Ultimo dei Bardi*. Firenze: Giunti.
- Blake, William. 2015. *The Prophetic Books of William Blake, Jerusalem*. E.R.D. Maclagan & A.G.B. Russell (eds). London: Leopold Classic Library.
- Corti, Claudia. 2002. *Stupende Fantasie: Saggi su William Blake*. Pisa: Pacini Editore.
- De Martino, Ernesto. 1973 [1948]. *Il Mondo Magico. Prolegomeni a una Storia del Magismo*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Eisler, Riane. 1987. *The Chalice and the Blade: Our History, Our Future*. San Francisco: Harper & Row [2011. *Il Calice e la Spada. La Civiltà della Grande Dea dal Neolitico ad Oggi*. Udine: Forum].
- Eliade, Mircea 1951. *Le Chamanisme et les Techniques Archaiques de l'Extase*. Paris: Payot. [1974. *Lo Sciamanismo e le Tecniche dell'Estasi*. Roma: Mediterranee].
- Keynes, Geoffrey. 1975. *The Marriage of Heaven and Hell*. Oxford: Oxford University Press.
- Maculotti, Marco. 2019. *W. B. Yeats, William Blake e il Sacro Potere dell'Immaginazione*, Axismundi, <https://axismundi.blog> (consultato il 05/05/2021).
- Pinkola Estès, Clarissa. 1993. *Donne che Corrono con i Lupi*. Milano: Pickwick.
- Von Franz, Marie-Louise. 1995. *L'Ombra e il Male nella Fiaba*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Von Franz, Marie-Louise. 2009. *L'Animus e l'Anima nelle Fiabe*. Roma: Magi.

L'incontro tra Priamo e Achille in Malouf e in Omero

Silvia Dell'Oste

Copyright ©2022.Silvia Dell'Oste. This text may be archived and redistributed both in electronic form and in hard copy, provided that the author and journal are properly cited and no fee is charged.
--

In questo saggio mi propongo di analizzare i personaggi principali dell'opera di David Malouf dal titolo *Ransom* alla luce delle teorie offerte dal Partnership Studies Group, con lo scopo di scorgere nel romanzo dello scrittore australiano il modello della *partnership* promosso da Riane Eisler, che si focalizza sui valori “gilanici” di cura, empatia e creatività.

Allo stesso tempo, ho ritenuto necessario un confronto con il modello classico dal quale Malouf ha attinto, con l'intento di dimostrare come i valori “gilanici” siano presenti anche in un poema come l'*Iliade*, sebbene, nell'esaltazione delle gesta eroiche e della guerra, questo sia figlio della “società a modello dominatore” indoeuropea (prima degli Achei e poi dei Dori). Il saggio cerca di dare conferma a quanto Eisler afferma ne *Il Calice e la Spada* (2011), ovvero che nemmeno nei periodi più oscuri le radici dell'antica “civiltà mutuale” furono mai estirpate, così come il desiderio umano di bellezza, verità e giustizia.

Ransom, “Il riscatto” (*Io sono Achille*, nella versione italiana) ha origine dal toccante episodio narrato nell'ultimo canto dell'*Iliade*, ovvero l'incontro tra Achille, eroe greco, e Priamo, re di Troia, recatosi dal Pelide per chiedergli la restituzione del corpo del figlio Ettore in cambio di un ricco *riscatto*.

Il testo omerico è estremamente ricco di *pathos*, in quanto, come in molti altri episodi, nel riportare le azioni e le parole dei personaggi fa intuire chiaramente al lettore contemporaneo, così come all'ascoltatore di tremila anni fa, la potenza dei sentimenti e la forza delle emozioni da cui parole e azioni poi scaturiscono. L'opera di Malouf, comunque fedele alla narrazione del testo epico nella successione degli eventi, dà voce a ciò che il lettore/ascoltatore di Omero può solo intuire, e quindi amplifica il valore del messaggio che già il cantore greco voleva trasmettere.

Il titolo dell'edizione italiana, *Io sono Achille*, si concentra sulla figura del giovane eroe greco, il quale afferma la sua vera essenza (*Io sono*), ovvero trova finalmente il *riscatto* per se stesso, nel momento in cui accetta il *riscatto* offertogli dall'anziano Priamo. Tuttavia, ritengo più significativo il titolo originale, che rimanda non soltanto a questi, ma anche ad *altri riscatti*: *Riscatto* (ingl. *Ransom*), secondo un'ipotesi etimologica che lo stesso Malouf condivide (Malouf 2010: 73), è la traduzione italiana del nome greco *Priamo*. *Ransom*, poi, potrebbe essere anche un monito, un invito, a quel *riscatto* di cui ciascuno di noi, indipendentemente dall'età e dal ceto sociale, può giovare aprendosi all'altro, al cambiamento, alla bellezza, alla consapevolezza, alla Vita.

È infatti ciò che accade ad entrambi i personaggi, nell'*Iliade* come in *Ransom*, nel momento in cui si spogliano dei loro ruoli "androcratici" (il guerriero, il re) e indossano vesti nuove, "gilaniche", riconoscendosi esseri umani nella loro completezza, che è anche fragilità, e che nel contempo è anche forza.

Nel romanzo di Malouf la prima scena si svolge sulla riva del mare, all'alba di uno degli ultimi giorni della guerra di Troia, durata dieci anni. Achille, umiliato, angosciato, in preda all'ira e al rancore, è alla ricerca di un intimo contatto con la sua parte più profonda, femminile, fluida, che proviene dalla madre, la ninfa marina Teti, di cui non ha mai potuto godere pienamente (secondo Apollodoro, l'eroe sarebbe stato chiamato così da Chirone perché le sue labbra non avevano mai succhiato il latte di Teti, ἄ-privativo e χείλη, "labbra"), essendo vissuto a Ftia con il padre, il mortale Peleo.

Achille pensa a suo figlio Neottolema, che non vede da quando è partito per la guerra, e al suo amico fraterno Patroclo, morto da pochi giorni, in parte a causa dello stesso Achille, per mano di Ettore.

Di fatto Achille inizia inconsapevolmente il processo di cambiamento, il suo *riscatto*, nel momento in cui uccide a sua volta Ettore, il quale indossa l'armatura del Pelide sottratta a Patroclo (*Iliade*, XXII, 322; Malouf 2010: 22). È come se l'eroe greco, battendosi con il proprio avversario munito però della propria armatura, si trovasse ad affrontare, e a uccidere, il suo doppio: dandogli morte, egli procura morte a se stesso (Del Corno 1995: 89); ma è proprio facendo morire quella parte di se stesso legata ancora agli schemi maschili e patriarcali, che dà inizio alla sua rinascita.

Sotto questa luce si può anche leggere l'incontro con Priamo, quando, ancora una volta, e in modo più consapevole (lo riconosce anche l'Achille di Malouf, in Malouf 2010: 185), avviene l'identificazione dell'eroe con l'oggetto del suo odio (Del Corno 1995: 89), in quanto alla figura di Priamo si sovrappone quella di Peleo, e il Pelide comprende che una medesima sorte, che è la sorte di tutti gli uomini, lo stringe a colui che credeva eterno nemico. È a questo punto che si abbandona, assieme a Priamo, ad un pianto liberatorio e catartico, che si "alza per tutta la casa" (*Τῶν δὲ στοναχῆ κατὰ δῶματ' ὀρώρει*, *Iliade*, XXIV, 512).

Il momento in cui avviene la rinascita per Achille lo si legge in *Ransom*. Quando Achille va a recuperare il corpo di Ettore per restituirlo al padre, di fronte al corpo nudo dell'eroe troiano, che ora non vede più come nemico ma come uomo, anche lui, figlio e padre, non prova rancore, bensì compassione e ammirazione, e percepisce ora la propria interezza e la perfezione dell'universo intorno a sé; vede finalmente l'essenza del "vero Achille", spogliato dagli obblighi di vendetta che il codice militare fino a quel momento gli imponeva. Affida quindi il corpo del troiano alle mani delle donne, alle cui cure gli uomini ritornano alla fine della vita, così come al momento della nascita (Malouf 2010: 189).

Il *riscatto* dell'anziano Priamo ha invece radici antiche, nella sua infanzia, di cui si legge non solo nel testo omerico ma nel secondo capitolo di *Ransom*: Priamo, a sua volta figlio del re di Troia Laomedonte, divenuto prigioniero di guerra, era stato salvato dalla sorella Esione, che aveva chiesto la sua liberazione come dono di nozze, e quindi sottratto a un destino di miseria e di dolore. Gli era stato quindi dato da Eracle il nome di "Priamo", ovvero "Il prezzo pagato" (Malouf 2010: 73), "il riscatto".

Memore di questo suo primo *riscatto*, egli presta fede al messaggio ricevuto dalla dea Iride che gli indica un'alternativa all'idea di un destino già segnato, ovvero la possibilità di agire per cambiare il corso degli eventi. Allo svanire della scia iridescente della dea messaggera, il re ha una visione che gli offre proprio quell'alternativa: andare di persona nel campo acheo e richiedere ad Achille il corpo del figlio, offrendogli un ricco *riscatto*.

A nulla valgono la preoccupazione della moglie Ecuba e le obiezioni dei figli e dei consiglieri, ligi alle regole di corte, tipiche della "società a modello dominatore": a tutti loro Priamo ribadisce di essere un uomo, prima ancora di un re soggetto ai doveri e al cerimoniale, e afferma che intende lasciare un'immagine viva di sé, compiendo una cosa "tanto nuova e inaudita" da rimanere nella memoria di tutti (Malouf 2010: 89). Del resto, come lo stesso Priamo dice alla moglie, il "vero riscatto" che lui sente di dover realmente donare ad Achille non è quello materiale, ma è la sensazione, affascinante e inaspettata, di poter essere "un uomo qualunque", nel suo "senso più profondo". È "l'occasione di liberarsi dall'obbligo di essere sempre l'eroe, come da lui ci si aspetta sempre che sia il re"; è l'occasione "di prendere su di sé i ceppi più leggeri di chi è semplicemente un uomo" (Malouf 2010: 59).

E così, come narrato anche nell'*Iliade*, portando con sé un ricco *riscatto*, dopo un rito propiziatorio e l'invocazione a Zeus che manifesta la sua protezione con la presenza in cielo di un'aquila, il re inizia il percorso che lo farà giungere, quella sera stessa, all'accampamento acheo.

Anche in questo punto della narrazione iliadica, Malouf dà spazio alla sua sapienza creativa e inserisce la descrizione di ciò che accade nell'animo di Priamo, che in *Ransom* è accompagnato non dall'araldo di corte Ideo, ma dall'umile e non più giovane Somace, che guida il proprio carro condotto da due muli, Schianto e Bella, la prediletta. Il tragitto corrisponde anche al percorso di trasformazione di Priamo (capitolo tre), per il quale è fondamentale il ruolo di Somace, che gli fa da guida anche nei territori più sconosciuti del suo essere. Grazie alla sua presenza, alle parole e all'esempio, il re o, per meglio dire, l'uomo, scopre una consapevolezza di cui prima non aveva mai fatto esperienza, e riesce ad assaporare la Vita nella sua essenza, e la Natura con le sue voci e la sua bellezza. Priamo, quindi, si purifica dal suo passato, fatto di formalità, silenzi e arida compostezza, nel difficile attraversamento del fiume sacro Scamandro; solo in seguito, in un paesaggio devastato dalla guerra, ma sotto la guida del dio Hermes, protettore dei viandanti, al "bubolare" di un gufo, alla luce della luna e delle stelle, i due proseguono il cammino e giungono al campo acheo dove il nuovo Priamo è ora pronto ad affrontare Achille (capitolo quattro).

All'alba del giorno successivo, Achille e Priamo, ormai redenti, pattuita una tregua per offrire gli onori funebri a Ettore, si salutano ora con affetto, consapevoli della loro fine imminente, di cui Malouf narra nel quinto capitolo. Sarà poi Somace, quando Troia ormai non esisterà più, a tramandare a nipoti e pronipoti i racconti di queste vicende.

In un'atmosfera di conciliazione, compassione e partnership, quindi, si conclude il romanzo, ma anche il modello a cui Malouf attinge. Dopo l'incontro tra il Pelide e il re di Troia, infatti, nell'*Iliade* non vengono più cantati episodi di guerra, tantomeno la caduta della città, sebbene ormai prossima, e il racconto termina proprio nell'ultimo di quei giorni di tregua che Achille ha concesso a Priamo per celebrare gli "onori per la sepoltura di Ettore, domatore di cavalli" ("Ὡς οἱ γ' ἀμφίεπον τάφον Ἐκτορος ἱπποδάμοιο, *Iliade*, XXIV, 804, ultimo verso del Poema). L'ira di Achille (μῆνιν, "ira" è la prima parola del Poema), oggetto del canto della *Diva*, si placa così in una "presa di coscienza, in un mutamento interiore che è consapevolezza di maturità, da parte dell'eroe e anche della civiltà che gli ha conferito la luce della poesia" (Del Corno 1995: 89).

Bibliografia

- Achille. n.d., <https://www.anticaciviltasarda.com/files/etimologico-della-mitologia-greca-dizionario.pdf> (consultato l'11/09/2022).
- Beye, Charles Rowan. 1979. *Letteratura e Pubblico nella Grecia Antica*. Roma-Bari: Laterza.
- Codino, Fausto. 1977. *Prefazione. Iliade*. Torino: Einaudi.
- Del Corno, Dario. 1995. *Antologia della Letteratura Greca*. Milano: Principato.
- Eisler, Riane. 2011. *Il Calice e la Spada. La Civiltà della Grande Dea dal Neolitico ad Oggi*. Udine: Forum.
- Esione. n.d., www.treccani.it/enciclopedia/esione (consultato l'11/09/2022).
- Homerus - ΙΛΙΑΔΟΣ Ω. n.d., <http://www.poesialatina.it/ns/Greek/testi/Homerus/Ilias24.htm> (consultato il 14/10/2022).
- Malouf, David. 2010. *Io sono Achille*. Milano: Frassinelli.
- Omero. *Iliade*, Canto XXIV. n.d., http://mercure.fltr.ucl.ac.be/Hodoi/concordances/homere_iliad24/lecture/default.htm (consultato il 14/10/2022).
- Omero. 1977. *Iliade*. Versione e note di Rosa Calzecchi Onesti. Torino: Einaudi.
- Oniga, Renato. 2011. David Malouf e i Classici. *Le Simplegadi*, 9: 120-148.
- Podarce. n.d., www.treccani.it/enciclopedia/podarce (consultato l'11/09/2022).
- Priamo. n.d., <https://www.anticaciviltasarda.com/files/etimologico-della-mitologia-greca-dizionario.pdf> (consultato l'11/09/2022).
- Priamo. n.d., www.treccani.it/enciclopedia/priamo (consultato l'11/09/2022).
- Riem, Antonella. 2010. David Malouf. "Io sono Achille". *Le Simplegadi*, 8: 88-96.
- Riem, Antonella. 2011. The Sea has Many Voices: David Malouf's Ransom and the Fluid Mother-Goddess World. *Le Simplegadi*, 9: 94-118.

The True Quest: In Search of Gylany

Francesca De Blasi

Copyright ©2022. Francesca De Blasi. This text may be archived and redistributed both in electronic form and in hard copy, provided that the author and journal are properly cited and no fee is charged.

In her 1987 masterpiece *The Chalice and the Blade*, Riane Eisler develops a theory of “Cultural Transformation”, namely an analysis of the past and the future that demonstrates how society tends to be divided between two models which she calls “Dominator” and “Partnership” respectively.

The first model, which humanity has known only since 3500 BCE, is based on forms of androcratic power, gender inequality and the exploitation of fear and violence as instruments of power. According to Eisler, the “dominator” part, if not contrasted, would tend to reach the extinction of human and more-than-human life in this world. On the contrary, the “partnership” model, which is based on equality and gender-balance, has existed for the past 15000 years. Indeed, this is still evident in traditions and societies that live closer to original customs, particularly shamanic cultures. In the course of history, shamanic groups have favoured forms of sustainable, ecological and partnership existence. It is no coincidence that human beings have made their most extraordinary discoveries - from fire to agriculture - in these contexts, that is to say those of native and aboriginal cultures. It is a way of conceiving the world that has never ceased to exist and that periodically comes back and tries to remerge with force.

Partnership is not only a theoretical framework but a historical event, whose history is still discernible if we are able to distinguish and read its archaeological, literary and artistic foundations. To better explain the foundational thesis of her work, Eisler coined the term *gylany* (Eisler, 2011:78). This word describes the deeper meaning of Partnership. It derives from Ancient Greek roots *gy (woman from the Ancient Greek *gunē*) and *an (man, from Ancient Greek *anēr*) united by an “l” that recalls the Ancient Greek “lyo” (to set free) or “lego” (to put together) and also the English “link”.

The proactive message of *Partnership* is, in fact, the opposite of *patriarchy* and it is not linked to *matriarchy*. It is instead a collaborative fusion based on a real and effective “equality” that

does not eliminate differences but transforms them into resources, where women and men, clearly conscious of their value and distinctive features, use it to remould a very ancient concept of hierarchy. Thus, leadership is not based on the abuse of power, but is functional because its objectives are not individual but communal, partnership-oriented and shared.

From *The Chalice and the Blade*, we learn that critical mass of ideas can move humanity from one model to another, and for this reason Partnership has been hidden and constraint in the long-standing rewriting of our human history, and in the foundation of myths connected with androcratic cultures (Eisler, 2011).

In her book *Sacred Pleasure* Eisler argues that, in order to change our reality, we must change our myths, as they are closely entwined (Eisler, 1995). What remains of Partnership is in our genetic memory, in the wild world of symbols and archetypes (Eisler, 2018), where Clarissa Pinkola (Pinkola, 1993) and Joseph Campbell (Campbell, 2012) can be a great guide toward fables, myths and their modern version, the fantasy genre.

Which is the archetype that best represents gylany? *Hieros gamos*, meaning the Sacred Marriage. In Sumerian mythology, the Goddess Inanna and the king Dumuzi joined together to plunge into immense pleasure and acknowledge the power of sex. In their Mystic Wedding, the Chalice and the Blade are not divided! The Masculine and the Feminine form the only framework of an integrated, flourishing and abundant existence.

According to Eisler, even though this social paradigm shifted, the institution of the Sacred Marriage remained alive as a legitimate institution. Nevertheless, it became vilified, distorted and parodied, often represented as illicit, unnatural, and something to flee from, because “as it occurs and it is believed in mediaeval Christian dogmas, sex is sin” (Eisler, 2012: chap. 7).

In the search for new “outputs out of a psyche that suffered these changes” (Eisler, 2012) post mediaeval tales of English literature are an interesting example of a world where destructive principles, rather than creative ones became predominant. This translated particularly in the shift towards *thanatos* instead of *eros*. This is a world in which *hierogamos*, and thus gylany, are inserted: the feminine elements of the Sorceress or the Healer, and the masculine elements of the Warrior and the Knight have a relationship based on fear of pleasure and the obsessive exaltation of chastity and maternity (even better when through immaculate conception), otherwise they approach each other experimenting only distrust, sacrifice and guilt.

Consider the text that has brought the Breton cycle into modernity: *Le Morte d'Arthur*, also known as *The History of King Arthur and the Knights of the Round table* (Mallory, 2013). Through his narrative choices, Thomas Malory demonstrates how “in the mediaeval Christian contexts, the sacred marriage underwent another radical transformation, becoming the celebration of pain and death, and also the split between body and spirit, resulting in the division between men and women” (Eisler, 2012):

Morgan le Fay sends you Excalibur the sword of Arthur, together with its scabbard and bids you, as you love her, to battle to the bitter end and without any mercy, as you secretly promised her. (Malory, 2013, Book IV)

You have murdered your mother! If at such a young age you already know how to kill, you'll likely to become a vigorous man. (Malory, 2013, Book VIII)

I shall punish my flesh that wants to become my master. (Malory, 2013, Book XIV)

Launcelot decided to zealously follow the dictates of Our Lord Jesus Christ and to withdraw himself from Lady Guinevere's company. (Malory, 2013, Book XVIII)

In the book the author shows mechanical sequence of actions without strength or appeal, full of details of battles and violence. These descriptions are directly in tune with the symbol of Blade. The feminine element is relegated to the role of the antagonist or the summoner. Women are the *trigger*, where men are the shooters, the guns and the bullets: "The king ordered them, pain of death, to aid ladies, damsels and gentlewomen and not to engage in battles over wrongful disputes for love or for worldly goods" (Malory, 2013, Book III). Beyond that role, the characterisation of women sways between wickedness, cruelty and powerlessness:

Sir Marhault said: "Now I shall tell you why I detest them: they are sorceresses and enchantresses, and no matter how strong a knight's constitution and valiant his nature, they will turn him into a coward to take advantage of him. (Malory, 2013, Book IV)

Needless to say, in a context in which the Feminine is absent, *gylany* is impossible. Indeed, the story ends with the death of all its protagonists, leave out vocation, chastity and reclusion in a monastery.

However, the path towards partnership values and existence for life did not stop in the 15th century. Around four hundred years after Malory, Walter Scott, in his work *Ivanhoe* (Scott, 2017), provided us with another story of ladies and knights, with aspirations for *Hieros gamos*, in which the differences are few but important. European Romanticism, and in this case English Romanticism, stands out as a fundamental historical change from the past, especially from the period we know as Enlightenment. In this period, old dogmas are replaced by valuable alternative possibilities: from the faith on reason to the exaltation of an emotional sensitivity; from intelligence to the imagination; from realism to fantasy. This era restored a fundamental belief in dreams or better in the dreaming dimension, in primitivism, and in the praise of a nature which was no longer seen as an ordered and artificial universe but a wild enclosure or living entity to be known and experienced, a place where one could live more authentically to discover another way of life.

Indeed, Scott, who will become a frontrunner of the historical novel, wrote storylines that were still concerned with the symbol of the Blade. Nevertheless, the Chalice is no longer seen an object sent by a patriarchal and distant God. It is a Woman that speaks and has a name with an immense impact on the story.

The author shows us a woman within a more traditional stance and another one that embodies the urge to re-emerge with a conscious and powerful energy. Therefore, we can still find the woman's role which I have previously defined as 'trigger'. This role, for instance, is assigned to the character of Lady Rowena, who represents the traditional lady, in her act of waiting, in a powerless condition. At the same time, it is through this silence that Lady Rowena shows her

political influence and power and an ancient traditional custom that claims her to be the representation of matrilinearity.

On the opposite side, we find Rebecca the healer, who has little or nothing to do with tradition. She embodies the entire range of characteristics of the Goddess and the Sacred Feminine, the knowledge of life and death, a unity with nature of which she knows the secrets and from which she draws her ability, an independence founded on self-awareness, and courage to complete a mission without wavering, not even out of fear or constriction and regardless of the circumstances. Rebecca is Jewish and belongs to a culture that is perceived as obscene and hostile, exactly as it happened to Partnership in the moment of its fall. Yet, she never stops healing, nor does she refuse her gifts to anyone. She remains true to herself in every moment, while being capable of defending herself. She says no, and she knows how to be assertive and to guide people in “her” way.

Nevertheless, *gylany* is still “impossible”. Ivanhoe marries Rowena, because a union with Rebecca is impossible, even though desired and kept in the background. To the healer, the only remaining possibility is a virginal destiny, out of freewill as a way to assert herself against the rules of the world. She is ultimately renouncing to the power that Inanna - around 5000 years before her - knew how to exploit through the contemplation of her own Vulva and the pleasure that she could derive from it (Kramer, Wolkstein, 1983).

Not even the feminist (r)evolution of the 1970s could reach these objectives and goals.

Zimmer Bradley in *The Mists of Avalon* (Zimmer Bradley, 1986) narrates the story of the Chalice and the Blade from a feminine perspective. Indeed, the author, the narrators and its main characters are women. Here the *Hieros gamos* is not just present, but it unfolds the entirety of the story: first between Igraine and Uther to conceive Arthur, second between the latter and Morgan and third between Launcelot and Guinevere. Despite the physical act, however, *gylany* is not fully achieved.

The unions between Igraine and Uther, like that between Morgan and Arthur, are told in a way to highlight external manipulation. Merlin and Viviane are pulling the strings. They share the Chalice and Blade in each other's arms, thus deceiving themselves, hiding and omitting the worst parts of Truth. In this way, the two acts of love, similar in meaning to the relationship of Inanna and Dumuzi (both in terms of the legitimation of power and that of ecstasy and pleasure) are not reaching the are not fully exploited like it happens for the Sumerian divinities. Also in that case, a god-sorcerer (Utu) was behind the union, but without deception. Inanna said “yes” with awareness and desire.

African shamans teach us that there are two paths in the Universe, Love and Fear. If compared to the Sumerians' view, Zimmer Bradley chooses to point everything towards this second path, deviating from the way to Partnership and remaining in that of the Dominator. Thanks to this, we can see why the opposite of patriarchy cannot be matriarchy.

The relationship between Igraine and Uther is crushed by doubt and manipulation. The consequence is the sterility of the queen after the birth of Arthur. The act of love loses all of its power and cannot bring forth anything other than a monastic choice.

Guilt also marks the relationship between Morgan and Arthur. The initial spontaneity is wiped away by a sense of betrayal, by the absence of a true Faith. The sexual encounter between brother and sister, that placed Isis and Osiris at the top of the Egyptian pantheon, now is seen as an abomination, a sin, a condemnation. The inevitable penalty is the systemic frustration of every desire: this is true for Morgan, Arthur, Guinevere and Lancelot. In *The Mists of Avalon* gylany results in separation, contrast and conflict which leads to war and death.

Is this the failure of Partnership? Actually, it does not appear so. According to stories that we can see in the 21st century, like in cinemas, TV series or even in the so-called young adult literature, the reality is different.

Let us consider urban fantasy novels. One example (but there are many others) is Cassandra Clare with her saga *Shadowhunters*. The author knowingly alludes to the Arthurian saga, involuntarily (in my opinion) she presents a shamanic perspective and creates the perfect *gylany*. If I were right, that spontaneous act would make the choice even more important, demonstrating not only that the urge for renewal is still alive inside us, but indeed also the memory of how to bring it to life.

The first trilogy of the saga, *The Mortal Instruments* (Clare, 2007-2009) is about a Sword and a Cup with divine origins. United by a lake called Lynn, they create a bridge between our world and the spirit world. The saga is all about the search for the Cup and the relationship between a man (a modern Knight) and a woman completely different from the pure virgins of Malory. She is rather like Rebecca with the added power of Morgan and a new spirit of optimism. She is liberated from rage against men, from suspicion, and the desire for revenge. She is strong and magic woman, and she discloses to be the keeper of the Cup (Clare, 2007). The holy wedding between them at first seems impossible, as usual. But then, when the Sword and the Cup are united, their symbolic meaning become tangible and *gylany*, finally, gets real (Clare, 2009). They reach the happy ending, with its role of transcendence which constitutes the healing and the true power of the myth (Campbell, 2012).

In conclusion, there is an innovative and vital dynamism in new myths that reinterpret the ancient ones. But I think we have to pay attention, especially to the stories that represent strong and independent women that embody masculine movements, ideals and modes. We must also pay attention on heroines that keep their distance from the Masculine in an Amazonian way. History invites us to be alert, because androcracy had already used this method to facilitate the transition to the Dominator model: it is enough to think of Athena in the Greek pantheon: born from the Head of Zeus without a mother, virgin, goddess of war, always with weapons, helmet and shield.

However, it is also important to emphasise stories in which strong, independent, conscious women do not need to undermine or replace men, where they do not need to imitate or destroy him in order to take back their power and reclaim their role. Transformation, I insist once more, does not depend on the gender of those who sit on the throne, but on the renouncement of the throne itself, with the aim towards mutuality and partnership.

Works Cited

- Campbell, Joseph. 2012. *L'eroe dai mille volti*. Torino: Landau.
- Clare, Cassandra. 2007-2008-2009. *Shadowhunters – The mortal Instruments: Città di Ossa, Città di Cenere, Città di Vetro*. Segrate: Mondadori.
- Eisler, Riane. 2011. *Il Calice e la Spada*. Udine: Forum.
- Eisler, Riane. 2012. *Il piacere è sacro*. Udine: Forum.
- Eisler, Riane. 2018. *Il Potere della Partnership – Sette modalità di relazione per una nuova vita*. Udine: Forum.
- Jung, Carl Gustav. 2014. *Gli archetipi dell'Inconscio collettivo*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Malory, Thomas. 2013. *Storia di Re Artù e dei suoi Cavalieri*. Gabriella Agrati and Maria Letizia Magnini, eds. Segrate: Mondadori.
- Pinkola Estès, Clarissa. 1993. *Donne che corrono coi Lupi*. Segrate: Frassinelli.
- Scott, Walter. *Ivanhoe*. 2017. Vedano Olona, Crescere Edizioni.
- Wolkstein, Diane and Noah Kramer. 1983. *Inanna – Queen of Heaven and Earth. Her Stories and Hymns from Sumer*. New York, Perennial.
- Zimmer Bradley, Marion. 1986. *Le Nebbie di Avalon*, Segrate: Mondadori.

**Alice's Adventures in Wonderland:
*A Journey into the Unconscious, a Shamanic Journey***

Angela Faranda

Copyright ©2022. Angela Faranda. This text may be archived and redistributed both in electronic form and in hard copy, provided that the author and journal are properly cited and no fee is charged.

In a completely different context I heard the expression, "I like to finish before I start."

It somehow popped up when I finished reading the story of *Alice's Adventures in Wonderland*, and for this reason I decided to start with its end. Alice wakes up and it has all been a dream. Alice's sister pictures herself how Alice will become a grown-up woman and will keep the simple and loving heart of her childhood. She imagines how Alice will pass the strange tale of Wonderland to other eager-looking children. Children with bright eyes full of wonder. Those eyes full of wonder which in many spiritual traditions are to be found again in order to open up to the doors of heaven on earth.

Initiation, magic, the capacity to look beyond the visible reality to connect to the invisible ones. Entering the spirit world of the animals through a hole in the ground and journeying down the hole, different parts of the psyche take the form of animals and other magic beings, which represent foes and friends, and all of them need to be recognised as part of the whole. These are some of the elements which can be found in Alice's story and which can be seen as part of a shamanic initiation journey.

Even in my own personal experience, Alice falling down the rabbit hole has represented a strong spontaneous catalyst about entering the imaginal world of the psyche, which I experienced within the setting of generative trance workshops.

In the trance world the principles of standard reality do not apply, as in Alice's story and in shamanic journeys. The rules of time and space dissolve to enter, in an awoken state, into the world of the unconscious and the infinite possibility of the imaginary world, which then allows to bring back new knowledge and resources in order to answer more creatively to life's requests and challenges. As Stephen Gilligan mentions:

When you attune to trance, the ego box releases. You drop from the disembodied intellect of analytical thinking into the experiential world of unbounded images, feelings, symbols, movements and energies. Like in dreams or play, in trance you can go anywhere from anywhere; the normal classic reality gives way to a more subtle quantum field of creative possibility. All the ordinary structures of identity that are usually fixed – time, embodiment, memory, logic, identity – become variable, free to generate new patterns and identities. (Gilligan 2012: 32)

C. G. Jung described the process developed from his own personal crisis as active imagination. Entering the space of the unconscious is actively used in order to connect to other worlds. I would ask: are those other worlds really *other*? Or are they just part of our own 'normal' reality, but we, as modern, contemporary human beings, have lost the connection to it? We have lost the connection to our own soul consciousness, as much as the connection to the consciousness of the anima mundi, of the spirit(s) world.

Lost in translation, lost in the illusion of being exclusively rational beings.

Are we really so rational, or is the world we live in just a construction of our own fantasy and believe systems as much as in the primitive world? In the so-called "primitive world", the concept of the soul, of being connected to the spirit(s) world, was perceived as natural, not even put in question.

In my own personal journey, I found myself extremely attracted by this question: how to bring such worlds together and live across two worlds characterized by an open communication channel between the conscious and the unconscious mind?

Both the personal unconscious as well as the "universal" are the two parts of a whole human consciousness. As Holger Kalweit outlines and I freely translate here:

The Western man is able to use only a minimal part of his psychic potential, because of his egocentric prejudices and because of his limited and illusory vision of reality. The shaman instead, by living across two worlds, is able to move freely between the "standard" daily consciousness and the altered states of consciousness and therefore transmit an archaic knowledge which he can express in his healing techniques. (Kalweit 1996: preface)

As C. G. Jung wrote,

It is of course ironical that I, a psychiatrist, should at almost every step of my experiment have run into the same psychic material which is the stuff of psychosis and is found in the insane. This is the fund of unconscious images which fatally confuse the mental patient. But it is also the matrix of mythopoeic imagination which has vanished from our rational age. Though such imagination is present everywhere, it is both tabooed and dreaded, so that it even appears to be a risky experiment or a questionable adventure to entrust oneself to the uncertain path that leads into the depths of the unconscious. (Chodorow 1997: 33)

As the same author, C. G. Jung, mentions in another text when describing his own experience:

I was sitting at my desk once more, thinking over my fears. Then I let myself drop. Suddenly it was as though the ground literally gave way beneath my feet, and I plunged down into dark depths. I could not fend off a feeling of panic. But then, abruptly, at not too great a depth, I landed on my feet in a soft, sticky mass. I felt great relief, although I was apparently in complete darkness. After a while my eyes grew accustomed to the gloom, which was rather like a deep twilight. Before me was the entrance to a dark cave, in which stood a dwarf with a leathery skin, as if he were mummified. I squeezed past him through the narrow entrance and waded knee deep through icy water to the other end of the cave where, on a projecting rock, I saw a glowing red crystal. (Jung 1961: 214)

This is a description of Jung's experiment and his own process to voluntarily connect with the unconscious in order to unveil the hidden images behind certain emotions and therefore integrate them in his own consciousness. Doesn't it sound like Alice falling in the rabbit hole? To me the quality of those two inner journeys are very similar, even if the images and the metaphors, which pop up are different, but that is just a detail from my point of view. Each person will connect, when accessing the unconscious, to different images depending on their own personal experiences, cultural and social background, imagination etc.

Another element which can be reported as a typical element in the quest for a personal journey of initiation and growth is the question: Who am I? A much less trivial question than the tone in which Lewis Carroll amusingly describes:

Dear, dear! How queer everything is to-day! And yesterday things went on just as usual. I wonder if I've been changed in the night? Let me think: was I the same when I got up this morning? I almost think I can remember feeling a little different. But if I'm not the same, the next question is, Who in the world am I? Ah, that's the great puzzle! (Carroll 2015: 16)

“Who am I?” –This is the question introduced again in front of the caterpillar.

Falling into the rabbit hole is said to represent a rich metaphor about the inner journey into adulthood, and so is usually considered to be addressed to children. Yet this story has also attracted at least as much the imaginary world of adults across different ages and countries since when it has been written in 1865.

Salvador Dalí, master of surrealism, was inspired by Alice's story:

Surrealism's initial objective was to make accessible to art the realms of the unconscious, the irrational, and the imaginary and its influence soon went far beyond the visual arts and literature, embracing music, film, theatre, philosophy and popular culture. As have the *Alice* books. (Carroll 2015: IX, X).

I see in this case the inner journey into adulthood not as much as linked to a biological age, but more as the psychic process which allows to open up a door to the realm of the depths, of the own soul, so that healing is possible by recovering parts of the “Self” lost along the way.

The personal growth process is also based on a paradox, on confusion as much as on the chaos and the confusion experienced by Alice in a world in which everybody seems to be mad. As in

the shamanic journey, also for Alice it is not about losing herself in such “alternative realities,” but by facing her fears so as to be able to bring back the gifts and understandings of those experiences, and to integrate them in the standard reality. It is a positive sense of confusion. We lose ourselves into the unconscious; we deconstruct the fixed images we have about ourselves, the others and the world; we face our fears in order to become more ourselves and to have more space for free and conscious choices.

The more we perceive the multitude of meanings we can give to life's experiences depending on which part of the psyche, of our consciousness, is activated, the more it becomes evident that; depending on the part we choose to incarnate in each specific circumstance, we create a different reality. No event has an intrinsic meaning in itself. Even if we have grown up (or better said, I grew up, and I assume I was not the only one to do so) with this illusion: it all depends on the meaning we give to any given experience, on the relationship we have with it and on the story we use to describe it.

From my point of view, any experience which involves connecting to “other worlds” (independently if a shamanic journey, a spiritual / mystic experience, a psychological journey or an artistic expression), it will ideally meet the ultimate goal to allow a person to be more into this world. The purpose is to be able to fully experience and enjoy life in all of its facets, even if not always enjoyable, with a sense of systemic belonging and partnership with all parts, inside and outside of oneself (being it nature, other people and traditions, social, cultural backgrounds, races, religions etc.). We can recognise the intrinsic similarity, the common base of emotional and spiritual expressions beyond the difference of the external forms of those settings (shamanic, mystic, psychological and artistic) and the specialised language they use. We leave the illusion of being fixed identities to melt into the flow of existence, in which we become ourselves an unfolding process, part of the stream of consciousness evolving.

I would like to end with the following thought, which rose up while reading:

The very dreaded chaos, confusion, even crisis, become allies which allow the reality, as we know it, to melt like ice cubes on the sun. We find a new more authentic form of expression when the fresh breeze of clarity blows on the dust of a deserted heart and fills a pool with our own tears. Tears whose streams can carry us, our heart and spirit, to more adventurous shores.

Bon voyage!

Works cited

- Carroll, Lewis. 2015. *Alice's Adventures in Wonderland. 150th Anniversary Edition Illustrated by Salvador Dalí*. Princeton: Princeton University Press.
- Chodorow, Joan. 1997. *Jung on active imagination (encountering Jung)*. Edited and with an introduction by Joan Chodorow. Princeton: Princeton University Press.
- Gilligan, Stephen. 2012. *Generative Trance. The Experience of Creative Flow*. Camarthen: Crown House Publishing Limited.
- Jung, Carl Gustav. 1961. *Memories, dreams, reflections*. New York: Random House.
- Kalweit, Holger. 1996. *Guaritori Sciamani e Stregoni*. Roma: Ubaldini Editore.

The Chalice and the Blade in Shakespeare's Macbeth

Roberta Pibiri

Copyright ©2022. Roberta Pibiri. This text may be archived and redistributed both in electronic form and in hard copy, provided that the author and journal are properly cited and no fee is charged.

Introduction

FIRST WITCH
When shall we three meet again?
In thunder, lightning, or in rain?

SECOND WITCH
When the hurly-burly's done,
When the battle's lost and won.
Macbeth
I, 1, vv. 1-4

Macbeth is a tragedy in five acts probably composed by Shakespeare in 1606 and it appeared in print only in the 1623 *First Folio* posthumous collection¹. While presenting the structure of the 'chronicle play'², *Macbeth* represents the drama of the human condition through the language of tragedy. Reversing the perspective between background and foreground, the historical dimension in *Macbeth* acts as a dramaturgical and narrative device that allows us to explore the complexity and multiplicity of the human soul related to its relationship with power and its expression, with nature and with alterity and diversity.

The peculiar language of *Macbeth* has the value of basic presenting a structural function and it is founded on the antithesis figure of speech: between beauty and ugliness, good and bad, light and shadow, sovereignty and tyranny, sacred and evil, heaven and hell. This antithetical structure is a constant element of the work and it provides the rhythm to the continuous dance between co-present rather than conflictual opposites. In this regard, the opening chorus of the Three Witches, "Fair is

¹ For a critical analysis of the text, see: Lombardo, Agostino, 1983 (IV edizione; I edizione 1969), *Lettura del Macbeth*, Vicenza: Neri Pozza; Melchiori, Giorgio (a cura di), 2005 (I edizione 1976), *Teatro completo di William Shakespeare. Le tragedie*, I Meridiani, Volume IV, Milano: Arnoldo Mondadori Editore.

² The main source of historical facts from which Shakespeare draws is the work *The Chronicles of England, Scotland and Ireland* of Raphael Holinshend (1577; 1587). In this work is narrated the story of Macbeth who reigned in Scotland from 1040 to 1057, who killed his predecessor Duncan I and who was in turn killed by Duncan's son, Malcolm III.

foul, and foul is fair” (I, 1, v. 11), is the key to understanding the very essence of the tragedy, symbolizing the reversal of the apparent order that characterised the entire play. According to Coleridge, the first scene echoes the keynote of the entire drama.

The female protagonists, particularly the Three Witches and Lady Macbeth, can be considered the symbols of different representations of the feminine and of the relationship with power, with nature and with the cosmos. These figures represent two different models of social and cultural system that characterised the paradigm³ developed by Riane Eisler. These are respectively the partnership/mutual model, symbolized by the Chalice, and the domination/dominator model, symbolized by the Blade. This is the interpretative and analytical key that guides this exploratory paper whose results will be illustrated in the following sections.

Love and Power in Shakespeare

The analysis of *Macbeth* in the light of the theoretical perspective elaborated by Eisler in *The Chalice and the Blade* raises questions and offers interesting insights on power. Indeed, together with love, power is an issue at the heart of Shakespeare’s plays, as argued by Krippendorff. Specifically, the history plays and tragedies stage the “reproduction mechanisms of dominion” (Krippendorff 2005: 12) and they refer to an idea of order and of the exercise of power which coincide with a society based on a domination/dominator model (*sensu* Eisler)⁴.

Sensitive observer of his time, Shakespeare shows the dangers of the exercise of power supported by violence and domination, and of the political action free from any tie with the community and from the pursuit of the common good.

Indeed, as pointed out by Krippendorff, the representation of power, and consequently of the socio-political dimension in Shakespeare’s history plays and tragedies, revolves around specific themes that find in *Macbeth* a tragic and crude representation. Specifically, these themes are: the understanding of the order as dominion; the extreme individualism of the characters wielding power; the mutual distrust of the representatives of the political class and their rivalry for the conquest of power and hegemony; betrayal as the *leitmotif* of political action; war as a key element of the events narrated; the relationship between masculinity, craving for power and violence; the exclusion of women from society and the political sphere; the reduction of the legitimacy of power to socio-economic efficiency.

³ According to Riane Eisler’s Cultural Transformation Theory, history is the result of the interaction between two evolutionary movements. The first is the tendency of social systems to develop from primitive to complex organizational forms through technological phase changes; the second is the movement of cultural shifts between two basic models for social and ideological organization: *androcracy* (domination) and *gylany* (partnership) (Mercanti 2011; 2014). Specifically, the Cultural Transformation Theory claims that underneath the apparent great differences of human culture there are two basic models of society. The dominator model, what is commonly referred to as patriarchal or matriarchal, is characterized by the dominance of one half of humanity over the other. The second model, the mutual one, is instead characterized by social relations that are based primarily on union and not on dominance, in which diversity means neither inferiority nor superiority.

⁴ The domination/dominator model is the basis of a social system characterized by a high degree of fear, abuse and violence, essentially structured on rank as organizational principle (Mercanti 2011: 405).

According to Krippendorff, Shakespeare's plays focus on two major themes, love and power, that are the crucial aspects of existence which constitute the heart of ethical problems in human coexistence and that are often in deep antagonism between them.

In Shakespearian works, love is to be understood as affability (Krippendorff 1992: 17-18) and it is manifested through all those human values⁵ which transcend differences of nationality, gender, religion and social class such as human solidarity, mutual understanding, willingness, faithfulness, reliability, selfless altruism, collaboration and cooperation, loyalty and trust. In line with what Eisler suggested, "in the partnership model, love is recognized as the highest expression of the evolution of life on our planet, as well as the universal unifying power" (Mercanti 2011: 403; 2014: 19).

Conversely, power in all its forms is located at the opposite pole as an expression of hierarchical order, glory and public recognition, public respect, ambition, courage and valour, individualism, authority, and detachment. In other terms, power represents all those qualities and values embodied by the characters of Shakespeare's history plays and tragedies. These are the values with whom the great personalities of history and politics are generally identified. Power, thus understood, together with dominion, are the guiding thread of history, as also noticed by Eisler.

As a corollary to the above and in accordance with Krippendorff, the issue of the legitimacy of power plays a critical role in Shakespeare's tragedy: according to the author, indeed, the only legitimate power is the one at the service of a higher order and it fits in a wider context, the cosmic one. Legitimate power, in this sense, becomes the foundation of the inspiring model of responsible and ethically justified political action. It becomes the ethical model of a society harmoniously ordered at a cooperative level and founded on the unanimous support of each individual. It is a society based on the cosmic order in which altruism is the compass of political ethics and represents the measure to legitimate government and political action in order to serve the common good.

In this sense, politics is for Shakespeare ethical action. It is a human activity which aims to carry out long-lasting systems through the achievement of ethical principles. Otherwise, it becomes destructive politics reduced to techniques of domination, and it is the kind of politics that is represented in history plays and tragedies.

Taking into consideration politics and the exercise of power through the analytical-interpretative framework of the partnership/domination *continuum*, it is possible to find significant similarities with the concept conveyed by Shakespeare. According to Eisler (2002), indeed, there are two variations of power highlighted by the partnership/domination *continuum*: one is attributable to a domination/dominator model in which power is understood as giving orders, controlling and rendering people powerless and incapable of acting (*disempowerment*); the other is attributable to a partnership model in which those who have a position of power use it to empower others enhancing autonomy and responsibility (*empowerment*).

Together with power, another central issue in *Macbeth* is evil. According to Knight, one of the most distinguished Shakespearian scholars, this tragedy can be considered "his deepest and most mature vision of evil" (Wilson Knight 1949: 141 *et seq*). Indeed, as pointed out by Krippendorff, evil is a

⁵ These are the mutual values that Eisler considers at the basis of the partnership model, namely those "social and cultural values that promote human development and well-being, such as empathy, nonviolence, caregiving, and mutual trust, presented as normal and desirable" (Mercanti 2011; 2014).

latent dimension which manifests itself in power structures based on violence, and it takes shape and reaches its peak in the regime of tyranny established by Macbeth.

Shakespeare leads the reader/viewer face to face with the evil inherent in the opportunistic craving for power, in the unbridled individualistic ambition and in dominion which are, in *Macbeth*, firstly the driving force of the thought and then of the criminal action of Macbeth and his wife. The ruthlessness and harshness of Macbeth and her Lady are narrated vividly and evocatively by Shakespeare through their monologues and dialogues, which assume the tone of the confessional because of their at times self-reflective nature. This ruthlessness and harshness accompany the reader in the dynamics and in the psychic meanders in which the genesis of evil is accomplished.

The character of Macbeth embodies and represents, in an exemplary way, this dark and 'evil' dimension of domination and craving for power. This starts with the prophecy of the "imperial theme" (I, 3, v. 129) enunciated by the Three Witches, the Weird Sisters, and towards which Macbeth, from the very beginning, was well willing to believe, even if it initially represents a source of doubt and inner turmoil. And it is precisely the "imperial theme" that progressively insinuates what triggers the impetus and the strong motivation to criminal thinking and action in Macbeth, leading him towards a downward spiral that reaches the point of no return with the murder of Banquo. The psychological, ethical and decision-making process which leads Macbeth to his crime and total dehumanization wavers between the initial sense of guilt for his evil and counter-nature thoughts and the uncertainty about the truth of the witches' prophecy, reaching the point where murder becomes an integral and central part of his political action. In this regard, what makes Macbeth such a tragic modern hero, responsible for his own destiny, it is his acting in full awareness. He is, indeed, aware of the wickedness inherent in the act that he is about to commit (the murder of King Duncan) rather than being subject to an ineluctable destiny that cannot be avoided. To reach power, Macbeth deliberately chooses the course of action to be followed, despite the consequences.

As stated by Krippendorff, the 'psychological' inner story of Macbeth is the story of a successful criminal on the political stage who tries in vain not to justify to himself his own evil act but to hide it, remove it and forget it (Krippendorff 2005: 259). Indeed, in order to live with the burden of the committed deed thanks to which has gained the power he had coveted, Macbeth must commit another crime: the murder of himself and his humanity. To be able to continue to live and coexist with the weight of his brutal act, Macbeth must become another man, other than himself, and kill those qualities that make him a human being (e.g., poetry, imagination, creativity, consciousness, human goodness). He must consciously carry out a process of physical, ethical and spiritual self-destruction. Shakespeare highlights the brutality and the progressive estrangement of Macbeth from the human dimension. In the tragedy, this estrangement is manifested through his silence and his cold detachment, and through his ruthless inhumanity

On a symbolic level, evil is present in the atmosphere filled with darkness that characterises the tragedy, where the sun rarely appears on the scene. Together with black, the red of blood is the other colour that stands out as chromatic *leitmotiv* of the entire play. It is present from the beginning in the words spoken by King Duncan who, at the sight of the bleeding Captain returning from the battlefield, asks: "What bloody man is that?" (I, 2, v.1). Blood, therefore, is a red thread that runs throughout the entire tragedy whose "images form a dense plot" (Lombardo 1983: 34).⁶

⁶ As Lombardo points out, the word 'blood' appears more than a hundred times in *Macbeth*, to a much greater extent than in Shakespeare's other plays and tragedies.

Another peculiar element of *Macbeth* is the eminently masculine nature of the society in which the events take place and of the dynamics of the struggle for power. The world staged by Shakespeare is a world made of men⁷ in which the practice of violence, warlike courage, physical endurance on the battlefield, bloody struggle and the exertion of dominion are not only a guarantee of success in the conquest of power, but they are also praised and honoured as the highest virtues. These qualities refer to an extremely patriarchal conception of masculinity which is characteristic of the societies based on a dominator model as described by Eisler. It is a world where women are submissive to men; they play a marginal role in it and they are excluded from every position of power. The society represented in *Macbeth*, indeed, is a full-fledged “androcentric system in which social organization is characterized by male dominance and the subordination of women, and in which the polarization between genders, and by extension 'diversity', corresponds to the opposition between superiority and inferiority. In attributing a dominant role to man, the woman is marginalized and subdued allowing male chauvinist values to represent the norm” (Mercanti 2011: 403).

Nevertheless, the main female characters of the tragedy, Lady Macbeth and Lady Macduff, embody two different expressions of the feminine, although they are both submissive to masculinity.

Lady Macduff, brutally murdered in the Fife Castle by hitmen of the tyrant Macbeth, is a character who manifests virtues totally foreign to the world in which she lives: the innocence of the heart, goodness and loyalty, the centrality of bonds based on love and care. Her words seem to confirm the existence of a different reality from the dominant one. The search for natural order, the longing for harmony and for the ‘natural touch’ (IV, 2, v. 9) are all qualities that characterise Lady Macduff.

The character of Lady Macduff is sharply opposed to that of Lady Macbeth, who stifles and denies her own femininity, who internalises a distorted and violent concept of masculinity and says cruel and inhuman words, such as: “I have given suck, and know. / How tender ‘tis to love the babe that milks me; / I would while it was smiling in my face / Have plucked my nipple from his boneless gums / And dashed the brains out, had I so sworn as you / Have done to this” (I, 7, vv. 54-59). It is an image of death that emerges from what are perhaps Lady Macbeth harshest and most violent words, which reveal “the exaltation of non-nature, the aspiration to *chaos* and destruction”, as pointed out by Lombardo.

If Lady Macbeth and Lady Macduff embody two different and antithetical representations of the feminine and of the values associated with it in the world of Macbeth, the comparison between the Three Witches, the Weird Sisters, and Lady Macbeth is even more interesting. In light of the partnership and domination models illustrated by Riane Eisler, the analysis of these figures, in fact, proves to be a harbinger of interesting reflections and it raises questions about the different forms of representation of the feminine, the expression of power and the relationship with it, with nature and with the cosmos, of which the Three Witches and Lady Macbeth are the symbols. In the following paragraphs, the characters of Lady Macbeth and of the Three Witches will be analysed respectively as a symbol of the power of the Blade, the first, and as a symbol of the power of the Chalice, the others.

⁷ Most of the characters in *Macbeth* are men, while women are only three (Lady Macbeth, Lady Macduff and the gentlewoman attendant on Lady Macbeth), excluding the three androgynous witches.

Lady Macbeth: The Power of the Blade

As a symbol of internalised patriarchy, Lady Macbeth can be considered an example of that femininity which represses and denies her nature, her humanity and her womanhood by totally submitting to the vision and values of the androcratic society in which she lives. Her words, thoughts and actions are inspired by the values and the worldview typical of the hierarchical-dominator system such as violence, force, domination, aggressiveness, conquest and submission, as described by Eisler. Lady Macbeth is a woman whose name we do not know, and she feeds her thirst for power through a total identification with an idealised view of the masculine that she would like her husband to embody, namely an idea of man adhering to the violent and aggressive stereotype of masculinity characteristic of androcratic systems.

For Lady Macbeth, the only obstacle to achieving the “imperial theme” is the ‘real’ nature of her husband. In Macbeth she sees, in fact, an innate tendency to good, a humanity and some form of ethical consciousness that could sabotage the unmentionable deed and destroy their dreams of greatness: “Yet I do fear thy nature / It is too full o’the milk of human kindness / To catch the nearest way” (I, 5, vv.15-17).

The existence of Lady Macbeth and her very reason for being are linked to the realisation of the ambitions of her husband Macbeth. Lady Macbeth is attracted to the power of the Blade, to an ideal of masculinity that coincides with violence, domination and usurpation: “What beast wasn’t then / That made you break this enterprise to me? / When you durst do it, then you were a man” (I, 7, vv. 47-49). She despises the weak, she praises the fearless figures of the hero and the warrior and she considers evil as a lawful means to achieve one’s goals and weakness as an obstacle to the realisation of one’s ambitions.

Lady Macbeth denies her own feminine nature and she internalizes to a great extent the patriarchal system using her power in a distorted and unnatural way to bring death and destruction, rather than exercising her natural transformative, generative and creative power. In light of the partnership-domination paradigm, Lady Macbeth is the embodied symbol of ‘power over’, what Eisler calls ‘the power to dominate’. This kind of power corresponds to the “coercive and lethal power of the Blade, the power to take away life instead of giving it, the fundamental power to establish and strengthen dominance” (Mercanti 2011: 410).

Lady Macbeth is the character who, in line with the vision and values of the dominator model typical of the society in which she lives, embraces a dichotomous view of reality (*either/or*) which expresses itself through an oppositional and binary logic. This view represents the pivotal principle of the relationship with the cosmos, with nature and with otherness and diversity, considered an enemy to fight by any means (‘power against’), especially if the other is bearer of a different way of being and living.

The Weird Sisters: The Power of the Chalice

Far from being secondary characters, the Three Witches play a key role in the tragedy of *Macbeth*. They are, in fact, the driving force of the story and of the action of the protagonists, and they are those who weave the plot of the entire dramatic action with their prophetic words. Without the Three Witches and their prophecy there would be no story to tell. Guardians of a knowledge and a truth

alien to the world in which history unfolds, the Three Witches are beings able to unveil reality for what it is: a reality constantly shrouded in fog. From the beginning, they seem to provide the interpretative key of the whole tragedy, warning the reader/viewer that all that will take place is not what it seems, it is not what it appears to be.

It is precisely the verse of the opening scene, “Fair is foul, and foul is fair” (I, 1, v. 11) that encloses the sense of the tragedy. This verse is able to create the image and to evoke the atmosphere of an upside-down world characterised by disorder, *chaos* and by the reversal of values and natural order. The Three Witches live on the heath, on the margins of a world dominated by war and violence, which are maximum expressions of the dominant and patriarchal model, and they are the symbol of “feminine nature-instinct” (Riem Natale 2005: 9). They live in total connection with nature blending with its elements, “they vanish into the air” and their corporeity “melts as breath into the wind”, they are like “earth bubbles” (I, 3). The Three Weird Sisters are elusive, indefinable, shapeshifters, androgynous beings that go beyond the classic conceptions of the male-female dichotomy. They represent an ancient and different order of a gylanic nature (Riem Natale 2005: 11), partnership-oriented and based on a vision of reality informed by the feminine principle, which is sacred.

The condition of marginality that characterises the Three Witches is an expression of their total estrangement from a world in which they do not belong and that makes them look ‘weird’ in the eyes of those who meet them. This is because they are not compliant with the norms and they are the symbol of that ‘Otherness’⁸ which represents a threat to the apparent order of the dominant patriarchal system, as witchcraft is.

Such as the Norns, the Moirai or the Parcae, the Three Witches are weird sisters, “imperfect speakers” (I, 3) who have the gift of prophecy and who are custodians of “more than mortal knowledge” (I, 5). The Weird Sisters are those who announce to Macbeth his tragic fate.

The Three Witches are guardians of the ancient spiritual ways focused on the sacred feminine; they are priestesses who honour and celebrate the Goddess who manifests herself through Nature, its elements and its cycles. The Weird Sisters know the art of magic and alchemical transformation whose focal element is the cauldron, the chalice of life, symbol of the womb and of creative power. The expression of the sacred dimension embodied by the Three Witches is the figure of Hecate, pre-Olympic, archaic and primordial Goddess. Hecate is the triune Goddess that holds the keys of the Mysteries of birth, death and rebirth and to which have been attributed, over the millennia, numerous epithets to describe her peculiar aspects and qualities⁹. These aspects and qualities are a manifestation of wealth as well as of the complexity of Hecate, whose triune shape also represents her power over the three realms that she governs: the sky, the sea and the earth.

As guide and guardian of crossroads, of boundaries and limits (both symbolic and physical), and as custodian of the desires and of human beings’ will, Hecate is the liminal Goddess, dweller on the

⁸ For a full understanding of the concept of ‘otherness’ used in this paper, please refer to the entry ‘Altro/a/Alterità’ of the *Glossario mutuale*, curated by Stefano Mercanti, in Eisler, Riane. 2011. *Il calice e la spada. La civiltà della Grande Dea dal Neolitico a oggi*. Tradotto da Vincenzo Mingiardi. Forum: Udine.

⁹ The main epithets attributed to Hecate that refer to her peculiar aspects and qualities are: Goddess of Earth (*Chthonia*); Torch-bearer (*dadouchos*); Goddess of the Ways (*enodia*); Key-bearer (*kleidouchos*); Goddess of Childbirth (*kourotrophus*); Light bringer (*phosphorus*); Guardian on the Threshold (*propylaia*); Saviour (*soteira*); Threefold (*triformis*); Goddess of the Crossroads (*trioditis*).

threshold, the *limen*, who leads the crucial moments of transition of existence and, as such, she is the symbol of transformation.

As it happened for witchcraft and the figure of the witch, Hecate too was demonised by the patriarchal-dominator system through a process of progressive reversal of her original value and understanding of her role. These have been concealed by interpretations which have discredited the

very essence of Hecate or which have reduced her multifaceted nature, often emphasising and demonising in an ideological way her darkest aspects.

According to the mutual partnership perspective, the Three Witches embody and are expression of the 'power within', what Eisler defines 'actualization power', namely "the power to nurture, support, create, and accomplish things together (power *with* and power *to*) appropriate for the partnership model, as opposed to the power to dominate, inflict pain, and destroy (power *over*) equated with power in the domination model" (Mercanti 2014: 3). The Three Witches create and accomplish things together in sisterhood, with nature, with the sacred forces of the cosmos. Witches' power is a creative power that transforms and includes, unites, integrates, embraces and welcomes multiplicity and diversity.

Conclusions

Macbeth is a timeless work that speaks directly to the soul and deals with topics of great interest and relevance. In this regard, *Macbeth* is perhaps the crudest and most brutal of Shakespeare's tragedies which stages the drama of the human condition. It is a tragedy whose expressive power and its narrative and dramatic tension stimulate, through evocation, the mechanism of identification, reflections and questions capable of indicating new interpretative and analytical perspectives, as well as future prospects for research.

The analysis and the interpretation illustrated in this short paper are focused mainly on the issue of power and its expression, on the different modes of representation of the feminine and its relationship with nature and cosmos in the light of the theoretical and analytical framework of the partnership-domination model developed by Eisler. In a comparative perspective, the analysis has focused on the main female protagonists of the tragedy, Lady Macbeth and the Three Witches which are, respectively, symbols of the domination and partnership model and of the different types of power that represent them.

As pointed out, far from being secondary characters of the tragedy, the Three Witches embody the real driving forces of the dramatic action. They weave the plot and the threads of the staged story and the action of the protagonists and the other characters. They are Weird Sisters, sisters of the fate, guardians of an archaic and forgotten knowledge which through their prophecies influence the thoughts and actions of the two protagonists, Macbeth and his wife, leading them towards the tragic conclusion.

The Three Witches represent an echo of the Otherness that turns out to be the truth. The Three Witches remind us that the real power is not that exercised over or against someone or something, of a separative nature, but the one capable of creating union, connection and integration within oneself, first of all, through acceptance and mastery of one's own inner contents, and then reverberate on the

outside. This is a power that implies qualities such as listening, awareness, acceptance and self-mastery and which is based on the ability to discern and to be heretical, that is to say to make choices in tune with one's own humanity, oriented to the common good while, at the same time, being true to one's own peculiar nature. This is the kind of power on which the *partnership* is grounded.

Works Cited

- Eisler, Riane. 1987. *The Chalice and the Blade: Our History, Our Future*. San Francisco: Harper & Row. [2011. *Il Calice e la Spada. La Civiltà della Grande Dea dal Neolitico a Oggi*. Tradotto da Vincenzo Mingiardi. Udine: Forum.]
- Eisler, Riane. 2002. *The Power of Partnership. Seven Relationships that Will Change your Life*. Novato, CA: New World Library. [2018. *Il Potere della Partnership: Sette Modalità di Relazione per una Nuova Vita*. Tradotto da Giulia Banchieri. Udine: Forum.]
- Krippendorff, Ekkehart. 1992. *Politik in Shakespeares Dramen: Historien, Römerdramen, Tragödien*. Berlin: Suhrkamp. [2005. *Shakespeare Politico. Drammi Storici, Drammi Romani e Tragedie*. Tradotto da Robin Benatti e Francesca Materzanini. Roma: Fazi Editore.]
- Lombardo, Agostino. 1983 (IV ed.). *Lettura del Macbeth*. Vicenza: Neri Pozza.
- Mercanti, Stefano. 2014. Glossary for Cultural Transformation: The Language of Partnership and Domination. *Interdisciplinary Journal of Partnership Studies*, 1, 1: 1-35.
- Mercanti, Stefano. 2011. *Glossario Mutuale*, in *Il Calice e la Spada. La Civiltà della Grande Dea dal Neolitico a Oggi*. Tradotto da Vincenzo Mingiardi. Udine: Forum.
- Riem, Antonella. 2005. *The "Weird Sisters" as Priestesses of the Goddess in Macbeth*, *Merope*, 17, 44: 5-36.
- Shakespeare, William. 2005. *Macbeth*, in Melchiori, Giorgio (a cura di), 2005 (I edizione 1976), *Teatro Completo di William Shakespeare. Le Tragedie*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore.
- Wilson Knight, George Richard. 1949 (1st ed. 1930). *The Wheel of Fire*. London-New York: Methuen.

*Una Vita Immaginaria di David Malouf. Il Riscatto della Cura e
l'Importanza del Caregiver in un'Ottica di Partnership.*

Pamela Pielich

Copyright ©2022. Pamela Pielich. This text may be archived and redistributed both in electronic form and in hard copy, provided that the author and journal are properly cited and no fee is charged.

Una Vita Immaginaria

Ai confini del mondo, Ovidio affronta la realtà delle cose ultime, della crisi, della fine. O almeno così sembra. Un viaggio verso gli ultimi, i più lontani, che riporta il poeta, l'autore delle *Metamorfosi*, finalmente più vicino a se stesso, al proprio vero mondo interiore. Un esilio che è crisi. Una crisi che si rivelerà un'opportunità di riscoperta. I luoghi sognati, saputi, evitati gli si staglieranno ruvidi di fronte, nella cruda realtà dell'esperienza diretta. Un viaggio anche tra i ricordi, i traumi d'infanzia, i sogni di una vita passata, distante spazi infiniti.

Un poeta tra i barbari, un selvaggio tra gli uomini. Due esili diversi, unici eppure così simili. La paura dell'*altro*, la paura del diverso, lo svilimento dello straniero, lo svilimento del non conosciuto. La cura come unica via di riscatto, sia per i fiori che per le anime. La cura come chiave per la riscoperta del sé, della propria natura, della reale com-passione per Sé, per l'Altro e per gli Altri Esseri. Affrancarsi dal proprio passato per fiorire il proprio essere.

L'Immaginazione di Malouf

Non conoscevo David Malouf e non sapevo nulla della sua letteratura, *altra*. Ma quell'immagine di copertina contorta, a volte radice d'albero, a volte vena pulsante, non mi ha lasciato scelta. Volevo toccarla, esplorare il segreto delle sue pagine. Che prosa! Ho letto e riletto, non perché non avessi 'afferrato il messaggio' ma perché avevo bisogno di ri-leggere. Quelle righe nascondono diversi livelli di complessità, propongono diversi livelli di conoscenza. Il protagonista è poeta, non solo autore, ma anche attore di metamorfosi. Nella penna di Malouf, Ovidio è stato relegato, esiliato in terre lontane. Vive una condizione di reietto, ai confini del mondo, lontano dalla civiltà e dalla vita.

Ma sto descrivendo una condizione mentale, non un luogo. Io sono in esilio qui. (Malouf 2001: 6)

Stare tra gli altri. Rozzi. Limitati. Inferiori. Svilirne la lingua, gli usi, i costumi. Rimpiangere Roma, la propria realtà, mondana e splendida, eleggere la propria esperienza culturale a vera e unica esperienza possibile. Basta tuttavia lo scarlato di un fiore per far svoltare l'inverno in primavera. Far decantare il tempo e i pensieri, aprire una porta, far entrare un po' dell'altro in sé, impararne la lingua e i gusti dei piatti. Cominciare una metamorfosi, ripartendo dall'origine. Scoprire pian piano la possibilità di una relazione di pari, non più di supposta superiorità, di dominio - in questo caso culturale - ma di uguaglianza.

Papavero, tu mi hai salvato, tu hai salvato la terra per me. So come si fa la primavera. (28)

Rimettere in ordine i propri pezzi partendo dalla propria infanzia, dai sogni, dalle cose immaginate, dalle ferite dei lutti e delle incomprensioni. Prendersi cura del proprio passato, del proprio vissuto, dei propri sentimenti per "lasciar andare ed essere". Permettere di essere il *caregiver* (guaritore) di noi stessi può fare miracoli, ci mette in pace, ci fa disegnare nuovi orizzonti, ci fa andare verso chi siamo. Rendersi conto di sé, fare pace con il proprio passato, le proprie mancanze. Accettarsi per poter procedere. Una delle prime proposte della *partnership* all'opera (Eisler 2011): affrancarsi da se stessi per guarire.

Con i miei morti, avevo chiuso! Libero, infine, di preparare una morte mia! (41)

Quando il vento si placa e anche gli altri, quelli umili, iniziano a vederti quasi come uno di loro, appare lui: il ragazzo selvaggio che vive con i cervi. Chi è lui? A quale livello appartiene? È umano, animale? È uno spirito? Inizia un nuovo esilio, quello del selvaggio nel mondo "civilizzato" del villaggio e, di nuovo, c'è chi giudica e disprezza. Questa volta è il turno dei barbari che non riconoscono, che non accettano, che sospettano, che bisbigliano. Tuttavia, la cura di questo ragazzo - creatura ruzzolata nell'essere - è vera cura o è nuova prigionia, nuovo dominio? Quanto egoismo c'è nel voler "addomesticare" il figlio dei cervi? Il ragazzo selvaggio forse già sognato e conosciuto nell'infanzia? Non è forse lui il vero Essere completo?

Che cosa ho fatto? (73)

La nuova relazione tra il poeta e il ragazzo selvaggio diventa presto una relazione che passa da una condizione di dominio a una condizione mutuale. Il maestro si scopre discente. A turno, l'uno insegna all'altro. È una scuola diversa questa, l'obiettivo è diventare quello che veramente si è, sviluppare il proprio potenziale come l'albero fa germogliare le gemme, curarsi. Servire all'altro in questo scopo, con questa direzione. Essere davvero *caregiver* (guaritore), spendersi per qualcuno. Trovare piacere nel curarsi del prossimo.

Ci sono momenti in cui mi appare chiaramente che il maestro è lui e che tutto ciò che scopriamo volta per volta è tratto fuori da me a gran fatica. (101)

Comprendere che quel selvaggio è Tutto, un po' come quel "Cristo magico" demartiniano (De Martino 1973) che vive la condizione della totalità, del totale connubio col creato, con la vera essenza dell'essere uomo, spirito, uccello o pianta. Lontano dall'isolata individualità dell'uomo "moderno" e

“civile”, certo e convinto della propria identità ed esistenza fino alla fine. Terrorizzato dall’idea di dover condividere e divedere se stesso con il prossimo, con l’Altro, con gli Altri esseri. Questa è la vera malattia del sentirsi perduti. Non in esilio, non lontani dalla casa del proprio padre, ma distanti da sé.

Cerco di pensare come lui, come dovrebbe: sto piovendo, sto tuonando, e subito sono preso dal terrore, come se, nel lasciare la presa della mia anima, sola e individuale [...] potessi trovarmi perduto là fuori nella molteplicità delle cose e non potessi tornare. (102)

La malattia fisica irrompe ed è una nuova crisi. La crisi, come dice il professor Franco Fabbro (2010), è un’opportunità. Non prima però della paura e del contagio, spesso non prima della malattia e della morte. Non è facile attraversare la crisi, bisognerà lasciare il nuovo luogo sicuro in favore dell’ignoto, bisognerà sotterrare un altro padre. Un nuovo esilio. Restare centrati sarà il modo per superare questa nuova sfida, riconoscere le emozioni - anche quelle degli altri - prenderne atto e proseguire.

Siamo passati oltre, nella realtà più estrema. (153)

Ora la meta è definitiva, il vecchio poeta va verso il Tutto, il giovane selvaggio va verso la definizione del suo essere nella sua potenziale totalità animalesca, umana, divina. La metafora della vita di ognuno di noi. Fare incetta di esperienze per arrivare preparati al momento dell’estrema congiunzione con il cosmo. Una riconciliazione anche con la natura, “la consapevolezza di appartenere a una rete della vita perfettamente intrecciata”, come ci spiega Riane Eisler (Eisler 2018: 170).

È strano voltarsi a guardare l’enorme paesaggio che abbiamo faticosamente varcato nel corso di tutte queste settimane, attraverso il mare, attraverso la mia vita a Roma, attraverso la mia infanzia, per osservare quanto chiaramente le impronte conducessero qui e non altrove. (165)

Proprio come insegnano gli sciamani e le sciamane: sentire le vite altre, gli Altri Esseri, com-patire, sentire la terra, sentire di far parte di un tutto che comunque è in noi, avere cura. Questa è la splendida possibilità che possiamo darci, finalmente!

Bibliografia

- De Martino, Ernesto. 1973 [1948]. *Il Mondo Magico. Prolegomeni a una Storia del Magismo*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Eisler, Riane. 1987. *The Chalice and the Blade: Our History, Our Future*. San Francisco: Harper & Row [2011. *Il Calice e la Spada. La Civiltà della Grande Dea dal Neolitico ad Oggi*. Tradotto da Vincenzo Mingiardi. Udine: Forum].
- Eisler, Riane. 2002. *The Power of Partnership. Seven Relationships that Will Change your Life*. Novato (CA): New World Library [2018. *Il Potere della Partnership: Sette Modalità di Relazione per una Nuova Vita*. Tradotto da Giulia Bancheri. Udine: Forum].
- Fabbro, Franco. 2010. *Neuropsicologia dell’Esperienza Religiosa*. Roma: Astrolabio.
- Malouf, David. 2001. *Una Vita Immaginaria*. Milano: Frassinelli.

**The Wonderful Wizard of Oz:
*A Journey of Self-Discovery through Partnership***

Veronica Riva

Copyright ©2022. Veronica Riva. This text may be archived and redistributed both in electronic form and in hard copy, provided that the author and journal are properly cited and no fee is charged.
--

The Wonderful Wizard of Oz was created purely for entertainment purposes. It has been a pleasure to discover that it is a text that speaks of love in the highest sense of the term: love for ourselves and for others.

According to the author, *The Wonderful Wizard of Oz* does not want to be a vehicle for morals or folkloric stereotypes of myths, fairy tales and legends that children like so much. It was written with the sole purpose of providing pleasure and wonder without the burdens of fear, pain and morals to a large audience of infants. Indeed children are not scared by the unknown. They have no filters and know how to capture every facet of the visible and invisible reality that contains wonder itself. Children have at their disposal an infinite web of knowledge, as they are still very close to their pure nature that allows them to see 'beyond'. Children are not afraid of death and in the fairy tale the witch is often the nicest character, they do not need to have something expensive or shiny in their hands, they can spend hours staring at an ant carrying a crumb of bread and get lost watching the leaves swaying clinging to the branches. They inhabit the world with wonder. The amazement and beauty of small things is much greater than all the dramas that are rife in a reality that sees them today, alas, more and more 'connected' to a digital world, and for this reason more and more ephemeral, hidden behind a thousand filters which makes them easily and irreparably conditioned and vulnerable.

The protagonist of the story is a little girl who crosses an unknown and dangerous land populated by characters who are very different from her. And she does it with the grace of someone who, despite difficulties, does not let herself be intimidated by the tyrants who rule the kingdom: the Wicked Witch of the West, her devotees, and the terrible Wizard of Oz himself. Dorothy is not discouraged by these institutions and their illicit rules. On the contrary, she welcomes them and uses them to evolve, showing on each occasion a crescendo of new skills that multiply themselves thanks to the power of partnership – whose foundations are sharing, support and mutual understanding. The strong message that the text conveys is clear: hierarchical structures often weaken personal power, and the aim of fairy tales is precisely to remind children that pure hearts need not be afraid of anything. Perhaps

alone we go faster, but together we go further. Eisler, in a recent study published together with anthropologist Douglas P. Fry, states that:

The new interdisciplinary perspective of the Partnership-Domination biocultural continuum reveals how cultural beliefs and social institutions such as politics, economics, and education influence and are influenced by childhood and gender relations. (Eisler & Fry 2019: 1-2)

The story shows how it is possible to build a new society through awareness, creativity and mutual care. It is symbolic of how Dorothy's solidarity, shared by her travel companions, can undermine Oz's institutions and change its community structure forever. In this sense, the paradigm of Eisler's Partnership becomes the means of change and the expression of a balanced and egalitarian lifestyle.

Oz is that place where, ten minutes before falling asleep, you bandage your wounds, soak your feet, and dream of being better, dozing off with a poem on your lips. It is that place where we decide that it is necessary to give humanity another chance (Cagidemetro in Baum 2004: 9).

The life of Frank L. Baum, author of the book, so full of events, attempts, victories and failures, is very reminiscent of Dorothy's journey through the world of Oz. The most exciting thing, however, is that, while wanting to remain in the realm of pure entertainment, he brings out a story made of wonders that find their perfect location in a journey towards self-discovery, and which sees the power of Partnership as an engine of action. It is a perfect composition that brings to the fore a social system characterised by mutual respect and profound care for the other, trust and diversity. It becomes a site of strengths rather than a reason for abuse and discrimination. Partnership emerges in every step of the path towards the Emerald City and back until the Kansan grasslands.

The passage from the monotonous and sun-burned prairies of a sad state in the center of North America to the Kingdom of Oz, which contains the whole universe, takes place thanks to a cyclone, and therefore thanks to the devastating force of nature. The cyclone becomes a transformative medium, causing the girl's uprooting and loss of coordinates. Dorothy is sucked up and passes to another dimension without fear, indeed with the curiosity of someone who wants to see what can be found in unknown places.

The power of the wind often recurs in the tales of shamans. It is a means, an element that allows you to fly from one world to another, as a manifestation of change and the transition to a new state, as a breath that gives life. The wind is also frequently mentioned in the Gospels as a manifestation of the Spirit: "The wind blows wherever it pleases. You hear its sound, but you cannot tell where it comes from or where it is going. So it is with everyone born of the Spirit" (Giovanni 3, 8: 1123).

As for the anthropologist Castaneda:

The wind moves inside a woman's body, because women have wombs. Once inside the uterus, the wind tells you things to do. The calmer and more relaxed the woman is, the better the results. It can be said that suddenly the woman finds herself doing things that she had no idea how to do. (Castaneda 1978:18)

According to many shamanic traditions, the most common four types of winds are associated with the four directions: the breeze is the east; the cold wind is the west; the warm wind is the south; the hard wind is the north. The four winds also have their personality: the breeze is cheerful, agile and changeable; the cold wind is gloomy, melancholy and thoughtful; the warm wind carries happiness;

the hard wind is energetic, impatient and imperious. Dorothy, albeit at the mercy of the wind, immediately understands that it is useless to fight against something powerful and infinitely greater, and in fact she lies down in her cot and falls asleep. Dorothy lets it happen. The little girl becomes a medium between two worlds and immediately the first magic materializes.

The little girl is snatched from a sad place, always the same, grey and bare, and lands in a country made of colors and full of life. She distances herself from those who no longer hope or dream, held down by a static ideal of duty and habit, crushed by a reality made up of hard work, incapable of wondering. Without knowing how, just for the simple fact of having entrusted herself to a nature as destructive as wise, Dorothy manages to free the Munchkins of the Eastern land from slavery, because she understood they were slaves of an abusive power. It is from the East, from sunrise, that Dorothy begins her new life, no longer transported but aware and conscious: she must walk through four kingdoms in four directions, and often overcome strenuous trials, trials that bring her to rediscover her power up to the Emerald City.

It is surprising how in many shamanic tradition, the theme of the four directions returns recurrently with strong meanings. In the Celtic tradition, turning to the North means honoring the ancestors who guide and protect us, the Spirits of the West cleanse from what is no longer needed, the healing and knowledge to be 'whole' comes from the South, while turning to the East invites us to start the new day complete and intact, after the previous steps that have transformed and purified us. For the Lakota Indians, the four directions correspond to the four elements (fire, water, air, and earth), the four states of being (mental, physical, spiritual, and emotional), and the four power animals (eagle, grizzly bear, white buffalo, and wolf). During the *Inipi*, or the sweat lodge, people pray and offer tobacco in the four directions invoking the favor of the spirits so that each passage is safe.

Dorothy moves in the four directions, and she does not do it alone, but blessed by the kiss on the forehead of the Good Witch of the North who, in a world in which the little girl has no orientation, shows her the passage towards light, which is paved with yellow bricks. There are many symbols in the book and the same golden road that Dorothy treads is an example. At her side we find Toto, *nomen omen* of a friendly Totem animal that accompanies her to the other world like a modern Anubis, supporting her with the gift of loyalty and fidelity (which means first of all, loyalty to yourself). In fact, Dorothy, while wandering through an unknown land, never loses herself and remains faithful to her principles of gentle strength and solidarity with those in need. Everyone in the clan can find each other thanks to her. In fact for these helpers-helped by Dorothy is a gift from God (*doron* means gift + *theos* means God).

The Scarecrow, who looks so much like the Puritan peasants of the early 1900s, has straw in his skull and is afraid of fire. Fire is the element of knowledge that, by burning, could consume it all, inevitably turning it into something different from what it was. The destruction of the old structures of knowledge and consciousness would elevate it, but how much fear is there in attaining awareness? The Tin Man represents the workers' power exploited by the industries, a heartless link in an infinite assembly chain. His being is dismembered because he does not have an ideal that holds him together, and his greatest fear is water, which could rust its gears. Crying would mean dying to him. His greatest desire is having a heart, the most perfect engine of a sentient being, but how much pain is in store for those with feelings? The Lion, king of the forest, wanders in despair without his throne because he has been domesticated by a society that has convinced him that he is worth little. He fears fire and feels part of a social circus that limits him. The ardor of courage has died out in him, he has lost himself and he is in search for his true nature as a leader. He would like to find himself, but how much effort does it need to take responsibility and fight also for the good of others?

It is not brain, heart and courage that our characters lack, but the wholeness of their real “I”, the awareness that we are all different and therefore precious to each other. “Mutual” values (another Eislerian term) are the theme of this journey, values that lead to the rediscovery of personal power. Such power has no reason to exist, or at least does not entirely fulfill its function, if it is not in the service of the group. Starting from these premises, the characteristics of each protagonist are not actually perceived by them. The characters are desperate because they do not feel whole, and they cannot find their place in the (and their own) world. They feel wrong, inadequate, useless and certain of being incomplete, even if the story denies it at every point. For example, the Scarecrow has brilliant ideas typical of a fine brain, the Tin Man is generous and shows on several occasions that he has a big heart, and the Lion gets involved in support of each clan member without delay. They are a bundle of ideas, emotions and heroism, while Dorothy, whose feminine ethos is made of purity and strength, becomes the one who allows them to reveal themselves. The girl is full of compassion for all the beings she meets along the way, but at the same time she is also very practical and realistic: she never forgets to eat and rest, keeps herself tidy and thinks about her dog, Toto. Her character is not domeneering, yet Dorothy is the guide of others, the one who can make them discover the best version of themselves. None of the characters is superior to the others: they are different, and when these differences come together, in full respect of others, the action is set in motion along the yellow brick road which leads to a change in the state of things and, ultimately, translates into their evolution.

The principles of Partnership are fully present in this fairy tale which sees each character’s self as not separated from the others’ but, on the contrary, rooted and connected in a relational matrix in which the presence of the other enriches each one. The peaceful coexistence centered on diversity becomes a catalyst for change. Consequently, every need is met *with* others rather than at their expense.

On the other hand, the Wizard of Oz is the one who holds the power of dominion and maintains the submission of his people by exercising fear. Oz is the architect of a fake city, where personal development is impossible. As a result, his subjects are not able to see the colors of the world and are unable to free their creativity and self-expression. They obey without even asking the reason for certain choices, and their spirit is subdued and suffers from a lack of freedom and, consequently, of personal evolution.

The Wizard of Oz uses fear with the intention to dominate and be respected without ever having to move from his palace. He forces everyone to wear filter glasses fixed with padlocks, thus limiting the freedom to see ‘beyond’ the curtain of his falsehood. For this reason, he is presented as a dead, shapeless character, swamped in his own lies until he is discovered and all the veil of mystery and reverential power that hovers around him finally crumbles.

At the same time, Oz is also a very creative magician. In fact, with very simple psychomagic acts, he provides the Lion, the Tin Man and the Scarecrow with their “wholeness” through the power of imagination and intention. The archetypes found in the places and characters of Oz symbolize the process of self-awareness through which it is possible to rediscover everyone’s talent and, at the same time, the potential of the community in which everyone lives. Indeed, as to achieve a true state of "Partnership", each community must allow every member to be oneself, without exclusions, because even the humblest role can prove to be fundamental. Warriors, tinsmiths, magical animals are needed in order for the cosmos of Oz to start working properly again. A dynamic cosmic balance would certainly be created if everyone could express their (personal) available talents without wanting or having to prevail over the others. This world would be made up of peaceful and fruitful collaborations, thus even allowing people to travel easily/swiftly between different dimensions.

Even in Oz, a perfect “mutual” model is created: violence and dominator attitudes are destroyed, and justice becomes the value that rules a new type of society.

What according to Baum was supposed to be a simple entertainment book carries with it a very powerful message of hope for a better world. We all must aspire to this world, which must not be limited to the kingdom of Oz or to the world of fairy tales. On the contrary, as Judy Garland reminds us in her masterful cinematic interpretation of the classic movie, one must transform dreams into reality: *Somewhere over the rainbow, way up high, there is a land that I dreamed of once in a lullaby.*

Works Cited

- Baum, Frank L. 2004. *Il Mago di Oz*. Ed. Alide Cagidemetro. Venezia: Marsilio.
- Autori vari, 2014. *La Bibbia della prima Comunione*. Cinisello Balsamo, Milano: San Paolo edizioni.
- Castaneda, Carlos. 1978. *Il Secondo Anello del Potere*. Milano: Rizzoli.
- Eisler, Riane. 2011. *Il Calice e la Spada. La Civiltà della Grande Dea dal Neolitico ad Oggi*. Udine: Forum.
- Eisler, Riane. 2016. *L'Infanzia di Domani: un Contributo per l'Educazione alla Partnership nel XXI secolo*. Udine: Forum.
- Eisler, Riane & Douglas P. Fry. 2019. *Nurturing Our Humanity. How Domination and Partnership Shape Our Brains, Lives, and Future*. Oxford University Press: Oxford.
- Estès, Clarissa P. 2007. *Donne che Corrono Coi Lupi*. Milano: Sperling & Kupfer.

Il Grande Mare dei Sargassi *come Spazio-Simbolo tra Dominio e Partnership*

Federica Tommasini

Copyright ©2022. Federica Tommasini. This text may be archived and redistributed both in electronic form and in hard copy, provided that the author and journal are properly cited and no fee is charged.

Introduzione

Il Grande Mare dei Sargassi è un romanzo postcoloniale e postmodernista pubblicato nel 1966 da Jean Rhys, pseudonimo di Ella Gwendolen Rees Williams (Roseau, 24 agosto 1890 - Exeter, 14 maggio 1979), scrittrice britannica di origini caraibiche. È con questo suo ultimo romanzo che l'autrice conobbe il successo. Rhys, infatti, visse fino a quel momento una vita travagliata, in povertà e come alcolista. “Ho sempre scritto solo di me stessa” raccontò quando le venne insignita la più alta onorificenza dell'Eccellentissimo Ordine dell'Impero Britannico. Nata in Dominica da padre gallese e madre creola, crebbe in una grande proprietà negli anni in cui la schiavitù era stata da poco abolita. Leggendo la sua biografia si evince come molti aspetti ed episodi della sua vita siano effettivamente riscontrabili nella figura di Antoniette Cosway Mason, la protagonista del romanzo a cui farò riferimento in questo lavoro.

Prequel di *Jane Eyre* di Charlotte Brontë (1847), *Il Grande Mare dei Sargassi* descrive gli avvenimenti e le dinamiche che ruotano attorno al primo matrimonio del Signor Rochester, nome che non viene mai citato dall'autrice ma che echeggia in tutto il romanzo.

L'esperienza dell'autrice con la società patriarcale, accompagnata da quello straniamento dovuto alle sue origini e alle povere condizioni in cui visse per buona parte della sua esistenza, influirono in modo preponderante nella sua opera. La scelta di raccontare la storia della demoniaca “madwoman in the attic” palesò la sua grande capacità empatica, la sensibilità e profonda conoscenza che Rhys possedeva dell'animo umano; ciò la rese portavoce degli umili, dei fragili e dei reietti, giudicati senza appello da un mondo grezzo, violento e chiuso alle differenze e alle possibilità di riscatto.

Grazie a questa originale idea di “riscrittura” di un classico, Rhys compose un grande romanzo di “partnership” (Eisler 2011): una storia che enfatizza la necessità di amore, fraternità, comprensione e dialogo tra persone e culture. Questo processo è fondamentale per poter sviluppare una società “altra”, dove cura, attenzione e collaborazione siano le vere protagoniste, come ci spiega la stessa Riane Eisler nella sua “teoria della trasformazione culturale” (Eisler 2011).

Il grande mare che divide Giamaica e Inghilterra potrebbe pertanto simboleggiare un territorio di incontro, di unione e di dialogo invece che permanere nell’immaginario come spazio di conflitto, distanza e tormento. Nel romanzo viene magicamente descritto come la natura diventi di fondamentale supporto alla vita (“Il nostro giardino era grande e bello... vi cresceva l’albero della vita”) e di come il femminile sia naturalmente più predisposto ad un innato e profondo rapporto con essa.

In questo breve elaborato, sottolineo anche come l’aspetto “mutuale” (Eisler 2011), ovvero la volontà di unione e dialogo a prescindere dalle differenze, sia rintracciabile nella struttura del romanzo per due motivi: dapprima perché si pone in relazione, senza rinnegarlo, ad un altro grande romanzo, e in secondo luogo perché si configura come un racconto a più voci. Infatti la storia viene raccontata da tre punti di vista: quello di Antoniette, di Rochester e di Grace Pool - anche se Rhys si focalizza nello specifico sul dramma esistenziale della prima. Ovviamente in un romanzo così profondo sarebbero molti gli aspetti da prendere in considerazione. Qui ne approfondirò tre in particolare: le conseguenze psicologiche portate da una cultura di dominio, il tema del conflitto interpersonale e di genere e, infine, il rapporto con il denaro dei protagonisti, aspetto che è riscontrabile in tutte e tre le parti del romanzo.

Prima Parte

La prima parte del romanzo è interamente dedicata all’infanzia di Antoinette. Una bambina che non riesce a trovare un modello di riferimento, che cresce senza una comunità che la protegga (nemmeno la madre è in grado di farlo, occupata com’è a cercare soldi e ad occuparsi di Pierre, il fratellino di Antoinette). La protagonista non è bianca, non è nera e non è la figlia preferita della madre. Una madre a sua volta bambina, che non riesce a superare i suoi ostacoli e che non può dare amore e cura necessari per uno sviluppo sereno ed equilibrato alla figlia, che cresce quindi impaurita (Antoinette dorme persino con un bastone accanto al letto).

Antoinette ha la grande fortuna di ricevere le attenzioni di Christophine, la balia nera, che però non è giamaicana e per di più pratica l’Obeah - configurandosi pertanto come una sorta di strega. Costei accudisce la piccola e diventerà ben presto il suo punto di riferimento. Christophine è una figura fondamentale del romanzo: donna di carattere, senza marito, indipendente economicamente, onesta e coerente che non ha paura dell’uomo bianco e conosce alla perfezione le pratiche magiche della sua gente e dei suoi antenati.

Da bambina Antoinette ha molta libertà e spesso si ritrova da sola, tanto da frequentare anche marinai e lavoranti. La sua migliore amica Tia arriva a rinnegarla e lo farà in particolare per una questione di denaro. Tre monete porteranno le bambine a rinfacciarsi che sia tra di loro la più povera, con l’amara conseguenza che si separeranno senza più parlarsi o giocare assieme.

Rimasta sola, Antoinette comprende di non essere ricca ma solo una “blatta bianca”. Vivrà sentendosi sempre diversa, estranea e umiliata, “tu vai via blatta bianca” si sentirà dire e non sarà mai veramente in grado di rispondere alla domanda: chi sono io?

In questo mondo confuso e desolato, solo una cosa la salva: la natura intorno a lei a Coulibri, con cui sviluppa una fortissima relazione simbiotica. Antoinette sente di appartenere a quel luogo, rievoca la madre terra e vive esperienze spirituali di contatto con il proprio Sé: “guardando senza pensare a nulla i fiori rossi e gialli sotto il sole era come se si aprisse una porta e io fossi altrove, qualcos’altro. Non più io”. Il suo istinto selvaggio (Pinkola Estès 1993) e la natura la aiutano a sopravvivere e resistere.

Abolita la schiavitù, la famiglia di Antoinette vive una profonda crisi: il padre Cosway, autoritario e prevaricatore, muore alcolizzato mentre la madre, Annette, disperata per le avverse condizioni economiche, si risposa con Mason, un ricco colone inglese. La minaccia più grande, tuttavia, arriva dalla popolazione nera che si schiera apertamente contro di loro. Annette è spaventata dalle frequenti reazioni di rabbia e ribellione e vorrebbe lasciare la proprietà di Coulibri (unico posto in cui Antoinette si sente in realtà protetta). Cosway, tuttavia, non la ascolta, finché la tragedia non si consuma sotto i loro occhi: Coulibri viene bruciata e Pierre muore. A questo punto Annette si lascia andare a sé stessa e si perde nella pazzia.

Grazie a zia Cora e ad un affetto “formale” del Sig. Mason, Antoinette entra in collegio e viene promessa in sposa a un gentiluomo inglese, che si svelerà poi essere Mr. Rochester. Zia Cora è una figura importante. È una donna saggia, capace e intraprendente ma soprattutto protettiva verso la nipote. È interessante sottolineare come queste caratteristiche emergano dopo la morte del marito, evento che le procurerà una certa libertà finanziaria. Zia Cora sprona Antoinette a seguire il suo esempio ma la ragazza è ingenua e con il tempo si lascia andare alle lusinghe e alle vane promesse del futuro marito. Il desiderio che la spinge verso questa decisione è il suo profondissimo bisogno di amore e di appartenenza, nonché il sogno di conoscere un po’ di felicità. Probabilmente, se avesse avuto l’occasione di vivere in una realtà sociale diversa, “gilanica” (Eisler 2011) e non costruita, forse sarebbe riuscita a sfuggire dai condizionamenti e dalle facili rassicurazioni di un uomo falso e meschino, un uomo che rappresenta in tutto e per tutto il dominatore.

Seconda Parte

In questa sezione del romanzo viene raccontato l’inizio del matrimonio tra Antoinette e Mr. Rochester e la loro luna di miele a Granbois (isola in cui la famiglia Mason detiene una proprietà). Sposandosi, Antoinette cede tutto il suo patrimonio al marito. Un accordo tra il fratellastro Richard e il padre dello sposo, sostenuto dalle leggi inglesi, permette uno scambio tra la dote di Antoinette e la protezione del futuro marito. Lo scambio, non dipeso dai due, li obbliga di fatto ad una costrizione psicologica, sebbene venga presentato loro con lo scopo di sancire il “bene” per la coppia. Seppur restii, Antoinette e Mr. Rochester non possono tirarsi indietro. È questa la realizzazione concreta di una società patriarcale o meglio di “dominio”, se vogliamo utilizzare le parole di Eisler (Eisler 2011); un sistema che impedisce al singolo di autodeterminarsi e realizzare i propri sogni e le proprie aspettative; una struttura che si sostiene sui soldi e il profitto e che può solo portare sofferenza, conflitti e paura.

Dal canto suo, Mr. Rochester percepisce ben presto la distanza tra lui ed Antoinette. Lei è selvaggia ed estranea, come la natura che li circonda, “un posto selvaggio. Non solo selvaggio, addirittura minaccioso. Quelle colline erano là per imprigionarti”. Anche i domestici, Christophine in primis,

sono per lui persone incomprensibili e di cui non ci si può fidare. Ciononostante, all'inizio, Mr. Rochester prova veramente ad amare la moglie e per un primo tempo questo avviene e lo spirito selvaggio e notturno di Antoinette lo affascina e lo spinge a farla sua, "se io ho dimenticato la prudenza, lei ha dimenticato il silenzio e la freddezza". Ben presto però non riuscirà a trovare il coraggio di aprirsi veramente alle sue emozioni, "perché desiderio, odio, morte e vita erano terribilmente vicini nell'ombra. Meglio non sapere quanto fossero vicini. Non vicini: la stessa identica cosa".

Mr. Rochester si sente incapace di sostenere un tale disequilibrio o caos interiore, proprio perché lui stesso è cresciuto ed è stato educato all'interno di un sistema di dominio, "Quanti anni avevo quando ho imparato a nascondere ciò che sentivo? Ero molto piccolo. Bisognava farlo e io ho sempre accettato questo atteggiamento".

Dall'incontro tra la natura disordinata e melodrammatica di Antoinette, tipica di uno sviluppo senza riconoscimento, e la natura rigida e sospettosa di Mr. Rochester, che arriva ad annullare il proprio bambino interiore, non può che nascere un conflitto insanabile.

In realtà, come ci spiega Eisler (Eisler 2011; 2018), la vera e intima natura dell'umano non è malvagia e aggressiva ma al contrario aperta e relazionale. I comportamenti aggressivi e distruttivi, verso di sé e verso gli altri, non sono pertanto innati ma conseguenze dirette di cattive abitudini educative e di esperienze traumatiche.

È in questo modo che Mr. Rochester e Antoinette iniziano a farsi del male a vicenda, ferendosi - anche psicologicamente - senza cercare di rimediare. Il problema di fondo non è tanto capire come eliminare il conflitto ma come trasformarlo in qualcosa di costruttivo. Antoinette e Mr. Rochester avrebbero dovuto cercare di avvicinarsi l'uno all'altra, un passo alla volta, consapevoli delle proprie differenze, e riesaminare assieme i propri comportamenti e azioni, in modo da iniziare ad ascoltarsi e capirsi veramente. Solo in questo modo il Mare dei Sargassi sarebbe potuto divenire uno spazio di fusione e di incontro "reale" e di partnership, un luogo di appartenenza, apertura e di scambio.

Mr. Rochester e Antoinette falliscono in questo tentativo, da un lato perché non hanno la maturità psicologica per capirlo e dall'altro perché il contesto nel quale vivono non supporta questo tipo di processo e di relazione. I due arriveranno a tradirsi e manipolarsi, e tutto questo sempre per spegnere quel lungo latrato di sofferenza che li contraddistingue. Ancora, prima del trasferimento in Inghilterra, lui aspetta un cenno da lei, una richiesta di aiuto ma Antoinette, ormai diventata "Bertha", non è abituata ad essere aiutata e protetta, e si chiude ancor più in sé stessa. In questa prospettiva, diventa molto simbolico l'episodio di chiusura del capitolo: un bambino piangente li rincorre, alla partenza, chiedendo disperatamente ciò che Antoinette non sarà mai in grado di chiedere: aiuto.

Terza Parte

Arrivata in Inghilterra Bertha vive da subito isolata e imprigionata nell'attico della casa di Mr. Rochester con Grace Poole. Anche qui sottolineo il grande talento dell'autrice nel dare voce a questo personaggio minore di *Jane Eyre*. Che cosa porta un essere umano, e a maggior ragione una donna, a farsi carceriere di un'altra donna? Soldi. Grace lo fa per soldi, e per averli non esita a imprigionarsi lei stessa nell'attico senza luce.

Che vita è quella in cui i soldi sono il fine e non un mezzo? Questo sottolinea la Rhys nel romanzo dando voce a Grace Poole.

Nel frattempo, nell'angusta soffitta, Bertha ritrova la sua parte istintiva - ritrova il suo vestito rosso, e questo spiraglio di vita la porta a ridisegnare il suo destino e a comprendere il suo scopo: liberare se stessa e di conseguenza tutte le persone fragili e diverse, e in particolare tutte le donne schiacciate da un patriarcato che le vuole solo succubi e obbedienti (Riem 2020). Il fuoco come elemento distruttivo ma anche vivificante, riequilibrante e rigenerante. Bertha e Antoinette si incontrano tra le fiamme mentre Tia, l'amica di infanzia, le sta aspettando.

Jane e Antoinette: Due Parti di un'Unica Anima

Se potessero essersi incontrate nel romanzo, cosa si sarebbero dette? Come si sarebbero comportate Jane ed Antoinette? Jane, sempre così sensibile e attenta al prossimo, lo sarebbe stata anche con Antoinette? A me piace pensarle unite e amiche, in grado di comprendersi e aiutarsi vicendevolmente. Da piccola Jane fu costretta a soffocare la sua parte ribelle e istintiva, mentre Antoinette non riuscì mai a sviluppare una capacità di relazione empatica con gli altri e le altre: mi appaiono personalità complementari.

La prospettiva archetipica, come spiegata da Clarissa Pinkola Estès (1993), ci aiuta a comprendere la natura duale del femminile e a conoscere le due forze presenti in una stessa donna. La donna *selvaggia*, ovvero colei che conosce profondamente sé stessa, è infatti una realtà duale: una esteriore che vive nel mondo di "sopra" (*Jane Eyre*) e una creatura interiore che vive in un mondo non facilmente visibile ("in un attico isolata" come Antoinette). L'essere esterno vive la luce del giorno, è delicata e facile da osservare e frequentare. La creatura interiore, invece, se riesce ad emergere in superficie, lo fa partendo da molto lontano, lasciando sempre dietro a sé sensazioni, sogni ed atmosfere che sono sorprendenti, soprannaturali e impalpabili. Queste due parti possono incontrarsi, completarsi, supportarsi a vicenda.

Se Jane ed Antoinette si fossero veramente conosciute probabilmente le loro storie si sarebbero concluse in maniera diversa. Mi piace pensare che Bertha sarebbe ritornata ad essere solo Antoinette; sarebbe tornata in Giamaica e grazie ai suoi averi e con l'aiuto di Jane e Mr. Rochester avrebbe fondato una scuola per i bambini poveri delle ex colonie.

Bibliografia

- Alberti, Alberto. 2000. *Il Bimbo Interiore*. Firenze: Pagnini & Martinelli.
- Baker Miller, Jean. 1976. *Toward a New Psychology of Women*. Boston: Beacon.
- Brontë, Charlotte. 2014. *Jane Eyre*. Milano: Feltrinelli.
- Eisler, Riane. 1987. *The Chalice and the Blade: Our History, Our Future*. San Francisco: Harper & Row [2011. *Il Calice e la Spada. La Civiltà della Grande Dea dal Neolitico ad Oggi*. Tradotto da Vincenzo Mingiardi. Udine: Forum].
- Eisler, Riane. 2002. *The Power of Partnership. Seven Relationship that Will Change your Life*. Novato CA: New World library [2018. *Il Potere della Partnership. Sette Modalità di Relazione per una Nuova Vita*. Udine: Forum].

- Pasini, Fiorella. 2010. *Un Essere Unico: dal Trauma all'Aggressività*. Firenze: L'Uomo Edizioni.
- Pinkola Estès, Clarissa. 1993. *Donne che Corrono con i Lupi*. Torino: Frassinelli.
- Riem Natale, Antonella. 2020. Partnership and the Feminine in Jean Rhys's Wide Sargasso Sea and George Lamming's Natives of my Person: an Ecosophy of the Soul. Antonella Riem & John Thieme eds. *Ecology and Partnership Studies in Anglophone Literatures*. Udine: Forum, 13-38.
- Rosenberg, Marshall B. 2003. *Le Parole sono Finestre (oppure Muri)*. Reggio Emilia: Esserci.

The Whale Rider: Women's Empowerment and Environmental Protection in the Contemporary Age

Valentina Visini

Copyright ©2022. Valentina Visini. This text may be archived and redistributed both in electronic form and in hard copy, provided that the author and journal are properly cited and no fee is charged.

The fundamental core of ecofeminist thinking holds that the same ideology that endorses dominance over nature also supports oppression based on gender, sexuality, origin, social class, and species. In particular, it states that the oppression of women and the destruction of the natural environment have a common social and psychological denominator in the structures of male power, namely patriarchy (Bianchi 2012: 1). Traditions can be, in some situations, a reflection of men's repressive tendencies against women and are frequently unfair and violent acts in a world where men have held authority from the dawn of time. The list of potential examples is very long; suffice it to name arranged marriages and infibulation.

The foundation of *The Whale Rider* is male tyranny manifested via tradition: Koro Apirana, the protagonist's grandfather and the head of the Maori community at the center of the novel, refuses to accept that his heir is female. This is why the grandfather rejects his granddaughter throughout the novel, even going so far as to treat her coldly and, at times, forcefully, because tradition dictates that the heir to the group's leadership must be a man. Kahu, the granddaughter, is loathed for being a woman and, as such, is seen unsuited for a position of power.

Grandfather's contempt for women is evident in several passages of the novel: "‘Sit down!’ A chief had yelled, enraged. Because women were not supposed to stand up and speak on sacred ground" (Ihimaera 2005: 65). Moreover, again, "I don't give a hang about women [...] You still haven't the power" (Ihimaera 2005: 63). This contempt drives Kahu herself to wish she were male, to feel wrong in her being female: "‘It's not Paka's fault, Nanny,’ she said, ‘that I'm a girl!’" (Ihimaera 2005: 69). Grandpa's ignorance, like the patriarchy's, in seeing women as passive subjects unfit for authority and lacking the requisite strength to perform significant societal positions is problematic. In the novel, this prejudice disguised as tradition prevents Koro Apirana from recognizing that what he spasmodically seeks, namely the true heir of Kahutia Te Rangi, the first Whale Rider, is right in front of him, embodied in his granddaughter.

However, it is necessary to specify that tradition does not always bring patterns of oppression of women; there exist indeed also 'healthy' traditions in this sense. There is a hint of a different, more equitable form of legacy in the novel, as expressed by Nanny Flowers, the grandmother of the young

heroine Kahu: “He knows I am a descendent of ancient Muriwai, and she was the greatest chief of my tribe” (Ihimaera 2005: 13).

In general, the book explicitly depicts how the West and patriarchy abuse nature and indigenous peoples: for example, when, for economic reasons, some people slice up beached whales that were still alive. The behavior of the Papua New Guinea landowning family is another instance where the subject of racism also comes into play. They showed their disrespect for some types of human life by refusing to rescue an indigenous man that they accidentally ran over. Similarly, throughout the book, we see that contemporary society crushes the Maori people forcing them to adapt and abandon their traditions.

What is worth noting is that cultural survival is dependent on more than just preservation. Some characters experience specific personal issues throughout the novel, which are between tradition and modernity. Rawiri explores the world, unsure whether to abandon his Maori identity or embrace it. Due to traditional rules, Kahu's expression is constrained by her gender. Koro reluctantly recognizes that he must compromise with the contemporary world, even though he frequently employs ‘Western’ tools (the motor boat, for example).

What will lead to the preservation of Maori culture is a compromise with the pace of time, with the acceptance that everything changes and traditions must sometimes soften. In this view, perhaps indigenous identities will have to be preserved through a compromise with the West and the technologies it delivers.

I can speak from personal experience in this respect. When I first visited the Amazon Rainforest, I saw how the Huni Kuin, an Amazonian tribe in Acre, Brazil,¹ continue to fight for cultural survival by using social media platforms like Facebook and Instagram and by hosting events on their territories that are accessible to the (Western) public. This involves a flow of knowledge from the inside out, enabling the world to understand, interact with, and learn about these people's identities. At the same time, resources flow from the outside world to the tribe. Thanks to this, these people can support themselves, buy their ancestral lands and protect them while not having to migrate.

More generally, it will perhaps be necessary to find a compromise between technological advancement and the preservation of nature for the well-being of the ecosystem and the human population. The answer, perhaps, does not necessarily lay in "stepping back" from a technological standpoint, in the nostalgic and romantic search of a past that cannot be integrally replicated since the cycle of time is something we cannot avoid. This does not mean blindly conforming to a myopic destructive purpose, nor does it mean rejecting modernity.

The “Ocean Cleanup”² is an example of a project that harnesses technical power in the shape of a flourishing business that is integrated in capitalism's logics. Boyan Slat, the company's creator, established a start-up with the great idea to rid the oceans and seas of garbage and plastic through engineering methods. This ideal modern compromise aims to protect the environment while utilizing the power of technology and social media. It is an example of a business that, while not rejecting contemporary society's processes, participates in it via the accomplishment of noble deeds and the dissemination of ideas that result from thoughtful consideration for preserving the natural world. I feel this is what we should strive towards; it is vital to join the contemporary society and speak its language to act decisively in the world.

¹ <https://hunikuin.org>.

² <https://theoceancleanup.com/>.

Parallel to the narration of the events of the Maori group is that of a pod of whales, the leader of which is an old whale that was allied with the ancestor Kahutia Te Rangi. The telling of this story is crucial because it links with how Kahu will prove her leadership skills to the whole group, especially to her grandfather. Not only that, it is through these whales that Kahu will manifest her great affiliation with nature, her shamanic imprint, and, at the same time, her destiny as a woman in power. The indisputable sign of her power is found precisely in the spiritual and communicative union Kahu has with nature.

At this point, the reversal of the traditions becomes evident, and the misunderstanding of what was there at the beginning also emerges, perhaps: to be the heir of Kahutia Te Rangi is it necessary to be male or to be able to communicate with whales? This question emerges forcefully at the end of the narrative when it becomes clear that Kahu is an emanation of the magical spear that Kahutia Te Rangi hurled, in his time, into the future. It can be assumed that the ancestor knew that Kahu would be a woman and therefore it can be concluded that the tradition that wanted male leaders was a rule established after the origin of the Maori group.

In conclusion, I would like to include the following ecofeminist reflection:

Le donne devono rendersi conto che per loro non ci può essere liberazione né ci può essere soluzione alla crisi ecologica all'interno di una società il cui modello fondamentale di relazioni è quello del dominio. Esse devono unire le rivendicazioni del movimento femminile con quelle del movimento ambientalista per proporre una radicale riorganizzazione delle relazioni socioeconomiche fondamentali e rivedere i valori della moderna società industriale. (Ruether 1975, quote in Bianchi 2012).

Kahu exemplifies this idea, for she does not only prove herself to be equal to the role of leader, but more importantly, that she is able to do so by saving the whale herd. Therefore, female power in *The Whale Rider* becomes unmistakable in this mission to protect nature.

Works Cited

- Bianchi, Bruna. 2012. Introduzione. Ecofemminismo: il pensiero, i dibattiti, le prospettive. *DEP, Deportate, esuli, profughe. Rivista telematica di studi sulla memoria femminile* 20: 1-26.
- Ihimaera, Witi. 2005. *The Whale Rider*. Heinemann Educational Publisher.
- Mantellato, Mattia. 2022. The Whale and the Girl: a Reading of Witi Ihimaera's *The Whale Rider* from a Blue and Partnership Perspective. *Quaderni di Semantica* 7-8: 257-280.

Ruchini Abayakoon

Copyright ©2022. Ruchini Abayakoon. This text may be archived and redistributed both in electronic form and in hard copy, provided that the author and journal are properly cited and no fee is charged.

what's mine is yours

i like how your fingers trace the lines on my palms
like they're little maps, like you're hunting for treasure
in my open palms, my open arms, my open heart
each little line leading you to new sources
to observe, dig, mine, call mine.

i like how you smile as you draw stories on my skin
every touch pleasing you, every gasp calming you
lines, like roots, entwining, intertwining, rhyming
pretending that you'd meet yours at the end of mine.
like we'd have met seamlessly, historically, accidentally.

accidents like how you sat across from me that day
like how you missed the bus so had to take the train
accidents like how your "stop" was louder than my "no"
like how you *saved* me, unknowingly
as i struggled to borrow some respect

i like how we conflate accidents with deliberate acts
like how i learnt english. a historical accident. colonialism. genocide.
how we measure success through forgotten bodies
i like how i constantly feel like i have to explain myself faster,
sooner, clearer. like i'm answering for all of my bloodline

and the ones you thought were yours.

she could inhale it in blue

she could inhale it in blue
-exhale it in greens and yellows
and the sheesha place called her magic.
they'd point her out and sell her
but she'd love the attention
she'd let each new stranger
buy her a new coloured toy
to smoke up her lungs for
a temporary high.
then she'd strap on her black heels
pull up her skirt a little higher
and walk away with a small sway
playing around her hips and catching
more eyes for all the tomorrows.
she'd take a cab, and always go back
to the one admirer who bought
her the most. she'd let him devour her
with his sordid wanting eyes and
let him kiss her, inhaling the smoke
in her lungs and then she'd cut off
his oxygen and watch him writhe.
he called it love.
because sometimes, just sometimes,
she let him get close enough
to smoke up a bit of her, in exchange
for a past. he had plenty.

home, 2022

a showstopping act, worthy of a standing ovation
a magical country that is now both burning
and drowning, at the same time
an audience full of empty spectators
claps as loud as the thunder above,
as loud as the sobs erupting from hearts
that have finally said adieu to hopes
of a thousand splendid suns undone.
the same suns that died in the north decades ago
but hush. hush or you won't hear their
cries no more.
he takes the loudest voices and steals them-
wears them in a seashell around his neck
and laughs, knowing they'll never speak again.
knowing that each lion in the skin of a saviour
will only savour the blood of every victim
a little more slowly than the one before.
the saviours are the ones six feet under-
too beautiful for this tainted world, too pure
to satisfy his incessantly growing hunger.
a country that is now both burning
and drowning,
hanging afloat by the threads of the thousands
of hands linked together, in gas queues,
petrol queues, graveyards.
thousands of hands linked, coming undone,
my feet are already burning wet.

Ruchini Abayakoon is a Sri Lankan writer resident in Canada. She is a PhD student at the Department of English and Cultural Studies at McMaster University, Canada, researching on the intersection of South Asian Studies, Environmental Humanities and De/Postcolonial Thought. She is also an earring-maker, painter and people-watcher.

Carol Leon

Copyright ©2022. Carol Leon. This text may be archived and redistributed both in electronic form and in hard copy, provided that the author and journal are properly cited and no fee is charged.

The Long and the Short of it

He helps her to the bathroom.
A tall lad, long-limbed, loose and flying.
She holds on to his thin arm.
A small, short frame against his lanky one.

Every step is pronounced
almost painstaking.
Slowly, slowly,
they walk side by side
a towering figure, a slight one
to their destination.

She carried him in her arms,
consoling the bawling child
with endearments and kisses.
She held his chubby arm
as both maneuvered steps and drains,
later coming to his defence when adolescent angst
confronted adult supervision.

Years of companionship.
Often quiet but ever-present.
Allowing both to grow in their own ways
which honoured the individual person.

And now, as she totters through her remaining days
watery eyes, clouded and weary,
I catch her gaze as she looks at him,

pure admiration and love
as he assists her to the hall, the bathroom, the garden,
offering her his guiding hand.

Two souls that will remain touched by each other forever.
And that is the long and the short of it.

My Silly Dog

Bloated belly lying in the sun.
A muppy brown-white rag
on a green lawn.
Silly dog!
Picking up garden fleas
on your weary torso.
Age has made you sillier yet!

You come in running,
blindly, looking for me,
missing me as you run
straight to the kitchen.
Juicy morsels,
morsels, where are you?

Where is she?
You live in great abandon.
Never a care for who is there.
Just as long
as you feel loved,
and catch your own fleas,
you are all right,
my silly boy.

You can yet teach me how to live.

When My Life Becomes A Memory

When my life becomes a memory,
and when you think of me, recall my wide smile,
my raucous laugh, the way I tried to be elegant
in my clumsy way,
my need to make special days happy,
my love of travel, fun,
food and music,
books.
How I tried to be useful
which I found easy,
how I tried to be kind
which was not easy,
how I loved each of you
deeply.

Carol Leon is an Associate Professor of English at the University of Malaya, Kuala Lumpur, Malaysia. She received her PhD in travel literature from the Australian National University. Her fields of research are contemporary travel writings and postcolonial literature and theory. Currently, she is working on Malaysian heritage, nationalism and ethnic identities in Malaysian literature in English.

Anselmo Paolone

Copyright ©2022 Anselmo Paolone. This text may be archived and redistributed both in electronic form and in hard copy, provided that the author and journal are properly cited and no fee is charged.

Borea

È il soffio forte,
quello che sposta la vita
altrove,
quello che manda nell'oblio
le cose spurie.

È il soffio
che punta verso quell'ago
della banderuola,
che ancora non esiste
ma che io,
prima di dissolvermi,
ho lambito.

La mia più grande gloria:
dopo una vita di nulla,
aver sfiorato gli esseri
futuri.

Il "quasi", non conta.
Ho vinto, credo,
raggiunto quel traguardo
dove il mio volto emaciato
bacia il sole, e scompare.

Il soffio che sarà,
e che io quasi ho palpato.

Il bosco e il tempo

Le mie calze sono bucate,
i miei scarponi rotti,
e la ghiandaia
canta libera nella foresta.

Ho dormito un sonno profondo,
il capo su un sacello di muschio,
mentre il cervo ignaro beveva,
e la trota nuotava
nel limpido.

E mentre tu mi cercavi
tra gli alberi
la mia giovinezza
se ne andava.

Per me hai camminato
finché hai potuto,
finché l'intrico verde
non ti ha fermata.

Ma dove sto ora
il dirupo preannuncia
le montagne.

Nel sonno,
vedevo un mondo
senza suoni,
e il tempo
si era fermato.

Non c'era anima
sulla Terra
solo natura

e il misterioso ricordo
del passato
che chiamava
verso occidente.

Paesaggio

A volte penso che il mio tempo sia finito. Scendo dal palcoscenico della vita, e guardo attraverso la sfera celeste luminosa, che mi venne incontro da bambino, e ora sembra perdersi nel tramonto. Dalla radio una frequenza spuria di musiche confuse mi segue, come una nebbia di ricordi, mentre il cammino mi porta verso un molo. Forse, penso, una nave passerà a prendermi. Vuota e decrepita: dalle sue murate nessuno mai si sporse per salutare l'amata. Solo io mi affaccerò, con un filo d'angoscia, a scrutare la terra, in cerca di un volto amico, venuto a dirmi addio.

Youth, in the distance

That long gone world
only lingers as a pale, quivering
ghost in the rear of my mind.

Still, I am living in its aftermath,
as if everything which happened
between that distant youth and now
hadn't happened at all.

In old age,
the epitome of my life
is such:
a remote, short season of brightness,
then a long, useless wait
for the blossoming of juvenile promises.

All that remains
is fading memories
of the days
when ephemeral vows
called for answers
which nobody ever gave.

The promise

Autumn approaches with its chain of wind
while an abandoned house speaks of the future,
like a prophetic book that is before everyone's eyes
but no one can read.

The colors washed by time, the proportions withered:
it is only the tired image of the building it used to be.

But if you go through the broken arches
where the ivy grows
and meets
the light filtering through the tiles

in that tender green,
barely illuminated,
you will discover
a mysterious promise.

Three wise men

The wooden horse you're gawking at
is life
and while temperature is rising
three kings are on their way to the sophomore star.

This is the frame
you are longing for,
the little merry composition
that will make your evenings gleam.

Take note, take note! The Kings yell
showing you a pencil
and a scrapbook of water
on which you will carve sketches
from your distant past

while a dumb hourglass features
for the last time.

Anselmo Roberto Paolone was born in Rome and lived in Paris, London and New York. He defended his PhD in History at the European University Institute in Florence. He is currently Associate Professor of Education at the University of Udine and Lecturer at the University of Granada. He is the author of two anthologies of poems: *Stella dell'eco* (2015) and *Quel che in te è silenzio* (2016).