



DIPARTIMENTO DI ISTITUZIONI LINGUISTICO-
LETTERARIE, COMUNICAZIONALI E STORICO-
GIURIDICHE DELL'EUROPA – DISTU

Corso di laurea in Lingue per la comunicazione internazionale

Percorso: Consulenza e comunicazione interculturale

Tesi di laurea magistrale in Letteratura Inglese

**L'ARTE DI RI-SCRIVERE LA SCOZIA:
KEVIN MACNEIL**

Candidata:

Martina Mariani

Matr. 18

Relatore: Prof.ssa Francesca Saggini

Correlatore: Prof. Valerio Viviani

Anno Accademico: 2011/2012

INDICE

IN THE BEGINNING: HOW MARTINA MARIANI MET KEVIN

MACNEIL (AND VICE VERSA)	p. 3
--------------------------	------

CAPITOLO I Kevin MacNeil

1.1. Biografia	p. 9
1.2. Contesto culturale ed editoriale	p. 14
1.3. Analisi delle opere di MacNeil	p. 20
1.3.1. <i>Love and Zen in The Outer Hebrides</i>	p. 21
1.3.2. <i>The Stornoway Way</i>	p. 40
1.3.2.1. Trama	p. 41
1.3.2.2. Stile e temi	p. 47

CAPITOLO II *A Method Actor's Guide to Jekyll and Hyde*

2.1. Presentazione del romanzo	p. 72
2.2. Struttura del romanzo e trama	p. 74
2.3. Elementi paratestuali	p. 82
2.3.1. Copertina	p. 82
2.3.2. Dedicà	p. 83
2.3.3. Citazione	p. 84

2.3.4. Titoli delle sezioni	p. 85
2.3.5. Enso. Buddismo Zen	p. 86
2.4. <i>A Method Actor's Guide to Jekyll and Hyde</i> come adattamento di <i>The Strange Case of Dr. Jekyll e Mr. Hyde</i>	p. 92
2.4.1. Perché un adattamento, perché adattare Stevenson	p. 92
2.4.2. La costruzione dell'adattamento	p. 95
 CAPITOLO III Ri-leggere il doppio	
3.1. Personaggi e funzione narrativa	p. 103
3.2. <i>Method Acting</i>	p. 119
3.3. Spazi e simboli	p. 125
3.4. La lingua biforcuta: i doppi semantici	p. 141
APPENDIX – Interview with Kevin MacNeil	p. 150
BIBLIOGRAFIA	p. 155
SITOGRAFIA	p. 159

IN THE BEGINNING: HOW MARTINA MARIANI MET KEVIN MACNEIL (AND VICEVERSA)

It was more than a year ago when, on my supervisor's advice, I started to read the major works of the Scottish author Kevin MacNeil: the novels *The Stornoway Way* (2005) and *A Method Actor's Guide to Jekyll and Hyde* (2011). I was so impressed by those books, which I found both entertaining and culturally interesting, that I decided Kevin MacNeil was the author about whom I wanted to write my dissertation. Thanks to an outstanding intellectual versatility and eclecticism, MacNeil combines a playful and fluid writing style with high-quality exploration of contents. His works successfully deal with a wide range of issues, concerning at the same time local and international as well as individual and social subjects. MacNeil's novels and poems also represent a remarkable point of contact between the postmodern experiments of a worldly-wise writer and the Scottish literary and linguistic traditions. For all these reasons I believe that developing a study about Kevin MacNeil can result in an original and interesting work.

In the early stages of my research the website <http://kevinmacneil.wordpress.com>, which is MacNeil's personal blog, was the most fruitful of the sources I utilized to acquire some background information about the author. Through his blog, I discovered that not only is Kevin MacNeil a successful novelist, poet, playwright and editor, but that he is also actively involved in music, Zen Buddhism and cycling.

While browsing through his blog, I also came across MacNeil's profile on a social network (Facebook). When, soon after, he accepted my "friend request" I tried, quite sceptically, to send him a private message saying that I was going to write my MA dissertation about him. To my great surprise, Kevin MacNeil replied almost instantly to my message and said he was willing to help me in any way he could. I found Kevin MacNeil to be a very kind and understanding person whom, having been a student and researcher himself, honestly cared for the good outcome of my work. MacNeil, very patiently, helped me to draft his biography, provided me with a complete list of his publications and answered to all of my questions about his books. Having a sort of real-time feedback on my work, from that very person whom I was writing about, was such an overwhelming opportunity. My correspondence with MacNeil resulted in an interview which I will enclose in this dissertation.

Despite being fairly famous in the United Kingdom, Kevin MacNeil is practically unknown in Italy. Although one of the first awards he received was awarded to him in Italy (the Tivoli Europa Giovani Prize), none of his main works has been translated into Italian. These circumstances made me want to set up the dissertation as a sort of presentation of Kevin MacNeil's oeuvre to a hypothetical Italian readership. Hence, my study aims to describe MacNeil's literary personality and to provide a descriptive and analytical review of his main books. The final organization of my dissertation will somehow mirror these objectives in order to meet them and thus offer an exhaustive introduction to Kevin MacNeil.

When I began my research I must admit that I was rather new to Scottish literature at large. Therefore, I had to start by studying the contemporary literary

background in order to be able to contextualise MacNeil in it. Through my study, it emerged that one of the most recurring issues in the Scottish cultural production is that of the national identity. This is an aspect that I found being very relevant in MacNeil's books and it ended up representing the central thread of my analysis. I will try to identify, in MacNeil's works, those elements that constitute his personal way of conceiving and perceiving Scottishness. To achieve this goal I decided to analyse the most representative of his books: the collection of poems *Love and Zen in the Outer Hebrides*, and the novels *The Stornoway Way* and *A Method Actor's Guide to Jekyll and Hyde*. Whereas the first two of the above-mentioned works will be analysed briefly within the first chapter of this dissertation (which will also contain the author's biography and a short survey on the Scottish cultural background), *A Method Actor's Guide to Jekyll and Hyde* will be studied in depth in the second and third chapters.

Love and Zen in the Outer Hebrides is a collection of poems, micro-stories and haikus written in English and in Gaelic (with translations by MacNeil himself), published in 1998. The poems are all set in the Outer Hebrides archipelago which is Kevin MacNeil's birthplace. Because most of these poems are rich in Zen symbolism, I had to acquire a basic knowledge of Zen Buddhism in order to achieve a more truthful interpretation. Zen Buddhism, in this book, is the key that opens the door to the profound and authentic relationship of the author with his native island. MacNeil focuses on the contemplation of nature, particularly those elements that characterize the Hebridean landscape such as the sea, the wind, the rain and the moors. MacNeil's poetry in *Love and Zen in Outer*

Hebrides is very spiritual and through this spirituality it celebrates the present and the past of the author's island.

The Stornoway Way, published in 2005, is MacNeil's first novel. Albeit the story is once again set on the isle of Lewis, the tones are totally different from those of *Love and Zen in the Outer Hebrides*. MacNeil, by means of an alcohol-fuelled alter-ego – R. Stornoway – , provides a disenchanted and desecrating portrayal of the island and its society. The book, an example of postmodern and postcolonial fiction, despite being written in English, is entirely constructed to fool the non-Gaelic-speaking readership. Through a deceiving use of linguistic footnotes, MacNeil provides fake (and at times downright mocking) translations of Gaelic words. My analysis of the novel goes from the re-construction of the plot to the study of its style and the themes with which it deals. Particular attention will be given to the use of Gaelic in the book and to the issue of identity, which will be found also in *A Method Actor's Guide to Jekyll and Hyde*.

MacNeil's latest novel, *A Method Actor's Guide to Jekyll and Hyde*, published by Polygon in 2011, will be looked at in the second and third chapter of this dissertation. The story is set in Edinburgh and follows the vicissitudes of a man who seems to have lost control over his life and his own identity.

The reasons why I have chosen to give *A Method Actor's Guide to Jekyll and Hyde* specific importance are manifold. It is a finely shaped and meticulously constructed novel which can be studied from many points of view. First of all *A Method Actor's Guide to Jekyll and Hyde* deals with all the topics already found in MacNeil's previous works: the issue of the identity - both national and

individual, the relationship between a person and the place where he/she lives and the resolution of inner conflict through Zen philosophy. Secondly, *A Method Actor's Guide to Jekyll and Hyde* can be studied as an adaptation of *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* by Robert Louis Stevenson. Therefore, with reference to his hypotext, MacNeil's latest novel has been built as a sort of apology of the double, celebrated through a peculiar use of language, content and setting.

The second chapter of this dissertation will begin with a descriptive analysis of *A Method Actor's Guide to Jekyll and Hyde* which aims to cover most aspects of the book, from plot to paratextual elements. Subsequently, I will analyse MacNeil's novel in relation to *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* with the purpose of studying both the process and the product of adaptation. This part of my study also sets out to disclose the reasons why MacNeil sought to adapt Stevenson's novella.

The third and last chapter is designed to provide a more analytical study of the novel. Many aspects of *A Method Actor's Guide to Jekyll and Hyde* will be examined more in depth. I will try to dig up the "double life" of many elements of the novel in order to highlight their symbolic value and their – overt or concealed – relation to Stevenson's *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. I will focus on the characters of the story, from their evocative names to their roles. There will follow a brief survey on method acting, an acting technique particularly important to the protagonists which in the novel adopts a special significance. Subsequently, a review of the relevant spaces and symbols of the novel will be presented in order to study the doubles those elements imply. Finally, I will carry out a textual and

linguistic analysis of some passages from *A Method Actor's Guide to Jekyll and Hyde*.

Despite the fact that many reviews of MacNeil's books, poems and short stories can be found online or in newspapers, at present there is still no consistent and established critique of his oeuvre. While some criticism on *Love and Zen in the Outer Hebrides* and *The Stornoway Way* is extant, not much at all has been written about MacNeil's latest novel, *A Method Actor's Guide to Jekyll and Hyde*. Such a situation, which at the beginning I looked at as discouraging, eventually turned out to be a challenging opportunity. In these respects, I hope that my work will somehow contribute to fill the present gap in the knowledge of such a talented author. At the same time, I hope that I will have myself the chance to continue to study MacNeil's present and future works and somehow contribute to their dissemination in Italy.

CAPITOLO I. Kevin MacNeil

1.1 Biografia¹.

Kevin MacNeil, autore attivo dalla fine degli Anni Novanta, si è affermato con successo nel panorama della letteratura scozzese contemporanea cimentandosi trasversalmente in diverse forme artistiche e generi letterari: dalla poesia al teatro, alla scrittura di testi di canzoni sino al romanzo. Oltre alla produzione di opere proprie MacNeil ha partecipato a progetti editoriali e di ricerca volti allo studio nonché alla promozione e divulgazione della cultura scozzese curando antologie di poesia e prosa sia di autori emergenti che di autori affermati. È inoltre molto attivo sul web, principalmente attraverso il suo blog², sul quale pubblica frequentemente recensioni, interviste, consigli per letture e notizie relative a eventi letterari.

Nato e cresciuto a Stornoway, il più popoloso insediamento urbano dell'isola di Lewis nell'arcipelago delle Ebridi Esterne, MacNeil si è trasferito nel 1990 ad Edimburgo dove si è laureato in Etnologia Scozzese presso la Edinburgh University. Durante gli anni della formazione universitaria ha sviluppato la passione per la letteratura e per la scrittura creativa, da principio a livello amatoriale per poi passare, grazie anche alla frequentazione dello scrittore e poeta Andrew Greig, che in quegli anni teneva dei seminari all'università di Edimburgo, ad una produzione più sistematica e matura. Greig lesse le prime opere di MacNeil e lo incoraggiò a continuare e a migliorarsi. Nel 1992 ha vinto il premio

¹ Le informazioni biografiche sono state ottenute attraverso una corrispondenza tra chi scrive e Kevin MacNeil, oltre che attraverso il suo sito internet <http://kevinmacneil.wordpress.com>.

² <http://kevinmacneil.wordpress.com>

Logie Robertson Memorial Award for Scottish Literature dell'Università di Edimburgo e nel 1996 ha ottenuto una borsa di studio dallo Scottish Arts Council. In questo primo periodo MacNeil scrisse esclusivamente poesie sia in inglese sia in gaelico, molte delle quali sono state pubblicate nel suo primo libro: *Love and Zen in the Outer Hebrides* pubblicato da Canongate nel 1998. Grazie a questa pubblicazione ha vinto nel 2000 il premio internazionale di poesia Tivoli Europa Giovani per la migliore raccolta di poesia scritta da un autore con meno di trentacinque anni. Nel 2001, sempre per Canongate, è uscito *Be Wise Be Otherwise. Ideas and Advice for your Kind of Person*. Il volume, che appare come un libro di aforismi, contiene in ogni pagina una frase rivolta al lettore, sotto forma di consiglio o spunto di riflessione che se letti nell'insieme compongono una sorta di lunga poesia. Contestualmente alla poesia e alla narrativa l'autore si è occupato, anche in veste di curatore, di diverse opere di divulgazione della cultura scozzese. Ha collaborato con la Association of Scottish Literary Studies come consulente per la lingua gaelica nel 2001 per l'uscita del volume *Going Up Ben Nevis in a Bubble Car*, nel 2002 per *On the Way Home It was Suddenly* e nel 2004 per *Lunch at Yes*.

Nel 2000 è uscito per Pocketbook *Wish I was Here – A Scottish Multicultural Anthology* curata da MacNeil e Alec Finley. Si tratta di una raccolta di poesie e fotografie incentrate sul tema dell'identità in relazione alla "Scottishness" realizzate anche da autori di origine asiatica e africana.

Dal 1999 al 2002 è stato beneficiario della Ian Crichton Smith Bilingual Writing Fellowship, esperienza da cui è risultata un'antologia in due volumi dei racconti in lingua inglese di Crichton Smith: *The Red Door: The Collected*

English Stories of Iain Crichton Smith 1949-76, del quale MacNeil ha firmato anche l'introduzione e *The Black Halo: The Collected English Stories of Iain Crichton Smith 1977-98*, usciti entrambi nel 2002 per la casa editrice Birlinn.

Tra il 2002 e il 2003 ha ottenuto una *writing residency* tramite il British Council presso l'Università di Uppsala in Svezia, una nuova borsa di studio dello Scottish Arts Council nel 2004 e sempre nello stesso anno l'invito a diventare membro del consiglio di Hi-Arts, associazione che si occupa della promozione di arte e cultura nel territorio delle Highlands e delle Islands.

Il grande successo di pubblico e di critica è arrivato con la pubblicazione di *The Stornoway Way* per i tipi di Penguin, nel 2005. Accolto da numerose recensioni positive, il romanzo sarebbe diventato nel giro di alcuni mesi un bestseller. L'espedito narrativo è l'incontro di MacNeil con un aspirante scrittore di Lewis, R.S., che gli sottopone un manoscritto che MacNeil pubblicherà accompagnandolo da diversi suoi interventi complementari alla narrazione. L'opera descrive in maniera cinica e disincantata la vita sull'isola di Lewis dal punto di vista di R.S., trentenne creativo con un passato da *busker* e problemi di alcolismo tornato a Stornoway dopo aver girato il mondo.

Nel 2006 è andata in scena la commedia bilingue *The Callanish Stoned*, scritta da Kevin MacNeil su commissione di Theatre Hebrides allo scopo di avvicinare i giovani scozzesi al teatro. Nel 2007 la tournée ha toccato anche il Galles e l'Irlanda riuscendo nell'intento per cui era stata concepita, seppur non riscuotendo un successo più generale.

Nel periodo 2006-2008 Kevin MacNeil ha avuto ulteriori riconoscimenti: è stato *writer-in-residence* all'International Festival of Middle Eastern Spirituality

and Peace nella primavera 2006; tra il 2006 e il 2007 ha ottenuto nuove *writer residencies* a Villa Concordia a Bamberg in Baviera, all'Ullapool Book Festival a maggio 2007 e nelle Isole Shetland nel 2008.

Nell'anno accademico 2009/2010 ha tenuto delle lezioni di scrittura creativa presso l'Università di Edimburgo. Dalla collaborazione con il musicista William Campbell sono nate diverse canzoni, pubblicate per l'etichetta *Fantastic Plastic Records*. Un ruolo di fondamentale importanza è ricoperto, nella vita di MacNeil, dal ciclismo. Nel settembre 2009 ha percorso 1300 chilometri dalla sorgente del Danubio fino a Budapest per raccogliere fondi per delle campagne di ricerca contro il cancro. L'impresa è stata filmata dalla BBC che ne ha fatto un documentario³.

A Method Actor's Guide to Jekyll and Hyde, a Novel è il più recente romanzo di Kevin MacNeil, pubblicato dalla casa editrice Polygon nel 2010. Ambientato ad Edimburgo, il romanzo prende le mosse dal celeberrimo libro di Stevenson *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* e ne propone un adattamento in cui rimangono centrali i temi dell'identità e del doppio interiore ed esteriore sviluppati però attraverso punti di vista e situazioni differenti.

Nel 2010 ha scritto per Dogstar Theatre la commedia *Sweetness*, adattamento del romanzo *Hummelhonung* dello scrittore scozzese Torgny Lindgren, andata in scena in Scozia durante il 2011.

La più recente opera edita da MacNeil è la raccolta di poesie *These Islands, We Sing, An Anthology of Scottish Islands Poetry*, pubblicata nel 2011 da Polygon.

³ <http://www.ed.ac.uk/news/staff/kevin-macneil-301109> consultato in data 20/01/2012

Attualmente vive a Londra, dove affianca al lavoro letterario attività di tutoring e assistenza per aspiranti scrittori. Dal 2011 è sposato con la giornalista freelance Charlotte Haigh.

1.2. Contesto culturale ed editoriale

Allo scopo di analizzare l'opera di Kevin MacNeil è necessario inquadrare il periodo storico culturale in cui essa è stata e continua ad essere prodotta. Il punto di partenza storico-politico da prendere in considerazione è il referendum del 1997 con il quale è stata sancita la *devolution*, ovvero il trasferimento di poteri legislativi al Parlamento scozzese che era stato chiuso a seguito dell'*Act of Union* del 1707⁴.

Primi tentativi affinché venisse approvata la *devolution* c'erano stati già alla fine degli Anni Settanta quando venne promosso un referendum per l'istituzione di una *Scottish Assembly*. Questa prima consultazione popolare, che ebbe luogo nel 1979, fu un insuccesso poiché, nonostante il 52% dei votanti si fosse espresso a favore dell'Assemblea, non venne raggiunto il quorum del 40% imposto dal Parlamento di Westminster⁵. Venne fondata successivamente la *Scottish Constitutional Convention* che riuniva i comitati pro *devolution* e che avrebbe portato, con il sostegno del partito laburista, ad un nuovo referendum l'11 settembre 1997⁶. In questa occasione agli elettori vennero sottoposti due quesiti: il primo sulla riapertura del parlamento scozzese a cui votò favorevolmente il 70.4% e il secondo sulla devoluzione di maggiori poteri di imposizione fiscale alle

⁴ <http://www.scottish.parliament.uk/help/17029.aspx#00a2759c-be2d-4f50-8981-003329e2c742> consultato in data 1/03/2012.

⁵ <http://www.bbc.co.uk/news/special/politics97/devolution/scotland/briefing/79referendums.shtml> consultato in data 1/03/2012.

⁶ La scelta dell'11 settembre non è casuale e fa riferimento alla Battaglia di Stirling Bridge del 1297 in cui gli inglesi vennero sconfitti da William Wallace e Andrew de Moray. Tim Edenson cit. in B. Schoene, "Introduction", *The Edinburgh Companion to Contemporary Scottish Literature*, Edinburgh University Press, Edimburgo 2007, p. 2.

autorità locali, che passò con il 60.2% di sì.⁷ Tre anni dopo, il primo luglio 1999 si sarebbe celebrata la cerimonia di riapertura del Parlamento Scozzese.

Tali eventi politici ebbero ripercussioni importanti oltre che nella vita istituzionale anche su gran parte della produzione culturale della nazione. Per quanto riguarda la letteratura pre-devoluzione si possono registrare due tendenze diverse ma in parte convergenti che con la devoluzione affronteranno una sorta di crisi. Da un lato la letteratura scozzese devoluzionaria⁸ viene descritta da Gavin Wallace come

*a grey and morose beast prone to lengthy fits of self-pity*⁹

conseguentemente al senso di scoramento successivo al fallimento del primo referendum; dall'altro Christopher Whyte osserva che:

*in the absence of an elected political authority, the task of representing the nation has been repeatedly devolved to its writers.*¹⁰

La devoluzione rappresentò un inevitabile spartiacque che impose agli artisti un cambio di atteggiamento, mutò la scala delle priorità – soprattutto tematiche – e sollevò nuove questioni. Se uno dei tratti caratterizzanti la letteratura scozzese sino a quel momento era stato la riflessione sulla (o ostentazione della) cosiddetta *Scottishness*, l'identità nazionale scozzese, in chiave marcatamente

⁷ Isobel White, Jessica Yonwin, Parliament and Constitution Centre, Devolution in Scotland, House of Commons Library, 2004 da <http://www.parliament.uk/documents/commons/lib/research/briefings/snpc-03000.pdf> consultato in data 1/03/2012.

⁸ Ovvero la letteratura prodotta tra i due referendum.

⁹ G. Wallace R. Stevenson cit. in B. Schoene "Introduction", *The Edinburgh Companion to Contemporary Scottish Literature*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 2007, p 1.

¹⁰ C. Whyte, cit. in B. Schoene "Introduction", *The Edinburgh Companion to Contemporary Scottish Literature*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 2007, p 1.

indipendentista e nazionalista, nonché spesso vittimistica¹¹, il risultato del referendum impose un'inversione di rotta. L'acquisizione dei nuovi diritti rappresentò di fatto anche una perdita dei punti di riferimento culturali sui quali si era basato lo *state of mind* letterario scozzese sino a quel punto e la rimessa in discussione del concetto stesso di *Scottishness*. Svincolarsi dalle implicazioni politiche era non solo un'opportunità ma soprattutto una necessità per salvaguardare la propria credibilità ed inserirsi con maggior vigore in un contesto internazionale. In altri termini, si doveva diventare "*literature first and foremost, rather than the expression of a nationalist movement*"¹². La questione su come mantenere un'identità nazionale in un'ottica meno provinciale e più cosmopolita è passata anzitutto attraverso una rilettura critica dei rapporti con l'Inghilterra, la cui egemonia culturale ma soprattutto politica aveva sino ad allora rappresentato qualcosa da cui difendersi. Schoene sottolinea come:

*Following devolution, both Scottish critics and creative writers have begun to issue reminders that Scotland's assumed moral superiority as a victim of historical circumstances must not be permitted to persist uninterrogated.*¹³

E ancora:

*It is imperative that post-devolution Scotland ceases once and for all to identify itself in opposition to all things English.*¹⁴

¹¹ B. Schoene, "Introduction", *The Edinburgh Companion to Contemporary Scottish Literature*, Edinburgh University Press, Edimburgo 2007 p. 2.

¹² C. Whyte, cit. in B. Schoene "Introduction", *The Edinburgh Companion to Contemporary Scottish Literature*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 2007, p. 1.

¹³ B. Schoene, "Introduction", *The Edinburgh Companion to Contemporary Scottish Literature*, Edinburgh University Press, 2007 Edimburgo p. 2.

¹⁴ *Ibidem*.

Il passo successivo è consistito nello spostare l'accento sulle varie conflittualità endogene alla società scozzese contemporanea e in secondo luogo nel portare i dibattiti culturali ad una dimensione europea e mondiale.

*The extent to which the paradigm of "Scottish literature" as a necessary political, devolutionary act has shifted and turned into the supra-national, supra-territorial concept of "literature in Scotland"¹⁵[...] must be regarded as possibly the most conspicuous and far-reaching characteristic of contemporary literary identity in the country.*¹⁶

Se è possibile un'analisi critica della letteratura scozzese contemporanea in chiave devoluzionistica è altrettanto utile sottolineare come non ci sia stata una separazione netta tra il prima e il dopo referendum del '97. Si è trattato piuttosto di una naturale evoluzione dovuta, oltre che alla nuova situazione istituzionale, anche ai mutamenti socioeconomici. Aaron Kelly mette in guardia da un'eccessiva semplificazione. Riferendosi alle posizioni di Christopher Whyte¹⁷ e di Catherine Lockerbie, secondo la quale:

now devolution has been achieved, people don't have to prove they are Scottish writers anymore ... I think we've moved on from the days of the stereotypical writer. Young writers don't have to write those quasi-political novels. I think we'll find something more interesting and individual from them, rather than following that old path. The

¹⁵ Piuttosto che *about* Scotland.

¹⁶ G. Wallace, "Voyages of Intent: Literature and Cultural Politics" in *Post-devolution Scotland in The Edinburgh Companion to Contemporary Scottish Literature*, Edinburgh University Press, 2007, p. 26.

¹⁷ C. Whyte, cit. in B. Schoene, "Introduction", *The Edinburgh Companion to Contemporary Scottish Literature*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 2007, p. 1.

*chip on the shoulder has been turned into a twiglet if you like and the Scottish cultural cringe has certainly diminished.*¹⁸

Kelly sottolonia che:

*Herein [...] resides a misguided reduction of the political to the national and a concomitant advocacy of a disengaged, individualised art: just as Scotland attains a normative model of national development that confirms yet paradoxically elides its nationhood, so its literature tautologically reproduces itself as literature in an economy of normality beyond politics and history.*¹⁹

Autori scozzesi emblematici del periodo storico in questione, quali ad esempio John Kelman, Andrew Greig e Irvine Welsh, avevano iniziato a scrivere già molto prima del referendum e nelle loro opere uscite nel periodo post devoluzione è rintracciabile un *continuum* tematico e stilistico con quanto avevano prodotto precedentemente.

Come già accennato gli stimoli ispirati dalla mutata situazione socio-politica vennero sviluppati anche attraverso una nuova attenzione nei confronti delle peculiarità interne alla società scozzese. Diventano dunque centrali le tematiche dell'alienazione individuale nei mutati scenari urbani di cui hanno scritto tra gli altri Irvine Welsh e Kelman; la globalizzazione; l'omosessualità

¹⁸ Catherine Lockerbie, cit. in A. Kelly, "James Kelman and the Deterritorialisation of Power", in *The Edinburgh Companion to Contemporary Scottish Literature*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 2007, p. 175.

¹⁹ A. Kelly, "James Kelman and the Deterritorialisation of Power", in *The Edinburgh Companion to Contemporary Scottish Literature*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 2007, p. 176.

affrontata ad esempio nelle opere di A.L. Kennedy e John Maley²⁰; l'*emasculation* e il post-femminismo di cui parlano trasversalmente diversi autori tra i quali Alan Warner²¹; e il razzismo. Si tratta dunque di tematiche declinate in maniera diversa, più libera da un nazionalismo *tout-court* ma sicuramente non *disengaged*²² dalla storia, dalla politica e dall'economia. Assumerà un ruolo fondamentale, inoltre, il dibattito sui "nuovi" scozzesi, figli o nipoti di immigrati che si sentono e sono parte di una *Scottishness* nuova e sulla quale è doveroso riflettere. Il destino degli scrittori appartenenti a quest'ultima categoria, da un punto di vista linguistico-letterario, sembra intrecciarsi a quello degli autori "gaelici" quando scrivono in inglese. Questa somiglianza riguarda la ricerca di nuovi espedienti linguistici con il duplice scopo di rendere le proprie opere accessibili al maggior numero di lettori possibile e di conservare le peculiarità dei rispettivi background culturali²³.

La nuova sfida per la *Scottishness* del Ventunesimo Secolo, ora che è stato superato, poiché soddisfatto, il desiderio di devoluzione, è rappresentato dalla globalizzazione, che minaccia il proseguimento di una tradizione letteraria di matrice scozzese e penalizza la diffusione stessa delle opere scozzesi a favore di quelle inglesi o americane. Nonostante questo sia un problema comune alla maggior parte delle culture contemporanee, che affrontano e reagiscono al pericolo di venire inglobate da una macrocultura di derivazione statunitense, nel

²⁰ J. Winning, "Crossing the Borderline: Post-devolution Scottish Lesbian and Gay Writing", in B. Schoene, *The Edinburgh Companion to Contemporary Scottish Literature*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 2007.

²¹ B. Schoene, "Alan Warner, Post-Feminism and the Emasculated Nation", in B. Schoene, *The Edinburgh Companion to Contemporary Scottish Literature*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 2007.

²² *Ibidem*.

²³ Cfr. Suhayl Saadi, "In Tom Paine's Kitchen: Days of Rage and Fire" e Michelle MacLeod "Gaelic Prose and Fiction in English" entrambi in *The Edinburgh Companion to Contemporary Scottish Literature*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 2007, pp. 28-33, 149-158.

caso della Scozia la questione diventa ancora più complessa. Ciò è dovuto al suo status di nazione all'interno del Regno Unito. Un primo problema è rappresentato dalla tangibile influenza di altre culture - principalmente quella angloamericana – che può essere considerata positiva sulla base della necessità di allargare i propri orizzonti, ma che diventa negativa quando si trasforma in una fagocitazione passiva dell'identità scozzese, trasversale a tutti i canali mediatici. In seconda istanza il cambiamento del mercato dell'editoria e della distribuzione letteraria in funzione capitalista pone ulteriori problematiche. Se infatti fino a qualche decennio fa una sorta di protezionismo editoriale nei confronti delle opere scozzesi era garantito da singole librerie o più grandi catene e case editrici ben radicate sul territorio, oggi si riscontra una crescente tendenza di queste ultime a venire acquisite da parte di multinazionali. È emblematico a tal riguardo il caso della catena Ottakar's che nel 2005 è stata acquisita da Waterstone, causando la preoccupazione di editori e scrittori scozzesi.²⁴ Interventi per controbilanciare queste tendenze provengono sia da organismi istituzionali come lo Scottish Arts Council (oggi Creative Scotland²⁵) attraverso cospicui investimenti nell'editoria e promozione di eventi letterari, sia da privati, principalmente case editrici indipendenti come Birlinn e Canongate, che

²⁴ G. Wallace, "Voyages of Intent: Literature and Cultural Politics in Post-devolution Scotland" in *The Edinburgh Companion to Contemporary Scottish Literature*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 2007, p. 20;

<http://www.heraldscotland.com/sport/spl/aberdeen/concern-for-scottish-literature-in-ottakar-s-takeover-1.24399> consultato in data 4/03/2012.

²⁵ <http://www.creativescotland.com/> consultato in data 4/03/2012.

continuano ad avere un occhio di riguardo nei confronti degli autori locali o che comunque affrontano tematiche di interesse scozzesistico²⁶.

Le osservazioni sulla letteratura scozzese contemporanea fin qui proposte descrivono un quadro piuttosto frammentario, composto da una pluralità di voci, temi ed esigenze la cui cornice contenitiva è rappresentata dalla provenienza geo-culturale degli autori. Gli elementi sopradescritti verranno successivamente approfonditi, nel presente lavoro, e saranno il cardine dell'analisi delle opere di Kevin MacNeil.

1.3. Analisi delle opere principali di Kevin MacNeil

Nei paragrafi a seguire si entrerà nel vivo dello studio di Kevin MacNeil. Verranno presentate le sue opere principali: *Love and Zen in the Outer Hebrides*, *The Stornoway Way* e *A Method Actor's Guide to Jekyll and Hyde*. Oltre a fornire una descrizione ed una presentazione dei lavori oggetto di analisi, si tenterà di estrapolare i temi cardine analizzandoli alla luce del contesto socio-letterario scozzese di cui si è parlato precedentemente; verranno inoltre esaminate le peculiarità linguistiche individuandone la funzione all'interno del testo, allo scopo di identificare gli elementi utili a ricostruire la personale concezione di *Scottishness* risultante dall'opera di MacNeil.

1.3.1. *Love and Zen in the Outer Hebrides*

²⁶ G. Wallace, "Voyages of Intent: Literature and Cultural Politics in Post-devolution Scotland" in *The Edinburgh Companion to Contemporary Scottish Literature*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 2007, pp. 22-23.

Love and Zen in the Outer Hebrides è il primo lavoro di Kevin MacNeil, pubblicato da Canongate nel 1998. Si tratta di una raccolta di poesie, haiku e brevissimi racconti scritti sia in inglese che in gaelico, alcuni dei quali erano già usciti in riviste o raccolte collettive. Il titolo racchiude in sé già precise indicazioni su quelle che sono le tematiche affrontate dalla poetica di MacNeil, la quale si muove su un piano sia stilistico che linguistico ed appunto tematico, su scenari spazio-temporali differenti. Se infatti è centrale ed evidente il legame con il territorio ed i ritmi della letteratura tradizionale in lingua gaelica, allo stesso modo MacNeil apre la propria poesia alle più disparate influenze culturali. È fondamentale per l'analisi, considerare i continui riferimenti, sia formali che concettuali, alle culture e filosofie orientali e soprattutto alla disciplina zen, della cui simbologia la raccolta è fortemente impregnata e che fornisce la chiave di lettura anche dei riferimenti metatestuali e delle connessioni tra le varie poesie.

Il libro è suddiviso in quattro parti, titolate sia in inglese che in gaelico: *ag ionnsachadh na h-ealain/learning the art*; *o ghrunnd na mara/from the ocean-floor*; *eadartheangachadh/translations* e *duilleagan sàmhach/quiet leaves*.

La prima parte *learning the art*, che prende il nome dal primo dei dieci brevi racconti (che sono piuttosto una sorta di poesie in prosa) di cui è composta, si apre con una citazione di Jack Kerouac tratta da *Dharma Bums*.

Con l'eccezione di *Na Reultan/The Stars* che è in gaelico ma accompagnata da una traduzione, gli altri componimenti sono in inglese. Nella maggior parte degli scritti in inglese, in tutta la raccolta, sono presenti singole parole o frasi in gaelico di cui MacNeil fornisce in glossa una traduzione. Ulteriori particolarità linguistiche si riscontrano in *Callum Dall's Story* e in *Uilleam Sona's*

Song of Lewis poiché in essi MacNeil tenta di riprodurre per iscritto l'accento scozzese dell'isola di Lewis.

In questa prima parte, che si avvicina per forma più ad un “micro” *storytelling* che alla poesia tradizionale, MacNeil registra frammenti di vita quotidiana degli abitanti delle isole Ebridi, interiorizzandoli e sviluppandone i risvolti più intimi in una dimensione macrocosmica nella quale le coscienze individuali dei protagonisti sembrano muoversi all'unisono con gli elementi della natura. Osservato in un'ottica zen, questo primo capitolo sembra essere dunque il primo passo di un percorso che porta dal locale/individuale al cosmico²⁷, nel quale vengono esplicitati, attraverso forme sintattiche e scelte lessicali più semplici, i temi che saranno costanti nell'intera raccolta: la nostalgia, il legame con la propria terra e con la natura, l'abbandono, l'amore, la bellezza e lo scorrere del tempo.

Il primo dei dieci micro-racconti appare come una sorta di introduzione metodologica. L'arte dello *storytelling* viene metaforizzata attraverso l'iniziazione di un giovane all'arte della *burglary*. MacNeil pare voler spiegare che nei componimenti successivi tenterà di “scassinare” l'interiorità degli abitanti dalla quale “ruberà” spunti di riflessione che poi svilupperà attraverso la sua arte che lui stesso ha imparato, pur con gli stimoli derivati da predecessori illustri (gli scrittori Andrew Greig e Aonghas MacNeacail vengono inclusi nei ringraziamenti apposti al libro), sostanzialmente da autodidatta. Al tempo stesso, il modo in cui il giovane protagonista del racconto viene iniziato all'arte “di famiglia” da suo padre, si basa su un approccio esperienziale – anche abbastanza traumatico – che ricalca, in metafora, lo sperimentalismo alla base del buddhismo zen.²⁸

²⁷ Ricordando la parabola auspiata da più parti per la Letteratura Scozzese stessa.

²⁸ Cfr. D.T. Suzuki, *An Introduction to Zen Buddhism*, Grove Press, New York, 1964.

Come accennato poco avanti, la natura delle Ebridi è protagonista indiscussa di tutta la raccolta; nel capitolo introduttivo in particolare, la decodifica delle spie linguistiche che si collegano ad essa è fondamentale per l'interpretazione dell'intera poetica di MacNeil. In otto dei dieci micro-racconti di *Learning the Art* sono presenti – in quantità variabile – molti elementi lessicali afferenti ai campi semantici del mare e del cielo, che vengono poi messi in relazione allegorica con sentimenti di abbandono e frustrazione (*Crush, Fishing Boats and Ferries*), di nostalgia (*Exile*), di connessioni ataviche tra la storia personale e quella dell'Isola (*Hiort, Uilleam Sona's Song of Lewis*) ma anche di amore (*The Storm, Joy in the Hebrides*). Anche gli spostamenti avvengono sempre via mare e l'Isola di Lewis appare come una sorta di calamita verso cui si è inevitabilmente attratti oppure come un immobile e immutabile palcoscenico/porto sul quale si alternano situazioni e stati d'animo diversi ma intimamente legati gli uni con gli altri e con l'intero universo.

Le “scene” descritte da MacNeil sono le più disparate e coprono trasversalmente una vasta gamma di situazioni e sottogeneri letterari. Dalla nostalgia dell'esilio (*Exile*), alle ironiche storie da pub (*Callum Dall's Story*), all'altrettanto divertente ballata dedicata a Lewis (*Uilleam Sona's Song of Lewis*), con un'incursione nella vita matrimoniale (*The Storm*). La quotidianità viene arricchita da suggestioni mistiche che richiamano ad una spiritualità al tempo stesso contemplativa e riflessiva. È possibile rintracciarvi elementi della filosofia zen così come riferimenti alla tradizione celtica scozzese. In molti di questi racconti, inoltre, i protagonisti sembrano avvicinarsi inconsapevolmente ad una sorta di esperienza *satori*, l'illuminazione che è lo scopo cui mira la dottrina zen,

che porta ad un cambiamento di prospettiva nel modo in cui si vede e si percepisce il mondo.

La struttura del primo capitolo sembra presentare un ciclo inverso che si chiude all'inizio e si riapre alla fine e che ricorda il movimento delle onde. Infatti se in *Exile* viene presentato un ritorno a Lewis, in *Fishing Boats and Ferries* si assiste ad una partenza. Questa riapertura verso il mondo e verso nuovi orizzonti culturali è ulteriormente espressa dalla citazione della poetessa cinese Wu Tsao²⁹.

Se questa interpretazione è corretta, è probabile che questa ciclicità richiami al simbolo zen dell'*Enso*:

*il cerchio cosmico che racchiude il vuoto è simbolo dell'assoluto, della totalità dei fenomeni e, al contempo, dell'intuizione estrema del vuoto. Questo segno combina in sé il visibile e l'invisibile, rappresentando l'essere e il non-essere al tempo stesso ... va tracciato con un unico, immediato, largo tratto di pennello; a volte appare non chiuso, metafora dell'apertura all'infinito*³⁰.

Questo simbolo, che verrà riproposto da MacNeil anche in *A Method Actor's Guide to Jekyll and Hyde*, è rintracciabile anche nelle successive poesie della raccolta:

*esprime calma e dinamicità al tempo stesso. Nella sua essenza di vuoto interno delimitato dal tratto e vuoto esterno aperto, [...] simboleggia il superamento del dualismo: l'unità dei fenomeni colta da colui che ha realizzato il risveglio ed espressa attraverso un gesto misurato ma fulmineo e spontaneo.*³¹

²⁹ Wu Tsao, 19th century, *For the Courtesan Ch'ing Lin* translated by Kenneth Rexroth and Ling Chung http://www.sappho.com/poetry/wu_tsao.html consultato in data 15/03/2012.

³⁰ R. Marangoni, *Zen*, Dizionari delle Religioni, Mondadori Electa, Milano, 2008 p.162.

³¹ *Ibidem*.

La seconda parte di *Love and Zen in the Outer Hebrides* è introdotta da una citazione di Kenneth White (*Travels in the Drifting Dawn*). In questo capitolo ci sono venti componimenti poetici di lunghezza e metrica variabili, tredici in inglese e sette in gaelico ma sempre tradotti. Il tema dell'amore è centrale ed è sviluppato attraverso una poetica semplice e dai toni delicati. Si registra, a questo punto, un passaggio ad una dimensione più individuale, ancora più interiorizzata ma in armonia con il mondo esterno. Il discorso sull'amore – anche materno – si svolge su un piano più intimo di riflessione ed è accompagnato di nuovo dalla descrizione degli elementi atmosferici, che vengono osservati in quanto specchi dell'animo in turbamento o in quanto esseri dotati di una spiritualità in grado di aiutare il percorso verso una comprensione di se stessi in funzione cosmica.

L'uso del lessico marittimo è ancora preponderante e lo sono altrettanto gli elementi lessicali che richiamano un senso di ciclicità: le stagioni, il giorno e la notte, il sole, i pianeti, le onde, il fiume, la ruota. Questa ciclicità è resa, da un punto di vista estetico-formale, in modo particolare nella più breve ed ermetica delle poesie di *from the ocean-floor, A.M.*, in cui la frase in gaelico “*Dè mun a that thu?*”, tradotta “*How are you?*” rima con “*Dharmadhatu*” ovvero, come spiega MacNeil in nota:

*the universe as perceived in enlightenment, often imaged as a
myriad of sparkling jewels.*³²

I riferimenti al buddhismo zen sono più espliciti che nella sezione precedente della raccolta e si ritrovano non solo attraverso l'interpretazione delle relazioni tra natura ed animo ma anche attraverso veri e propri riferimenti

³² MacNeil, 1998, p. 26.

intertestuali. Ne è un esempio *Flying Geese* nella quale viene rielaborata la poesia zen delle oche selvatiche riadattata allo scenario scozzese e alle ambizioni letterarie e amorose del protagonista. Il lago in cui si riflette, senza intenzione di essere riflessa, l'immagine è qui reso dai *lochans*.

MacNeil osserva la natura della sua isola natale con gli occhi del *sailor of the mind*³³ che ha assorbito gli insegnamenti della disciplina zen. Ha dunque un approccio più passivo, orientale se vogliamo, alla riflessione sul fascino della natura. Non vi interagisce attivamente intellettualizzandola e cercandovi risposte, ma ne contempla la bellezza mettendola in relazione con le proprie sensazioni, spersonalizzandosi e in un certo senso lasciando che diventi essa stessa protagonista della sua poesia. In questo MacNeil sembra voler seguire le orme dei poeti giapponesi da un punto di vista per ora solo concettuale, (lo farà anche da un punto di vista formale nel capitolo finale adottando la tecnica dell'haiku).³⁴

Nella poesia *the harbour* a fare da specchio è *the Minch*, la striscia di mare che separa le Ebridi dalla terraferma. The Minch è presente anche in *i see you rising*, in *song sung dry* e in *The River Creed* e rappresenta di volta in volta un limite, un'opportunità o una sicurezza. È il simbolo geografico, contrapposto al mare aperto, della finitezza di Lewis e dunque della condizione di isolamento dei suoi abitanti.

In *Spring* si alternano brevi descrizioni della natura a parentetici commenti in cui le stagioni vengono messe in relazione con lo stato d'animo del poeta. Gli alberi spogli e gelati, in inverno, vengono descritti come *buddhists*

³³ *Fiach*, MacNeil, 1998, p. 22.

³⁴ D.T. Suzuki, *Buddhismo Zen*, in Fromm, Suzuki, De Martino, *Psicoanalisi e Buddismo Zen*, Astrolabio, Roma, 1968.

*rooted in the warm flesh of fact*³⁵ e la riflessione sulle stagioni in chiave zen, unita al riferimento al *dharma wheel*, rende ulteriormente il senso di circolarità. Le interconnessioni tra il territorio a cui la raccolta è dedicata e la visione zen della natura che la pervade vengono ulteriormente dichiarate nell'ultima poesia del capitolo, *All the clouds*, con una simbologia che richiama nuovamente l'*Enso*. MacNeil chiude il capitolo aprendolo all'infinito – rappresentato qui dal continuo ripetersi dell'alba che pure non è mai *equal to itself*³⁶ – raccogliendo all'interno del “cerchio” la consapevolezza della contemporanea esistenza e non-esistenza in questo caso del suo paese, usandola come metafora dell'amore non ricambiato.

La terza parte di *Love and Zen in the Outer Hebrides* è *translations*; essa propone la traduzione in gaelico di sette haiku del poeta francese Paul Claudel, sette del giapponese Basho e una poesia dal gaelico all'inglese di Iain Crichton Smith. La citazione di Anne Michaels, tratta da *Fugitive Pieces*, con cui viene introdotta sembra indicare un primo motivo dell'inclusione di questa parte non originale nella raccolta:

*The poet moves from life to language, the translator moves from language to life; both, like the immigrant, try to identify the invisible, what's between the lines, the mysterious implications.*³⁷

La scelta di tradurre proprio questi tre autori però, probabilmente non risiede solo nel desiderio di identificare l'invisibile e di riportare alla vita, con i mezzi espressivi del gaelico e dell'inglese, delle poesie scritte in un'altra lingua. Potrebbe trattarsi anche di un desiderio di chiarire le fonti di vita e di letteratura, nonché spirituali, a cui si è ispirato MacNeil nelle sue scelte poetiche. Inoltre

³⁵ MacNeil, 1998, p. 26.

³⁶ MacNeil, 1998, p. 34.

³⁷ Cit. in MacNeil, 1998, p. 34.

ciascuno dei tre poeti simboleggia un territorio e la rispettiva cultura o, nel caso di Claudel, una commistione di culture.

Matsuo Basho (1644-1694) è il massimo esponente della poesia giapponese zen e a lui si deve l'invenzione e la "canonizzazione" della forma poetica *haiku* ovvero un componimento di tre versi e diciassette sillabe, senza titolo, che nasceva dal distacco del primo emistichio di un *renga*, ovvero una "poesia" più lunga scritta da vari autori³⁸. Questo genere di poesia estremamente sintetica si basa sull'emozione suscitata dall'osservazione della natura o di gesti semplici della vita quotidiana ed è la massima espressione della letteratura artistica zen. L'atteggiamento con cui l'uomo si rapporta alla natura è di pura contemplazione ed ammirazione ed esula da qualunque tipo di speculazione filosofica o soggettiva³⁹. Nei sette haiku inseriti in *Love and Zen in the Outer Hebrides*, Basho, che fu anche un noto viaggiatore, cristallizza delle impressioni momentanee suggerite dal guardare esseri animali e vegetali ma anche dalle gocce di rugiada e dalle stagioni.

Iain Crichton Smith (1928-1998) è stato un illustre scrittore scozzese, nato a Glasgow ma cresciuto a Lewis, autore di numerose opere sia in poesia che in prosa. MacNeil si è dedicato abbondantemente allo studio dei suoi lavori in quanto beneficiario inaugurale della *Iain Crichton Smith Writing Fellowship* dal 1999 al 2002 ed ha curato l'edizione di due volumi di suoi racconti scritti nel periodo 1946-1976 e 1977-1998. Nell'introduzione al primo: *The Red Door*, MacNeil descrive Iain Crichton Smith come "*one of Scotland's greatest literary*

³⁸ R. Marangoni, *Zen*, Dizionari delle Religioni, Mondadori Electa, Milano, 2008 p.260.

³⁹ D.T. Suzuki, *Buddhismo Zen*, in Fromm, Suzuki, De Martino, *Psicoanalisi e Buddismo Zen*, Astrolabio, Roma, 1968.

phenomena”⁴⁰ lasciando intendere sia la grande popolarità del poeta e scrittore, che il suo profondo legame con l’isola di Lewis che

*Follows me wherever I go, a sort of question mark at the back of
my life.*⁴¹

Ciò premesso, si può considerare Ian Crichton Smith come emblema della letteratura –allora– contemporanea delle *Islands*, sia in gaelico che in inglese. La poesia tradotta da MacNeil in *Love and Zen in the Outer Hebrides*, è infatti stata composta, nella sua versione originale, in gaelico. Dunque all’interno della mini-antologia *translations* potrebbe rappresentare anzitutto la *Scottishness*, la poesia “tradizionale” scozzese nonché la stessa isola di Lewis. Leggendo però questa scelta alla luce degli interessi zen di MacNeil, possiamo interpretarla anche come un esempio di pensiero letterario occidentale (dinamico, intellettualizzante) in opposizione a quello orientale (passivo, spirituale, contemplativo) di Basho⁴². Crichton Smith infatti, che in *The days flash past* riflette sul trascorrere del tempo, nell’ultima strofa si rivolge direttamente al mondo, cercando di capire se da lui si sia stati ingannati o se lo si sia semplicemente compreso male. Basho, di contro, non si sarebbe mai spinto ad interrogare uno degli oggetti della sua contemplazione.

Paul Claudel (1868-1955), che è inserito per primo nel capitolo *translation*, rappresenta in questo quadro la fusione tra pensiero occidentale e pensiero orientale. Lo scrittore francese infatti, dopo un primo interesse giovanile

⁴⁰ K. MacNeil, “Introduction”, I. Crichton Smith, Kevin MacNeil, *The Red Door, The Complete English Stories 1949-1976*, Birlinn, Edimburgo, 2001, p. xi.

⁴¹ I. Crichton Smith, cit. in K. MacNeil, “Introduction”, I. Crichton Smith, Kevin MacNeil, *The Red Door, The Complete English Stories 1949-1976*, Birlinn, Edimburgo, 2001, p. xi.

⁴² D.T. Suzuki, “Buddhismo Zen”, in Fromm, Suzuki, De Martino, *Psicoanalisi e Buddhismo Zen*, Astrolabio, Roma, 1968.

per lo scientismo materialistico, è stato affascinato da Rimbaud, e successivamente, grazie ad esperienze professionali che lo hanno portato a lunghi soggiorni in Cina e in Giappone, dalle culture orientali⁴³. Le influenze che quest'ultime ebbero sulla sua poetica sono evidentissime nelle poesie raccolte da MacNeil. Esse infatti sono modellate sullo stile degli *haiku* giapponesi, pur mostrando ancora elementi di soggettività ed individualismo. In questo contesto Claudel potrebbe rappresentare l'incontro e la fusione tra il pensiero razionalista occidentale e la spiritualità orientale.

Dalla lettura di queste traduzioni inserite in *Love and Zen in the Outer Hebrides* emerge la riflessione sul trascorrere del tempo, proposta come si è visto da ciascun autore con mezzi diversi. Questa tematica, vista nell'ottica del macrotesto rappresentato dal libro di MacNeil nella sua interezza, che spinge ad un'analisi dei mutamenti microcosmici e macrocosmici, potrebbe essere introduttiva rispetto al capitolo successivo della raccolta. Da qui in poi, infatti, l'apertura al multiculturalismo (in un paese in mutamento) verrà ulteriormente sviluppata ed affiancata a nuove riflessioni sulla vita e sulla morte.

Quiet leaves, la parte finale di *Love and Zen*, è anche la più eterogenea. In essa sono sviluppati ulteriormente tutti gli spunti presenti nelle poesie precedenti ma con alcune differenze. Anche in questo caso il capitolo è aperto con una citazione, (questa volta si tratta di un *haiku* del poeta giapponese Ryokan), e contiene 29 composizioni che spaziano dalla poesia *all'haiku* a forme intermedie. Linguisticamente, si alternano inglese e gaelico, ma torna di nuovo come nel primo capitolo il tentativo di mettere per iscritto l'accento di Lewis, creando una

⁴³ <http://www.paul-claudel.net/> ultima consultazione 16/04/2012.

soluzione linguistica a metà strada tra il gaelico e l'inglese. In questo “codice” è tradotto e reinterpretato un *haiku* del poeta giapponese Buson.

I toni sono sicuramente, in alcune poesie, meno pacati e mistici che nelle precedenti. Alla natura rurale e marittima si affiancano anche degli accenni a degli scenari urbani (*The Bar-Flea*, *Young Chinese and Scottish*). Si moltiplicano i riferimenti ad altre opere collegate alla tradizione orientale ma anche europea e celtica-scozzese in particolare. Oltre a Buson, a cui si è accennato prima, un altro dei “grandi” – stavolta relativamente alla cultura scozzese – al quale viene dedicata una poesia è Alexander Carmichael (1832-1912), il grande folclorista ed antiquario a cui si deve il merito di aver contribuito alla cosiddetta “*Celtic Gaelic Renaissance*” e di aver ridato dignità e rilievo alla produzione culturale in lingua gaelica attraverso la raccolta e lo studio di materiale originale⁴⁴. In *Cremations Premature and Gradual* viene riadattato un verso di Dante e in *The Bar-Flea* viene citato W.S. Graham. MacNeil, nel creare questa fitta rete di rimandi intertestuali – ed interculturali –, sembra utilizzare la stessa tecnica già usata da Andrew Greig, il quale la aveva definita *sampling*⁴⁵, campionamento, mutuandola dalla musica pop degli Anni '80 e '90 che

... *samples sounds, tones and phrases from multiple sources and incorporates them into a new, coherent whole.*⁴⁶

In *quiet leaves* emerge inoltre, in maniera più significativa, la musicalità dei versi di MacNeil. Già in alcune delle composizioni precedenti erano presenti

⁴⁴Biography, Alexander Archibald Carmichael, <http://www.carmichaelwatson.lib.ed.ac.uk/cwatson/en/eacpersonentry/GB-237-EAC-p99999> consultato in data 15/03/2012.

⁴⁵ A. Greig, cit. in, S. Dentith, *Harnessing Plurality: Andrew Greig and Modernism*, in, *The Edinburgh Companion to Contemporary Scottish Literature*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 2007, p. 185.

⁴⁶ Ivi, p. 184.

dei richiami al jazz (la cantante Cassandra Wilson in *Crush*, la tempesta di neve in *Snow and Salt* che viene descritta come “*unending and timeless as white jazz*”⁴⁷ e ancora vi si fa riferimento nella prima parte di *The Broken Rainbow*). Questo genere musicale con i suoi ritmi sincopati, nato dalla fusione – in improvvisazione – di tradizioni musicali divergenti, somiglia alla cadenza altalenante della raccolta che trova il suo apice nel capitolo conclusivo. In esso infatti si alternano, senza un ordine preciso, sentimenti di malinconia che raggiunge picchi di rabbia, costernazione ed alienazione, nostalgia ma anche gioia e stupore per la bellezza della natura. Ulteriori somiglianze tra il jazz e la poetica di MacNeil risiedono nella genesi, frutto di commistioni stilistiche, di entrambi. Non a caso, in quarta di copertina, Kenneth White definisce lo spirito dell’opera come “*a mixture of dancing logic, loving grace and cosmopoetic jazz*”, riferendosi probabilmente al sincretismo spirituale e linguistico-culturale che pervade *Love and Zen in the Outer Hebrides*.

Il percorso che andava dal locale all’internazionale è in questa parte pressoché compiuto, e ne è una rappresentazione letteraria *Young Chinese and Scottish*. MacNeil in questa poesia dà voce ad uno Scozzese di seconda generazione, personaggio femminile che incarna l’incontro tra Oriente e Occidente e il quale, nel ristorante in cui serve cibo cinese ai “locali” non viene trattata da pari, ma diventa piuttosto bersaglio di squallidi stereotipi. Nella strofa finale viene espresso il limbo culturale in cui si trova: “*My folks tell tales of dragons, but I have tasted haggis*”⁴⁸.

⁴⁷ MacNeil, 1998, p. 20.

⁴⁸ MacNeil, 1998, p. 53.

Anche in questa parte della raccolta l'isola di Lewis è centrale e MacNeil ne propone una lettura da punti di vista e prospettive diverse. In prima istanza emerge l'insofferenza dei suoi abitanti, è significativo il senso di isolamento e solitudine, esasperato dalle immense brughiere, dalle continue piogge e dal grigiore del cielo (*Lewis Rain, one of ours?, The Broken Rainbow, For the Curtain Twitchers, Lost Loch Floating, Gallow Hill, Stornoway*). Anche in *The Bar-flea*, viene proposta una visione disincantata dell'isola di Lewis, contrapposta a quella "da cartolina":

*the grey kay-lees
in pubs like this, the smiles thinner
than tourist lies, the austere
gothic homes
brooding like gravestones
so that whenever I go
I am in W.S. Graham's
colossal poem
'like a flea crouched
in the stopped
works of a watch'⁴⁹*

I toni e il concetto stesso di Lewis reale contrapposta alla Lewis dei poeti non nativi e dei cataloghi turistici sono gli stessi che verranno utilizzati successivamente da MacNeil nel suo primo romanzo *The Stornoway way*, nel quale R.S. "collocherà" la sua isola natale "*in the very heart of beyond.*"⁵⁰

Successivamente però in *East Over West*, attraverso l'entusiasmo di un turista giapponese "*Scot-ophile*", Lewis viene mostrata come "*the tiny jewelled stone of Scotland's immense zen garden*". MacNeil dunque, nel corso dell'intera

⁴⁹ MacNeil, 1998, p. 51

⁵⁰ K. MacNeil, *The Stornoway way*, Penguin, Londra, 2005, p. 15.

raccolta di poesie fornisce una descrizione a tutto tondo di quello che è la vita nelle Ebridi, pur consapevole dei suoi limiti – geografici e culturali. (Si fa riferimento ad una sorta di “ristrettezza” culturale di derivazione politico-religiosa degli isolani in *The Broken Rainbow* e in *Young Chinese and Scottish* e lo si farà ancora di più in *The Stornoway Way*).

Come si è visto, MacNeil riesce ad affrontare, e dunque a tradurre in poesia, il complesso rapporto di un artista con la sua terra d’origine – che diventa ancora più complesso quando si tratta di un’isola situata “*in the very heart of beyond*” – attraverso due strumenti: il legame con la tradizione scozzese e i principi del buddhismo zen.

Quando nel ’90 si è trasferito ad Edimburgo, l’ intenzione iniziale di MacNeil era di studiare letteratura inglese, successivamente però venne affascinato dall’etnologia scozzese, disciplina in cui conseguì una laurea che egli stesso definisce “*the closest I could get to an actual degree certificate from the University of Life*”⁵¹. Attraverso lo studio di materie quali cosmologia tradizionale, narrativa orale, etnomusicologia, etnologia dell’espressione religiosa, cultura materiale, onomastica e così via⁵², unito allo studio della lingua gaelica, MacNeil poté rafforzare la propria conoscenza del suo background culturale:

I learned that my cultural background did exist, that my people did have a history, and that voices like mine were as important as anyone else’s, even if fellow Scots from Edinburgh would frown at my accent and ask which country I came from. Although I have harboured many ambivalences about

⁵¹ K. MacNeil, Introduzione a *These Islands We Sing*, Polygon Birlinn, Edimburgo, 2011, p. xxii.

⁵² Informazioni ottenute attraverso la corrispondenza tra chi scrive e Kevin MacNeil.

*who and what I am over the years, I have learned that, at the very least, I can write and read my way through such issues.*⁵³

Queste nuove consapevolezze hanno probabilmente avuto un'influenza sulla contemporanea nascita della passione di MacNeil per la poesia e sulla scelta di legare strettamente questa poesia all'isola di Lewis. Nella già citata introduzione all'antologia *These Islands, We Sing*, edita da MacNeil, egli affronta la questione dell'elitarismo o meno della poesia, fornendo argomentazioni di carattere etnologico:

*Historically, poetry, often in the form of prayer or song, was a daily part of island life. Many of the mundane tasks men and women performed were subject to shared rhythms (for example, waulking tweed, rowing or spinning wool), and to augment these rhythms and lighten the workload, songs were routinely sung, further bonding the islanders in their sharing lyrics and interpretation of themes and events.*⁵⁴

Appare dunque chiaro in questo quadro, quanto fosse proprio la poesia sia in gaelico che in inglese, il mezzo più adatto, per esprimere i sentimenti dell'autore nei confronti della sua terra, in quegli anni in cui per la prima volta se ne era allontanato fisicamente, ma riavvicinato al tempo stesso attraverso lo studio della sua cultura.

Anche quando scrive in gaelico però, MacNeil si spinge oltre i confini delle Ebridi e della Scozia ed accoglie nella sua poetica, come già spiegato nei paragrafi precedenti, le più disparate influenze culturali. In questo MacNeil segue i passi di altri scrittori come Dòmhnall MacAmhlaigh e Somhairle MacGill-Eain, che

⁵³ K. MacNeil, Introduzione a *These Islands We Sing*, Polygon Birlinn, Edimburgo, 2011, pp. xxii-xiii

⁵⁴ Ivi, p. xviii.

avendo vissuto esperienze di studio e di vita in altri contesti, riuscirono a mostrare “*all the centrifugal openness to the world outside Gaelic which was such a characteristic feature of mid-twentieth-century poetry*”⁵⁵, e a svincolare quella lingua e la sua letteratura da una dimensione etnocentrica e provinciale.⁵⁶

Nella situazione letteraria gaelica, si è registrato, dopo la devoluzione, un notevole incremento della narrativa, dovuto in parte alla promozione del progetto editoriale Ùr-Sgeul nel 2003, a cui non ha corrisposto però un contestuale ed altrettanto prolifico sviluppo della poesia che invece era stata “*the glory of Scottish Gaelic literature*”⁵⁷ nei periodi precedenti, a partire dalla fine degli Anni ‘30. Una sensibile ripresa della poesia si è avuta, a cavallo della devoluzione, con la pubblicazione di opere di Aonghas MacNecail, Meg Bateman, Rody Gorman, Maoilios Caimbeul e Fearghas MacFhionnlaigh.⁵⁸ Il limite della poesia risiedeva, e risiede ancora, nella lingua inaccessibile alla maggior parte della *readership* anglofona senza una traduzione che avrebbe, inevitabilmente e più di quanto non accada con la prosa, soffocato le peculiarità creative afferenti al codice linguistico in cui esse erano espresse.⁵⁹ In questo contesto, una traduzione fornita dallo stesso autore, come nel caso di MacNeil, sembra essere lo strumento più efficace per incrementare il bacino dei lettori, compromettendo il meno possibile l’espressione artistica.

Come visto durante l’analisi delle poesie, un altro mezzo di cui si serve MacNeil per reinterpretare il rapporto con la sua terra, proviene, contrariamente a

⁵⁵ Máire Ní Annracháin, “Shifting Boundaries: Scottish Gaelic Literature after Devolution”, in B.Schoene, *The Edinburgh Companion to Contemporary Scottish Literature*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 2007 pp. 89-90.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ Ivi, pp. 94-95.

⁵⁸ Ivi, pp. 94-95.

⁵⁹ Ivi, p. 94.

quelli descritti fino ad ora, da molto lontano. Si tratta degli insegnamenti del buddismo zen. MacNeil non è il solo caso, nel panorama della letteratura scozzese contemporanea, a risentire di influenze orientali. Già nelle opere di MacCaig⁶⁰, Andrew Greig⁶¹ e Anne Donovan⁶² ad esempio, si trovano delle suggestioni o delle tematiche che richiamano ad una spiritualità orientale. In un'intervista, Aonghas MacNeacail rintraccia un legame ancora più ancestrale tra l'Oriente e la Scozia e sottolinea quanto questo non possa che arricchire entrambi:

*I think it is possible to remain utterly Scottish while being at ease with both the European and international dimensions. I can understand why Japanese scholars connected with early Gaelic texts written by clerical scribes on the margins of illuminated manuscripts. Their evocations of nature seemed very Japanese, while the Gaelic concept of "listening to the music of what happens" must have seemed like pure Zen. In that, I also feel at home.*⁶³

MacNeil è cresciuto con una madre protestante e un padre cattolico per i quali la religione non rappresentava un grosso problema⁶⁴, e nel corso della sua vita ha intrapreso un cammino spirituale indipendente che lo ha avvicinato al buddismo zen che egli considera:

*[...] an integral part of me (it is not my "belief," it is not my "faith," - it IS my understanding, it IS the all-encompassing)*⁶⁵

⁶⁰ <http://erevues.org/446> consultato in data 15/03/2012.

⁶¹ S. Dentith, "Harnessing Plurality: Andrew Greig and Modernism", in B.Schoene, *The Edinburgh Companion to Contemporary Scottish Literature*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 2007, pp. 184-189.

⁶² A. Bisset, "The 'New Weegies': The Glasgow Novel in the Twenty-first Century", in B. Schoene, *The Edinburgh Companion to Contemporary Scottish Literature*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 2007, pp.62-63.

⁶³ http://www.aonghasmacneacail.co.uk/interviews_attila.htm consultato in data 17/03/2012.

⁶⁴ http://www.scotsman.com/news/interview_kevin_macneil_author_1_478048# consultato in data 18/03/2012.

⁶⁵ http://www.inizjamed.org/kevin_interview.htm.

Si può provare a capire l'impatto che questa filosofia possa aver avuto sull'arte di Kevin MacNeil leggendo le parole di Yengo, con le quali viene spiegato cosa si ottiene vivendo la vita in modo zen:

*The four elements and the five aggregates are no more felt as burdens; so light, so easy, so free you are. Your very existence has been delivered from all limitations; you have become open, light and transparent. You gain an illumination insight into the very nature of things [...] . Here is manifested the unsophisticated self which is the original face of your being; here is shown all bare the most beautiful landscape of your birthplace.*⁶⁶

Ed è alla luce di questa nuova visione del mondo che MacNeil reinterpreta la sua isola e ne fa oggetto della sua poetica, trasformando i limiti naturali in una risorsa di creatività. La ricerca di un'armonia cosmica attraverso i principi zen viene ulteriormente arricchita dal potere evocativo della letteratura che

*Can take us beyond the limited shores of our own experience and provide us with a sense of enlightenment, of the inexpressible expressed in a most sublime manner.*⁶⁷

Ed ancora la poesia, secondo MacNeil, può avere una sua funzione comunicativa quasi mistica che si svolge in maniera rituale:

*Each time a person is moved by their encounter with a poem, a unique concatenation of events takes place, and, as the poem itself is refreshed, so the reader is newly enriched with the sense of something communicated personally, one individual to another, across time and space to here and now.*⁶⁸

⁶⁶ D.T. Suzuki, *An Introduction to Zen Buddhism*, Grove Press, New York, 1964, p. 16.

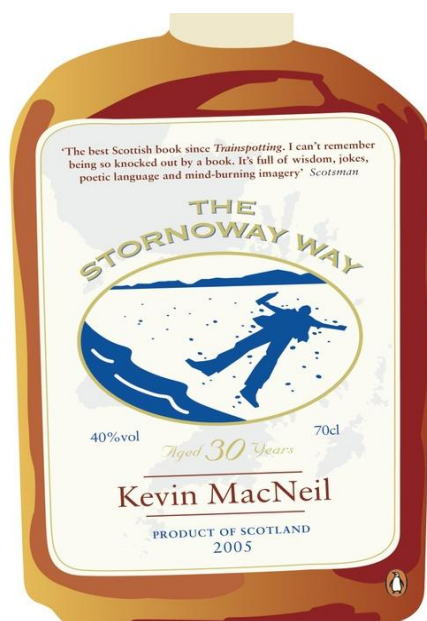
⁶⁷ K. MacNeil, *Introduzione, These Islands, We Sing*, Polygon Birlinn, Edimburgo, 2011, p. xx.

⁶⁸ *Ibidem*.

1.3.2. *The Stornoway Way*

The Stornoway Way è il primo romanzo scritto da Kevin MacNeil, pubblicato nel 2005 dalla casa editrice Penguin. Ha ottenuto immediatamente un discreto successo di pubblico e di critica ed è stato paragonato ad altri romanzi *cult* della letteratura scozzese come *Trainspotting* oltre ad essere stato preso in considerazione per un film⁶⁹.

Il libro è costituito dall'edizione fittizia, da parte di MacNeil, di un manoscritto di un suo concittadino dal nome assai significativo, R. Stornoway, cui, secondo la finzione del romanzo, MacNeil ha offerto supporto editoriale e letterario, ma soprattutto umano, durante le varie fasi della stesura, appunto, di un "romanzo-testamento".



⁶⁹ <http://polygon.birlinn.co.uk/book/details/Method-Actor-s-Guide-to-Jekyll-and-Hyde--A-9781846971693/> consultato in data 31/03/2012.

Figura 1 La copertina del romanzo.⁷⁰

La copertina del libro riassume già parte della trama e delle tematiche del romanzo: si presenta come l'etichetta di una bottiglia di whisky – *aged 30, product of Scotland 2005* – al centro della quale si trova un uomo, sdraiato sulla spiaggia e apparentemente in fin di vita, con una bottiglia in mano. La bottiglia di whisky è rappresentata ulteriormente sulla pagina di apertura di ogni capitolo prima del titolo, alla stregua di un glifo, e il suo contenuto diminuisce con l'avanzare dei capitoli sino ad essere vuota e messa per orizzontale in quello conclusivo. Essa accompagna graficamente la trama, che è discontinua dal punto di vista della spazio-temporalità, ancorando i vari flashback e le varie elucubrazioni mentali di R. S. al momento in cui queste vengono messe su carta, momento che coincide con il peggioramento fino all'irreversibilità del suo alcolismo e della sua depressione.

1.3.2.1. Trama

Il libro è introdotto da un primo intervento di Kevin MacNeil che presenta l'autore fittizio di *The Stornoway Way*. MacNeil spiega che mentre si trovava in Svezia per una *writing residency* è stato contattato da R. S., aspirante scrittore proveniente dalla sua stessa isola che avrebbe voluto fargli leggere un suo lavoro. Va qui precisato che MacNeil tra il 2002 e il 2003 è stato effettivamente *writer in*

⁷⁰ <http://dearscotland.com/wp-content/uploads/2011/04/The-Stornoway-Way.jpg> Data ultima consultazione 7 aprile 2012.

residence presso la Uppsala University in Svezia mentre l'intera vicenda del suo incontro con R. Stornoway è inventata.

Nella *Author's Note*⁷¹ viene spiegato come tra MacNeil e Stornoway si sarebbe instaurato un rapporto quasi fraterno. MacNeil in questa sezione racconta la genesi del titolo del libro e da' qualche indizio sulle ragioni della scelta del *nom de plume* R. Stornoway, ragioni che però verranno rivelate per intero solo alla fine. Il libro, che si presenta come una sorta di autobiografia di R. Stornoway, è anche un romanzo di formazione duplice. Da un lato, infatti, si segue l'evoluzione di R. S. personaggio che subirà in realtà una regressione psicologica fino a giungere a comportamenti autodistruttivi. Dall'altro lato, a fare da cornice al romanzo di R. Stornoway c'è la vita stessa di Kevin MacNeil il quale, grazie all'esperienza dell'incontro con lo scrittore emergente, sperimenta anch'egli un'evoluzione e dunque un processo di formazione.

Una digressione sulla trama e' a questo punto necessaria. R. S. trentenne, nativo dell'isola di Lewis, dopo aver girato il mondo come *busker* ("*to wear the itch out of my feet*")⁷² torna a Stornoway con l'intenzione di vivere la propria vita in maniera più libera dalle costrizioni sociali e dalla depressione cronica. Il suo peregrinare per il mondo gli ha insegnato il significato della parola distanza e gli ha permesso di osservare da una prospettiva diversa la sua terra ed il suo background socioculturale. Inizia a scrivere un libro che possa mostrare al mondo cosa è la vera Lewis e cosa comporti il vivere su un'isola la cui società è chiusa in un bigottismo di matrice religiosa. R. S. vuole sottolineare in particolar modo il

⁷¹ MacNeil, 2005, pp. ix-xiv.

⁷² MacNeil, 2005, p. 15.

costante senso di insicurezza e inferiorità sperimentato dalla società dell'isola e come questo soffochi il suo amor proprio e induca ad un vittimismo senza sbocchi, alimentato da un alcolismo molto diffuso. Rivivendo i momenti salienti della sua esistenza, R. Stornoway incomincerà un percorso che è una sorta di auto-analisi ma che si trasformerà in autodistruzione. Ciò lo porterà al suicidio nel momento in cui si renderà conto di essere stato schiacciato e soggiogato da quegli stessi insani principi di predestinazione che egli voleva metaforicamente denunciare e dai quali, attraverso l'arte (letteratura, musica e arti figurative), voleva svincolarsi.

Il racconto di R. Stornoway si apre dopo un breve prologo in cui viene narrato il ritrovamento della carcassa di una balena sulla spiaggia di Stornoway da parte dell'autore e dei suoi amici, il giorno del suo decimo compleanno. Nel primo capitolo *Learn your own way to hold the map* viene fornita una descrizione cinica e disincantata dell'isola, corredata da una cartina geografica messa al contrario, e accompagnata da riflessioni di stampo post-coloniale sulla situazione sociale e culturale dell'isola.

Fuck everyone from Holden Caulfield to Bridget Jones, fuck all the American and English phoney fictions that claim to speak for us; they don't know the likes of us exist and they never did.[...]

*The Western Islander's response to our diminishing way of life is that of the oppressed world over, from Native American to Australian aborigine: a powerful urge to drink oneself underground*⁷³

⁷³ K. MacNeil, 2005, pp. 15, 16.

R. Stornoway ricollega il senso di inferiorità individuale degli abitanti dell'isola al rapporto di subalternità culturale e geopolitica di Lewis sia rispetto alla Scozia, sia rispetto all'Inghilterra e all'America.

Particolare attenzione viene posta sul rapporto con l'alcool e sulla sua funzione di anestetico nei confronti di insofferenze individuali e collettive. Da quel momento R. Stornoway inizia un viaggio letterario e registra episodi passati e presenti, con una forte caratteristica nostalgica, che convergono tutti nell'illustrare cosa sia la cosiddetta "Stornoway Way". Si tratta dello stile di vita con cui sono cresciuti gli *Stornowegians* e R. Stornoway vuole mostrare come esso abbia contribuito alla formazione del suo carattere. Questa *Stornoway Way* viene contrapposta all'imperialismo culturale inglese e americano ma alla fine la vita stessa di R.S. e di quelli che come lui sono cresciuti "alla Stornoway" ne segneranno, con la loro esistenza fallimentare, un'implicita sconfitta. Questa prima parte del romanzo si conclude nel momento in cui la depressione di Stornoway raggiunge il punto di saturazione ed egli, alienato in maniera ormai quasi totale dal mondo esterno, inizia a concepire l'idea di ripartire di nuovo.

A questo punto c'è un intervento di Kevin MacNeil che, in veste di editore, racconta un episodio nel quale è chiamato in piena notte da Stornoway che, ubriaco, gli ha chiesto di andarlo a prendere. MacNeil gli offre per l'ennesima volta supporto e, intuendo che il disagio di R.S. derivi da qualche ferita profonda dell'anima, lo invita a mettere per iscritto le sue sofferenze interiori, qualora non fosse riuscito a parlarne. Viene così introdotta la seconda parte del romanzo.

R. Stornoway, appena diciottenne, si trasferisce a Edimburgo per sfuggire alla deprimente monotonia della vita a Lewis. Sbarca il lunario grazie al *busking*, vivendo abusivamente in appartamenti vuoti con altri *squatters*. Nel tempo libero si dedica alla letteratura e alla traduzione di canzoni della tradizione gaelica, riadattandole per poterle poi suonare in strada. In questo momento della sua vita R. Stornoway è ottimista e riconosce nella sua scelta infinite potenzialità. Conosce in un bar una ragazza ungherese, Eva, che si trova ad Edimburgo per un *exchange programme* e se ne innamora immediatamente. I due passano una notte insieme dopo la quale la ragazza sparisce. Stornoway la ricontatterà e quando si rincontreranno Eva gli dirà di essere rimasta incinta e di aver abortito, notizia che lo sconvolgerà, o meglio, lo traumatizzerà e che sarà la ferita mai rimarginata che lo condurrà alla depressione.

MacNeil a questo punto inserisce una lunga lettera a lui inviata da R. Stornoway, che nel frattempo si è trasferito in Ungheria, nella quale gli comunica la decisione di togliersi la vita. La lettera è firmata *Roman Stornoway. Romance torn away*. Questa “firma” –un concetro onomastico, di valore denotativo e connotativo, come vedremo a seguire-- mette in evidenza il fatto che il nome R. Stornoway sia costruito come una scatola cinese che racchiude diversi significati. In primo luogo *Stornoway* è un toponimo: da qui dunque è possibile proporre un primo livello di interpretazione che vede il protagonista e la sua vicenda umana come metafora del senso di alienazione di un’intera società, quella di Stornoway appunto. In secondo luogo le iniziali R. S. corrispondono alla pronuncia di due parole, di registro contrapposto: *arse* e *ars* (latino). Nella *Author’s Note*, MacNeil

racconta di quando R. Stornoway gli comunica di aver scelto il titolo del suo romanzo:

'Yeah, man. Check it out. Sliding Down Banisters. [...] Listen, a guy goes into a bookshop – no, say you go into a bookshop and you can't find my book. You go up to a sales assistant and what do you say?'

*'I'd say, "Excuse me, have you got Sliding Down Banisters by R. Stornoway?"... Oh, I get it, Sliding Down Banisters by arse-torn-away. Very funny. Very droll.'*⁷⁴

Al sarcasmo del gioco di parole puerile si affianca l'assonanza "alta" con la parola *ars*. Nel corso del romanzo R. Stornoway si definisce e viene definito da MacNeil un artista. L'arte è per lui alla stregua di un credo religioso al quale dedicare l'intera vita.

Yeah, I love whatever creator naturally created artists and I ain't ashamed to say so. My reasoning goes like this: if our creator created us in his image, then surely we ought to be creative. Thus, the Island's God – who is, to many, a mercifully spiteful, wrathful vindictive god – made of me an Artist. I built upon my Godgiven gifts. If my eyes are intense nowadays – and by fuck they are – it's because I've intensified my whole self: countenance, assertion, hairstyle, clothing, ongoing declaration of identity – hell, every outward and inward manifestation of me-ness made more fully me, me to the power of me, selflessy, to the greater good of Art. Only after BigBanging my ego, godlike, could I create my own art, something worthwhile. I've allowed

⁷⁴ MacNeil, 2005, p. xi.

myself to believe in myself. Only now can I embrace life and art fully, honestly.

*[...] I've made art out of the quintessential absurdities of this divinely mundane place. My objective, through art, is to escape the film-set and leap with a cry of triumph into the Actual. Cue God's admiring applause.*⁷⁵

Allo stesso modo però, l'arte rappresenta, parallelamente all'alcool, una via di fuga dalla realtà e dai propri problemi e R. Stornoway vi si rifugia nei momenti di massima alienazione.

*I paint and read and build monstrous artefacts out of accumulated driftwood, which then I burn, mesmerized. It helps those internalized Damoclean clouds of Lewis disintegrate.*⁷⁶

Così come il *romance*, di cui si parlerà più avanti, anche l'arte sarà *torn away* perché pur venendo continuamente idealizzata non porterà ad un effettivo cambiamento nella vita di R. S. R. Stornoway non rinuncerà però a vivere anche l'ultimo passaggio della sua esistenza come un'esperienza artistica. La lunga descrizione di quello che sarà il suo suicidio evidenzia come anche la morte sia un'operazione in un certo qual senso estetica e dunque artistica.

It is this. Birds – a huge flock of birds – they fly up from the ground, they whoosh overhead like a shower of black and grey sparks, irresistible to my eye, whirling and cascading so that they are no longer flying up but I am plunging down and I can't stop looking at them even as I plummet and grow dizzier by the instant and I know that this is what dying must feel like and the birds seem like stunted dark angels even as they thrust me down and they

⁷⁵ Ivi, p. 56-57.

⁷⁶ Ivi, p. 121.

*become specks in the sky and all the innermost parts of me giddy as if readying for a faint or even the Big Faint itself. [...] These birds, death, no longer scare me. I want to understand them, to experience what it is they imply.*⁷⁷

Il libro si conclude con i ringraziamenti (*acknowledgement*) di Stornoway e di MacNeil.

1.3.2.2. Stile e temi

The Stornoway Way e, così come si vedrà più avanti, *A Method Actor's Guide to Jekyll and Hyde*, sono romanzi che richiedono almeno una seconda lettura. Nel caso di *The Stornoway Way* ciò è necessario non solo allo scopo di ricostruire l'intreccio secondo il susseguirsi cronologico degli eventi ma anche e soprattutto perché le due parti del romanzo, essendo complementari l'una rispetto all'altra, possono essere comprese appieno solo se lette l'una in funzione dell'altra. Dunque, con una seconda lettura, sarà possibile cogliere i vari indizi che MacNeil ha seminato nella prima sezione del romanzo relativamente al trauma che ha scatenato l'irreversibile depressione di R. Stornoway. In seconda istanza, si potrà analizzare il testo nella sua interezza, prendendo in considerazione anche tutto l'apparato paratestuale e i vari intrecci intertestuali presenti nel romanzo.

La costruzione ambigua, o meglio la de-costruzione, dell'opera, attuata da MacNeil, è presente ad ogni livello di analisi: dalla struttura narrativa alla trama sino agli elementi paratestuali e alle peculiarità linguistiche. Il senso di ambiguità espresso attraverso tutte le componenti del romanzo appena menzionate va, come

⁷⁷ Ivi, pp. 227-228.

vedremo, di pari passo con l'instabilità di R. Stornoway, che non è mai attendibile al cento per cento. Questo tipo di costruzione è complementare rispetto al senso di scissione ed alienazione provato da Stornoway.

Il romanzo presenta una focalizzazione interna dunque molto soggettiva. La voce narrativa principale è quella di Kevin MacNeil in veste di editore e di Kevin MacNeil in veste di R. Stornoway. Nel capitolo *cèilidh* viene data la parola anche ad altri personaggi che raccontano storie fortemente legate al territorio di Lewis. MacNeil editore sembra essere la voce più oggettiva ed attendibile. Nelle sue incursioni all'interno del romanzo di R. Stornoway egli non è soltanto una figura professionale ma diventa un amico intimo – fraterno – di R. Stornoway; lo difende e cerca di bilanciare, con toni più pacati e giustificazioni psicologiche plausibili, le esasperazioni e le contraddizioni dell'autore emergente.

*I came eventually to know R.S. like a brother. I carried him home more times than he could remember, I took careful interest when he wept with grief, rage, happiness, I held the hair back from his face when, after a three-day binge, he puked-up – unceasing as a waterfall – alcohol, phlegm and blood, I lent (gave) him clothes, books and money, I cooked for him and, above all, I encouraged him, helped him fight his insecurities and tried – tried mightily – to convince him he was a truly decent human being.*⁷⁸

L'attendibilità di MacNeil però viene immediatamente a crollare se si considera che la vicenda stessa dell'incontro con R. S. non è altro che un espediente narrativo. Come detto in precedenza, R. S. non è mai esistito eppure potrebbe rappresentare l'incontro di MacNeil con un'altra parte di sé, un possibile

⁷⁸ Ivi, p. xii.

biografico della sua stessa esistenza. Considerando R. S. come un alter ego di MacNeil, l'intera vicenda in *The Stornoway Way* può essere letta come un'indagine di MacNeil all'interno dei meandri della sua identità. Nel lungo passaggio in cui R. S. parla dell'arte⁷⁹ sembra che a parlare sia lo stesso MacNeil. Il narratore in quel momento parla di se stesso come di una persona integra, sebbene abbastanza egocentrica, che ha compiuto con successo un percorso interiore, anche attraverso l'arte, che lo ha portato ad elaborare in maniera costruttiva il rapporto con se stesso. Nella realtà così come nel libro, la persona che ha intrapreso questo percorso e che gode del conseguente successo è MacNeil. MacNeil, uccidendo metaforicamente Stornoway (attraverso il suicidio di quest'ultimo), ha ucciso quell'ipotetica parte di sé (o esorcizzato la paura di quella parte di sé), vittimistica e autolesionistica, permettendo così a se stesso di evolvere positivamente. È infatti proprio MacNeil che, come era nelle intenzioni di R. S., si è svincolato, attraverso la passione per l'arte e la creatività, da un rapporto morboso e masochistico con la società chiusa di Lewis. Kevin MacNeil è sfuggito alla predestinazione che ha invece fatto soccombere R. Stornoway. Nelle pagine conclusive MacNeil dice:

*in retrospect, creating this book was as much a learning process for me as it was for him.*⁸⁰

Questa esternazione di MacNeil si ricollega alla definizione che era stata data in precedenza, all'interno di questa tesi, relativamente a *The Stornoway Way*, che ho definito un "romanzo di formazione duplice".

⁷⁹ Vedi nota 6.

⁸⁰ MacNeil, 2005, p. 251.

Dopo quella di MacNeil, l'altra e più importante voce è quella di R. Stornoway. La sua narrazione è molto soggettiva e presenta contemporaneamente elementi di inattendibilità e imperscrutabilità. Lo stile della narrazione è di tipo dialogico poiché, anche nei lunghi monologhi, R.S. sembra voler comunicare incessantemente sia con il lettore che con se stesso e lo fa anche attraverso scelte stilistiche e lessicali tipiche del parlato.

*Not me. Not now. I wake up each day when I wake up. I blast Faith No More's 'From Out of Nowhere' CD single on repeat, shower, dance epileptically around as I towel myself near-dry, put on my ragged punk tartan trousers and my yellow, white and fuck-you-blue Union Jack Thalla's Cac T-shirt and remember to live in moments. [...] I promise I will as much as possible feel and not think from now on. All right? Damn fucking right and it's all right.*⁸¹

La sua scrittura è costituita da lunghi momenti di introspezione, in una sorta di *stream of consciousness* frammentario unito allo *storytelling* e a digressioni oniriche. Il capitolo *Blind My Eyes, Insist I'm Handsome*⁸², ad esempio, contiene la descrizione dettagliata di un incubo. R. Stornoway sogna una situazione irrealistica, nella quale la sua migliore amica Eilidh, depressa a causa della morte del suo compagno (episodio mai accaduto), decide di togliersi la vita e così facendo uccide anche suo figlio (che nella realtà non ha), che nel sogno ha le sembianze del suo gatto Fuzzy. La descrizione di un sogno è presente anche all'interno nel capitolo *A Password, Some Graffiti, a Man with a Name Like a Suitcase Full of*

⁸¹ Ivi, p. 16-17.

⁸² Ivi, pp. 99-107.

*Body Parts Falling Down the Stairs, and a Scary Bit*⁸³. La dimensione onirica è quella attraverso la quale MacNeil-Stornoway fornisce maggiori indizi riguardo ai traumi psicologici del protagonista e la direzione verso la quale la sua vita sta andando.

*In a spot that a moment ago was empty, a grotesque thing sits playing. It's a fully developed human being [...]. The creature, [...] sits there toying with an object, [...]. It has the appearance of an average young adult male in every aspect but the most terrifyingly obvious: its face is that of an infant. [...] There is something all too contemptuously familiar about the creature from the neckline down. The posture and manner. [...] ... this creature has my body. [...] With each step he takes towards me I take a quivery step back, sweating, conscious that the edge of the roof – i.e. the end of my life – is near.*⁸⁴

La narrativa, piuttosto discontinua, di R. Stornoway è speculare rispetto alla sua personalità scissa e l'ambiguità di R. S. si evince già dalle prime pagine del romanzo: la persona descritta da MacNeil nell'incipit, e che scrive il primo capitolo, con il suo atteggiamento cinico e combattivo (che ricorda personaggi di Irvine Welsh quali Mark Renton e Simon Williamson *Sick boy* in *Trainspotting*), non sembra la stessa che qualche pagina dopo si scioglie davanti alle fusa di un gatto.

Just as I'm about to get myself that drink a tiny movement catches my eye. Something comes skulking, grey, low-bellied, green-eyed – ah skulking cutely, cutely – it's Fuzzy. He watches me steadily. I blink slowly and look

⁸³ Ivi, pp. 151-164.

⁸⁴ Ivi, pp.161-163.

*away in deference, slightly hurt he doesn't remember me. [...] 'Ah Fuzzy, course you remember me!' I lift his soft warm body up to my chest. His purring is the most soothing sound I've ever known; he purrs and purrs against my chest.*⁸⁵

Man mano che l'alcolismo peggiorerà questa bipolarità verrà esasperata. L'enigmaticità di Stornoway, che è resa dal suo continuo contraddirsi formulando tesi che poi verranno lasciate cadere o involontariamente confutate, viene portata avanti sino alla fine del romanzo. Anche i titoli dei capitoli, che suggeriscono contenuti in realtà diversi da quello che ci si potrebbe aspettare contribuiscono a creare un effetto di instabilità. Tenendo presente anche la discontinuità della trama, al lettore viene lasciato il compito di rimettere insieme i pezzi del puzzle e di decidere dunque se considerare R. Stornoway una voce attendibile o meno. Rimane comunque la sensazione che il romanzo stesso sia costruito proprio per destabilizzare il lettore e, subdolamente, prenderlo in giro. Sarà un ulteriore esempio di questo divertissement ludico l'insieme delle *footnotes* linguistiche in cui vero, verosimile e ironicamente fittizio formano un coacervo inscindibile.

Nonostante il romanzo sia scritto in inglese, nel testo sono presenti diverse parole o frasi in gaelico che vengono poi tradotte dall'autore. MacNeil/Stornoway inoltre inserisce nelle note diverse espressioni in gaelico allo scopo apparente di dimostrare la versatilità di una lingua tutt'altro che morta.

Ah yes, Gaelic. The Language of Eden and infighting. There is a current and inexplicably widespread misconception that Gaelic, because it is a language of near-mythical age, does not have a vocabulary adequate to cope with the

⁸⁵ Ivi, pp. 20-21.

*most modern of ideas. For that reason, I shall be providing – free of charge – among these footnotes, instances of Gaelic words that prove just how contemporary a language Gaelic is. Indeed, most of these words do not have an English-language equivalent.*⁸⁶

In realtà però, MacNeil sta nuovamente ingannando il lettore anglofono perché, come solo chi ha familiarità con il gaelico può notare:

*Rather than being accurate translations of concepts found in Gaelic culture, the majority of the words listed are made up of names of villages on Lewis, all of which have been given new, exotic meanings as a way of ridiculing the concept of linguistic and cultural untranslatability*⁸⁷

La volontà di beffarsi del lettore anglofono viene ulteriormente celata nell'invito ad imparare quelle parole e di *drop them into casual conversation at sophisticated dinner parties, debates, business meetings and so on.*⁸⁸ Tale invito, smaccatamente ironico e “terzomondista”, risuona anche come un'espressione *counter-colonial*, che cela un desiderio di rivalsa culturale nei confronti degli *English-speakers*, ovvero un tentativo subdolo di colonizzare linguisticamente i colonizzatori. Anche in questo caso però la rivalsa passa attraverso una ridicolizzazione dell'anglofono poiché le parole fornite da R. Stornoway non sono altro che toponimi. In un passaggio successivo, R. Stornoway sottolinea in modo

⁸⁶ K. MacNeil, 2005, p. 17.

⁸⁷ Johan Sandberg McGuinne, *Gaelic Islands Writing Back: How Contemporary Gaelic Literature Challenges Existing Ideas of Gaelicness and Islands*, Tesi di M.Litt. disponibile a http://stir.academia.edu/JohanSandbergMcGuinne/Papers/1126972/Gaelic_Islands_Writing_Back_-_How_Contemporary_Gaelic_Literature_Challenges_Existing_Ideas_of_Gaelicness_and_Islands scaricato in data 20/03/2012.

⁸⁸ MacNeil, 2005, p. 17.

più esplicito quanto per lui, mettere in ridicolo, attraverso la lingua, gli anglofoni sia una forma d'arte:

*I've made art out of the quintessential absurdities of this divinely mundane place. [...] Small things, like levelling arrogant bureaucrats (always embittered English monoglots) with an introductory yarn in Gaelic. Their looks of incomprehension, embarrassment or arrogance are my favourite Polaroids*⁸⁹.

La lingua gaelica però, all'interno del romanzo, viene utilizzata anche come un ulteriore mezzo espressivo del senso di sdoppiamento culturale degli abitanti di Lewis. In senso positivo il multilinguismo, piuttosto che essere un limite, rappresenta un'opportunità che si scaglia contro l'omologazione anglofona della Scozia. Quando Stornoway parla di Eva, riconosce che

*there's something about a multilingual woman, perhaps the unspoken acknowledgement that the world can be expressed – and seen – in more than one way, strongly implying open-mindedness, intelligence and a powerful ability to empathize.*⁹⁰

R. Stornoway propone una differenziazione anche all'interno degli stessi parlanti della lingua gaelica e distingue nettamente da chi, come lui, usa la lingua vera e viva, con un registro basso e chi, come il boss della cosiddetta *Gaelic Mafia* Nardini (un altro gioco onomastico), tenta di promuovere un gaelico cristallizzato ed epurato. La *Gaelic Mafia* è la lobby che si occupa, in maniera, secondo alcuni, integralista ed esclusivista, della promozione e protezione della lingua gaelica

⁸⁹ Ivi, pp. 57-58.

⁹⁰ Ivi, p. 215.

delle *Islands* scozzesi⁹¹. Questa “associazione” e il suo *Godfather* vengono ironicamente descritti da R. S. parodizzando gli stereotipi di una vera mafia, associazione che volutamente rimanda alla generazione di immigrati italiani riversatasi in Scozia dagli Anni Cinquanta in avanti, e poi naturalizzatasi nel tessuto linguistico-culturale della nazione:⁹²

*Murdani Nardini is here. [...] He wears – as usual – heavy black glasses and a heavier black moustache, one which seemingly prevents him from smiling. He’s the Godfather of a powerful clan within the Gaelic Mafia. He’s used to people feeding his ego when his ego should be on a diet. The Gaelic Mafia is a touchy subject in Lewis. Outwith the Highlands it is said: ‘The Gaelic Mafia made me an offer and I couldn’t...understand.’ [...] Being a duine dèante (a made man) in the Gaelic Mafia, Nardini is often seen on Gaelic TV programmes pontificating vehemently about the language. To be honest, he’s one of those three dozen rentagaelicgobs whom I can’t look at without seeing a stream of subtitles flashing across his chest. We like him two out of ten, and that two isn’t liking, it’s amiable intimidation.*⁹³

È emblematico il fatto che ad occuparsi di questioni relative alla salvaguardia dell’identità culturale e linguistica gaelica sia un immigrato italiano di seconda generazione. La scelta di assegnare questo ruolo a Nardini, le cui origini sono esogene rispetto alla cultura delle Ebridi, spinge a delle riflessioni sul concetto stesso di identità e della ricerca che se ne fa. Egli è il portabandiera di una

⁹¹ J. McLeod, “Tentacles of the Gaelic Mafia”, *Herald Scotland*, <http://www.heraldscotland.com/sport/spl/aberdeen/tentacles-of-the-gaelic-mafia-1.762058> data ultima consultazione: 12/04/2012.

⁹² La scelta del patronimico Nardini appare, ancora una volta, denotativa e connotativa giacché Nardini è il cognome di una celeberrima famiglia di gelatai italo-scozzese. Pertanto con il nome “Nardini” si fa un riferimento indubitabile al gelato e all’Italia. Per l’azienda gelataia Nardini si veda <http://www.nardinis.co.uk/>, consultato il giorno 14 aprile 2012.

⁹³ Ivi, p. 69-70.

Gaelicness pura, nella quale gli *stornowegians* stessi non si rispecchiano più, e vi si aggrappa strenuamente nel tentativo di trovare un proprio inquadramento culturale. Questo personaggio, a cui ci si riferisce come *Mhaighstir Nardini*, messo in contrapposizione con Stornoway, spinge dunque a riflessioni profonde sul concetto stesso di *Gaelicness(es)*. Non è possibile considerare la *Stornoway way* come l'unico modello di *Gaelicness*, soprattutto nel ventunesimo secolo, quando l'influenza delle altre culture si sono insinuate profondamente anche nell'isola che si trova *in the very heart of beyond*⁹⁴. Un'altra soluzione linguistica, testimone di quest'inevitabile *mash-up* linguistico-culturale, viene proposta quando vengono descritti dei teenagers che vestono all'americana:

Tshust giv mee thuh fish an tships, mhuthurfuckur, or I'll bursht ya, man.

*Damn! What's a tshoochter got to do in this town to get a bit of serviss
around hee-ur?*⁹⁵

Si tratta della rappresentazione grafica di un accento e di uno slang che è una via di mezzo tra l'americano, lo scozzese e il gaelico, in cui tutte e tre le lingue (o gli accenti) vengono storpiate, ma emergono anche nel loro innegabile sincretismo.

Considerando il romanzo da un punto di vista stilistico, esso sembrerebbe muoversi all'interno del post-modernismo. La frammentarietà narrativa è funzionale ad una riflessione sulle questioni di carattere generale ma relativamente all'impatto che esse hanno sull'identità di un individuo scisso. La soggettività del narrato, dunque, serve in primo luogo a spostare l'attenzione sui

⁹⁴ Ivi, p. 15.

⁹⁵ Ivi, p. 128.

turbamenti interiori di R. Stornoway. In secondo luogo, tale soggettività è funzionale alla considerazione della scissione dell'individuo come metafora del disagio di un'intera popolazione (quella di Lewis). Compiendo un ulteriore passo in avanti, è possibile re-inserire il discorso relativo alla ricerca dell'identità all'interno delle riflessioni più generali sulla cultura scozzese *post-devolution* proposte all'inizio della presente tesi. Come osservato in precedenza, nei nuovi scenari politici, economici e culturali, la Scozia si è trovata nella posizione di dover continuare a salvaguardare se stessa dalla globalizzazione e contestualmente di doversi aprire a degli ambiti più internazionali. Dunque se R. Stornoway rappresenta per sineddoche l'isola di Lewis, allo stesso modo Lewis potrebbe rappresentare sineddochicamente un microcosmo in cui si trovano rappresentate tutte le contraddizioni e le problematiche presenti nella stessa Scozia. Il percorso di indagine sull'identità collettiva a partire da quella individuale, iniziato da MacNeil con *The Stornoway Way*, sarà ripreso nel suo più recente romanzo *A Method Actor's Guide to Jekyll and Hyde*. In *The Stornoway Way*, così come si vedrà in *A Method Actor's Guide to Jekyll and Hyde*, è evidente la mancanza di punti di riferimento, sia relativi all'esistenza del protagonista (non si fa mai riferimento ai genitori), sia relativi alla nazione.

MacNeil non propone, per mezzo di R. Stornoway, delle verità universali, bensì le mette costantemente in discussione. Sicuramente, inoltre, sono molte più le domande che restano senza risposta che le risposte che vengono fornite. Una buona parte della vita di R. Stornoway è estromessa dalla narrazione ma rimane comunque molto presente, sebbene a livello antifrastico, perché se ne percepisce l'assenza. Non viene detto nulla sulla sua infanzia, salvo quando per la prima

volta ha assaggiato il sidro, così come non si fa un riferimento esaustivo al periodo del *busking*, ad eccezione della breve digressione in cui parla di Juanita, una ragazza spagnola con cui aveva avuto una relazione.

Come nota Schoene, il primo romanzo di Kevin MacNeil, si muove tra due generi letterari che già avevano ottenuto un positivo riscontro sia di critica che di pubblico nel panorama della letteratura scozzese contemporanea:

*that of the drug-fuelled nationalist invective and that of the tale of the doppelgänger, converging in a well-rehearsed portrayal of true (albeit 'backwater') Scotland's indigenous culture pitted more or less hopelessly against an encroaching imperialist world that threatens to assimilate its uniqueness.*⁹⁶

Che MacNeil abbracci questo tipo di narrativa, caratterizzata dalla “‘in-your-face’ voice”⁹⁷ di Irvine Welsh, ripresa poi tra gli altri da Alan Warner e Luke Sutherland⁹⁸, appare esplicito già dalle prime righe del primo capitolo, che sono come una sorta di manifesto della frustrazione postcoloniale delle Ebridi:

*Fuck everyone from Holden Caulfield to Bridget Jones, fuck all the American and English phoney fictions that claim to speak for us; they don't know the likes of us exist and they never did. We are who we are because we grew up the Stornoway way. We do not live in the back of beyond, we live in the very heart of beyond.*⁹⁹

⁹⁶B.Schoene, “Going Cosmopolitan”, in *The Edinburgh Companion to Contemporary Scottish Literature*, Edinburgh University Press, 2007, Edimburgo, p. 12.

⁹⁷Ivi, p. 13.

⁹⁸*Ibidem*.

⁹⁹MacNeil, 2005, p. 15.

La tematica della difesa feroce della propria identità culturale contro l'egemonia linguistico-culturale angloamericana prosegue in *The Stornoway Way* per tutto il romanzo ed è una spia dell'ambiguità del rapporto di amore-odio che R. S. prova per la sua stessa isola. La *Stornoway way* viene difesa strenuamente da R. S. quando viene messa in relazione con l'imperialismo culturale inglese e l'indifferenza con la quale, secondo lui, vengono trattate le problematiche legate alle Ebridi all'interno del *Disunited Queendom*¹⁰⁰. La stessa *Stornoway Way* però viene denigrata da R. S. in quanto la ritiene responsabile dei suoi fallimenti e di quelli degli altri protagonisti. Nel rivelare l'apparente mancanza di sbocchi della narrativa di MacNeil, Schoene ritiene che il romanzo non rappresenti un prodotto originale che arricchisca in qualche modo il panorama della letteratura scozzese:

*MacNeil's novel ultimately appears dishearteningly out of time, a self-defeatist swansong unattuned to the majority of new Scottish literature's experimentation with less isolationist and more cosmopolitan and 'planetary' modes of narration. No fruitful countervision emerges from The Stornoway Way; nothing new enters the Scottish world.*¹⁰¹

E ancora:

*By cultivating a hopelessly anachronistic self-image, markedly lagging behind that of the rest of contemporary Scotland, MacNeil's portrayal does not do Hebridean culture any favours.*¹⁰²

¹⁰⁰ Ivi, p. 18.

¹⁰¹ B.Schoene, "Going Cosmopolitan", in *The Edinburgh Companion to Contemporary Scottish Literature*, Edinburgh University Press, 2007, Edimburgo, p. 13.

¹⁰² Ivi, p. 14.

Il giudizio di Schoene però va considerato alla luce delle idee del critico riguardo all'indirizzo che avrebbe dovuto prendere la letteratura scozzese post-devoluzione. Come si è visto nei paragrafi di questa tesi dedicati al contesto culturale scozzese, Schoene è tra quei critici che vedono la *devolution* come uno spartiacque significativo che ha permesso agli autori di svincolarsi dal nazionalismo, da un approccio vittimistico alle tematiche politiche e che segna idealmente una pacifica apertura a scenari più cosmopoliti.¹⁰³ Visto in questa luce, è chiaro che il romanzo di MacNeil sembra presentare semplicemente un pessimistico *cul de sac* post-coloniale in cui “i lutti” storici scozzesi non sono stati affatto elaborati ma rimangono piuttosto come scudo di fallimenti personali e di una società vittimisticamente chiusa in se stessa. Schoene inoltre è riluttante a considerare la letteratura contemporanea scozzese come post-coloniale¹⁰⁴ e sicuramente non è il solo a pensarla così:

... In 'The Empire Writes Back', one of the seminal texts of postcolonial studies, Bill Ashcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin ... deny Scotland, as well as Ireland and Wales, postcolonial status. While its authors acknowledge 'these societies [as] the victims of English expansions', they also categorise them as metropolitan societies whose cultures can only be understood 'in relation to the English "mainstream"'.¹⁰⁵

¹⁰³ Cfr. B. Schoene, “Introduction” e “Going Cosmopolitan”, in *The Edinburgh Companion to Contemporary Scottish Literature*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 2007, pp. 1-4, 7-16.

¹⁰⁴ B. Schoene, cit. in S. Lehner, “Subaltern Scotland: Devolution and Postcoloniality” in B. Schoene, *The Edinburgh Companion to Contemporary Scottish Literature*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 2007, p. 294.

¹⁰⁵ S. Lehner, “Subaltern Scotland: Devolution and Postcoloniality”, in B. Schoene, *The Edinburgh Companion to Contemporary Scottish Literature*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 2007, p. 292.

Altri critici però si sono espressi in direzione parzialmente contraria sostenendo che, se è vero che un'analisi della cultura scozzese non può prescindere dai suoi legami con quella inglese, è altresì vero che il suo sviluppo in quanto voce di una *stateless nation* la avvicina a quella di altre letterature postcoloniali¹⁰⁶. Ciò considerato, gli autori che continuano, nonostante la *devolution*, a occuparsi di tematiche apparentemente troppo locali e politicizzate lo fanno per rispondere all'esigenza, tutt'altro che superata, di esprimere e rappresentare un senso di frustrazione ancora ben presente, dato dalla continua messa in discussione di un'identità nazionale e dalla difficoltà di adattarsi ai nuovi scenari dati dalla globalizzazione. Lo stesso MacNeil, nel primo capitolo mette in relazione i problemi di alcolismo degli abitanti di Stornoway con quelli di altre comunità vittime dell'imperialismo:

*Anxiety? It isn't just the salt air that makes us thirsty. I've seen how men respond to stress, I've seen how blood pressure's dodgy space shuttle or manic depression's nagging pendulum will smash the remotely sensitive mind into irretrievable black jigsaw pieces. The Western Islander's response to our diminishing way of life is that of the oppressed the world over, from Native American to Australasian aborigine: a powerful urge to drink oneself underground.*¹⁰⁷

Altri riferimenti a civiltà post-coloniali vengono proposti nel momento in cui Stornoway riflette sulla globalizzazione, vista come un processo di annientamento delle peculiarità tipiche della tradizione gaelica, che colpisce in modo subdolo poiché priva le nuove generazioni della consapevolezza del proprio passato:

¹⁰⁶ *Ibidem.*

¹⁰⁷ K. MacNeil, 2005, p. 16.

*Maybe it's appropriate. Like Native Africans and Native North Americans and Aboriginal Australasians, we Gaidheals were stripped of the rights to our own land, our own heritage. In our case – most humiliatingly – we were rounded up like sheep to make way for sheep. [...] Our language, code of dress, social structure, customs and land all stolen from us. [...] Nowadays, colonized by a nation of shopkeepers we're a nation of shopkeepers' assistants. [...] there's kids growing up today who haven't even heard of the Highlands Clearances. My blood boils.*¹⁰⁸

Anche il continuo uso del verbo *to diminish*, sempre in relazione al rapporto con la società di Stornoway e alla cittadina stessa, richiama al concetto di *inferiorisation* che Beveridge e Turbull in *The Eclipse of Scottish Culture* hanno mutuato da Frantz Fanon, “*to explain how an internalised parochial status can lead to a people's 'profound self-hatred'*”¹⁰⁹

Se, come osserva Schoene, il protagonista di *The Stornoway way*:

*[fails] to recognise that to identify oneself, however self-assertively, against some other culture's hegemony is not to extricate oneself from it but in fact to confirm the inescapability of its ubiquitous influence*¹¹⁰

è altrettanto vero che MacNeil in veste di editore sottolinea immediatamente l'ironia del fatto che nonostante la sua “*proud individuality and determination not be culturally colonized,*” R. Stornoway, “*has written a book that is influenced at*

¹⁰⁸ K. MacNeil, 2005, p. 128.

¹⁰⁹ F. Fanon, cit. in S. Lehner, “Subaltern Scotland: Devolution and Postcoloniality”, in B. Schoene, *The Edinburgh Companion to Contemporary Scottish Literature*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 2007, p. 292.

¹¹⁰ B. Schoene, “Going Cosmopolitan: Reconstructing ‘Scottishness’” in *Post-devolution Criticism in The Edinburgh Companion to Contemporary Scottish Literature*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 2007, p. 13.

times by American culture and language".¹¹¹ Chiarisce ulteriormente questa beffarda *inescapability* l'episodio in cui a R. Stornoway viene offerto del whisky americano dalla sua amica d'infanzia:

'Fucking ass-kicking Americans, issit? I know who'd win in a fight or a fucking drinking contest. In the shitty brown corner, tastelessly dressed it's Jack "dark but handsome" Daniel, so called because when it's dark he's handsome. In the red corner, smooth operator, Johnnie "always goes the distance" Walker.'

[...] 'you gonna refuse it?'

*'Hellandfuck no.'*¹¹²

Nel momento di congedarsi, e proprio a causa della cattiva qualità del whisky americano, Stornoway poi si rende conto che la bottiglia è vuota.

Il disagio di R. Stornoway è quello di un'intera comunità che si rifugia nell'alcool o nell'exasperazione della religiosità piuttosto che trovare modi più "sani" per rivendicare la propria identità e fare i conti con la propria posizione, geograficamente e culturalmente, ai confini del mondo.

L'alcolismo di Stornoway è, dunque, la personificazione di un problema generale (l'alcolismo di *Stornoway*, metonimia di una zona di frangia nel nulla) che affonda le sue radici nella cultura stessa dell'isola.

In terms of the traditional Scottish method males use to deal with their sense of damage, this was something I wrote about in The Stornoway Way. In some cultures, people will take out their most enduring frustrations on others, ie

¹¹¹ K. MacNeil, 2005, p. x.

¹¹² K. MacNeil, 2005, p. 131.

*externally, whether through ugly violence or fear-mongering or some other kind of demonstration. In the Highlands, men tend to repress or at least internalise their problems and subsequently they will try to 'escape' the problems by anaesthetising themselves through, for example, alcohol. Which, being a poisonous depressant, is more likely to exacerbate than extinguish a problem. I wanted to show in The Stornoway Way how this attempt to resolve such damage only leads to a dead end.*¹¹³

Come MacNeil aveva già affermato nell'introduzione al romanzo "*the Isle of Lewis, generally does have a drink problem*"¹¹⁴.

La *devolution* è, vista in relazione ai problemi sociali e culturali delle Ebridi, insignificante perché la classe politica dominante ha continuato a muoversi nella stessa direzione anglo-centrica ed anglofila dei governi precedenti. È stato fatto poco per combattere le differenze di classe, (*poverty - the default state of the Gael*¹¹⁵) e le ingiustizie legate al maschilismo e al razzismo.

*The myth of a new and distinct Scottish politics conceals the fact that Scotland's reconvened Parliament 'is committed to the same kind of Third Way/neo-liberal policies' which underpin the iniquitous, patriarchal and racially structured British system.*¹¹⁶

¹¹³ Scots Whay Hae!, *The Stornoway way, an Interview with Kevin MacNeil*, 10/05/2011 <http://scotswayhae.blogspot.it/2011/05/its-stornoway-way-interview-with-kevin.html> consultato in data 30/03/2012.

¹¹⁴ Ivi, p. x.

¹¹⁵ K. MacNeil, 2005, p. 17.

¹¹⁶ Mooney and Poole, cit in S. Lehner, "Subaltern Scotland: Devolution and Postcoloniality", in B. Schoene, *The Edinburgh Companion to Contemporary Scottish Literature*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 2007, p. 295.

La *devolution* appare, dunque, piuttosto come un premio di consolazione che anestetizzi gli spiriti indipendentisti e nazionalisti¹¹⁷. Ciò porta ad evoluzione “livellata”, globalizzata, delle questioni socio-culturali, con le stesse dinamiche con cui si sviluppa l’omologazione capitalistica nell’era della globalizzazione. Le voci alternative tendono ad essere subdolamente soffocate, producendo uno scenario da *end of history* in cui tutto il raggiungibile sembra essere stato raggiunto ma nel quale, però, sono indelebilmente presenti i fantasmi di un passato che sembra tornare ciclicamente.¹¹⁸ Infatti la società stessa di Stornoway non è capace di uscire dal circolo vizioso dell’autocommiserazione e dell’odio diventando oppressore di se stessa:

Everyone hates everyone else. The Maws versus the Townies. The Protestant versus the Catholics. The twenty new Presbyterian factions versus the twenty newer Presbyterian offshoots [...] The Leòdhasachs versus the Hearachs. Everyone with an above-room-temperature IQ versus the bongilees ¹¹⁹

La breve descrizione che MacNeil/Stornoway fa dell’isola ricalca ancora la mancata elaborazione dei “fantasmi del passato”:

The Isle of Lewis once upon a whenever shrugged itself off the Scottish mainland, being that bit different, as all islands are or very soon become. A great and symbolic chip off Scotland’s shoulder, the Island stands firm and unnoticed in the thrashing Atlantic. It’s made of gneiss – ironically

¹¹⁷ S. Lehner, “Subaltern Scotland: Devolution and Postcoloniality” in B. Schoene, *The Edinburgh Companion to Contemporary Scottish Literature*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 2007, p. 295.

¹¹⁸ Ivi, p. 296.

¹¹⁹ MacNeil, 2005, p.170.

*pronounced 'nice' – but Lewis thrives on its tougher foundations of guilt and anxiety.*¹²⁰

Alla fine della sua vita, R. Stornoway, continuerà a considerare in maniera negativa il conservatorismo di Lewis e lo riterrà in parte responsabile della propria auto-distruzione:

*Lewis is a place of death and if it is published my book will say something about this and also about life and about the hurt that even small 'c' conservatism brings about; conservatism is diluted fascism. I refuse to live through it. I can't leave through it.*¹²¹

Acquisterà però, una nuova consapevolezza rispetto all'alcool. Nei capitoli iniziali e centrali l'alcool rappresentava, di volta in volta, uno strumento per aprire la propria mente, acquistare una nuova prospettiva dalla quale guardare il mondo, o un anestetico. Ora, alla resa dei conti, si rende conto che è solo un'illusione.

*Drink doesn't give you a sense of who you are, it gives you a nonsense of who you are. [...] Drinking alcohol is like filling yourself with emptiness.*¹²²

È possibile leggere in chiave post-coloniale anche il senso di inferiorità costante di R. Stornoway, espresso in modo particolarmente efficace nel suo rapportarsi con l'altro sesso. L'*emasculation* di R. Stornoway, che anche quando ha un rapporto fisico con una donna –nella prima parte del romanzo – non ne conserva memoria a causa dell'alcool, potrebbe coincidere allegoricamente con la

¹²⁰ MacNeil, 2005, p. 15.

¹²¹ Ivi, p. 228.

¹²² Ivi, pp. 232-233.

political castration della Scozia avvenuta con l'Act of Union, così come definita da Tom Nairn¹²³.

R. Stornoway rappresenta dunque il prototipo caratteriale della letteratura postcoloniale: depresso, alcolizzato, alienato dal mondo esterno e disperatamente bisognoso, in ugual misura, di amore e di amor proprio. I suoi rapporti con le donne sono sempre incompleti e idealizzati fino al paradosso. Nella donna e nell'amore R. S. vede la probabile soluzione a tutti i suoi problemi; la donna viene innalzata a livello di quasi divinità (*goddess, Aphrodite, She* sono alcuni delle nominazioni, talvolta ambigue, con cui la si definisce), un essere con il potere di dare un senso e imprimere una svolta decisiva alla sua vita. Vive dunque l'amore con la stessa compulsione con cui fa uso di alcool:

*Love is an obsession, an addiction every fucking bit as powerful as alcohol,
nicotine and heroin combined*¹²⁴

La ricerca dell'amore è il motore di tutto il romanzo e, benché l'autore si dichiari disilluso riguardo ad esso a causa delle esperienze passate, non riesce a resistere al suo richiamo. Le donne che hanno su di lui un potere magnetico e a cui lui attribuisce il potere di "aggiustarlo" sono sempre ragazze straniere: Juanita, la turista giapponese ed Eva, alle quali si aggiunge la ragazza senza nome e senza volto accanto alla quale si è svegliato una mattina senza ricordare cosa fosse successo la notte precedente. Ognuna di queste ragazze rappresenta un'opportunità, che poi verrà negata, come per una sorta di calvinistica

¹²³ Nairn, cit. in S. Lehner, "Subaltern Scotland: Devolution and Postcoloniality", in B. Schoene, *The Edinburgh Companion to Contemporary Scottish Literature*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 2007, p. 292

¹²⁴ MacNeil, 2005, p. 214.

predestinazione: *absence of the love I thought I needed (and Lewis told me I didn't deserve)*¹²⁵.

R. Stornoway si crogiola nel sogno di un amore perfetto, un *romance* da letteratura, ma nel momento in cui gli viene offerto amore vero, quello della sua migliore amica Eilidh, non se ne rende conto e non è capace di accettarlo, rovinando l'amicizia. Alla fine del romanzo, e della sua vita, si renderà conto che lui non si è mai amato e dunque che non avrebbe mai potuto essere amato. Il fatto stesso che R. Stornoway non riesca ad accettare e dunque elaborare la scelta di Eva (il cui nome richiama la simbologia biblica della prima donna) di abortire, in prima istanza stupisce. L'episodio è posto nella parte finale del romanzo, dopo che nei capitoli precedenti Stornoway si è espresso duramente contro la morale puritana. Questa stessa severa moralità da lui condannata si dimostra in realtà fortemente presente in R. Stornoway e gli impedisce di superare una vicenda che, invece, lo segnerà indelebilmente. La bambina che sarebbe nata, uccisa da Eva, rappresenta il suo futuro troncato e l'inizio della fine della sua fede nel *romance*, che sarà appunto *torn away*: strappato via, spezzato.

Alla luce dell'analisi del romanzo fin qui proposta è possibile definire ulteriormente la significazione dell'episodio del ritrovamento della carcassa di una balena, che costituisce il prologo (*Prologue, with Whale*¹²⁶) del romanzo.

*I awoke on my tenth birthday, after stormtossed dreams, to find that the deep
infinity of the Minch had spewed up onto the shore near my house the freshly
deceased body of a whale*¹²⁷

¹²⁵ MacNeil, 2005, p. 233.

¹²⁶ Ivi, pp. 7-8.

Il protagonista e i suoi amici, armati di seghe e coltelli, iniziano a smembrare il corpo dell'animale fino ad arrivare allo stomaco, all'interno del quale, in una rivisitazione parodica di un'altra vicenda biblica, quella di Giona, di cui si rielaborano anche le numerosissime filiazioni (da quella di Münchhausen a Pinocchio), trovano gli oggetti più disparati: due giubbotti salvagente, un secchiello e una paletta, tredici lattine di birra Tennents, un mazzo di chiavi, una bottiglia di detergente probabilmente giapponese, un beauty case, una bambola a cui manca una gamba e una scatola di tonno. Ognuno di questi oggetti potrebbe rimandare a un episodio o a un oggetto successivamente ripreso nel romanzo. Il secchiello, la paletta e la bambola appartengono al mondo dei giochi, dell'infanzia. I giubbotti salvagente sono un potenziale aiuto che non è stato però sfruttato. Il mazzo di chiavi è un insieme di opportunità di aprire porte che però sono sconosciute. Il detergente giapponese potrebbe rappresentare il resto del mondo. La Tennents, una birra scozzese acquistata nel 2002 da una multinazionale belga, potrebbe simboleggiare il fallimento (ovvero l'impossibilità) dell'identità nazionale nel contesto globalizzato. Il beauty case rimanda a un desiderio di miglioramento, sebbene puramente formale ed estetico. Se questa interpretazione è corretta, allora la balena nel suo complesso potrebbe rappresentare *Stornoway*, inteso sia come il villaggio che il protagonista del romanzo. Entrambi non sono riusciti a elaborare (digerire) elementi presenti nel proprio subconscio (stomaco) e ne sono morti. R. S. non è riuscito a superare i traumi legati all'aborto di Eva (i giochi), né a cogliere le diverse opportunità che gli sono state offerte dagli amici e da se stesso (i giubbotti salvagente, le chiavi e

¹²⁷ Ivi, p. 7.

il beauty case). Stornoway citta', così come Lewis in generale, è piegata su se stessa, incapace di rivendicare la propria identità culturale (la Tennents) in modo autentico e costruttivo in un mondo globalizzato (il detergente giapponese). Il tonno in scatola, infine, potrebbe rappresentare di nuovo R. Stornoway. Come il tonno che è intrappolato in una duplice gabbia (lo stomaco della balena e la scatola di latta), anche R. S. è intrappolato nella predestinazione dell'isola e in se stesso.

Eilidh cried; she felt sorry for the whale.

This is not the story of that whale but in a way it is. I felt sorry for the tuna.

¹²⁸

¹²⁸ MacNeil, 2005, p. 8.

CAPITOLO II

A Method Actor's Guide to Jekyll and Hyde

2.1. Presentazione del romanzo

Il romanzo più recente di Kevin MacNeil è *A Method Actor's Guide To Jekyll and Hyde – a Novel* –, che è stato pubblicato da Polygon nel 2011. L'indagine sulla frammentarietà individuale e collettiva, già proposta in *The Stornoway Way*, diviene centrale in quest'opera e si sposta a livello quasi metafisico. Il romanzo è apertamente ispirato a *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* di Robert Louis Stevenson, romanzo le cui tematiche vengono riadattate ad un diverso scenario spazio-temporale attraverso mezzi espressivi differenti. Il protagonista del romanzo di MacNeil, in coma a seguito di un incidente stradale, vive una sorta di esperienza premorte durante la quale il lato più oscuro della sua personalità si scinde ed evolve come un'entità a sé stante.

A Method Actor's Guide to Jekyll and Hyde si muove tra diversi generi letterari. Ricalcando la parabola dei *doppleganger*, il romanzo presenta diversi rimandi alle suggestioni del gotico vittoriano soprattutto attraverso un complesso apparato di doppi e di simbologia che è presente a tutti i livelli di lettura. Anche il modo in cui viene presentata l'ambientazione, la città di Edimburgo, trasmette infatti efficacemente il senso dello sdoppiamento. Analogamente, anche il mondo del teatro, attorno al quale ruota la trama, diventa un microcosmo specchio della società, in cui vengono esasperate le diverse schizofrenie dei personaggi. Il romanzo si sviluppa poi come un thriller psicologico incompiuto, ma è anche una guida e un romanzo di formazione.

La trama, in breve, è la seguente. Il protagonista, lo sceneggiatore Mac, attraverso il coma riesce a penetrare all'interno di se stesso e si trova faccia a faccia con un'altra parte di sé. Quest'altra entità, che è in realtà il protagonista della prima parte del romanzo, attraverserà una sorta di regressione come conseguenza a diversi fallimenti nella sua vita sentimentale e lavorativa. Tale regressione lo condurrà alla ricerca di una vendetta violenta nei confronti di quelli che avevano complotto contro di lui. La nemesi porterà al ricongiungimento delle due entità separate. Grazie a questa esperienza il protagonista riuscirà ad accettare la presenza simultanea all'interno di se stesso di diverse polarità ed acquisire dunque una nuova consapevolezza di sé.

Così come si è visto già durante l'analisi di *The Stornoway Way*, MacNeil affianca alle varie tematiche proposte una particolare costruzione dell'opera che stupisce e confonde il lettore, producendo in chi legge lo stesso senso di disorientamento che sperimentano i protagonisti del romanzo. Allo stesso modo anche le singole parole assumono di volta in volta significati diversi, connotazioni positive o negative, a seconda di chi le pronuncia e in riferimento a cosa. A *Method Actor's Guide to Jekyll and Hyde* è, quindi, ancora una volta, un testo la cui analisi passa necessariamente per la decostruzione dei suoi elementi costitutivi. Nei paragrafi a seguire verrà fornita una descrizione della trama e della struttura del romanzo, oltre a proporre una prima analisi dell'opera in quanto adattamento di *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. Quest'ultimo aspetto verrà ulteriormente approfondito nel capitolo successivo di questa tesi.

2.2. Struttura del romanzo e trama

A Method Actor's Guide to Jekyll and Hyde è composto da due sezioni narrate in prima persona: *The Unbereable Likeness of Being* e *That Small Theatre of the Brain, Lighted* che a sua volta si compone di due parti: la *Julie's narrative* e la parte finale nella quale riprende la parola il protagonista. La prima sezione del romanzo procede con ritmi altalenanti, talvolta serrati e talvolta lenti, con caratteristiche oniriche per cui il tempo e lo spazio hanno un valore relativo. La seconda parte invece serve a rimettere in ordine lo stato delle cose e a fare luce sui punti oscuri della precedente sezione. Anche il concetto stesso di trama dunque è relativo poiché *The Unbereable Likeness of Being*, che potrebbe anche funzionare come un testo a sé stante, assume un significato totalmente nuovo alla luce di quanto viene narrato successivamente.

La prima parte del libro si apre con l'aspirante attore Robert Lewis che, tornato rinvigorito da una vacanza a Roma, si prepara per andare a fare le prove con la sua compagnia teatrale, per un dramma che sarà un adattamento del romanzo di Stevenson, *The Strange Case of Dr. Jekyll e Mr. Hyde*. Durante il tragitto in bicicletta verso la sala prove, Robert si lascia andare a riflessioni sulla sua adolescenza e sugli anni del college. È stato abbandonato dai genitori ancora bambino e ha trascorso l'infanzia passando da una famiglia adottiva all'altra. Questa instabilità familiare lo ha portato alla consapevolezza di non avere un'identità fissa e dunque di poter essere chiunque, sviluppando la predisposizione per la recitazione. Robert però non arriverà mai alle prove perché

rimarrà coinvolto in un incidente stradale. Durante lo stato confusionale dato dagli antidolorifici, narra di aver assistito al suicidio di una prostituta nella sua camera d'albergo a Roma.

Dopo un breve ricovero, torna alle prove ma si rende conto che durante la sua assenza le cose sono molto cambiate. Non essendo riusciti a contattare Robert mentre si trovava in vacanza, il suo ruolo, o meglio i suoi ruoli (Jekyll e Hyde), sono stati assegnati al promettente Edward Woolfe. Ad aggravare la situazione si aggiunge il fatto che la sua collega, Juliette, con la quale aveva avuto un relazione prima di partire per l'Italia, sembra volerlo ignorare. Attraverso la mediazione dello sceneggiatore Mac, Robert Lewis e il regista Paul arrivano ad un compromesso. Viene stabilito che la decisione riguardo chi sarebbe stato l'attore principale tra Robert e Woolfe sarebbe stata presa successivamente, in base alle prove. Da quel momento Robert Lewis inizia un percorso paranoico per cercare di riconquistare Juliette e i suoi *leading roles* nel dramma, ma si rende sempre più conto che Woolfe lo sta usurpando di entrambe le cose.

Una sera in cui in casa di Woolfe si stava svolgendo una festa tra personalità del mondo del cinema e del teatro, Robert viene sorpreso dal rivale a spiare la casa. Si trova dunque costretto, onde evitare di venire denunciato e sbugiardato davanti a Juliette, ad accettare un ricatto di Woolfe. Per salvare la reputazione del padrone di casa Robert avrebbe dovuto interpretare, davanti agli ospiti di Woolfe, la parte di un famoso attore che tutti stavano aspettando, Clint Stenton. Robert riesce con successo nella missione, risultando oltremodo credibile ma, proprio nel bel mezzo del suo discorso, la celebrità entra in casa in compagnia della moglie, svelando la menzogna. Gli astanti si scatenano contro Lewis, che

alla fine viene portato via di forza dai buttafuori. Dopo un forte colpo in testa ricevuto da uno dei “gorilla”, Robert si trasforma. Acquista nuova forza e consapevolezza di sé, spaventa i due buttafuori e inizia una nuova vita, la cui missione sarebbe stata quella di vendicarsi di Woolfe, riprendersi la parte nello spettacolo teatrale e, ovviamente, l’affetto di Juliette.

Il giorno successivo nessuno si sarebbe aspettato di trovarlo in sala prove ma Robert è arrivato prima degli altri ed è pronto a riprendersi la parte. Avendo risposto violentemente ad una provocazione fattagli dall’agente di Woolfe, Robert viene licenziato. Nelle ultime pagine, Robert Lewis sta mentalmente preparando un piano per vendicarsi di tutti, iniziando da Juliette. La attira con una scusa in un locale e ottiene la promessa di rivedersi la sera per aiutarlo a contattare uno psicoanalista. Appena Juliette esce dal locale, Robert si accorge che la ragazza si trova in compagnia di qualcuno ed inizia a seguirla, prima a piedi e poi in bici. Nel momento in cui sta per raggiungerla viene investito da una macchina che si scaglia contro di lui a folle velocità e capisce di stare per morire. Riesce però a riconoscere il conducente dell’auto. Si tratta dello sceneggiatore, Mac.

La seconda parte del romanzo si apre con la *Julie’s Narrative*. Julie è la compagna di un uomo che si trova in coma dopo essere stato vittima di un grave incidente stradale di bicicletta. La ragazza trascorre il tempo dividendosi tra l’ospedale e l’appartamento del suo ragazzo, dove inizia a scrivergli una lunga lettera in cui ripercorre le tappe della loro relazione, nonché indirettamente della sua vita. Prende anche dei libri sul buddismo e *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. Quest’ultimo romanzo era per l’uomo il libro più importante prima dell’incidente perché lo stava riadattando per il teatro.

In ospedale, Julie conosce l'infermiera Stevenson, una figura quasi materna che le offre conforto e le permette di entrare nella stanza in cui è ricoverato il partner. Qui Julie leggerà ad alta voce al compagno il romanzo di Robert Louis Stevenson, con l'intenzione di trovare un contatto con l'uomo che ora sta lottando tra la vita e la morte. Man mano che procede il resoconto di Julie, si capiscono più cose sulla vita di questa persona che si trova in coma. È uno sceneggiatore e si chiama Mac. Durante il periodo di incoscienza, Mac parla incessantemente e spesso ha degli attacchi quasi epilettici, come se stesse combattendo una lotta all'interno di (e contro) se stesso.

Al risveglio dal coma, Mac è confuso, non riesce a distinguere la realtà di quei momenti da quella che crede di aver vissuto durante il coma ed infatti si rivolge a Julie chiamandola Juliette. Impiegherà molto tempo a mettere insieme i pezzi della sua vita ma ad ogni modo, dopo quell'esperienza, non sarà più la stessa persona. Decide di accantonare momentaneamente la scrittura di *Jekyll & Hyde*, riduzione teatrale del romanzo di Stevenson, e inizia a scrivere qualcosa di nuovo, assecondando il susseguirsi dei ricordi che si affacciano alla sua mente.

La trama di *A Method Actor's Guide to Jekyll and Hyde* è stata fin qui riassunta riportando gli eventi principali con la stessa successione con cui si presentano nel testo. Così come è accaduto in *The Stornoway Way*, MacNeil ha creato un romanzo "a strati" che impone una seconda lettura. Se anche il lettore riesce a ricostruire l'intreccio secondo un ordine logico e cronologico già ad una prima lettura, una seconda sarà indispensabile per cogliere diverse sfumature. Le due sezioni del romanzo infatti, che corrispondono rispettivamente ad una dimensione onirica e ad una reale per Mac, comunicano incessantemente tra di

loro, nel corso del loro svolgersi, con meccanismi di sovrapposizione. Così come accade nei sogni, in cui elementi esterni relativi al momento in cui il sognatore sta dormendo entrano a far parte del sogno, vengono elaborati dalla psiche e riprodotti in forma simbolica, così nel romanzo gli stimoli “reali” interferiscono ed entrano nella nuova dimensione (quella in cui il protagonista è Robert Lewis). Il processo di elaborazione degli stimoli esterni è messo in atto dal subconscio, in questo caso di Mac, che, in certo senso, è l’ambientazione di tutto il romanzo.

Di seguito si metteranno a confronto due brani, uno relativo alla dimensione “surreale”, in cui Robert Lewis ha una visione mentre cammina per strada e successivamente lo stesso episodio, così come è accaduto nella realtà mentre Mac è in coma:

One image in particular kept breaking through my mind's eye, unwanted and persistent, uncontrollable as television interference. The thing flickered and disappeared a few times, then appeared more solidly and stayed there, keeping ahead of me by a body's length or so. It was a caterpillar. [...] So I kept seeing this green caterpillar before me about two metres in length moving along in front of my eyes. The caterpillar's abdominal segments looked kind of juicy and were fuzzed with hair and the creature moved itself forwards by contracting muscles in its hindmost segments, the ones nearest effect, elongating the torso. The whole motion of the thing grossed me out. There it was. Larger than life. [...] No one could see what I could. My new self had hyperintense visionary powers. So be it.

[...] As the caterpillar proceeded, little wing-pads began to sprout from its body. The wing-pads became clearly defined wings and these wings began to grow. Now there were four very large wings, two at the front and two at the rear. The creature's body had metamorphosed. I shall call you Kafka, I thought, Kafka the Kafkapillar. Its head was huge now, as was its abdomen. The two were joined by a chest part.

Kafka was no longer a caterpillar. It was a butterfly. How ugly the transformation, and how elegant the result. The butterfly, huge, took off, but as it flew away it seemed at the same time to come closer. It didn't grow any bigger, but I became more aware of the mild draught of air its wings blew back into my face.

At last I realised the butterfly was now normal size, centimetres in front of my face. I reached out and cupped it in my left hand.

[...] I giggled, kissed my absurd hand like a gambler whose life is invested in that handful of dice.

I opened my hand, let – nothingness – let nothingness fly back with an audible whoosh into the nothingness of open air. Invisible and crucial, like a smaller self finding its way home to the larger self.¹²⁹

Subito dopo Robert telefona a Juliette pregandola di incontrarlo un'ultima volta:

She agreed to meet me. My telephoned tears, marvelously conveyed, had convinced her. 'P-please,' I begged, 'th-this is the last time you will ever see me [...]'¹³⁰

¹²⁹ MacNeil, 2011, pp. 145-146.

Di seguito, invece, è quanto accade nella *Julie's narrative*, nella stanza di ospedale in cui Mac è ricoverato:

*Then I grew aware there was something else in the room. It startled me, made me jump; I clutched at my chest, dropping his hand. I'd caught a shadowy movement out the corner of my eye. Now I looked, though, I marveled at it – it was a butterfly, like a wee colourful bat flipflapping around the room. I read something once about souls leaving the body in the form of butterflies. [...] I watched the butterfly flitting about the room. How could it be a soul? It moved about like something in a state of confusion, going round in circles, up around the light, over to the window, down to the bedside table, on to his mouth. Ha! I smiled at that, not that I was any less concerned about my boyfriend, but just – it landed on his mouth and flitted away and he spoke, as if the butterfly had touched a secret button on his mouth, he said, 'P-please,' then what sounded like, 'the last time.'*¹³¹

Questi due brani sono solo un esempio di quanto accade in tutto il romanzo. L'apparente banalità dell'ingresso di una farfalla in una stanza di ospedale, in qualche modo carpita dai sensi di Mac, diviene, per Robert, qualcosa di infinitamente più grande ed infinitamente più simbolico. Il *caterpillar* è la rappresentazione delle varie metamorfosi che hanno condotto Robert a dissociarsi

¹³⁰ *Ibidem.*

¹³¹ MacNeil, 2011, pp. 176-177.

dalla persona unitaria, rappresentata da Mac, e successivamente a svilupparsi e ad evolvere in maniera apparentemente indipendente da essa.

L'indagine metafisica affrontata dal romanzo di MacNeil si serve di strumenti di diversa derivazione geo-culturale. Questo fatto testimonia nuovamente la capacità di MacNeil di coniugare tradizioni letterarie, filosofiche e spirituali differenti, come già è emerso dall'analisi di *Love and Zen* e di *The Stornoway Way*. Il principale degli strumenti di cui serve MacNeil per sviluppare la sua indagine è la riflessione sulla doppia natura dell'essere umano, della società e della città proposta da Stevenson in *The Strange Case of Dr. Jekyll e Mr Hyde*. Quest'opera non viene solo riadattata, ma diventa protagonista del romanzo di MacNeil. In secondo luogo gli spunti forniti da *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* vengono approfonditi attraverso i principi del *Method Acting*, un insieme di tecniche di recitazione sviluppate dal russo Konstantin Sergeyeovich Stanislavsky (1863-1938) e poi esportate negli Stati Uniti, dove si sono evolute ulteriormente in seno all'Actors Studio di New York a partire dagli Anni Venti e Trenta del Novecento¹³². L'esperienza del viaggio all'interno di se stesso, compiuto dal *Method Actor/Scriptwriter* (ovvero Robert Lewis/Mac), viene poi contestualizzata e interpretata attraverso i principi del buddismo zen, che aiutano il protagonista a ritrovare l'armonia alla luce della nuova consapevolezza di sé.

Dunque il romanzo che a prima vista appare (e che è stato recepito) come un adattamento della sola opera di Stevenson, è in realtà il frutto di una ricerca complessa e contiene una fitta rete di intrecci intertestuali. Di seguito verrà

¹³² Cfr. R. Lewis, *Method – or Madness*, Samuel French Inc, New York, 1958.

analizzato il romanzo in relazione alle sue “fonti” principali: Stevenson, il *method acting* e il buddismo zen.

2.3. Analisi degli elementi paratestuali

In questo paragrafo verranno descritti ed analizzati gli elementi paratestuali presenti all'interno del libro *A Method Actor's Guide to Jekyll and Hyde* poiché essi hanno dei significati particolari. Essi si ricollegano a quella che sarà la tesi proposta da MacNeil attraverso il romanzo ovvero l'assenza di un'identità fissa e la compresenza all'interno della stessa persona di pulsioni opposte. La breve analisi di tali elementi sarà propedeutica allo studio degli altri aspetti del romanzo che verrà fatto nel successivo capitolo di questa tesi. In particolare, nel presente paragrafo verranno analizzati la copertina del libro, la dedica e la citazione apposte al romanzo, i titoli dei capitoli e i simboli grafici presenti nel libro.

2.3.1. Copertina

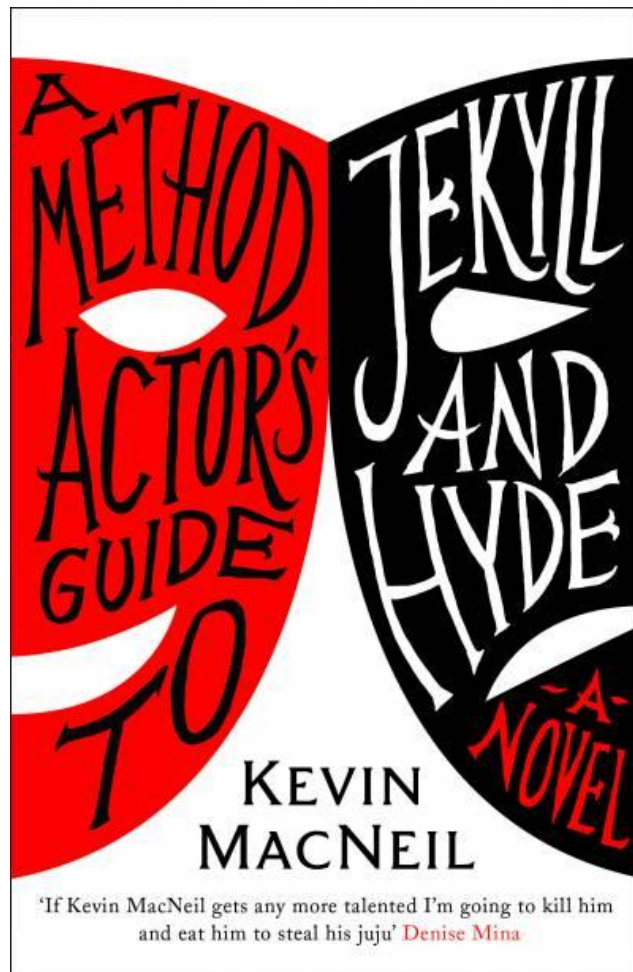


Figura 2 Copertina del libro¹³³

La copertina di *A Method Actor's Guide to Jekyll and Hyde* contiene le due maschere teatrali del teatro classico che rappresentano la commedia e la tragedia. La maschera che rappresenta la tragedia accompagna anche il titolo della prima sezione del romanzo, *The Unbereable Likeness of Being*, mentre la maschera comica accompagna il titolo della seconda parte, *That Small Theatre of the Brain, Lighted*. In entrambe le sezioni del romanzo, le maschere, così come

¹³³ <http://www.marksaul.com/kevinmacneil.com/images/methodactor.jpg>
consultazione 27/04/2012.

nella quarta di copertina, sono rappresentate per intero mentre nella copertina di ciascuna è presente solo una metà.

Le maschere sono dei segni che rispondono a diverse funzioni. In primo luogo dichiarano visivamente al lettore il contesto entro il quale si svolgerà il romanzo ovvero il mondo del teatro. In secondo luogo le maschere danno dei primi indizi, insieme al riferimento all'opera di Stevenson e alla recitazione presenti nel titolo, riguardo al perché si sia scelto di collocare la storia all'interno di questo mondo. La maschera, metonimia della recitazione, è una copertura che permette, celando la propria identità, di impersonare un'altra persona. Nel caso dei personaggi di MacNeil e in particolare in *A Method Actor's Guide to Jekyll and Hyde*, infatti, la recitazione non è solo una professione o un hobby artistico bensì risponde all'esigenza di sostituire la propria identità con quella di qualcun altro, sia questo un personaggio inventato o reale.

Questa necessità di interpretare un ruolo nasce da un'insicurezza di base che in Robert Lewis deriva dalla sua storia personale ma che potrebbe essere metafora di un disagio che ha radici più profonde anche nella storia nazionale e nel subconscio collettivo. Come si vedrà più avanti, in *A Method Actor's Guide to Jekyll and Hyde* non mancheranno i riferimenti alla particolare storia della Scozia e ad un certo senso di inferiorità ed insicurezza che essa ha causato negli scozzesi. Già in *The Stornoway Way*, R. Stornoway aveva dichiarato che:

Six days into our dubiously funded trip to Rome and we are practically Italian. That's almost an advantage of being a fucktup Leòdhasach.

*Insecurity loves disguises, loves adopting new roles. You can't figure out who you really are, so you can be anyone.*¹³⁴

In *A Method Actor's Guide to Jekyll and Hyde* questo aspetto è riproposto costantemente. All'inizio della narrazione Robert Lewis, attraverso la citazione di un verso da *Song of Myself* di Walt Whitman¹³⁵, afferma:

*I contain multitudes*¹³⁶

Come l'io poetico di *Song of Myself*, Robert Lewis riconosce la presenza contemporanea, all'interno del proprio io, di più forze opposte che si contraddicono. In questa prima fase del romanzo questa peculiarità viene ancora vista, dal protagonista, come una potenzialità, non tanto funzionale alla compiutezza della propria identità quanto alla propria carriera di attore. Successivamente viene spiegato meglio questo aspetto:

*The reason I wanted to be an actor – not so much according to The Shrivel as according to what I told The Shrivel – was I had no fixed identity. And if I couldn't be myself, I'd have to be somebody else. Anybody. Everybody.*¹³⁷

Il tema della maschera come rimedio alle proprie insicurezze è proposto anche quando Robert Lewis parla degli anni del college e dei suoi colleghi dei corsi di recitazione:

Most of the students hid their insecurities behind masks of arrogance, self-centredness and vanity; I didn't much like that, as I was doing the same

¹³⁴ MacNeil, 2005, p. 142.

¹³⁵ <http://www.daypoems.net/plainpoems/1900.html> ultimo accesso 03/05/2012.

¹³⁶ MacNeil, 2011, p. 4.

¹³⁷ Ivi, p. 18.

thing myself. [...] Acting students. We weren't friends, we were people bonded together by other people's masks, other people's lies. ¹³⁸

Nel contesto di *A Method Actor's Guide to Jekyll and Hyde* le due maschere sono anche le spie di due polarità che sono in conflitto. La maschera della tragedia che rappresenta la polarità negativa è presente nella prima sezione del romanzo, quella nella quale Robert Lewis, ovvero la personificazione del lato oscuro di Mac, ha il controllo della narrazione del romanzo. Questa parte del libro è caratterizzata dall'egocentrismo, da pensieri negativi e dal sospetto nei confronti dei colleghi e si conclude con un episodio violento, ovvero l'incidente nel quale Robert viene investito da Mac.

La seconda parte del romanzo, accompagnata dalla maschera della commedia, è quella in cui, come si è visto, Mac si risveglia dal coma accompagnato dalle cure di Julie, rimette in ordine i ricordi ancora vividi del suo "sogno" e raggiunge una migliore consapevolezza di sé. Il fatto che nella copertina le due maschere siano rappresentate solo per metà ed affiancate potrebbe rimandare al percorso che ha compiuto Mac, verso l'accettazione del suo *dark side*. Nella copertina però si fa riferimento solo al percorso e non al traguardo finale, altrimenti le due maschere sarebbero state sovrapposte.

2.3.2. Dedicà

Delle prime riflessioni sul tema dell'identità molteplice si ritrovano anche nella dedica e nella citazione apposta in esergo al romanzo. La dedica è composta di cinque versi stampati ognuno su una pagina diversa.

¹³⁸ Ivi, p. 12-13.

*for the you you are
the you you'd like to be
the you you think you are
and the you, you, you, you
i never again shall see*

Questo tipo di organizzazione tipografica, che si arricchisce ad ogni voltar di pagina di un particolare e di una connotazione diversa, anticipa l'ambiguità di tutto il romanzo, il cui intreccio risulterà poco chiaro almeno fino alle ultime venti pagine. La dedica pone anche una precisa riflessione, che ricorda Luigi Pirandello oltre che Stevenson, sull'impossibilità di considerare oggettivamente l'identità. La persona, anche per MacNeil, è composta da un insieme di entità che devono necessariamente imparare a convivere ed accettarsi reciprocamente per permettere uno sviluppo sano dell'essere umano. Con questo viene anticipata quella che sarà la citazione di Whitman, *I contain multitudes*¹³⁹, che comparirà successivamente nel romanzo. I versi della dedica potrebbero essere dedicati allo stesso Robert Lewis che, come emerge dalla lettura del romanzo, è la parte più oscura ma forse anche la più fragile di Mac. Mac stesso, di conseguenza, soffre di un bisogno costante dell'approvazione degli altri e di reprimere la sua parte più istintiva e paranoica.

2.3.3. Citazione

La famosa citazione che appare subito dopo la dedica è tratta da una lettera scritta da Robert Louis Stevenson all'amico ed editore Sidney Colvin nel febbraio

¹³⁹ MacNeil, 2011, p. 4.

1887¹⁴⁰. Tale citazione, una specie di motto del relativismo psicologico prefreudiano, è anch'essa presentata con una soluzione tipografica che mette ancora più in risalto il tema della soggettività dell'identità. Da principio appare solo la prima frase e questa è cancellata, come per un ripensamento:

~~'Everything is true...'~~

~~Robert~~

Nella seconda pagina è aggiunta la seconda frase ma di nuovo cancellata:

~~'Everything is true; only the opposite is true...'~~

~~Robert Louis~~

E infine nella terza pagina la citazione e il nome dell'autore appaiono nella loro interezza:

'Everything is true; only the opposite is true too; you must believe both equally or be damned.'

Robert Louis Stevenson

La citazione di Stevenson, ed il modo in cui essa viene presentata, è di ulteriore corredo alla creazione di una suggestione di ambiguità e soggettività che precede il libro. Questa atmosfera è anche un primo importante indizio per la comprensione del testo prima della rivelazione vera e propria, che avverrà solo nelle battute finali.

2.3.4. Titoli delle sezioni

¹⁴⁰ J. C. Bay, *Echoes of Robert Louis Stevenson*, W.M. Hill, Chicago, 1920, da http://openlibrary.org/books/OL6626608M/Echoes_of_Robert_Louis_Stevenson ultima consultazione 27/04/2012.

La prima parte del romanzo è intitolata *The Unbearable Likeness of Being*. Questo titolo riadatta il titolo in inglese del celebre romanzo di Milan Kundera *The Unbearable Lightness of Being*. MacNeil sostituisce *Lightness* con *Likeness* spostando così l'accento nuovamente sul tema dell'identità e della somiglianza/differenza piuttosto che sulla caducità dell'esistenza. La prima sezione del romanzo infatti è costruita come una stanza degli specchi. I personaggi, per difetti e debolezze, si somigliano tra di loro e sono tutti caratterizzati da una spiccata duplicità. Questo tipo di caratterizzazione dei personaggi del romanzo potrebbe servire anche a dimostrare l'applicabilità della vicenda psicologica di Mac a tutti gli esseri umani in generale.

Prima ancora che, attraverso la *Julie's Narrative*, venga svelato definitivamente che tutta la prima sezione del romanzo non era altro che un sogno, MacNeil dà, nel titolo della seconda parte, un indizio preciso a tal riguardo. La seconda sezione del romanzo è intitolata *That Small Theatre of the Brain, Lighted*. Questo titolo fa riferimento alla definizione che Stevenson ha fatto dei sogni nell'ottavo capitolo del libro di viaggio *Across the Plains* (1894)

*The past is all of one texture - whether feigned or suffered - whether acted out in three dimensions, or only witnessed in that small theatre of the brain which we keep brightly lighted all night long, after the jets are down, and darkness and sleep reign undisturbed in the remainder of the body.*¹⁴¹

Stevenson riconosce come nei sogni rimangano tracce di un passato e di un rimosso individuale e collettivo. Similmente, l'esperienza metafisica di Mac non è

¹⁴¹ R. L. Stevenson, *Across the Plains*, 1850-1894, tratto da <http://classiclit.about.com/library/bl-etexts/rlstevenson/bl-rlst-acr-8.htm> consultato in data 26/04/2012.

altro che una proiezione del suo vissuto e delle sue paure, anche inconscie. La parola *lighted* inoltre, rimanda anche all'*enlightment* del buddismo zen. Questa religione/filosofia di vita sarà quella che aiuterà Mac ad elaborare i risultati del suo viaggio metafisico.

2.3.5. Enso. Buddismo zen.

In *A Method Actor's Guide to Jekyll and Hyde*, così come in *The Stornoway Way*, il romanzo è accompagnato da un simbolo grafico, che nel precedente romanzo era la bottiglia di whiskey, che cambia contestualmente all'evolvere della narrazione. In *A Method Actor's Guide to Jekyll and Hyde* questa specie di glifo è rappresentato da un simbolo zen, l'Enso



Figura 3 Enso¹⁴²

Nel corso di questa tesi si è già parlato dell'Enso durante l'analisi di *Love and Zen in the Outer Hebrides*. L'Enso è il cerchio zen, che rappresenta la compresenza dei fenomeni e il momento dell'illuminazione *satori* in cui la persona, libera da

¹⁴² <http://www.cultorweb.com/Enso/IMG/Enso-1.gif> ultima consultazione 30/04/2012.

ogni tipo di condizionamento e desiderio, riesce a percepire la vera essenza dell'esistenza.

*Nella pittura Buddhista Zen, l'Enso simboleggia un momento in cui la mente è libera di lasciare che l'insieme corpo-spirito sia creativo. [...] Si pensa che il carattere dell'artista e la sua indole siano pienamente rivelati dal modo in cui disegna un Enso. Solo una persona che è mentalmente e spiritualmente completa può disegnare un vero Ensō. Alcuni artisti praticano il disegno quotidiano di Enso, non solo come esercizio ma pure come diario spirituale.*¹⁴³

In *A Method Actor's Guide to Jekyll and Hyde* l'Enso è presente sulla prima pagina di ogni capitolo. Dapprima è solo un puntino nero ma con l'avanzare dei capitoli prende forma e, giunti alla fine del libro, è completo. Esso rappresenta la formazione del protagonista, Mac, che attraverso il suo sogno intraprende un percorso psicologico e spirituale. L'Enso dunque, così come la bottiglia di *The Stornoway Way*, è il simbolo grafico che segna ad un tempo la continuità della vicenda e l'evoluzione interiore, la formazione del protagonista fino al raggiungimento di un nuovo equilibrio.

Julie, nel corso della *narrative*, fa riferimento in più occasioni alla fede buddista di Mac. Ciononostante dalla descrizione che viene fatta dello sceneggiatore risulta che, prima dell'incidente, egli non fosse riuscito efficacemente a considerare le sue insicurezze e la sua *split identity* in modo costruttivo. Solo dopo l'esperienza metafisica, provata durante il coma, Mac riuscirà a ritrovare un'armonia interiore

¹⁴³ <http://www.cultorweb.com/Enso/E.html> ultima consultazione 28/04/2012.

e a vivere fino in fondo i principi zen. Nel momento in cui questo percorso sarà completo Mac acquisirà una nuova consapevolezza.

*When freed from the craving, hatred and delusion that prevent one's self from being oneself, man is not truly two but one. [...] My skin didn't feel like a boundary but a connecting tissue, another part of this universe. Everything flowed, everything was part of an endless flow, as if one essence made and moves us all, and this, I realised, is the life that is, there isn't another reality that would be a better chance for me to be than this one. This is what there is. [...] I had never been so awake.*¹⁴⁴

2.4. *A Method Actor's Guide to Jekyll and Hyde* come adattamento di *The Strange Case of Dr. Jekyll e Mr. Hyde*

2.4.1. Perché un adattamento, perché adattare Stevenson

Il punto di partenza per lo studio di *A Method Actor's Guide to Jekyll and Hyde* in quanto adattamento di *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* sarà la definizione di *adaptation* proposta da Linda Hutcheon:

[...] Adaptation can be described as [...]: An acknowledged transposition of a recognizable other work or works; a creative and an interpretive act of appropriation/salvaging; an extended intertextual engagement with the

¹⁴⁴ MacNeil, 2011, p. 205,206.

*adapted work. Therefore, an adaptation is a derivation that is not derivative – a work that is second without being secondary. It is its own palimpsestic thing.*¹⁴⁵

A Method Actor's Guide to Jekyll and Hyde è un prodotto di *adaptation* (il romanzo è una delle tante riscritture della *novella* di Stevenson) il quale contiene al suo interno la descrizione di un processo di *adaptation* della stessa opera in versione teatrale. Questa particolarità fa sì che la *double nature*¹⁴⁶ tipica dell'adattamento sia, in questo caso, al quadrato. Inoltre, nel romanzo di MacNeil sarà presente un terzo esempio di rimediazione dell'opera di Stevenson ovvero il pub *Jekyll & Hyde* in cui si incontrano Juliette e Robert.

The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde, la più celebre opera di Stevenson pubblicata nel 1886, già negli anni immediatamente successivi alla sua pubblicazione è stata oggetto di numerosi adattamenti e riscritture. Jekyll e Hyde sono entrati nell'immaginario collettivo, il discorso narrativo evoca un contrasto semplificato tra bene e male anche in persone che non hanno mai letto il romanzo, né ne hanno visto una versione teatrale o cinematografica. Il protagonista del romanzo di MacNeil possiede sei versioni letterarie e almeno quattro cinematografiche della storia di Stevenson. La sua compagna, Julie, quando decide di leggere quest'opera a Mac in coma, si rende conto che:

I'd never actually read the Jekyll and Hyde story, and wasn't sure I'd even seen a film version at any stage of my life. Maybe I would watch it with him when he came back to the land of the liv – when he was himself again. As

¹⁴⁵ L. Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, Routledge, New York, 2006, pp. 8-9.

¹⁴⁶ Ivi, p. 6.

*with a lot of common stories, I reckoned I didn't really need to read the book or even see the film. It was just about a guy who's pure good and he drinks a potion that makes him pure evil and that bit of him takes over and in the end he can't be himself any more. Or, that evil was within him all the time but only now could he admit it. Or did the monster kill him in the end? Maybe he killed the monster?*¹⁴⁷

Questo brano testimonia come i vari processi di *adaptation*, che portano un'opera all'immortalità, conducano ad una separazione tra l'idea dell'opera e la sua forma esterna, che sia un romanzo o una riduzione cinematografica. Se infatti l'idea vive di vita propria, infinitamente ripetibile e trasformabile, la sua forma originale (*expression*) può essere dimenticata o passare in secondo piano.¹⁴⁸ Dunque, in un romanzo (*A Method Actor's Guide to Jekyll and Hyde*) che si prefigge come scopo un'indagine all'interno dell'identità per dimostrarne la non fissità, l'utilizzo della forma dell'*adaptation* può avere una precisa ragione. Il lettore si trova di fronte ad un libro che, come il suo protagonista, ha una *double nature* e una *multilaminated structure*¹⁴⁹. Le *adaptations* sono considerate *palimpsestuous works, hunted all the times by their adapted texts*¹⁵⁰. La figura di Robert Lewis che non avendo un'identità fissa può reinventare se stesso ogni volta che vuole (ma non riesce mai a liberarsi di Mac), ricalca il concetto di palinsesto. Il romanzo di MacNeil, inoltre, è il risultato non solo di un rapporto diretto con *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* ma anche indirettamente con tutte le altre versioni che di

¹⁴⁷ K. MacNeil, 2011, p. 179.

¹⁴⁸ L. Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, Routledge, New York, 2006, p. 9.

¹⁴⁹ *Ibidem*.

¹⁵⁰ *Ibidem*.

questo sono state fatte e con i diversi significati che quell'*idea* ha acquisito nella società e nella cultura.

Uno dei motivi per cui MacNeil ha scelto di adattare proprio *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* potrebbe risiedere nel fatto che non è solo un romanzo ben radicato nell'immaginario collettivo bensì rappresenta anche il più celebre esempio letterario della visuale contrastiva scozzese, altresì detta *Caledonian antisyzygy*. Questo termine, coniato dal poeta Hugh MacDiarmid (1892-1978), si riferisce proprio a

*a peculiarly Scottish union of opposites, discrete psychologies suspended in equivalence, as a creative engine for the emerging nation*¹⁵¹.

The Strange case of Dr. Jekyll e Mr. Hyde è dunque il simbolo di una riflessione che si è perpetuata nel corso di tutta la storia della letteratura scozzese. Ciò considerato il romanzo di Kevin MacNeil potrebbe essere davvero "*the last, and funniest, word on Scotland's National schizofrenia*", una definizione di Stuart Kelly riportata anche sulla copertina.

Come si vedrà successivamente, il romanzo verterà interamente intorno al tema del doppio, che abbraccerà tutti i livelli di lettura dell'opera.

2.4.2. La costruzione dell'adattamento

¹⁵¹S. Kelly, Scotland, Europe and World Literature, da <http://www.scottishbooktrust.com/files/Scotland,%20Europe%20and%20World%20Literature%20by%20Stuart%20Kelly.pdf> consultato in data 31/03/2012.

È stato spiegato in precedenza che *A Method Actor's Guide to Jekyll and Hyde* include due tipi di *adaptation*: la prima, dal romanzo di Stevenson a quello di MacNeil, e la seconda, che riguarda la riduzione teatrale della *novella* da parte di Mac e della compagnia teatrale. Nel presente paragrafo verranno illustrati i processi e le tipologie di adattamento sviluppati da MacNeil.

Nel caso del romanzo *A Method Actor's Guide to Jekyll and Hyde*, MacNeil non propone un cambiamento del mezzo di trasmissione, dunque della forma. Il testo di arrivo è comunque un romanzo; si rimane nell'ambito del *telling mode*¹⁵². Ciò che cambia non è solo il modo in cui l'idea iniziale di Stevenson viene sviluppata da MacNeil, ma anche e soprattutto il contesto.

*An adaptation, like the work it adapts, is always framed in a context – a time and a place, a society and a culture; it does not exist in a vacuum [...] Many adapters deal with this reality of reception by updating the time of the story in an attempt to find contemporary resonance for their audiences [...].*¹⁵³

Dunque, seppure i livelli (teorici) di interpretazione di entrambe le opere possano essere in parte sovrapponibili, il risultato sarà differente poiché diverso è il contesto nel quale nascono le tematiche affrontate man mano dall'uno e dall'altro autore. Nonostante le opere siano state entrambe prodotte in seno allo stesso bacino culturale (il Regno Unito) e siano entrambe, palesemente o meno (come nel caso di Stevenson), collegate al particolare contesto scozzese, MacNeil ha dovuto attuare un processo di *cultural transposition*¹⁵⁴ e svincolare il testo di Stevenson, anche filologicamente, dal periodo storico in cui esso era stato

¹⁵² L. Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, Routledge, New York, 2006, p. 38.

¹⁵³ Ivi, p. 142.

¹⁵⁴ Ivi, p. 145.

concepito. Nel caso di Stevenson, l'analisi della psicologia umana da lui proposta era il punto di partenza per una critica alla società vittoriana dell'epoca, con le sue ipocrisie e i suoi lati oscuri. MacNeil ambienta la sua opera in un contesto contemporaneo, per cui la sua indagine all'interno dell'identità, individuale o collettiva, pur partendo dallo stesso spunto assume inevitabilmente connotazioni diverse. Inoltre, i mutati scenari socioculturali permettono all'autore contemporaneo di esprimersi su determinate questioni in maniera molto più libera di quanto avesse potuto o voluto fare Stevenson. L'analisi di MacNeil si sviluppa a partire dalle questioni della Scozia post-devoluzione e come già in *Love and Zen* e in *The Stornoway Way, A Method Actor's Guide to Jekyll and Hyde* torna frequentemente sul tema della contemporanea esistenza e non esistenza della nazione

*What do they make of this divided city, this nation that isn't? There is no Scotland. No Edinburgh. They exist in the plural. There are places that have not yet found their true lasting selves.*¹⁵⁵

MacNeil riflette anche ironicamente su questioni di carattere socio-politico.

*Early that evening I made my way along the Royal Mile, which was neither consistently one mile long (the length of a Scots mile varies from place to place and the measurement was in any case abolished) nor consistently Royal (the United Kingdom being neither a kingdom nor united)*¹⁵⁶.

¹⁵⁵ MacNeil, 2011, p. 158.

¹⁵⁶ Ivi, 2011, pp. 68-69.

Le contraddizioni politiche e sociali si riflettono drammaticamente sugli individui che sono privi di punti di riferimento stabili e credibili e non riescono a vivere in maniera autentica le proprie esistenze.

The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde, inoltre, si inseriva nel contesto culturale del secondo Ottocento nel quale era in atto una profonda trasformazione del modo in cui l'essere umano veniva concepito¹⁵⁷. L'interpretazione di Stevenson dunque, passa anche attraverso la considerazione delle teorie evoluzionistiche di Darwin e dell'allora nascente psicoanalisi. Questi nuovi approcci scientifici avrebbero condotto alla messa in discussione di tutti i valori, principalmente legati alla religione, che fino a quel momento venivano considerati come assoluti¹⁵⁸. Stevenson dunque riflette profondamente sulla crisi d'identità e, come altri suoi contemporanei, è affascinato dalle figure più controverse e marginali della società. MacNeil recupererà questo aspetto, traducendolo in un linguaggio ed in un contesto contemporanei. È significativa a tal riguardo la riflessione di Robert Lewis su Deacon Brodie, personaggio che aveva esercitato molto fascino anche su Stevenson¹⁵⁹.

I left the Camera Obscura building and went down the Royal Mile, past Deacon Brodie's, the pub named after the eminent conundrum of a man who was by day a cabinetmaker, councillor and businessman and by night a devious burglar. [...] Brodie found the way of his true self. He used his daytime persona to gain knowledge of his wealthy clients' homes and their

¹⁵⁷ Cfr. M. A. Danahay, "Introduction" a R. L. Stevenson, *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, Broadview, Toronto, 2005.

¹⁵⁸ J. Falinski, "Introduction", *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde and Other Stories*, Cideb, Genova, 1992.

¹⁵⁹ Cfr. R. L. Stevenson, *Deacon Brodie or The Double Life*, <http://www.readbookonline.net/title/8447/> ultima consultazione 06/05/2012.

*routines. He made copies of their keys. Then under the complicit cover of darkness he would steal his way into their homes and help himself to their valuables. He could thus fund his gambling, his mistresses and his illegitimate children. The plebs of all classes couldn't appreciate that this was a human being human. They hanged him. [...] William Brodie was so well respected as a craftsman that Robert Louis Stevenson's well-to-do daddy had him built furniture for the family home, thus inspiring –part-inspiring would be more appropriate – Robert Louis Stevenson's creation, Dr Jekyll/Mr Hyde. Except Stevenson did not create Dr Jekyll/Mr Hyde. He revealed them. Him. Them. He shed the right amount of shadowy light upon that which is within us all.*¹⁶⁰

Come sottolineato da Rober Lewis (che quando fa questa riflessione è nel pieno del suo delirio di onnipotenza, ovvero è Hyde) le personalità criminali o quelle che conducono una vita dedicata al “peccato” erano, anche per Stevenson, coloro i quali avevano trovato la chiave d’accesso al loro io più autentico e istintivo.

Anche gli esperimenti compiuti da Jekyll, attraverso la medicina trascendentale, la *potion* che gli permette di entrare nel subconscio, vengono trasformati da MacNeil in qualcosa di completamente diverso. *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* ha come protagonista implicito la scienza mentre *A Method Actor's Guide to Jekyll and Hyde* ruota attorno al mondo del teatro. Dunque, la tecnica di cui si serve Mac per sperimentare un viaggio all’interno di se stesso è il *Method Acting* di cui si parlerà più ampiamente nel capitolo successivo di questa tesi.

¹⁶⁰ MacNeil, 2011, pp. 157-158.

Infine, anche la nemesi del romanzo di MacNeil è una trasposizione di quanto proposto da Stevenson. Nel momento in cui Robert ha perso il controllo e ha sviluppato un atteggiamento violento e autodistruttivo, Mac, che rappresenta l'io unitario, lo uccide. Compiendo quello che sembrerebbe un omicidio-suicidio, e quindi il massimo atto di autodistruzione, in realtà Mac recupera la sua unitarietà e svegliatosi dal coma, avrà una nuova concezione di vita. In un'intervista MacNeil ha dichiarato che:

*Incidentally, whereas the premise of Stevenson's story is that man is not one, but two, my premise in A Method Actor's Guide to Jekyll & Hyde is one of interconnectedness, of interbeing; we are all not two, but one. Overarching duality and multiplicity is unity.*¹⁶¹

In realtà però, MacNeil, anche in questo sembra essere in linea con le idee sviluppate da Stevenson. Nel suo drammatico percorso verso la scissione della sua persona, Jekyll, con la sua morte, conferma proprio l'inattuabilità di questa impresa. Il romantico Chesterton osserva:

From time to time those anonymous authorities in the newspapers, who dismiss Stevenson with such languid grace, will say that there is something quite cheap and obvious about the idea that one man is really two men and can be divided into the evil and the good. Unfortunately for them, that does not happen to be the idea. The real stab of the story is not in the discovery that the one man is two men; but in the discovery that the two men are one man. After all the diverse wandering and worrying of those two incompatible

¹⁶¹ Scots Whay Hae!, "The Stornoway way, an Interview with Kevin MacNeil", 10/05/2011 <http://scotswhayhae.blogspot.it/2011/05/its-stornoway-way-interview-with-kevin.html> consultato in data 30/03/2012.

*beings, there was still only one man born and only one man buried... The point of the story is not that a man can cut himself off from his conscience, but that he cannot. [...] Jekyll even in dying, declares the conclusion of the matter; that the load of man's moral struggle is bound upon him and this cannot be escaped.*¹⁶²

Dunque, adattando quanto detto da Chesterton riguardo a *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* al tema della crisi di identità sviluppata da MacNeil, entrambi i romanzi sembrano asserire che:

*As science and your own experience frequently demonstrate, there is no such thing as a fixed, unchanging self. You are in flux, changing physically and mentally. All the while your body is ageing. And you are now experiencing this very moment for what is (self-evidently) the first time.*¹⁶³

Mac, riesce in ciò in cui Jekyll ha fallito, ovvero nell'accettare l'inevitabilità dell'avere una personalità complessa e sfaccettata. La difficoltà di Jekyll di sopravvivere all'opprimente moralità vittoriana viene riadattata da MacNeil al conflitto interiore di un uomo insicuro e superata da quest'ultimo attraverso gli insegnamenti della filosofia zen.

Per quanto riguarda il secondo adattamento contenuto in *A Method Actor's Guide to Jekyll and Hyde*, ovvero la riduzione teatrale di *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, MacNeil narrerà il processo che porta dal *telling mode* allo *showing mode*. Viene sottolineata spesso la difficoltà di Mac nel portare avanti

¹⁶² G. K. Chesterton, cit. in J. Falinski, Introduction, *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde and Other Stories*, Cideb, Genova, 1992, pp. xxxiii-xxxiv.

¹⁶³ Scots Whay Hae!, "The Stornoway way, an Interview with Kevin MacNeil", 10/05/2011 <http://scotswhayhae.blogspot.it/2011/05/its-stornoway-way-interview-with-kevin.html> consultato in data 30/03/2012.

questo compito ma anche il tentativo di operare una “modernizzazione” dell’opera inserendo delle figure femminili non previste.

‘One, of course, was that we had a play here that has no principal female roles. Not Mac’s fault, of course, he didn’t write the original. Though he probably wishes he had – ‘ Paul waved a bird at Mac.

Mac said, blithe and brisk, ‘ I dunno, with all the rewrites I’m thinking of giving it all up and becoming a lighthouse engineer. ’¹⁶⁴

La “costruzione” di *Jekyll & Hyde* (questo è il titolo della sceneggiatura che Mac sta scrivendo) procede a singhiozzi a causa di continui problemi, finanziari e non. La stessa sceneggiatura del dramma è incompiuta e in evoluzione, così come lo è la personalità di Robert Lewis e dal destino dell’una dipenderà il destino dell’altro.

‘But as I said, just as the script is ever evolving, so is the production as a whole. I’m going to keep you both on the payroll at the moment as part of the acting talent ’¹⁶⁵

Al risveglio dal coma Mac deciderà di abbandonare la scrittura di *Jekyll & Hyde* e inizierà a comporre il romanzo che conterrà la storia del suo viaggio onirico.

¹⁶⁴ MacNeil, 2011, p. 44.

¹⁶⁵ Ivi, p. 47.

CAPITOLO III

RI-LEGGERE IL DOPPIO

In questo capitolo verranno analizzati gli elementi più caratteristici di *A Method Actor's Guide to Jekyll and Hyde* e la loro relazione con *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. In particolar modo si cercherà di rintracciare e studiare il tema del doppio attraverso l'analisi dei personaggi, dell'interesse di MacNeil per il *method acting* ma anche attraverso lo studio dell'ambientazione e della simbologia di cui fa uso il romanzo. Infine lo stesso tipo di analisi verrà applicata al particolare uso della lingua che fa MacNeil.

3.1. Personaggi e funzione narrativa

Nel precedente capitolo di questa tesi è stato sottolineato che *A Method Actor's Guide to Jekyll and Hyde*, e soprattutto la sua prima parte *The Unbereable Likeness of Being*, è costruito con le caratteristiche del sogno in cui tutti gli elementi sono relativi. Alla luce di questa considerazione i diversi personaggi assumono una diversa funzione narrativa a seconda del livello di interpretazione che viene preso in considerazione.

Dalla lettura della *Julie's Narrative* si evince che, ad eccezione di Juliette, Mac e Woolfe, tutti i personaggi complementari sono frutto dell'immaginazione dello sceneggiatore, che li ha creati nella fase di scrittura di alcune sue commedie teatrali originali.

One day, we were walking along Princess Street and we overheard a young girl yelling into her mobile phone, 'Oh you changed your mind, did you? What did you do with the nappy?' and he laughed and said, 'That's like something Harris would say', and I said, 'Who's Harris?' and his hand shot up to his mouth and he giggled and said, 'A character I invented', and started laughing at himself.¹⁶⁶

Mac, anche per la scrittura, fa uso delle tecniche del metodo Stanislavski, secondo le quali la recitazione e la scrittura devono scaturire da emozioni realmente sperimentabili attingendo dal proprio subconscio.

To me, as a spectator, what was going on inside of you was of much greater interest. Those feelings, drawn from our actual experience, and transferred to our part, are what give life to the play. [...] All external production is formal, cold, and pointless if it is not motivated from within.¹⁶⁷

Partendo da questo presupposto, si può affermare che, quando questi personaggi prendono vita propria nella prima parte del romanzo, in realtà essi non rappresentano altro che una proiezione dello stesso Mac.

He wrote in the 'I' – it's the first person, isn't it? – almost all the time, whether he was talking about himself or, as was more often the case, inventing characters and situations. There was probably a term for it. Maybe you could call it method writing. Where had I heard that expression? Anyway, I liked it; it applied to him.

¹⁶⁶ MacNeil, 2011, p. 179.

¹⁶⁷ K. Stanislavski, *An Actor Prepares*, trad. di Elizabeth Reynolds Hapgood, Routledge Theatre Arts Books, 1936, New York.

*That said, his mind was not always a good place for him to go. [...] Imagine carrying about inside you, like a disease, something that is bad for you. I had no doubts he spent too much time inside his own mind.*¹⁶⁸

Il titolo di questa sezione del romanzo, *The Unbereable Likeness of Being*, sembra consolidare l'interpretazione secondo cui tutti i personaggi non sono altro che la personificazione di disagi interiori di Mac. Come già osservato nel capitolo precedente della tesi, le figure descritte da Robert si somigliano e di riflesso somigliano al narratore stesso. Questa ipotesi trova ulteriore conferma nella descrizione che Julie fa del suo compagno nelle prime righe della *narrative*. Molti degli aggettivi che Julie usa per descrivere Mac sono applicabili, in misura variabile, ai personaggi che si alternano nella sala prove.

*He was handsome to some and not so much to others, he was thoughtful, complicated, witty, deep, self-destructive, compassionate, intelligent, illogical, insecure, thoughtless, narcissistic, self-loathing, gentle, sympathetic, naïve, kind-hearted, cynical, depressive and imaginative.*¹⁶⁹

Poco più avanti Julie farà riferimento alla *two-sided nature*¹⁷⁰ di colui che si scoprirà essere Mac. I protagonisti della prima parte del romanzo vengono tutti accusati di avere una doppia faccia, un lato oscuro, che tentano di tenere nascosto.

'...done a runner, I reckon.' This was in the cocky Glaswegian voice Harris Gorebridge reverts to when he isn't speaking to someone who can give him a job. Stupid, handsome Harris who will one day be stupid, formerly

¹⁶⁸ MacNeil, 2011, p. 187.

¹⁶⁹ Ivi, p. 165.

¹⁷⁰ *Ibidem*.

handsome Harris. You never feel comfortable with Harris. One of his eyes always looks out of focus. [...]

Paul 'the Jewel' Blinkbonny: a magazine-addict, always dressed younger than he could ever get away with. One fine day a slew of glossy sleb-scandal magazines came spilling out of his shoulder bag, impossiblebreasted airheads flouncing among dark stiffbacked Shakespeares and Chekhovs and Ibsens. That's when I began in my mind calling him Paul the Dual.

Drew MacMerry does part-time modeling, including some for gay magazines we're not supposed to know about because he's straight. [...]
*He's a liar, too. A hypocrite. Maybe every actor is. Maybe I am. Maybe everyone is.*¹⁷¹

Robert, che si auto-attribuisce la capacità di saper leggere negli occhi delle persone, riesce a smascherare l'ipocrisia di tutti i suoi colleghi.

È interessante notare come molti dei nomi dei personaggi di *A Method Actor's Guide to Jekyll and Hyde* siano toponimi. Poco prima che Mac si svegli dal coma l'infermiera Stevenson dice a Julie che nonostante lo stato di incoscienza, l'uomo continua a pronunciare *all these East Lothian place-names*.¹⁷² In realtà, questi toponimi sono i cognomi della maggior parte dei personaggi inventati da Mac: l'agente Dicky Clovestone, il preside della scuola di recitazione Godfrey Whitekirk, i suoi colleghi Harris Gorebridge e Drew MacMerry, il regista Paul Blinkbonny, l'agente di Woolfe Freddy East-Fortune, il famoso attore Clint

¹⁷¹ Ivi, pp. 40-43.

¹⁷² Ivi, p. 175.

Stenton e anche Juliette Rishwanton-Aberlady. Julie inconsapevolmente spiegherà il perché della scelta di questi nomi:

*He cycles East Lothian a lot, that could be the place-names. He sees them all the time, they're printed on his brain.*¹⁷³

L'utilizzo di questi toponimi potrebbe nascondere però anche l'intenzione di legare intimamente l'intera storia al territorio scozzese. Quindi la lettura della frammentarietà individuale di Mac come metafora della situazione scozzese potrebbe essere ulteriormente validata dai nomi scelti da MacNeil. L'autore ha confermato queste ipotesi nella mia intervista, presente nell'appendice di questa tesi, dichiarando il suo interesse tra il rapporto tra i luoghi e le persone:

I love the poetry inherent in Scottish place-names (their acoustic qualities and their implied meanings) and specifically because they are words the protagonist would have seen frequently (on sign-posts) when cycling through those actual places; the words are, as it were, imprinted on his mind through the repetition of regular cycling trips, somewhat unconscious though that imprinting might be. You can see these place-names on a map of Edinburgh and Lothian, especially East Lothian. I'm interested in how a place forms a person. (cf Stornoway/Roman Stornoway). I am intrigued by the unconscious mind. We know so little about it yet it has a profound control over us.

Di seguito si analizzeranno più in dettaglio i protagonisti principali di *A Method Actor's Guide to Jekyll and Hyde* ovvero Robert Lewis/Mac, Julie/Juliette e Woolfe anche in relazione a *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* di Stevenson.

¹⁷³ *Ibidem.*

1) Robert Lewis-Mac

La prima parte del romanzo è narrata da Robert Lewis e filtrata dalla sua soggettività. L'inattendibilità della narrazione viene dichiarata già nell'apertura del libro che recita: *I am in two minds.*¹⁷⁴ Da quel momento parte il motore del romanzo che, come da incipit, si sviluppa attraverso una serie di doppi e contraddizioni. Robert propone diverse certezze che asserisce con convinzione, lasciando intendere che siano assolute.

*With the bad comes the good; I always manage to win through. I've been awarded the lead role – that is, lead roles – in a new stage version of The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde. [...] Jekyll & Hyde, as Mac has presumptuously called it, is really quite a low-budget play, but, hey, it might be good. A few more weeks of rehearsal in Edinburgh then off on tour: Edinburgh, Glasgow, Aberdeen, Stornoway, Brighton, London. As long as I get a fee and something actual to put on my CV I don't care how big or small their budget is. The important fact is, they want me. It feels right – to be needed, I mean.*¹⁷⁵

Tali certezze verranno poi a cadere mano a mano la storia si dipana. La descrizione che Robert fa di sé lascia intendere che sia una persona ottimista, egoista e in parte manipolatrice. È riuscito, attraverso una serie di menzogne, ad entrare in una scuola di recitazione a Edimburgo, dove si è formato come attore. Robert ha una considerazione di sé esageratamente alta ed è convinto di poter ottenere qualunque cosa voglia.

¹⁷⁴ Ivi, p. 3.

¹⁷⁵ Ivi, p. 7.

*I feel wonderful today, got that devilish streak of omniscience about me. I can do anything.*¹⁷⁶

Il cinismo di Robert andrà a smorzarsi nel momento dell'incidente, in cui vive degli attimi di regressione ad uno stadio infantile, e successivamente nella descrizione del suo primo appuntamento con Juliette.

L'uso della parola *omniscience* all'inizio del romanzo è particolare e merita un supplemento di riflessione. Solitamente in letteratura è il narratore ad essere onnisciente ed infatti tutta la prima parte del romanzo sarà narrata in prima persona da Robert. In realtà si scoprirà che Robert è tutto fuorché onnisciente. Le situazioni inizieranno a sfuggirgli di mano subito dopo l'incidente di bicicletta e farà fatica a capire che direzione stia prendendo la sua vita (e di conseguenza la storia che sta narrando). La persona che sembra essere realmente onnisciente è Mac. Dunque la scelta della parola *omniscience* potrebbe essere funzionale alla creazione di determinate aspettative nel lettore che poi verranno disattese.

Considerando *The Unbereable Likeness of Being* come un testo indipendente dal resto del libro, Robert e Mac potrebbero sembrare due persone diverse. Alcuni indizi utili a comprendere che sono in realtà la stessa persona vengono forniti già all'inizio del libro durante il loro primo incontro. Robert entra nella sala prove, dopo l'incidente e dice:

*Mac was first to recognise me. I was avoiding mirrors, but Nurse Stevenson had told me exactly what sort of sight I was.*¹⁷⁷

¹⁷⁶ *Ibidem.*

¹⁷⁷ MacNeil, 2011, p. 38.

Mac è lo specchio dunque, e nel riconoscere immediatamente Robert, egli sembra essere già consapevole della vera identità dell'attore. Robert, di contro, non riesce a inquadrare Mac e rimarca costantemente questo senso di ambiguità:

*I hope I can still remember my lines. Mind you, Mac – the playwright – is only going to keep changing them anyway. Don't know whether I like him or hate him. There's something wrong with him. Bloody writers. Their heads aren't screwed on right.*¹⁷⁸

Mac ha nei confronti di Robert un atteggiamento protettivo, quasi paterno, probabilmente perché riconosce che nel salvaguardare Robert salverà anche se stesso. Nonostante ciò, Mac sino alla fine non si rivelerà ma continuerà a fare allusioni alla doppia natura di Robert:

I frowned, tried to read the situation. Again, I wasn't sure I quite got it. Was this a Jekyll and Hyde allusion or a solid advice? Was Mac being a smartass or being himself? Or both? [...]

'Sometimes' I said, 'I think you're the biggest fraud here. At least we admit we're actors.'

He grinned and reached over for the door handle 'Maybe I speak enigmas, but I know you-' He narrowed his eyes, leered at me, ham-actor style. 'I know you to the soul.' [...]

¹⁷⁸ Ivi, p. 4.

Giving a stagey little bow, he gestured for me to enter the rehearsal room.
'Focus. Be single-minded. No wait. Be anything but single-minded. And
*watch your back with both your faces.'*¹⁷⁹

Mac diventa una guida per Robert, l'unico interessato a lui e si proporrà di fare da arbitro nella *querelle* teatrale tra Rob e Woolfe. Contemporaneamente però, Robert continua a non fidarsi di lui e inizia a sospettare che Mac possa avere una relazione con Juliette.

Considerando questi due personaggi in relazione al romanzo di Stevenson si può facilmente stabilire quale dei due rappresenta Jekyll e quale Hyde. Indubbiamente Robert attraversa delle metamorfosi che ricalcano quanto accade a Jekyll nel momento in cui beve la pozione:

*[...] The grinding in my bones was a comfort, not a soreness. I came to. I came to myself. Renewed. [...] My senses hyperintensified. [...] My body felt light and happy. [...] That silver moon altered the way I saw things. The things themselves stayed the same, though they were not the same. I, too, am like this. I have the power to be what I am and what I am not.*¹⁸⁰

E ancora:

*How great life is, when you yield to your deeper instincts, when you release yourself from your cage of 'self', [...]. I grew light-headed, my whole spirit dizzy with freedom.*¹⁸¹

¹⁷⁹ Ivi, pp. 60-61.

¹⁸⁰ Ivi, pp. 130-131.

¹⁸¹ Ivi, p. 144.

E allo stesso modo di Jekyll, nel momento in cui si è compiuta la trasformazione, vuole guardarsi per osservare il risultato:

*I stood in front of the photo-luminescent wall and bent down into the shape I had adopted after my crash. Shoulders hunched, feet twisted and mangle-angled, arms hanging like an afterthought, head falling towards the ground. That was me, the personification of pathetic. Self-pitying instead of self-seeking. I hated that previous me. [...] Now I stood erect, chest out, back straight, muscles tensed and bulging. The flash exploded. [...] Odd that these two shadows were the same people. Same person. [...] Was there a me I was supposed to be?*¹⁸²

A differenza di quanto accade nel romanzo di Stevenson però, MacNeil sembra proporre una doppia trasformazione. In un principio c'è la separazione dell'io di Mac, che produce Robert Lewis. Successivamente Robert subisce una seconda metamorfosi che porta alla luce i suoi impulsi violenti e diventa a tutti gli effetti Hyde. La compresenza di queste forze opposte all'interno della personalità di Mac viene confermata da Julie:

*[...] your mood swings were bigger than other people's. Like your whole personality changed.*¹⁸³

Mac dunque è l'intero, come Jekyll, che contiene Robert Lewis, il lato più oscuro della sua personalità, ovvero Hyde. Anche i nomi di Mac e Robert sono evocativi di questa dualità, che è in realtà una molteplicità. Come già in *The Stornoway Way*, MacNeil ha creato per i suoi personaggi dei nomi che contengono diverse

¹⁸² Ivi, pp. 147-148.

¹⁸³ Ivi, p. 202.

significazioni indipendenti ma complementari. In quest'ottica il nome Robert Lewis può essere soggetto ad almeno tre interpretazioni. Il primo rimando è indubbiamente all'autore di *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, Robert Louis Stevenson. Il riferimento al nome di Stevenson è innanzitutto fonetico, come scrive Julie:

*And remind me to ask you if it is Robert Loo-iss or Robert Loo-ee
Stevenson.*¹⁸⁴

La confusione riguardo la pronuncia del nome dell'autore vittoriano deriva anche dal fatto che effettivamente alla nascita egli venne chiamato Robert Lewis Stevenson.

*Stevenson may have adopted the French spelling of "Louis" rather
than "Lewis" because there was a man named Lewis whom his father
disliked, or because there was a tradition in the family of using the
French spelling of the word.*¹⁸⁵

La seconda interpretazione del nome Robert Lewis si ricollega all'interesse di MacNeil per la toponomastica e richiama dunque l'isola di Lewis ovvero il luogo di nascita dell'autore di *A Method Actor's Guide to Jekyll and Hyde*. Se questa interpretazione è corretta, probabilmente MacNeil ha implicitamente fornito delle informazioni, altrimenti pressoché inesistenti, sul passato di Mac.

La terza assonanza è con il nome dell'attore e regista, co-fondatore dell'Actors Studio di New York, Robert Lewis (1909-1997). Si tratta di una personalità di

¹⁸⁴ Ivi, p. 188.

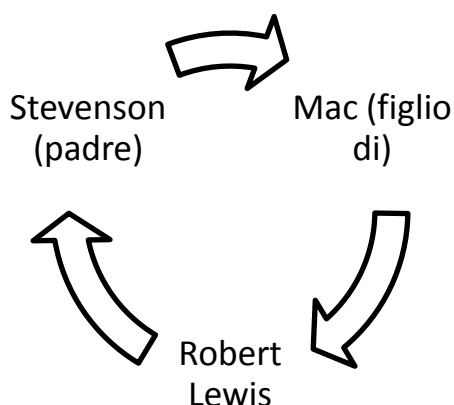
¹⁸⁵ M. A. Danahay, Introduction a R. L. Stevenson *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, Broadview, Toronto, 2005, p. 11.

particolare rilevanza in quanto uno dei principali esponenti e divulgatori del *Method Acting* in America. Le sue lezioni/conferenze sul metodo Stanislavski, tenute presso il Playhouse Theatre di New York nel 1957, sono state raccolte nel libro *Method – or Madness?* pubblicato l’anno successivo.¹⁸⁶

Anche il nome Mac è particolarmente evocativo. È questo un prefisso patronimico, molto frequente nei cognomi scozzesi, che in gaelico significa “figlio di”. Volendo creare una sorta di schema genealogico di *A Method Actor’s Guide to Jekyll and Hyde*, in relazione al suo ipotesto, ovvero *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, i protagonisti della storia andrebbero posti in ordine come segue:

Robert Louis Stevenson → Mac (*figlio di*) → Robert Lewis

Considerando a questo punto la “paternità” di Stevenson in quanto autore dell’ipotesto e Mac a sua volta “padre” ma, come da nome, *figlio di* Robert Lewis, si ricava uno schema circolare che in un certo senso celebra il legame con l’autore vittoriano.



¹⁸⁶ R. Lewis, *Method- or Madness?*, Samuel French, Inc. New York, 1958.

Mac = figlio di Robert “Lewis/Louis” Stevenson.

Questo legame viene ulteriormente sancito attraverso il personaggio dell’infermiera Stevenson. Si tratta di una figura apparentemente marginale ma materna e protettiva che accompagna i protagonisti (Julie e Mac-Robert) nei momenti più difficili.

*The nurse was in her mid-thirties, and she had the kind of purity in her face that advertises make-up. Something in her honesty and in her deep blue eyes lowered my defences. Her soft red lips wreathed themselves into a wry smile. She seemed quite at ease with herself. Her presence – she was calm in her movements – gave me permission to think things would be all right.*¹⁸⁷

L’infermiera Stevenson è un personaggio ambiguo ma amorevole che sembra sapere esattamente come andranno a finire le cose e con il potere di rassicurare i personaggi e offrire loro supporto.

Tornando al nome Mac, un’altra interpretazione è rintracciabile nel significato della parola *mac* nella lingua inglese. Esso è utilizzata per riferirsi informalmente ad un uomo di cui non si conosce il nome¹⁸⁸. Nel contesto di *A Method Actor’s Guide to Jekyll and Hyde* questa scelta potrebbe avere funzioni differenti. Innanzitutto essa sottolinea ulteriormente il fatto che Mac abbia problemi a trovare la sua identità: è infatti una persona che non conosce se stessa. Analogamente il lettore stesso avrà difficoltà, nel corso di tutto il romanzo, a

¹⁸⁷ Ivi, p. 36.

¹⁸⁸ <http://dictionary.cambridge.org/dictionary/british/mac> 3 consultato in data 12/03/2012.

Mac /mæk/ noun MAN

› [as form of address] US INFORMAL used when speaking to a man whose name you do not know.

capire la vera identità dei protagonisti. In secondo luogo il fatto che il nome di Mac non sia specificato contribuisce a rendere l'idea che la sua vicenda sia applicabile a tutti gli esseri umani.

2) Juliette-Julie

La personalità di Juliette, così come descritta nella prima parte del romanzo, rappresenta una proiezione onirica della vera compagna di Mac, Julie. Il cambiamento onomastico potrebbe essere frutto di una teatralizzazione del vero nome della ragazza poiché Juliette presenta una certa assonanza con il nome della protagonista di *Romeo and Juliet* di Shakespeare. Questa ipotesi potrebbe essere avvalorata dal fatto che l'intera storia "sognata" da Mac ruota attorno alle vicende di una compagnia teatrale.

All'interno della *Julie's narrative* viene spiegato che Mac ha un atteggiamento possessivo nei confronti della sua donna. Julie, a differenza di Juliette, è una persona pacata, con poche ambizioni e sempre molto accondiscendente nei confronti di Mac, che però sfoga nel rapporto con lei le proprie frustrazioni.

*You were never physically abusive – you do know you would never be capable of that – but you could be controlling, possessive. And when you were unhappy [...], you kind of projected the blame on to me. And you'd be nice to all the people you met through work, but then when you were with me, you'd be like, back to morose. Total Jekyll and Hyde.*¹⁸⁹

¹⁸⁹ MacNeil, 2011 p. 202.

Al risveglio dal coma Mac non riconosce Julie ma pensa di trovarsi ancora di fronte a Juliette. La ragazza gli spiegherà i dettagli della loro relazione reale e Mac, resosi conto di quanto fosse stato crudele con lei, interpreterà il sogno come una sorta di calvinistica punizione divina. Nel sogno la donna si è trasformata in una persona cinica e manipolatrice (ovvero in una proiezione di Mac) e lo ha ferito proprio come lui, nella realtà, era solito fare con lei. La Juliette di *The Unbereable Likeness of Being* è, contestualmente ai ruoli del dramma *Jekyll and Hyde* che Mac stava scrivendo, il centro attorno al quale ruotano i pensieri e i desideri di Robert Lewis. Tutto ciò che l'attore farà sarà allo scopo di riconquistare Juliette. La idealizzerà fino alle battute finali quando la apostroferà, mentalmente, come *two-faced bitch*.¹⁹⁰ La riflessione scaturita dal confronto tra Julie e Juliette porterà Mac a riconsiderare il concetto stesso di amore. Si renderà conto di non essere in grado di amare, poiché carente di amore per se stesso.

3) Edward Woolfe

Edward Woolfe è l'antagonista per eccellenza di Robert Lewis. Il giovane e talentuoso attore non solo minaccia di rubargli i ruoli ma sembra avere anche iniziato una relazione con Juliette. Robert Lewis e Woolfe vengono presentati come simili anche fisicamente, sono entrambi molto egocentrici e ambiziosi e l'unica differenza tra i due è che Woolfe ha già una carriera da attore ben avviata. Le loro funzioni narrative in relazione a *The Strange Case* variano a seconda delle situazioni. La ragione di questa confusione è dovuta al fatto che mentre è in coma Mac sta rielaborando nel proprio subconscio la storia di Stevenson che gli viene narrata da Julie. L'apice di questo mescolamento di situazioni viene raggiunto

¹⁹⁰ Ivi, p. 153

nelle scene della festa a casa di Woolfe. Quest'ultimo ha un maggiordomo di nome Poole, come Jekyll, e come il medico di *The Strange Case* ha una casa con un lato nascosto in cui ha luogo una trasformazione. La trasformazione in questione sarà però, nel romanzo di MacNeil, il travestimento di Robert, che assumerà le sembianze del famoso attore Clint Stenton. Anche il modo in cui Woolfe spiegherà a Robert cosa dovrà fare per entrare in casa e lì travestirsi sembra una specie di adattamento della lettera che, in *Jekyll and Hyde* di Stevenson, Jekyll scrive a Lanyon, con indicazioni su come portargli la pozione.

*No one's in the room. You jump up there and grab on to the windowsill. It's the third bedroom and – well, I have East-Fortune staying tonight and he's a smoker so I know it's open. And he's not in the room. [...] Never mind that for now. And in the wardrobe over there we'll find a suit like Stenton might wear.*¹⁹¹

Successivamente però l'attribuzione dei ruoli della *novella* viene invertita e la discussione sul *method acting* tra Robert (che si considera un *method actor*) e Woolfe (che ritiene questa tecnica una cosa bizzarra) ricorda le insanabili divergenze di opinioni tra Jekyll e Lanyon a proposito dell'interesse del primo per la medicina trascendentale.

'It's ridiculous and just a little bit precious, don't you think? The greatest deception the devils of method acting ever perpetrated was the myth that method acting is anything better than actual acting'

¹⁹¹ Ivi, pp. 108, 111.

*'Oh, I don't know. In becoming a role, there is a certain merit. You wouldn't believe the things I've done for a role... the things I would do.'*¹⁹²

3.2. Method Acting

A questo punto del nostro percorso ermeneutico si rende necessario un approfondimento sul *method acting* o metodo Stanislavski, a cui si è fatto spesso riferimento, all'interno di questa tesi, nel corso dell'analisi di *A Method Actor's Guide to Jekyll and Hyde*.

Come già accennato, quando si parla di *method acting* ci si riferisce ad un insieme di tecniche di recitazione sviluppate e canonizzate in Russia dall'attore e regista teatrale Konstatin Stanislavski (1863-1938). Stanislavski raccolse i suoi insegnamenti in due libri: *An Actor Prepares*, pubblicato a New York nel 1936, e *Building a Character*, uscito postumo, più di dieci anni dopo il primo studio, nel 1949¹⁹³. Gli insegnamenti di Stanislavski, già prima della pubblicazione dei due volumi sopracitati, vennero raccolti negli Stati Uniti da un gruppo di attori, registi e sceneggiatori che si riunirono nel collettivo teatrale newyorchese *Group Theatre*¹⁹⁴, fondato nel 1931. Nel 1947 alcuni dei maggiori esponenti del *Group Theatre*, Robert Lewis, Cheryl Crawford ed Elia Kazan avrebbero fondato, sempre a New York, il celeberrimo Actors Studio¹⁹⁵.

Il *method acting*, ovvero il modo in cui il metodo Stanislavski è stato recepito dalla scuola americana, ha un rapporto diretto con gli insegnamenti del

¹⁹² Ivi, p. 112.

¹⁹³ R. Lewis, *Method- or Madness?*, Samuel French, Inc. New York, 1958.

¹⁹⁵ Ivi, p. 15.

maestro. Per questo *An Actor Prepares* e *Building a Character* sono considerati come la bibbia della disciplina¹⁹⁶. Nei paragrafi precedenti, in questo capitolo della tesi, ho spiegato che l'attore e regista Robert Lewis ha tenuto nel 1957 una serie di seminari sul *method acting*. Lo scopo delle conferenze era di chiarire cosa fosse questo particolare sistema di recitazione, in merito al quale all'epoca (che corrisponde al periodo di massima diffusione del Metodo nell'ambiente teatrale statunitense) vi erano molte idee confuse. Le lezioni di Robert Lewis riassumono dapprima schematicamente e poi più analiticamente i pilastri del metodo così come trasmesso da Stanislavski stesso. Per le sue spiegazioni Robert Lewis si è servito di un grafico in cui sono illustrati i punti cardine del metodo in ordine di importanza e le relazioni che li tengono uniti. Data la completezza di questo schema e il suo complesso valore significante, lo riporto qui a seguire.

¹⁹⁶ Ivi, p. 7.

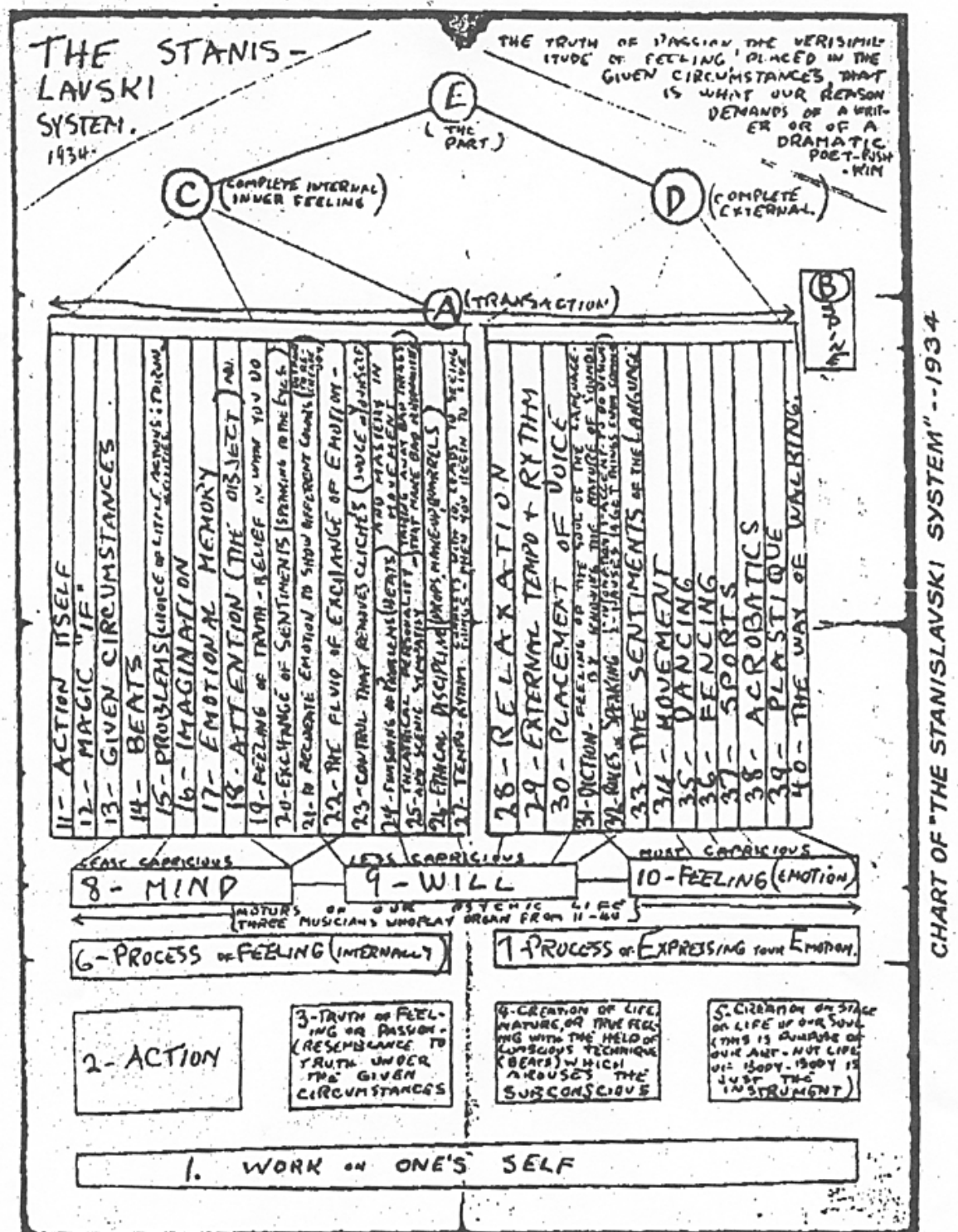


Figura 4 Chart of "The Stanislavski System" 1934¹⁹⁷

¹⁹⁷ Ivi, p. 35.

Tralasciando gli aspetti più tecnici e formali della recitazione (a cui è dedicato *Building The Character* di Stanislavski), quello che interessa in questa sede è che il *method acting* si fonda anzitutto su un approccio psicologico al personaggio. Il fine ultimo è infatti quello di un'immedesimazione totale dell'attore nel personaggio che questi interpreta, secondo una strategia di trasformazione-introiezione che risulti assai credibile. Il raggiungimento di tale scopo è garantito dall'utilizzo di una serie di "psicotecniche" che mirano "a tirar fuori" dall'interno del subconscio dell'attore delle emozioni autentiche. Come si può osservare nella figura 1, infatti, il pilastro che regge tutti gli altri elementi dello schema è il lavoro su se stessi.

*I think Stanislavski does not mean so much work on the artist's character alone, because that is only part of it. [...] I think what he probably means is that when you are expressing yourself in a part, somehow all your reaction to life, all the ideas and feelings that you have stored up, come out in one way or another. Therefore, you should work to enlarge your knowledge of the world, the people in it, and their characters and relationships. Also, you should sharpen your observance of situations in life, develop your imagination and sensitivity, because those are the things which you store up to feed you whatever you do in your work. [...] It is so basic that it is put down as the foundation of the whole edifice.*¹⁹⁸

Le parole di Robert Lewis, l'attore e regista, richiamano immediatamente i primi capitoli di *A Method Actor's Guide to Jekyll and Hyde* in cui Robert Lewis, il personaggio, parla della sua formazione come attore.

¹⁹⁸ Ivi, p. 28.

*I turned my life into a series of scenes and plays. I took going to pubs in character. Thus, I could have fun and hone my acting skills at the same time. I would liberate clothing, temporary hair dyes, wigs and props from the 'locked' Costume & Scenery department and spend a weekend learning as much from 'real' life as I'd learned during the past month's 'how to be fake' classes. [...] And I learned so damn much.*¹⁹⁹

Oltre all'immagazzinamento, attraverso l'esperienza diretta, di situazioni ed emozioni utilizzabili nella recitazione, il lavoro su se stessi secondo il metodo Stanislavski mira ad aprire le porte del proprio subconscio. Ne risulta dunque che il *method acting* svolge indirettamente anche la funzione di aiutare l'attore in un percorso psicologico all'interno di sé che finirà con l'avere delle conseguenze non solo sulle performance artistiche ma anche sulla vita. Alla luce di queste considerazioni è plausibile considerare il *method acting* del romanzo di MacNeil come un riadattamento della pozione attraverso la quale il dottor Jekyll di Stevenson riusciva a trasformarsi in Hyde. Attraverso il *method acting/writing* Mac riesce a portare alla luce il proprio subconscio e a liberarsi di tutti i suoi limiti così come Jekyll, attraverso la medicina trascendentale e l'assunzione della pozione, diventava Hyde, ovvero la personificazione della parte più recondita e libera della propria personalità.

All this preparation trains your "inner creative state", it helps you to find your "super-objective" and "through line of action", it creates a conscious psycho-technique and in the end it leads you' - this he said with a touch of solemnity - 'to the "region of the subconscious". The study of this important region is a fundamental part of our system.

¹⁹⁹ MacNeil, pp. 15-16.

[...] Therefore, the fundamental objective of our psycho-technique is to put us in a creative state in which our subconscious will function naturally. In the first period of conscious work on a role, an actor feels his way into the life of his part, without altogether understanding what is going on in it, in him, and around him. When he reaches the region of the subconscious the eyes of his soul are opened and he is aware of everything, even minute details, and it all acquires an entirely new significance. He is conscious of new feelings, conceptions, visions, attitudes, both in his role and in himself. Beyond the threshold one's inner life, of its own accord, takes on a simple, full form, because organic nature directs all the important centers of our creative apparatus. Consciousness knows nothing of all this: even our feelings cannot find their way around in this region - and yet without them true creativeness is impossible.

[...] We see, hear, understand and think differently before and after we cross the "threshold of the subconscious". Beforehand we have "true-seeming feelings", afterwards - "sincerity of emotions". On this side of it we have the simplicity of a limited fantasy; beyond - the simplicity of the larger imagination. Our freedom on this side of the threshold is limited by reason and conventions; beyond it, our freedom is bold, willful, active and always moving forwards. Over there the creative process differs each time it is repeated.²⁰⁰

Come è stato già sottolineato in precedenza, Julie racconta che, durante il processo di scrittura di una sceneggiatura, Mac è solito cimentarsi nell'interpretazione dei ruoli che sta costruendo: lo fa estraniandosi in modo quasi

²⁰⁰ K. Stanislavski, *An actor Prepares*, trad. di Elizabeth Reynolds, Hapgood, Routledge Theatre Arts Books, 1936, New York, pp. 282-285.

totale dal mondo che lo circonda. Alla luce di quanto detto finora sul *method acting*, potrebbe essere possibile ri-leggere in chiave totalmente differente le prime ventitre pagine di *A Method Actor's Guide to Jekyll and Hyde*. Si potrebbe infatti ipotizzare che, fino all'incidente, il protagonista e narratore non sia Robert Lewis bensì Mac, colto nel momento in cui sta interpretando mentalmente un personaggio inventato (Robert) attraverso un esercizio di *method acting*. Nella *Julie's Narrative* ci viene detto anche che dal momento dell'impatto Mac non ha più ripreso conoscenza ed è dunque in quegli attimi che inizia il suo "sogno". Mac, nel coma, è rimasto imprigionato nel mondo che stava immaginando e interpretando. Il fatto che frammenti del passato di Robert vengano descritti con dovizia di particolari potrebbe essere quindi dovuto all'utilizzo delle tecniche del metodo Stanislavski. Mac dunque avrebbe fatto ricorso alla sua "memoria emotiva" e al suo subconscio per ricostruire nel dettaglio un personaggio con un passato, un presente e un futuro.

*An actor worth his salt has stored up within himself memories of all sorts of experience and feelings. When coming up against a situation in a play requiring a certain emotion, he can evoke the memory of some similar emotion in his life without his thinking consciously about it at all. [...] The theory is that if [...] you think back over a certain incident in your life which moved you strongly at the time, and if you can remember and recreate in your mind the physical circumstances of that moment [...] you start reliving it.*²⁰¹

Se questa interpretazione è corretta, è possibile re-interpretare anche la frase

²⁰¹ R. Lewis, *Method or – Madness?*, Samuel French Inc., New York, 1958, p. 35.

*I feel wonderful today, got that devilish streak of omniscience about me. I can do anything.*²⁰²

L'utilizzo della parola *omniscience* che, all'inizio di questo capitolo della tesi, era stato letto come un trucco per ingannare e confondere il lettore circa la credibilità di Robert, potrebbe in realtà rappresentare un indizio preciso. MacNeil, nelle ultime pagine di *A Method Actor's Guide to Jekyll and Hyde*, farà capire che Mac è il vero narratore onnisciente (infatti sarà lui che, ripresi dai postumi dell'incidente, inizierà a scrivere qualcosa di nuovo ovvero la storia della sua esperienza onirica). Probabilmente, l'uso della parola *omniscience* nella prima pagina del romanzo, è l'indizio preliminare del fatto che chi sta narrando in quel momento è Mac.

3.3. Spazi e simboli

L'indagine metafisica, intrapresa da Stevenson in *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, è sviluppata, piuttosto che attraverso espliciti *statements*, soprattutto attraverso il non detto e la presenza di elementi dalla forte connotazione simbolica. Gran parte del lavoro interpretativo viene lasciato ai lettori che, contestualmente ai propri background socio-culturali, hanno saputo e sapranno dare nomi e significati più ampi e trasversali a ciò a cui nella *novella* si allude solo velatamente.

Questo gioco di simboli e di *untold* contribuisce, oltre al rafforzamento dei messaggi che l'autore intendeva trasmettere, anche alla creazione di un'atmosfera gotica e misteriosa. L'adattamento, da parte di MacNeil, di *The Strange Case of*

²⁰² MacNeil, 2011, p. 3.

Dr. Jekyll and Mr. Hyde ha comportato la necessità di traslare e tradurre anche il vasto apparato simbolico costruito da Stevenson. Questa operazione è utile e necessaria tanto per la fedeltà nei confronti dell'ipotesto, quanto per il consolidamento del clima di ambiguità di tutto il romanzo che gioca principalmente sul tema del doppio. In questo paragrafo verranno presi in analisi i doppi topologici, cioè quelli relativi sia all'ambientazione (Edimburgo) sia ai diversi "spazi teatro" della storia narrata (la sala prove e l'appartamento di Robert/Mac). Parte dell'attenzione verrà posta anche sui simboli, collegati ai luoghi, che veicolano informazioni implicite sui protagonisti del romanzo.

Edimburgo

Il romanzo di Stevenson è ambientato a Londra ma molti critici hanno sottolineato quanto la capitale dell'Inghilterra, come descritta in *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, fosse effettivamente sovrapponibile alla Edimburgo del diciannovesimo secolo in cui l'autore era nato ed era vissuto a lungo. Londra ed Edimburgo sono i palcoscenici ideali per una storia incentrata sulla duplicità poiché erano (e in parte continuano ad essere) entrambe città dalle diverse facce e dagli spiccati contrasti sociali ed economici.

*Edinburgh, like London in the nineteenth century, was divided into two distinctive areas, close to each other physically but worlds apart in terms of quality of life.*²⁰³

²⁰³ M. A. Danahay, "Introduction" a R. L. Stevenson *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, Broadview, Toronto, 2005, p. 11.

In questa sede verrà presa in considerazione principalmente Edimburgo poiché è qui che è ambientato il romanzo *A Method Actor's Guide to Jekyll and Hyde*. Anche MacNeil in un'intervista ha dichiarato:

*The Strange Case of Dr Jekyll And Mr Hyde was ostensibly set in London but I agree with GK Chesterton who argued it was a very Caledonian London [...] Edinburgh is the quintessential divided city, the perfect place for such a novel - Stevenson's, I mean. Hopefully mine is allusive to the original without relying on it.*²⁰⁴

MacNeil non si limita a fare di Edimburgo lo sfondo sul quale si svolgerà la storia del suo romanzo, bensì ne celebrerà la bellezza e le contraddizioni già nelle prime pagine del libro.

At Juliette's suggestion, we took that usually arduous and tonight effortless walk up to the top of Calton Hill, the lovely place that is partly lovely because of its much lovelier view. Like a woman you love, but more, so much more – she loves you back.

Glittering beneath us lay Edinburgh and the Firth of Forth and the near-distant non-kingdom Kingdom of Fife. Over there was the castle, exquisite and menacing. Across there, the dead, haunting volcano of Arthur's Seat. Southside, the old Town bristled with beautiful spires and random tenement rooftops, cramped closes and wide swift roads. An area of naïve student geniuses and wisdom-belching pub bores. Northside presented one with the New Town, where the architecture grew autocratic and the Georgian

²⁰⁴ "Interview with Kevin MacNeil" <http://www.scotsman.com/news/interview-kevin-macneil-author-1-478048> consultato in data 02/04/2012.

*dwelling held themselves with regimental self-regard, like minor royalty on longstanding parade.*²⁰⁵

Attraverso giochi linguistici e stilistici di contrasti e metafore, MacNeil descrive Edimburgo raccontando a tutti gli effetti la psicologia collettiva di un popolo.

Fair foul city-sized village of bustling summers and introspective autumns, backdrop to the world's largest arts festival and all its anticipated serendipities. Home to a national parish council, an almost powerful parliament indolently bustling with her irreconcilable flow of accurate rumours and unreliable press releases. Provocative, conservative Auld Reekie. The tiny capital of our proud-to-be-humble and fighting-to-be-fought-for nation that isn't a nation, where our new Old Testament God has cursed us with a fear of failure and blessed us with a fear of success. Where Highlander and Lowlander alike can agree to disagree on this and that because everything is contradiction and it is precariousness itself that holds things together.

Edinburgh.

*An awful good place to be an actor.*²⁰⁶

L'ultima frase della citazione appena riportata, trasferendo l'attenzione di nuovo su Robert, conferma l'interpretazione del personaggio Mac/Robert come rappresentazione metonimica delle contraddizioni del popolo scozzese già transustanziate in Edimburgo. Dalla lettura di *A Method Actor's Guide to Jekyll and Hyde*, infatti, emerge continuamente una sorta di circolo in cui il discorso sull'individuo si trasforma in una riflessione su Edimburgo, la quale a sua volta

²⁰⁵ MacNeil, 2011, pp. 27-28.

²⁰⁶ Ivi, p. 6.

diventerà una digressione sulla Scozia. Già durante l'analisi di *The Stornoway Way* ci si era soffermati sull'importanza che MacNeil riserva al rapporto di un individuo con il territorio in cui si è formato. Nella mia intervista a MacNeil, inserita nell'appendice di questa tesi, l'autore ha infatti confermato il suo interesse sul modo in cui un luogo possa plasmare l'identità di una persona. Edimburgo dunque non è solo una città ma viene rappresentata come una sorta di genitore a cui il figlio (Mac) è legato intimamente, pur riconoscendo che possa essere la causa delle proprie insicurezze. Il rapporto del narratore con la città dunque è un rapporto di amore, spesso inesprimibile, ma anche di odio e frustrazione.

Edinburgh. Even when she's ugly she's beautiful. Riding here, I reflect mindlessly on how this city's a dizzy amalgam of bored self-hating graffiti-splattered council houses and self-important bespoke-logo'd administrative hubs. [...]

I wonder about Edinburgh, this physical construct that becomes a spiritual part of you. I wonder about how I came to be here, in this life, where I am part of Edinburgh though it is bigger than me and I am bigger than it.²⁰⁷

La Edimburgo di *A Method Actor's Guide to Jekyll and Hyde* è inoltre uno dei principali strumenti di cui MacNeil si serve per veicolare il senso del doppio e per dimostrare la propria tesi circa la relatività dell'identità.

²⁰⁷ MacNeil, 2011, pp. 5-6.

Edimburgo è la città in cui gli spettri del passato, emblemi della sua duplicità, sono diventati attrazioni turistiche, come i pub *Jekyll&Hyde* e *Deacon Brodie* o come il la pietra dello *Heart of Midlothian*.

*The Heart of Midlothian is a heart-shaped mosaic built into the street cobbles. It marks the Old Tolbooth, where criminals and doubtless many innocents were executed in front of a bemused public. There are number of local traditions associated with the heart. One is that I you walk over the heart you will never find true love. Another that if you're visitor and you spit on the heart you will one day return to Edinburgh. The last is the belief that if a person living in Edinburgh spits on the mosaic heart, they will find true love.*²⁰⁸

Il passaggio appena citato esprime il contrasto tra il passato di quel luogo, legato alla morte, con il presente connesso a frivole leggende per turisti. Dalle descrizioni di Robert emerge inoltre che i monumenti sembrano manifestare un certo senso di impostura:

*A few minutes later, sure enough, there she was, walking down from the Camera Obscura towards the distinctive crownspired 900-year-old pseudo Gothic St Giles' Cathedral, which may be St Giles but is a Church not a cathedral.*²⁰⁹

Nelle scene finali, prima della nemesi, Robert spia la città attraverso le telecamere a circuito chiuso della Camera Obscura, lasciandosi andare a delle digressioni che suonano come una sorta di delirio di onnipotenza ma che finiranno per far emergere ancora di più il suo senso di frustrazione.

²⁰⁸ Ivi, p. 70.

²⁰⁹ Ivi, p. 155.

Cater to the voyeur everyone keeps closeted within. On the roof of this building, as with so many in Edinburgh, a couple of cameras surveyed the surroundings. Edinburgh has hundreds and hundreds of CCTV cameras. Everyone knows it. You can't walk down the street or sit on a bus without knowing you're being watched. It changes how a person acts. A lot of people out there are actors without realizing it. [...] So Edinburgh, do you feel safer beneath my watchful eyes? A sense of power and powerlessness swept over me like a cold sweat. I felt godlike but impotent, surveying my minions. [...] What the CCTV screen showed next made me bend in close towards the screen. It looked as though Juliette sent a long trail of saliva splattering down on the Heart of Midlothian. I had a sorry sensation that she was spitting on my own heart. The heart of mid-loathing.²¹⁰

Dunque, le descrizioni di Edimburgo fin qui riportate dimostrano come, secondo Robert, in Scozia ci sia una tendenza generale a “diventare attori”, ovvero a sacrificare la propria vera identità, a mettersi in scena e diverse sono le ragioni. In primo luogo non si conoscono o si sottovalutano le proprie radici ed in secondo luogo c'è una carenza di amor proprio. Infine il riferimento alle telecamere, oltre a riflessioni contemporanee sulla *privacy* violata, potrebbero essere metafora di qualcosa di più profondo. MacNeil potrebbe usare le telecamere come rappresentazione postmoderna di un clima da grande fratello orwelliano, dovuto al retaggio culturale di anni di opprimente presbiterianesimo. I cittadini non si sentono ancora pienamente liberi dallo sguardo di un Dio, giudice severo delle loro vite, vivendo dunque schiacciati da sensi di colpa.

²¹⁰ Ivi, pp. 154-156.

Nel delineare gli scenari urbani de *A Method Actor's Guide to Jekyll and Hyde* MacNeil si sofferma spesso nella descrizione di due elementi che hanno un valore simbolico molto significativo, ovvero la foschia e la luna. Si tratta di simboli di una certa importanza, utilizzati anche da Stevenson in *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, che nell'immaginario collettivo rimandando al mistero. Nel romanzo di MacNeil la luna e la foschia accompagnano l'intera narrazione e i loro cambiamenti corrispondono a precise fasi del percorso intrapreso dal protagonista.

All'inizio del libro Robert in bicicletta descrive la discesa della nebbia come una coltre che si intensifica e rende quasi indistinguibili i contorni della città. Nonostante si renda conto di aver dimenticato le luci della bicicletta, Robert nutre dei sentimenti positivi nei confronti della nebbia che si infittisce contestualmente alle digressioni sul suo passato.

A mild fog begins to descend and I realise I've left my lights at home. [...]
The wet mist is a cold sweat. Cleansing in his own way. Odd, how things are,
*when you really look at them, also what they aren't.*²¹¹

Gli elementi atmosferici e il traffico confluiscono in quello che Robert chiama *The Flow* ovvero

*[...] The poetic motion of traffic all in accordance with itself, like destiny made manifest. We're all moving together, and it makes us feel like we belong together in this now, this us.*²¹²

²¹¹ Ivi, pp. 4, 12.

²¹² Ivi, p. 5.

All'improvviso, molto velocemente, la nebbia diraderà. L'alternarsi della foschia, regolare per tutto il romanzo, rimanda ad un senso di non definizione, di sfocatura, come avviene nelle riproduzioni cinematografiche di scene oniriche. Per questo la nebbia potrebbe essere un segnale del fatto che la storia narrata è in realtà l'esperienza sognata da Mac durante il coma. Inoltre la nebbia è un elemento atmosferico che nasconde ed impedisce di vedere nitidamente la realtà delle cose. Robert infatti, e con lui i lettori, farà fatica sino alla fine del romanzo a capire cosa realmente accade.

La luna, con il suo lato oscuro o doppia faccia, è la massima rappresentazione della dualità e del mistero. In tutte le scene notturne, la luna segue Robert come un faro (o un riflettore). MacNeil ha sottolineato l'importanza della luna, nella sua opera e nella sua vita, in un'intervista:

*I first came here [Edinburgh] in 1990 as a student and fell desperately in love with the city. The anchor is the moon. I know this'll sound odd but I saw a full moon on a beautiful, fragrant autumn night and it felt like an epiphany. It was the same moon I saw on Lewis but it was different, and I was different.*²¹³

Dunque la luna non è solo il segno-indizio del lato oscuro di Mac, ma sarà simbolo di quanto il possedere una struttura complessa e molteplice sia effettivamente intrinseco alla natura stessa delle cose. L'evoluzione della luna nel corso del romanzo non condurrà all'accentuazione del *dark side* di Mac, bensì accompagnerà lo scrittore verso l'illuminazione (di ispirazione zen).

²¹³ "Interview with Kevin MacNeil" <http://www.scotsman.com/news/interview-kevin-macneil-author-1-478048> consultato in data 02/04/2012.

I looked out the window and in the sky opposite a full moon shone. It was the same moon at which I had marveled so many times in my life, in so many places. And yet it wasn't the same; this moon was unique. For that matter, I wasn't the same person. I was a little better than I feared, a little better than my fears. But not at all as decent a person as I would like to be. The serene glow of the moon beautified the night sky. [...]

*The moonlight washed in through the window and meanwhile in this very hospital people I had never met were suffering and dying and surviving and thriving and changing under the compassionate hands of people who make it their business to sustain and improve life. Now light footsteps padded down the corridor, carrying a person with her own body and mind and health status and her own history of breathtaking moons and her own loves and doubts and memories, her own narratives. [...] Maybe we're like the moon, endlessly reflected, but ultimately one.*²¹⁴

Dunque la luna alla fine del romanzo bilancia la foschia dell'inizio e, nonostante il lato nascosto e inesplorato, porterà la luce nella vita di Mac. Questo avverrà attraverso il ridimensionamento della sua vicenda umana ad un livello più cosmico che individuale.

La sala prove

La *rehearsal room* in cui si svolgono le prove della compagnia teatrale di Mac e Robert è uno degli spazi fondamentali di *A Method Actor's Guide to Jekyll and Hyde*. Essa è paragonabile al *dissecting theatre* di *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. Questo a sua volta è una rappresentazione del subconscio del

²¹⁴ MacNeil, 2011, 203-206.

dottor Jekyll ed è infatti posto simbolicamente nella parte posteriore della casa. Anche alla *rehearsal room* di *A Method Actor's Guide* si accede attraverso un lungo corridoio ed essa è il luogo in cui prendono vita i personaggi delle sceneggiature di Mac. La sala prove, così come il *dissecting theatre*, ha una doppia natura.

*The rehearsal room that had, on the first day at least, felt so womb-like, where we would coax our creation into natural seeming existence, like magic, now had a tired and uncomfortable atmosphere. [...] It had now an atmosphere of potential and non-potential.*²¹⁵

Se in principio la sala prove era vista da Robert come un luogo sicuro e stimolante in cui dar vita ai suoi esperimenti creativi (come Jekyll che miscelava gli elementi e testava la pozione prima di perdere il controllo su se stesso), con il crollare delle aspettative dell'attore essa diventerà un luogo sempre più tetto e negativo. Nella *rehearsal room* la stabilità di Robert verrà messa continuamente alla prova fino alle tragiche conclusioni.

In *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* le porte e le finestre hanno una forte valenza simbolica. La porta rappresenta in Stevenson la soglia di un nuovo livello di conoscenza, relativamente alla storia narrata ma anche alla conoscenza di sé. MacNeil ripropone questo simbolismo. Infatti durante i primi tre incontri tra Mac e Robert, Mac è sempre colui che apre la porta e invita Robert ad entrare nella sala prove o in casa. Così facendo lo sceneggiatore introduce Robert

²¹⁵ Ivi, p. 61.

(e quindi se stesso) in una nuova stanza del proprio subconscio, un luogo in cui le certezze dell'attore verranno messe in discussione.

He grinned and reached over for the door handle. 'Maybe I speak enigmas, but I know you –' He narrowed his eyes, leered at me, ham-actor style. 'I know you to the soul.'

I snorted. 'Fucking writers.'

He pulled the door open. 'If you're serious about this part, quit lying to me and read the damned script.'

Giving a stagey little bow, he gestured for me to enter the rehearsal room.

*'Focus. Be single-minded. No, wait. Be anything but single-minded. And watch your back with both your faces.'*²¹⁶

Un altro simbolo importante, in *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* come in *A Method Actor's Guide to Jekyll and Hyde*, è lo specchio. Nel romanzo di Stevenson lo specchio era presente nel laboratorio di Jekyll e quest'ultimo lo utilizzava per osservare il risultato della sua trasformazione. In *A Method Actor's Guide* diversi sono i riferimenti allo specchio nei punti cardine della sezione *The Unbearable Likeness of Being*. Nell'incipit del romanzo il protagonista osserva la propria immagine riflessa nel vetro di una finestra.

*I'm in two minds. I peer through the indifferent window and scrutinize the smudgy, almost picturesque Edinburgh skyline. I overlook my reflection, it makes me feel less self-conscious and more self-aware.*²¹⁷

²¹⁶ Ivi, pp. 60-61.

²¹⁷ Ivi, p. 3.

Il vetro, e ciò che vi si riflette, sono una barriera tra la città e il protagonista ma sono allo stesso tempo uno strumento grazie al quale Mac/Robert riesce ad osservare se stesso, ricavandone sollievo e sicurezza. È questo il momento in cui l'ottimismo di chi narra si trova al punto più elevato di quella che sarà la parabola discendente della sua vicenda umana (se si considera come narratore Robert) o dell'esperienza onirica (se supponiamo che a narrare sia Mac). In questo momento, come già spiegato nei paragrafi precedenti di questo capitolo della tesi, il narratore sembra essere onnisciente e lo specchiarsi, con le sensazioni che ne conseguono, conferma il senso di autoconsapevolezza.

Il secondo riferimento allo specchio viene fatto dopo l'incidente, al ritorno di Robert in sala prove:

*He (Mac) was first to recognise me. I was avoiding mirrors, but Nurse Stevenson had told me exactly what sort of sight I was.*²¹⁸

Si tratta di un'affermazione dai molteplici significati, il primo dei quali verrà successivamente spiegato nel corso del romanzo: Robert sta evitando gli specchi poiché lo considera un cliché, ricorrente in tutte le rappresentazioni teatrali e cinematografiche di *Jekyll and Hyde*, dal quale un *method actor* dovrebbe astenersi per scongiurare il rischio di una recitazione artificiale e non spontanea.

'Check yourself in the mirror.'

I shook my head. 'Nope. No can do. I'm avoiding mirrors.'

He snorted. 'The fuck? An actor avoiding mirrors? Would it be any use to ask why?'

²¹⁸ Ivi, p. 38.

'It's a long story. But if you want to look at it one way, the whole mirror thing is a cliché in Jekyll and Hyde,'

'Yeah, but – '

*'No buts. Not to the method actor.'*²¹⁹

Al tempo stesso però, Robert lascia intendere che ci siano altri motivi dietro la sua scelta, motivi che non verranno mai esplicitati. Il fatto che Robert sia convinto di voler evitare gli specchi potrebbe confermare l'ipotesi, avanzata in precedenza in questa tesi, che il narratore prima dell'incidente sia in realtà Mac. Infatti colui che racconta in prima persona i primi capitoli si specchierà in una finestra ricavandone sensazioni positive (*less self-conscious and more self aware*²²⁰). Dunque nelle prime pagine del libro, Mac si trova effettivamente in uno stato di pace interiore e accetta il suo essere una persona che *contain(s) multitudes*²²¹. Questa sorta di equilibrio provvisorio di Mac è ciò che impedisce a Robert (che è la personificazione del suo lato più oscuro e paranoico) di prendere il sopravvento. Probabilmente se Robert si specchiasse sarebbe costretto a capire di non essere chi pensa:

People looking into the mirror and then they stare at the reflection so long, doing the soul-searching thing, they forget which one is the real person and which is the image looking out. ' [...]

*'It's just mirrors and lights. That's all it takes. See how people can manipulate reality? It's so amazing.'*²²²

²¹⁹ Ivi, p. 112.

²²⁰ Ivi, p. 3.

²²¹ Ivi, p. 4.

²²² Ivi, p. 149, 152.

Robert, nelle ultime pagine, rinuncerà al suo “voto” e finalmente guarderà la sua immagine. Prima scatterà una foto di se stesso per osservare la sua metamorfosi e poi porterà Juliette nella stanza degli specchi dell’attrazione turistica di Edimburgo *Camera Obscura* (anche il nome è molto evocativo). Poco dopo avverrà la nemesi, momento in cui Robert sarà ucciso da Mac.

L’appartamento di Mac e l’appartamento di Robert

Tra gli spazi del doppio di *A Method Actor’s Guide to Jekyll and Hyde* c’è sicuramente l’appartamento di Mac. Così come accade per tutti gli altri elementi del romanzo, questo luogo ha una doppia vita e una doppia natura che è interessante confrontare. La descrizione dell’appartamento di Robert viene fornita da lui stesso, mentre la descrizione dell’appartamento di Mac ci perviene attraverso Julie.

Appartamento di Robert:

*My flat was small, meticulous, spare. I kept it as minimalist and unfussy as though it were uninhabited, or inhabited by a spy who is, in any case, only passing through. Whatever I used – a dishcloth, a bike spanner, a toothbrush – I hid away the moment I finished with it. It suited me to keep things simple, restrained.*²²³

Appartamento di Mac:

At his flat, seeing his clothes lying around like flattened ghosts, the unwashed coffee mugs his lips recently tasted, the road-bike whose thousands of shared miles toned him, the Buddhas he collected, the simple

²²³ Ivi, p. 55.

*spontaneous Zen paintings, imperfect circles he did in a single continuous brushstroke [...]. He had a pile of books, as per usual, stacked next to his beloved digital radio on the bedside table [...].*²²⁴

Si tratta effettivamente dello stesso luogo ma gestito in maniera diametralmente opposta. L’abitazione di un individuo tende a rispecchiarne la psicologia. Effettivamente dalla lettura della *Julie’s Narrative* emerge che, come l’appartamento, anche l’animo di Mac è piuttosto “pieno” e disordinato. Il fatto che l’appartamento di Robert invece sia così vuoto e asettico allude ad una personalità che non ha avuto tempo di formarsi e dunque accumulare al suo interno oggetti-esperienze che la riempissero.

3.4. La lingua biforcuta: i doppi semantici

In questo paragrafo della tesi si tenterà di sviluppare un’analisi testuale e linguistica di alcuni brani estratti da *A Method Actor’s Guide to Jekyll and Hyde*, allo scopo di identificare e studiare la costruzione del doppio e dell’ambiguità attuata da MacNeil. Di seguito verranno riportati i passaggi del romanzo che saranno oggetto di studio mettendo in evidenza, attraverso l’uso del grassetto, quegli elementi lessicali e frastici che esprimono una dualità semantica, per passare poi alla descrizione dei risultati di tale analisi.

Il primo dei passaggi che ho esaminato è l’inizio di *A Method Actor’s Guide to Jekyll and Hyde*. Si tratta di un estratto breve ma carico di significati, particolarmente interessante poiché contiene chiavi di lettura utili all’interpretazione del libro.

²²⁴ Ivi, p. 173.

*I'm in two minds. I peer through the indifferent window and scrutinise the smudgy, almost picturesque Edinburgh skyline. I overlook my reflection, it makes me feel less self-conscious but more self-aware.*²²⁵

I am in two minds è un'espressione che nella lingua inglese rimanda ad un'indecisione. Come più avanti verrà spiegato infatti, il narratore, incerto su cosa indossare, si affaccia alla finestra per vedere che tempo fa. Tutte le riflessioni che seguono sono apparentemente rivolte a questa scelta. La frase *I am in two minds* però probabilmente può essere presa alla lettera. Il narratore infatti sta dicendo quello che emergerà dalla lettura del romanzo, ovvero che è combattuto tra due polarità opposte ma compresenti all'interno della sua stessa personalità.

A questa prima affermazione, che riguarda l'interiorità del protagonista, ne segue un'altra sulla città in cui gli aggettivi usati esprimono una prima contraddizione. Il profilo di Edimburgo è *smudgy*, ma anche *almost picturesque*. L'aggettivo *smudgy* rimanda ad una sfocatura, una visuale non nitida, sporca, che, come emergerà dall'intero romanzo, non offuscherà solo il profilo Edimburgo ma anche la propria identità influenzando sulla capacità di guardare dentro di sé. Nella seconda aggettivazione l'avverbio *almost* diminuisce la portata dell'aggettivo *picturesque*, alludendo così ad un altro dei temi del romanzo ovvero ad un senso di inferiorità ed ipocrisia relativo alla città e alla nazione. Questa costruzione ricorda anche l'uso frequente del verbo *diminish* in *The Stornoway Way*, verbo che, come già osservato nel primo capitolo di questa tesi, implica uno sminuimento del valore dell'essere umano da parte di una società chiusa e bigotta.

²²⁵ MacNeil, 2011, p. 3.

La frase successiva torna ad essere riferita al narratore che si specchia nel vetro della finestra. *I overlook my reflection, it makes me feel less self-conscious but more self-aware.* Il verbo *to overlook*, a seconda di quale delle accezioni prendiamo in considerazione, conduce a diverse interpretazioni. Se si considera il verbo nel significato di “guardare qualcosa dall’alto” torniamo alla teoria dell’identificazione del protagonista con la città e si può leggere la vicenda di Mac come metafora di una situazione urbana e, per estensione, nazionale. Infatti ciò che Mac sta guardando dall’alto è Edimburgo. Tanto la scelta delle parole quanto la costruzione del discorso avvalorano questa tesi. Il narratore in questo passaggio alterna frasi riferite a se stesso (dimensione interiore) a frasi riferite alla città (dimensione esteriore) pur mantenendo lo stesso tono e lo stesso tipo di riflessione.

Considerando invece il verbo *to overlook* nel suo significato di “tralasciare, passar sopra” si può concludere che il sentirsi *less self-conscious and more self-aware* derivi proprio dall’evitare di guardare con attenzione la propria immagine riflessa. Ricollegandosi con quanto detto nel paragrafo di questa tesi dedicato alla simbologia degli specchi, il verbo potrebbe riferirsi a Robert che guardandosi perde la propria sicurezza capendo di non essere chi credeva. Infine, tornando alla teoria seconda la quale a narrare queste prime pagine sia in realtà Mac alle prese con un esercizio di *method acting*, il verbo *to overlook* alluderebbe semplicemente al suo osservare dettagliatamente la propria immagine. Infatti Mac non sembra aver paura degli specchi.

L’opposizione di *self-conscious* e *self-aware* presenta di nuovo un contrasto tra termini apparentemente simili che sembrano contraddirsi reciprocamente. La

perdita della *self-consciousness* (coscienza della propria identità ma anche goffagine, insicurezza) da parte di Mac produce una *self-awareness* (consapevolezza della propria esistenza). Dunque se ne ricava, oltre che a un contrasto tra sicurezza e insicurezza, anche un'opposizione tra identità ed esistenza. Il percorso compiuto da Mac attraverso la sua esperienza pre-morte lo condurrà al riconsiderare questa opposizione. Mac riuscirà nella risoluzione dei conflitti interni alla propria identità poiché si concentrerà più sulla sua esistenza, ovvero sull'accettazione di esistere in quanto essere umano complesso, come tanti altri, parte di qualcosa di più grande. Mac capirà che le proprie paure, ansie ed insicurezze sono comuni al resto del genere umano e che la chiave per un'esistenza più autentica e serena è la ricerca dell'armonia con il mondo. Questo sviluppo in chiave macrocosmica della storia di *A Method Actor's Guide*, come ho già sottolineato in altre parti della tesi, è dovuta all'interesse di MacNeil per la filosofia zen.

Il secondo passaggio che analizzerò è estratto, ancora una volta, dalle prime pagine di *A Method Actor's Guide to Jekyll and Hyde*. Si tratta di un brano particolarmente significativo in quanto incentrato sul rapporto del narratore con Edimburgo.

*Edinburgh. Even when she's **ugly** she's **beautiful**. Riding here, I **reflect mindlessly** on how this city's a dizzy amalgam of **bored self-hating graffiti-splattered council houses** and **self-important bespoke-logo'd administrative hubs**. I cycle on and the air itself buoys me along. I belong to the **air** and **light**, not the ridiculous **fake** world of commerce*

*and routine and **real** jobs and **lower** and **upper**-class thugs. I am a free spirit, I am an artiste and I am invincible.*

*I keep my breathing regular, I let my legs push the never-ending **gorgeous grotesque** city behind me, that hotbed of **genius** and **sleaze**.*

*Auld Reekie. Dùn Èideann.*²²⁶

Come si può osservare dalle parole e dalle espressioni in grassetto, l'intero brano è costruito su delle antitesi. Ne emerge una Edimburgo fondata sull'ambivalenza e sulle contraddizioni sociali ed estetiche. Edimburgo è brutta e bella allo stesso tempo e anche l'azione mentale che il narratore sta compiendo esprime contrasti: *I reflect mindlessly*. Il verbo *to reflect*, che dovrebbe implicare una partecipazione intellettuale attiva, viene smorzato ossimoricamente dall'avverbio *mindlessly* che riduce il riflettere ad un'azione di poca importanza, quasi automatica e involontaria. Le riflessioni che seguiranno saranno strutturate con una sequenza di doppi che si riferiranno a dei luoghi e a degli spazi così come ci si riferirebbe a degli individui. Le case popolari imbrattate da graffiti sono *self-hating* e i centri amministrativi con i loro loghi fatti su misura sono *self-important*.

Il successivo doppio riguarda il mondo dell'arte e della natura (*air and light*), a cui il narratore sente di appartenere, contrapposto a quello del commercio e delle routine quotidiane. La descrizione stessa di quest'ultima realtà, commerciale e burocratica, contiene un altro contrasto poiché viene sviluppata attraverso l'opposizione di due aggettivi contrastanti: *fake* e *real*. Sono dunque lavori reali che permettono di sopravvivere ma al tempo stesso finti poiché allontanano dalla vera essenza della vita.

²²⁶ Ivi, p. 5.

Anche le ultime frasi del brano giocano sul doppio con la città descritta attraverso la doppia aggettivazione *gorgeous grotesque*, focolaio di genio e corruzione. Infine la dualità viene ulteriormente celebrata chiamando la città sia con il suo nome tradizionale *Auld Reekie* e il suo nome in gaelico *Dùn Èideann*. Entrambi gli appellativi fanno riferimento ad un passato di povertà e sottomissione, economica (*Auld Reekie* significa Vecchia Fumosa per i molti camini presenti in città) e linguistico-culturale al sistema coloniale inglese.

Il prossimo ed ultimo brano che analizzerò è probabilmente tra i passaggi più suggestivi di *A Method Actor's Guide to Jekyll and Hyde*. Come e più dei precedenti, questo frammento è costruito attraverso un climax di dualità e contraddizioni. Attraverso l'ironia e le opposizioni MacNeil riesce, come già spiegato nel paragrafo precedente di questa tesi, a ricostruire la psicologia collettiva del popolo scozzese. Il risultato non sarà uno screditamento della città e della sua storia bensì un ritratto fedele, seppur personale, di un luogo amato.

*After drama college – and all the real-life drama that led up to it –
I decided Edinburgh would be a **wicked** place to settle. **Fair foul**
city-sized village of **bustling summers** and **introspective autumns**,
backdrop to the world's largest arts festival and all its **anticipated**
serendipities. Home to a **national parish** council, an **almost**
powerful parliament indolently bustling with her **irreconcilable**
accurate rumours and **unreliable press releases**. **Provocative**,
conservative Auld Reekie. The **tiny capital** of our **proud-to-be-**
humble and fighting-to-be-fought-for nation that isn't a nation,
where our **new Old Testament** God has **cursed** us with a **fear of***

failure and blessed us with a fear of success. Where Highlander and Lowlander alike can agree to disagree on this and that because everything is contradiction and it is precariousness itself that holds things together. Edinburgh.

*An awful good place to be an actor.*²²⁷

Nella breve digressione sul suo passato, il narratore dice che le esperienze della sua vita lo hanno portato a considerare Edimburgo come *a wicked place to settle*. Prima di addentrarci nell'analisi del perché di questa scelta è interessante soffermarsi sull'uso dell'aggettivo *wicked*, il quale contiene una forte dualità semantica. In primo luogo *wicked*, usato in un romanzo che filologicamente si muove nei canoni stilistico-lessicali contemporanei, è interpretabile nella sua accezione familiare di qualcosa che sia “forte, eccezionale”. Considerando invece una seconda accezione del termine però, un luogo *wicked* può essere un posto peccaminoso, vizioso. Dunque l'uso di questo aggettivo richiama immediatamente la Londra di Hyde, personaggio che poteva compiere le sue nefandezze all'ombra dell'East End, quartiere popolare di criminali e prostitute.

La descrizione di Edimburgo che segue nel brano analizzato è tutta incentrata su dicotomie, ossimori e antitesi. La capitale è descritta come *a city-sized village*, come si trattasse di un paese che si è trovato quasi per sbaglio ad essere una città. Il sostantivo *city-sized village* è accompagnato dalla doppia aggettivazione contrastiva *fair foul* la quale cita il canto delle streghe, *fair is foul and foul is fair*, della tragedia *Macbeth* di Shakespeare, il dramma detto anche *The Scottish Play* a

²²⁷ MacNeil, 2011, p. 6.

cui MacNeil fa spesso riferimento all'interno di *A Method Actor's Guide*. La contrapposizione tra *bustling summers* e *introspective winters* richiama alla differenza, ricorrente in MacNeil, tra la Scozia per turisti e la Scozia degli scozzesi che, rimasti senza nessuno da intrattenere, si ritrovano a combattere introspettivamente con i fantasmi di un passato ancora non elaborato. Il riferimento all'Edinburgh Art Festival²²⁸ (*the world's largest*) loda il ruolo della cultura scozzese in un ambito internazionale ma già nella frase successiva questo aspetto viene messo in contrasto con il provincialismo della città (*Home to a national parish council and an almost powerful parliament*). Il provincialismo viene confermato dal fatto che ad Edimburgo i *rumours* sono *accurate* mentre i comunicati stampa sono *unreliable*. Infine Edimburgo è *provocative* e contestualmente *conservative*. *The tiny capital of our proud-to-be-humble and fighting-to-be-fought-for nation that isn't a nation*. In questa frase è racchiusa la contraddizione di un popolo che da una parte si nasconde dietro al vittimismo post-coloniale per evitare di fronteggiare la sua collusione con il sistema coloniale stesso e dall'altra è imbrigliata in un nazionalismo forte ma spesso anacronistico e autoreferenziale. Questo aspetto è avvalorato dall'affermazione antitetica successive, nella quale MacNeil dice che *our new Old Testament God has cursed us with a fear of failure and blessed us with a fear of success*. L'aggettivo *new* attribuito al Dio del Vecchio Testamento è un'allusione al calvinismo, che contribuisce al senso di colpa e di inferiorità collettivo. Inoltre la frase è un secondo rimando al *Macbeth* di Shakespeare. L'ultima opposizione del brano è la menzione ai contrasti storici tra *Highlander* e *Lowlander* seguita dalla

²²⁸ <http://www.edinburghartfestival.com/> ultima consultazione 1/06/2012.

dichiarazione *everything is contradiction and it is precariousness itself that holds things together* che chiude il climax. Il doppio, per MacNeil, è intrinseco alla natura stessa della città e del popolo scozzese e dunque Edimburgo è *an awful good place to be an actor*.

APPENDIX

INTERVIEW WITH KEVIN MACNEIL

Question: When did you move to Edinburgh and when did you start writing?

Answer: *I moved from Lewis to Edinburgh (to study) in 1990. At University I took an MA (Hons) in Scottish Ethnology. My original intention was to study Latin and English Literature, but I found myself becoming increasingly attracted to Scottish Ethnology because it was a very broad subject and it complemented my writing ambitions. When I started writing, I had no peers. I was a student at Edinburgh University and had no tangible contact with the literary world except through books and the occasional hour spent in the company of Andrew Greig, a Scottish poet, novelist and life writer who critiqued my work and encouraged me to be a better writer. I felt dismayed that I had no friends of my age who were as interested in, and ambitious about, literature as I was. As befits an islander, I had to be very independent in my ways. In those early days I wrote poetry exclusively, though I read widely and deeply. Writers I admired included Virgil, Norman MacCaig, Philippe Jaccottet, Sylvia Plath, Robert Lowell and many Japanese poets as well as writers of non-fiction like D.T. Suzuki.*

Q: When did you embrace Zen Buddhism and to which extent has it influenced the way you do your art?

A: *I became interested in Zen when I serendipitously bought a book called 'Living By Zen' (D T Suzuki) when I was about 15 or so. How that book made its way into a shop in Stornoway I have no idea! The book confused me, which in turn*

bothered me. I felt compelled to try and understand the book's enigmatic contradictions. The words it contained began to overhaul my thinking. I kept going back to it until I began to absorb its insights. As a student in Edinburgh I began practising meditation regularly with a zen group, which was wonderful. Reading/talking/writing about Zen is one thing, practising it another. ('Those who know don't speak, those who speak don't know'. Zen is wary of words.) I went on a few retreats, including a particularly memorable one with John Crook and the Western Ch'an group. That was during one icy January in the mid 90s in Wales. It was the most difficult and most rewarding week of my life. Perhaps I will write about it one day. I have also studied other forms of Buddhism and practised with other groups. Zen, however, is the way for me, because - it works! I do not think I would have had any success as a writer without it, but that is incidental.

Q: Do you think that Zen Buddhism has influenced the way you perceive Scottishness and the way you deal with it?

A: Zen has influenced my perception full-stop, and Scottishness is a natural part of that. Travelling to, and living in, other countries has also helped fashion my attitude to Scottishness. I am very proud of being Scottish and of course am also deeply aware of the many and stubborn imperfections in Scottish society (poverty, sectarianism, parochialism and so on). I have a degree in Scottish Ethnology, too, from the School of Scottish Studies at Edinburgh University.

Q: Is *The Stornoway Way* somehow autobiographical? I interpreted the fictional character of R.S. as a possible alternative to your own life. The novel itself has

been read by some critics as an example of the doppelganger tale, do you consider this interpretation as a plausible one?

A: *The Stornoway Way* is not autobiographical. I have had emails from quite a few people saying 'This book is about me' or 'This book could have been about me' - even from people brought up in places you might not think of as being remotely similar to Stornoway. Quite a few people seem to relate to it because it tells truths, sad and difficult as some of those truths might be. I think, yes, it does offer an alternative autobiography, a sort of life-I-could-have-had if circumstances and my own choices had been different. But the book isn't really about me. The doppelganger interpretation is an interesting one and probably relevant to my work. It's more overt in *AMAGTJAH* (a novel which is also an imaginative construct and does not constitute a work of autobiography). Maybe my novels explore forms of identity rather than being narrowly egotistical. I trust this is so.

Q: In *A Method Actor's Guide to Jekyll and Hyde* I found particularly interesting the way in which the names are constructed. The fact that all of them are also toponyms recalls the biblical Table of Nations, in the Genesis, where the names of Noah's descendants are names of peoples. Is this resemblance incidental or were you actually trying to draw a sort of Scottish Table?

A: I love names and the naming of things! Quite a few of the characters' names relate to place-names in the Lothian area (towns, villages, etc). This is generally because I love the poetry inherent in Scottish place-names (their acoustic qualities and their implied meanings) and specifically because they are words the protagonist would have seen frequently (on sign-posts) when cycling through

those actual places; the words are, as it were, imprinted on his mind through the repetition of regular cycling trips, somewhat unconscious though that imprinting might be. You can see these place-names on a map of Edinburgh and Lothian, especially East Lothian. I'm interested in how a place forms a person. (cf Stornoway/Roman Stornoway). I am intrigued by the unconscious mind. We know so little about it yet it has a profound control over us.

Q: I am not sure about the interpretation of two of the names in *A Method Actor's Guide to Jekyll and Hyde*. The first one is Juliette. At first I thought that it could be the dramatization of the name Julie (with reference to Shakespeare's *Romeo and Juliet*), but the names are spelled in a different way. Is there an allusion to the novel *Juliette* by Sade?

A: *The name change is perhaps subtle and certainly deliberate. The Shakespeare connotation is pertinent, but not the Sade (I haven't read any of his work).*

Q: On page 37, Nurse Stevenson tells Robert/Mac: "Says on your chart your name's Egbert". Is the name Egbert referred to something or someone in particular?

A: *No, it's just a little joke to reveal something of the nurse's character. Egbert is a very rare and unfashionable name - even, in modern times, a rather absurd sounding one. A little something to raise a smile in the reader's mind. I often use humour to (make what I consider) an important point, but here I am just revealing something of the nurse's personality and developing her relationship with the patient. Still, perhaps an Egbert by any other name...*

Q: Have you ever read something by the Italian writer Luigi Pirandello? His book *One, No One and One Hundred Thousand* is based on the same issue of the multifaceted identity as *A Method Actor's Guide to Jekyll and Hyde*.

A: *I haven't read the work to which you refer. Maybe I should! I have a great love of Italian literature. I studied Latin for some time and have also read quite a few works of contemporary Italian literary fiction.*

Q: The title of my dissertation is "The art of re-writing Scotland: Kevin MacNeil". How do you think you are contributing to the re-writing and re-interpreting of your nation's historical issues and cultural traditions?

A: *That is a very big question and perhaps one that is best left to readers rather than to a writer like myself. I make a deliberate effort not to be influenced by my fellow contemporary Scottish writers, even if I admire them very much. Ours is a small country and we must be open to the wider world. There are very, very few published writers of my generation (born 1970s) from my background (working class, Outer Hebridean). I believe I have worthwhile things to say (if I didn't I would not write). I do hope I have something valuable to contribute to my field of endeavour. After all, I have dedicated my life to this. Some critics have been wonderfully insightful about my work - what I do and why I do it - and some have been breathtakingly ignorant. I aim to write the best material I am capable of writing and to do so with integrity and humour and grace and gratitude.*

BIBLIOGRAFIA

Testi primari

- K. MacNeil, *Love and Zen in the Outer Hebrides*, Canongate, Edimburgo, 1998.
- K. MacNeil, *The Stornoway Way*, Penguin, Londra, 2005.
- K. MacNeil, *A Method Actor's Guide to Jekyll and Hyde*, Polygon, Edimburgo, 2011.
- A.A. V.V., *These Islands We Sing: An Antology of Scottish Islands Poetry*, Kevin MacNeil (a cura di), Polygon, Edimburgo, 2001.
- I. Crichton Smith, *The Red Door: The Complete English Stories 1949-76*, K. MacNeil (a cura di), Birlinn, Edimburgo, 2001
- R. L. Stevenson, *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, M. A. Danahay (a cura di), Broadview, Toronto, 2005
- R. L. Stevenson, *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde and Other Stories*, J. Falinski (a cura di), Cideb, Genova, 1992.

Testi secondari

- Bay J. C., *Echoes of Robert Louis Stevenson*, W.M. Hill, Chicago, 1920.
- Bisset A., “The ‘New Weegies’: The Glasgow Novel in the Twenty-first Century”, in B. Schoene (a cura di), *The Edinburgh Companion to Contemporary Scottish Literature*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 2007.

- Dentith S., “Harnessing Plurality: Andrew Greig and Modernism”, in B.Schoene (a cura di), *The Edinburgh Companion to Contemporary Scottish Literature*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 2007.
- Fromm E., Suzuki D., De Martino R., *Psicoanalisi e Buddismo Zen*, Ubaldini editore, Roma, 1968.
- Hutcheon L., *A Theory of Adaptation*, Routledge, New York, 2006.
- Kelly A., “James Kelman and the Deterritorialisation of Power”, in B. Schoene (a cura di), *The Edinburgh Companion to Contemporary Scottish Literature*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 2007.
- Lehner S., “Subaltern Scotland: Devolution and Postcoloniality” in B. Schoene (a cura di), *The Edinburgh Companion to Contemporary Scottish Literature*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 2007.
- Lewis R., *Method – or Madness*, Samuel French Inc, New York., 1958.
- MacLeod M., “Gaelic Prose and Fiction in English” in B. Schoene (a cura di), *The Edinburgh Companion to Contemporary Scottish Literature*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 2007.
- Marangoni R., *Zen*, collana Dizionari delle Religioni, Mondadori Electa, Milano, 2008.
- McGuinne J. S., *Gaelic Islands Writing Back: How Contemporary Gaelic Literature Challenges Existing Ideas of Gaelicness and Islands*, Tesi di M.Litt.
- Ní Annracháin M. , “Shifting Boundaries: Scottish Gaelic Literature after Devolution”, in B.Schoene (a cura di), *The Edinburgh Companion to*

- Contemporary Scottish Literature*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 2007.
- Saadi, S. “In Tom Paine’s Kitchen: Days of Rage and Fire” in B. Schoene (a cura di), *The Edinburgh Companion to Contemporary Scottish Literature*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 2007.
 - Schoene B., “Alan Warner, Post-Feminism and the Emasculated Nation”, in B. Schoene (a cura di), *The Edinburgh Companion to Contemporary Scottish Literature*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 2007.
 - Schoene B., “Going Cosmopolitan: Reconstructing ‘Scottishness’” in B. Schoene (a cura di), *The Edinburgh Companion to Contemporary Scottish Literature*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 2007.
 - Schoene B., “Introduction” in B. Schoene (a cura di), *The Edinburgh Companion to Contemporary Scottish Literature*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 2007.
 - Stanislavski K., *An actor Prepares*, traduzione di Elizabeth Reynolds Hapgood, Routledge Theatre Arts Books, New York, 1936.
 - Suzuki D. T., *An introduction to Zen Buddhism*, Grove Press, New York, 1964.
 - Wallace G., “Voyages of Intent: Literature and Cultural Politics in Post-devolution Scotland” in B. Schoene (a cura di), *The Edinburgh Companion to Contemporary Scottish Literature*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 2007.

- Winning J., “Crossing the Borderline: Post-devolution Scottish Lesbian and Gay Writing”, in B. Schoene (a cura di), *The Edinburgh Companion to Contemporary Scottish Literature*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 2007.

SITOGRAFIA

- <http://kevinmacneil.wordpress.com>

Blog personale di Kevin MacNeil attraverso il quale mi è stato possibile reperire parte delle informazioni biografiche, leggere alcune recensioni di *A Method Actor's Guide to Jekyll and Hyde* e tenermi aggiornata sulle novità editoriali riguardanti l'autore.

- Nei seguenti siti sono presenti interviste a Kevin MacNeil e schede sull'autore che mi sono state utili sia per acquisire ulteriori informazioni sulla vita, che per l'interpretazione delle sue opere:

- <http://www.scotsman.com/news/interview-kevin-macneil-author-1-478048>
- <http://www.scotswhayhae.com/2011/05/its-stornoway-way-interview-with-kevin.html>
- http://www.inizjamed.org/kevin_interview.htm
- <http://www.ed.ac.uk/news/staff/kevin-macneil-301109>

- I seguenti siti mi sono stati utili per le ricerche sul contesto storico-politico e culturale scozzese:

- <http://www.scottish.parliament.uk>
- <http://www.parliament.uk>
- <http://www.bbc.co.uk/news/special/politics97/devolution/scotland/briefing/79referendums.shtml>
- <http://www.heraldscotland.com/sport/spl/aberdeen/concern-for-scottish-literature-in-ottakar-s-takeover-1.24399>

- <http://www.creativescotland.com/>
 - <http://www.edinburghartfestival.com>
 - <http://www.heraldscotland.com/sport/spl/aberdeen/tentacles-of-the-gaelic-mafia-1.762058>
 - http://www.aonghasmacneacail.co.uk/interviews_attila.htm
 - <http://erea.revues.org/446>
 - <http://www.scottishbooktrust.com> Tramite questo sito ho potuto accedere ad un saggio di Stuart Kelly sulla letteratura scozzese dal titolo *Scotland, Europe and World Literature*.
 - <http://stir.academia.edu> Questo sito è una piattaforma rivolta a ricercatori e studenti universitari, gli utenti possono caricare nella propria pagina personale articoli scientifici. Da qui ho potuto leggere la tesi di M. Litt di Johan Sandberg McGuinne dal titolo *Gaelic Islands Writing Back: How Contemporary Gaelic Literature Challenges Existing Ideas of Gaelicness and Islands*.
- I siti che seguono contengono le schede dei romanzi di Kevin MacNeil dalle quali ho anche scaricato le immagini delle copertine di *The Stornoway Way* e di *A Method Actor's Guide to Jekyll and Hyde* per inserirle nella tesi:
 - <http://dearscotland.com/wp-content/uploads/2011/04/The-Stornoway-Way.jpg>
 - <http://polygon.birlinn.co.uk/book/details/Method-Actor-s-Guide-to-Jekyll-and-Hyde--A-9781846971693/>

- <http://www.marksaul.com/kevinmacneil.com/images/methodactor.jpg>
- Attraverso ciascuno dei siti che seguono ho potuto leggere un'opera letteraria o critica:
 - <http://www.daypoems.net/plainpoems/1900.html> contiene la poesia *Song of Myself* di Walt Whitman.
 - <http://classiclit.about.com/library/bl-etexts/rlstevenson/bl-rlst-acr-8.htm> contiene l'opera di Robert Louis Stevenson *Across the Plains*.
 - <http://www.readbookonline.net/title/8447/> contiene il dramma scritto da Stevenson *Deacon Brodie or The Double Life*.
 - http://openlibrary.org/books/OL6626608M/Echoes_of_Robert_Louis_Stevenson contiene il libro di J. C. Bay, *Echoes of Robert Louis Stevenson*.
- Nel sito <http://www.cultorweb.com/Enso> ho trovato informazioni e immagini del simbolo zen *Enso*.
- <http://dictionary.cambridge.org> è il sito internet del dizionario Cambridge di cui mi sono servita per risolvere dei dubbi linguistici.
- <http://www.camera-obscura.co.uk/> è il sito del *Camera Obscura*, attrazione turistica della città di Edimburgo a cui MacNeil fa riferimento in *A Method Actor's Guide to Jekyll and Hyde*.