

“Il Messico di George Szanto.”

PAOLA IRENE GALLI MASTRODONATO

Il rapporto di George Szanto con il Messico è profondo, tanto da diventare, con il tempo, inseparabile dalla sua stessa narrativa, dall'idea che egli ha maturato su cosa sia l'essenza dello scrivere. In una nota introduttiva al suo bel libro che raccoglie le sette interviste che egli ha fatto nel 1994 ad altrettanti intellettuali messicani(1), Szanto riflette su cosa significhi per lui il Messico:

«A decade ago I discovered Mexico, a different Mexico, and it was great affection at first sight. Over the years my passion grew, maturing to love, respect and fascination. Its people are more generous than any I have known. At one moment their values resemble our own, in the next they elude understanding. Mexico's cultures are indigenous and European, American and pre-Hispanic, occult and telecommunicational. Its values, animating the memory and actions of its citizens, often perplex even those who have lived its history and culture. We norteamericanos, [...], when we care to think of Mexico at all beyond its sunny beaches and steep pyramids, are often baffled. Here, so close, is a remote civilization.» (SZANTO G. 1996: 10).

Canadese-statunitense, figlio di ebrei ungheresi che lasciarono Vienna all'indomani dell'annessione nazista, George Szanto ha insegnato per molti anni letteratura comparata all'Università McGill di Montréal, ed ora vive sull'isola di Gabriola nella British Columbia, con la moglie Kit, da dove continua a compiere frequenti viaggi in Messico. Critico, saggista e drammaturgo, egli ha pubblicato diversi romanzi e raccolte di racconti, la maggior parte dei quali ambientati in Messico, ed in particolare nel Michoacán. Un giudizio critico sulla sua produzione narrativa sottolinea come egli esplori «irregular ways of looking at the world»(2), e niente meglio del Messico diviene, in questa chiave interpretativa, metafora della cesura che divide l'osservatore dall'osservato, l'alter-ego di Szanto, il criminologo *gringo* Jorge, e la materia, allo stesso tempo elusiva e corposa, della realtà messicana con cui entra in contatto. Un esempio dell'uso a cui Szanto sottopone la propria ispirazione "messicana", ci viene dalla raccolta *Friends & Marriages* dove il racconto di apertura (*Her Skull*) e quello di chiusura (*His Skull*) hanno al centro il cranio intarsiato, vecchio di settecento anni, di una concubina sepolta insieme a un re mixteco, cranio che adesso, nel 1974, e poi nel 1991, passerà da Claire a Tyke, completando un cerchio mistico che delimiterà uno spazio della memoria e della conoscenza:

«A new notion slid through Claire's mind: does it understand my past as well as my present? Brow how? What wisdom was once there? And -Claire shivered- since they were getting rid of humanoid barriers between life and death, between long ago and now, why not abolish too the line between now and tomorrow, next week, 1978, 1989? Temples, how? The snakes seemed to wriggle toward the future. Through the mouth, behind the teeth, there the future lay.» (SZANTO G. 1994: 16)

La struttura ciclica che supera ed interrompe il dualismo razionalista spazio/tempo, è ben presente nel primo romanzo dedicato da Szanto al Messico, *La faccia nascosta delle pietre* [*The Underside of Stones*], in cui due personaggi-guida conducono il criminologo canadese George, ben presto diventato Don Jorge, alla scoperta di qualcosa che gli appare,

dapprima, «così estrane[o]» come l'essere «a Kabul o in Papua» (3). Il primo di questi personaggi è rappresentato da Moisés de Jesús, lo spazzino che, da morto, continua a spazzargli il marciapiede davanti casa e ad intrattenerlo con una moltitudine di «storie», l'altro è Ali Cran, dotato, si dice, di una magica coda di scorpione, simbolo di potenza sessuale e sapienza antica. M. de J. introdurrà il registro di scrittura "altro" con il quale Jorge dovrà cercare di raccapezzarsi in un universo che mano a mano lo risucchierà verso nuovi referenti e nuovi significati («Spazzare era il collegamento tra la morte e la vita», *Pietre*: 13), mentre Ali Cran gli rivelerà la verità ultima su di sé e i suoi «dieci sensi» (*Pietre*: 175). Nel mezzo e dentro i racconti che compongono il tessuto del libro, si dipanano le vicende di una folta schiera di personaggi che animano la cittadina di Michoácuaro e gradualmente sostituiscono l'argomento che invece Jorge avrebbe dovuto trattare nel romanzo che si proponeva di scrivere, uno «sulle vittime» (*Pietre*: 11), suggestionato anche dalla recente perdita, per un male incurabile, della moglie Alaine. Ben presto, la sintassi stessa si inverte e i punti saldi di una formazione razionale si sfaldano. Quando viene trovato un uomo morto vicino al piedistallo di una statua che rappresentava un tenente di Benito Juárez, M. de J. non ha esitazioni nel rivelare a Jorge che «la statua aveva ucciso l'uomo» e, non solo, «erano entrambi ubriachi» (*Pietre*: 18). Chiamato dal suo amico Pepe, conduttore di una televisione locale, e dal *jefe* di polizia Rubén, a dar conto in un'intervista su quali possano essere state le cause e il movente del delitto, Jorge, dopo aver visto di persona la statua animarsi in forma di «sagoma ardente» (*Pietre*: 21), non riesce a far altro se non ammettere la propria sconfitta:

«Dopo aver spiegato tutto da un punto di vista professionale, con traduzione letterale, avrei detto ai reporter ed al pubblico televisivo, in maniera contorta, che era possibile dare un'altra spiegazione: L'uomo morto era stato colpito da una statua.» (*Pietre*: 21)

Dopo la trasmissione, Jorge viene apprezzato, dalla maggioranza, per il suo «eccellente senso dell'umorismo», e, da una minoranza, per lo più formata da anziani, per il suo coraggio nell'aver detto «la verità in televisione» (*Pietre*: 22). Il sottile filo logico che sembra dividere il verosimile dall'inverosimile, sottende la trama anti-naturalista e scherzosamente surreale del racconto, e si precisa nel delineare l'esistenza di una realtà "altra", in cui il sincretismo e le credenze antiche formano il contrappunto all'emergere di personaggi sorprendenti e grotteschi, come la donna a due teste, Dolores:

«Vedete, lei aveva due teste. Non in senso metaforico. Empiricamente, due teste. Due colli - uno, due - che spuntavano dalle spalle. Ciascuno sovrastato da una testa, ogni viso con una pelle liscia, luminosa, scura» (*Pietre*: 55),

e l'india Serafina, dal sangue purissimo, che inizia Ali Cran alla consapevolezza delle generazioni passate:

«Al suo fianco una giovane, dalla pelle di un marrone bruciato, [...]. Era minuta di ossatura, il seno piccolo, le gambe snelle. Aveva pupille così nere da essere invisibili. Egli fissò lo sguardo attraverso lo spazio aperto su uno spirito vecchio mille anni, mai neanche nei sogni aveva visto uno spazio simile.» (*Pietre*: 51)

Su di un sostrato antico ed inquietante, si innestano personaggi "moderni" che rimandano alle vicende più recenti della storia messicana, come Salomé la strozzina che in gioventù si era legata a Umberto, combattente «nella Rivoluzione sotto Zapata» (*Pietre*: 70), oppure il poeta Rafael Mirate che morirà in una fossa di serpenti, ed ancora, Silvia la

loca, impazzita in seguito al trauma patito dopo uno stupro di gruppo, e l'enigmatico Eliseo, il vice poliziotto che inconsapevolmente sottopone Jorge ad un'esperienza di puro terrore irrazionale in occasione di un soggiorno in una *casita* isolata in campagna dove si consuma il dramma dell'incomunicabilità tra due mondi alieni:

«Mi guardò, muovendo soltanto gli occhi sotto la tesa inferiore del sombrero, uno sguardo fisso strano, apparentemente pieno di risentimento, mostrando ancora di non capire cosa lui o io stesso facendo lì.» (*Pietre*: 37)

Ma è nel capitolo intitolato «*Dentro Città del Messico*» che Szanto ci offre una sintesi esemplare della sua arte, della sua capacità di realizzare «un momento di totale immersione nella realtà messicana» (DIONISI M. G.: 83), realtà che, come ho cercato di mostrare, per Szanto è il frutto maturo di una «molteplicità di culture» che tuttavia pongono dei seri problemi di adeguamento dialettico per l'intellettuale occidentale e le sue «categorie» di pensiero(4). Concepito come una struttura ad incastro nella quale trovano spazio «tre Città del Messico» (*Pietre*: 75), il racconto si dipana appunto intorno a tre luoghi deputati, simbolici di altrettanti livelli di realtà e di significato che Jorge deve attraversare per poter accedere alla rivelazione finale, quella che gli fa scoprire, sotto i colpi di martello inferti da Liliana Trasmanale ad una pietà naïf in paglia e argilla, l'esistenza di un'entità sconvolgente: «Dentro, adesso allo scoperto, in argento patinato, nero e verde scuro, seduto come la Vergine, spalla all'indietro, sorridente, Chac-mool, il dio della pioggia» (*Pietre*: 91). Il viaggio iniziatico di Jorge inizia a Coyoacán, nella «seconda Città del Messico, vecchi *barrios* operai costruiti nei primi due terzi di questo secolo, quartieri così autosufficienti che avrebbero potuto essere piccoli *pueblos* indipendenti» (*Pietre*: 75), dove, dietro il cortile di una grande casa apparentemente abbandonata, scopre un giardino ben curato, con una «piccola zona [...], coltivata a mais», e, in un terreno livellato, «una vecchia piscina, a forma di fagiolo, piena d'acqua, che brillava sotto il torrido sole» (*Pietre*: 76-77). Spinto dal caldo a gettarsi in acqua, Jorge si blocca quando si accorge di qualcosa che lo lascia di stucco:

«Nel blu artificiale di questa piscina, un banco di pesci.

[...]. Centinaia di pesci. Un turbinio d'argento interrotto nell'azzurro non appena toccavano la superficie per nutrirsi.

E non era tutto. In mezzo ai pesci, indifferente a questa schiumosa eccitazione, una donna, la testa coperta da una cuffia di gomma, nuotava sul dorso. Nascosto dal fogliame, non osando muovermi, l'ho osservata. Ha coperto la lunghezza di una vasca, è ritornata a rana, poi è uscita, si è tolta la cuffia, ha preso un asciugamano per asciugarsi. Tutto ciò era perfettamente normale. Aveva un costume da bagno ad un pezzo, all'antica. Poteva avere cinquant'anni, forse più. Capelli scuri, brizzolati; grassottella. Poi, stranamente, si è inginocchiata vicino la piscina, si è sporta, ha steso le mani, toccato la superficie dell'acqua come in una versione del nuoto a rana, come per separare le acque. Forse una dozzina di volte. Alla fine si è rialzata, è salita per una scala dagli scalini di pietra rotti ed è sparita nella casa.» (*Pietre*: 77)

Nella «prima Città del Messico» (*Pietre*, 84), l'elegante distretto residenziale di Chapultepec, si svolge la scena in cui Jorge, di ritorno da questa esperienza che ha profondamente scosso la sua coscienza di nordamericano, dialoga, durante una cena a casa di un artista, con esponenti dell'intelligenza che sembrano, però, divisi su quale significato dare ad episodi che paiono ammantarsi dell'occulto e della superstizione. Secondo Cayetano, occorre rassegnarsi a far parte di «una nazione costituita da molti elementi, [...]. Abbiamo le streghe, i computer, la Chiesa, disastri naturali di ogni sorta»,

mentre per Liliana la scelta di campo è più netta, «da questa parte della frontiera, [...]. E dalla nostra parte ci sono dei mondi che nessuno capisce. Intorno a noi. In noi. Dei mondi naturali. Dei mondi umani. Sepolti, dimenticati, perduti» (*Pietre*: 80-81). E sarà nella «terza Città del Messico» che i vari mondi convergeranno nella figura di argilla e paglia messa in vendita in una baracca di lamiera:

«Sul fianco di una collina cotta dal sole, dal terreno giallo bruciato, la strada davanti a noi era piena di dossi impossibili. A destra, una strada inaccessibile tranne che ad un camion. Degli alloggi, a mala pena delle case, compensato recuperato nei cantieri di costruzione, vecchi pannelli a volte coperti di carta catramata, tetti di plastica o di lamiera ondulata, cartone che protegge da mulinelli di polvere ma non dalla pioggia, tutto questo tenuto più o meno insieme da chiodi, corda e fil di ferro. Qualche cespuglio, dei cactus, delle buganvillee, dei gerani rossi a stelo corto piantati in vecchi barattoli di pittura. Cadaveri di macchine. Bambini dagli occhi coperti di brina, dagli occhi strabici, dalle pance gonfie, dai piedi nudi o con sandali rotti. [...] La terza Città del Messico.» (*Pietre*: 87-88)

Introducendo l'intervista a Elena Poniatowska, Szanto ci parla dei «molti volti» di Città del Messico:

«Mexico City has many faces. It is intellectual and European, Aztec and cryptic. It is bawdy, generous, formal, communal, angry, debonair. The tree-shaded sidewalks of the Coyoacán district are lined by high walls enclosing three-hundred-years-old homes. The Avenida de la Reforma, a boulevard as any in the world, is a modernist invention. The Zona Rosa's clubs entertain until dawn, its beggars, adults and children beseech tourists night and day. On the immense central square, El Zócolo, three sites dramatize Mexican power - the semi-reconstructed Palacio Mayor of the Aztecs, the baroque Cathedral of the Catholics, and the Bismarckian Palacio Nacional of the President; side by side they stand, simulating harmony and coexistence. On another plaza not far away, Tlatelolco, the stones have been stained by state violence and death. And from the cement or tin or cardboard barrios circling the city, millions of Mexicans, rural poverty draining their faces, search for jobs, diversion, and deliverance.» (SZANTO G. 1996: 19)

Nel suo romanzo, Szanto mantiene costante la tensione dialettica fra le varie anime che compongono il Messico, riuscendo a disegnare un territorio di scrittura del tutto originale, sia nel panorama della letteratura canadese contemporanea che nel più vasto campo delle nuove letterature, definite post-coloniali o post-moderne. Interrogandosi sul concetto di «appropriation» con il quale solitamente si stigmatizza il rapporto che lega l'autore "occidentale" alla materia "non-occidentale" del suo scrivere, Szanto precisa il suo pensiero e il suo metodo di indagine:

«I hate the notion of appropriation, I don't think there's any such thing, if one believes that one owns what one has then one is in serious trouble. One lives on a piece of land, but one is really only the proprietor of that piece of land for a very finite period of time, after that mostly the land is its own; documents of law say you have a right to it, but in the end, what can you do? You can cut down the trees, you can uproot the grass and the flowers, but the land is still going to be there, and it's going to come back, you'll be dead for a very long time and the land will still be there.»(5)

«La terra appartiene a se stessa»: con questa affermazione Szanto riassume il senso del suo rapporto di scrittore "nordamericano" con il Messico, un territorio che rappresenta

l'immanenza del mondo naturale sullo scorrere delle vicende umane che lo solcano. Due simboli particolarmente pregnanti ricorrono nel romanzo e aiutano a dipanare il filo che unisce Jorge agli altri personaggi: uno è «l'orlo del vulcano», che si trova vicino alla cittadina e che racchiude «una laguna ampia circa mezzo chilometro e così profonda che gli oceanografi dell'Università Nazionale di Città del Messico non sono stati in grado di scandagliarne il fondo» (*Pietre*: 45); l'altro è il Museo di Antropologia, «che ospita i resti di civiltà straniere e magiche» (*Pietre*: 75). Entrambi questi simboli sono collegati all'essenza «tellurica»⁽⁶⁾ della civiltà messicana, scossa da terremoti - come quello del 1985 con il quale si apre il romanzo - e iscritta nella pietra dei suoi innumerevoli dei. Il vulcano spento, poi, rimanda, con la «profondità insondabile dell'acqua», a significati esoterici inquietanti e perenni:

«Qui, certi giorni d'estate soleggiati ma senza vento, l'acqua forma dei mulinelli che trascinano i nuotatori nel loro vortice; qui, il giorno di Ognissanti, mentre tutti i bravi Michoácuarani onorano i loro morti al cimitero, i mostri marini fanno capriole per rituali osceni; qui, viene tagliata regolarmente la presunta coda di Ali Cran.» (*Pietre*: 137)

Il tramite fra il passato e il presente, dimensioni in realtà simultanee, è fornito dal Museo di Antropologia, dove, nella «sala pre-classica», Dolores si rispecchia nel suo simbolo di pietra:

«Lì nella vetrina, al lato destro, circondata da una dozzina di figure più grandi e realizzate in maniera fantasiosa, alta quindici centimetri, seno d'argilla leggermente prominente, ombelico ben centrato: una donna con due teste.» (*Pietre*: 60)

Troviamo anche un'immagine di Tezcatlipoca, «dio del peccato, del dolore e delle streghe», ammirato nella «sala azteca» del Museo (*Pietre*: 84), che spunta a metà dalle acque di uno stagno dove Jorge officia il rito strano a cui aveva assistito ai bordi della piscina:

«Un impulso mi fece inginocchiare di nuovo e, come se terminassi un rito di apprezzamento o addirittura di omaggio alla statua, feci con le mani il gesto a rana che avevo visto fare alla donna la sera prima. Poi mi alzai e mi allontanai.

Mi fermai. Dei veri schizzi. Mi girai ancora. Lo stagno era pieno di pesci. Salivano, giravano. Nell'ombra, nessun bagliore bianco del petto, piuttosto un riflesso scuro come quello dello stagno. Più bello ancora, da far paura, il nero cangiante del dorso sotto la superficie d'ebano, le loro pinne dorsali macchiate di grigio che si agitavano. Il fruscio delle dozzine di code. I movimenti erano più lenti, le volute più studiate che nella piscina azzurra. Sentii forte il loro richiamo e feci un passo verso di loro. Ma non ero io che gli interessavo, per così dire. Sembravano fare un arco davanti alla lastra.» (*Pietre*: 86)

Sperso dinanzi alla "terrificante simmetria", per dirla con William Blake, che lo attrae verso il gorgo senza fondo dove giace, immota e ormai inutile, la "ragione", Jorge abbraccia totalmente il Nuovo Mondo e abbandona progressivamente le «categorie» del Vecchio per ripensare le proprie esperienze alla luce di «un modo diverso»⁽⁷⁾.

Nel nuovo libro che George Szanto ha dedicato al Messico, *The Condesa of M.*, ci imbattiamo nella figura, affascinante ed enigmatica, della latifondista settecentesca María Victoria Cervantes y Gazoponda, la quale, in perfetto stile saramaghiano, attraversa disinvoltamente la barriera temporale e fisica che la separa dal nostro presente e risolve un intrigo tanto complicato quanto originale e dagli esiti imprevedibili, che vede al centro nientemeno che Papa Paolo VI resuscitato, una potente ed occulta organizzazione

ecclesiastica epigona dell'Opus Dei, una setta millenarista, un prete dissidente perseguitato ed autore di un misterioso manoscritto che il *gringo* Jorge ha l'incarico di contattare ed eventualmente scagionare da una fantomatica accusa di rapina a mano armata.

Colui che ci guida in questo viaggio parallelo tra il Settecento di María Victoria e il presente di Mono Loro, il prete incarcerato, è nuovamente il criminologo canadese Jorge, il quale torna a Michoácuaro alcuni anni dopo il primo soggiorno. Ritroviamo anche in questo romanzo un *leitmotiv* della prosa di Szanto: la costante tensione dialogica e dialettica tra il costituirsi di due mondi apparentemente inconciliabili, il razionalismo (se non l'Illuminismo) occidentale e la magica moltiplicazione delle diversità connaturata a tutto ciò che, come il Messico, sembrerebbe porsi in netta contrapposizione ad esso. Così, come per lo Spazzino de *La faccia nascosta delle pietre*, Gonzalo, il marito morto di María Victoria, ritorna periodicamente a incoraggiare e consigliare la moglie nel suo ruolo inedito di donna-imprenditrice e di madre di tre figlie da sistemare, e la stessa María Victoria "ritornerà" in veste di apparizione, bianca e luminosa, a chiudere la vicenda del rapimento e sequestro di Kiki, la figlia acquisita di Jorge dopo il suo nuovo matrimonio con Rissa, la donna che è riuscita a fargli superare il dolore per la perdita di Alaine, la prima moglie.

Ma ciò che rimane impresso di questo bel romanzo che conferma Szanto quale grande creatore di trame e universi narrativi indimenticabili, è sicuramente Lei, la Contessa di M., cioè di Michoácuaro, luogo eponimo dove si consuma la sua storia di passione, vendetta e magia. Ella, infatti, sposa in seconde nozze Jacobo Francisco, il figlio illegittimo che Gonzalo aveva avuto in Europa da Rachel, ragazza ebrea, e così facendo si pone contro la gerarchia ecclesiastica che la scomunica. Non solo, María Victoria fa anche parte di una confraternita clandestina femminile che si riunisce periodicamente sulle rive di un lago vulcanico dove viene officiato un rito di purificazione e conoscenza che ha come scopo ultimo quello di vanificare tutte le barriere di spazio e tempo e "guidare" verso la liberazione dal dolore e dalla "malattia" causata dalla Conquista:

«Because time, María Victoria explained, is not a line. It begins with us, and goes forward from here as we go forward; but it goes back also, to many ages, including the age before the illness. We go back, we come forward again, unravelling illness as we return to the present. This, a healing, passes into a woman through the power of the undulations.»(8)

Laddove nel precedente romanzo Szanto presentava una realtà composita e sfaccettata e per questo frammentaria, imperniata sulle vicende inconsuete di un gruppo di personaggi insoliti e a volte sconcertanti, qui la costruzione di un mondo narrativo perfettamente equilibrato e conchiuso rasenta, a mio avviso, la perfezione stilistica di un grande scrittore del nostro tempo. La compenetrazione di Szanto con il Messico si fa ancor più stretta e si arriva sicuramente a poter ipotizzare quella definizione di «intersective fiction» con la quale Alfredo Luzi descriveva l'emergere di nuovi autori che trascendono, metaforicamente e letteralmente, le frontiere e le barriere che separano artificialmente tanto le letterature quanto le coscienze(9). Il quadro di riferimento si fa più ricco e strutturalmente complesso, presentando una narrazione su due piani - quello del Settecento di María Victoria e quello di Jorge e Mono Loro, pseudonimo di padre Joaquín Chuscadón - e soprattutto introducendo nel contesto di Michoácuaro il passato coloniale e il presente turbolento delle repressioni politiche e delle sette religiose di cui la comunità di Nueva Belén è esempio di folgorante attualità. Riprendendo personaggi che già conosceamo e che ci avevano introdotto all'universo "alternativo" creato da Szanto - Don Pepe, il padrone della stazione televisiva, il farmacista Felicio, il suo giardiniere cieco Flaco, e in particolare Ali Cran - Szanto imbastisce una trama di grande effetto in cui il destino tragico

della Contessa si lega alle vicende dei protagonisti del presente, collegando, simultaneamente, la trascendenza di una nozione ciclica del tempo - «the world's shape, the history of the land, procreation, the meaning of death, the purpose of days, the love of children. Cycles within cycles within cycles» (*Condesa*: 131) - alla nostra scansione cronologica. Anche qui, tutto avviene sulle rive e dentro le acque di un lago vulcanico dove si perpetua un rito che ripercorre l'immanenza di una storia diversa, quella delle «cinque età» - «the time of the giants, of the stories, of illness, of the ancestors, of the ceremony» (*Condesa*: 129) - e dove scompariranno in un gorgo Jacobo e Sabina, una delle figlie di María Victoria e antenata di Ali Cran, e dove precipiterà Rissa alla disperata ricerca di Kiki, rapita dagli adepti della setta, e dove avverrà il suo incontro con lo spirito inquieto della Contessa, le cui ossa erano state disperse.

Ennesima prova di virtuosismo narrativo, questo romanzo ci lascia ammaliati dal ritratto di María Victoria, questa donna fuori del comune, in bilico tra il potente richiamo del suo passato ancestrale e l'insegnamento prezioso che le scrittrici del Settecento a lei care le hanno lasciato in dote, un insegnamento ricco di principî di eguaglianza, anticonformismo e libertà.

Infine, George Szanto scrittore canadese o "messicano"? O "mestizo"? O, piuttosto, "creolo" nell'accezione proposta dal martinicano Patrick Chamoiseau?

«Popoli diversi tra loro per lingua e visione del mondo - amerindi, coloni europei, enclaves africane, immigrati indù, cinesi, sirio-libanesi - dopo essere stati sradicati dalla loro terra, sono stati obbligati a vivere insieme. E sono riusciti, pur nel conflitto e nel dolore, a creare una nuova identità culturale. Questa è la *creolizzazione* che è identica ovunque: a Cuba, in Martinica, a Trinidad, in tutta l'America Latina: ciò che cambia è la creolità. Esiste una creolità metropolitana e una della periferia, in Francia o in Italia, o in qualsiasi altro paese dove c'è un incontro di popoli diversi. Attenzione però: la creolità non è un *métissage*, né una sintesi. E' un mosaico di popoli e di valori che si compenetrano, che si ripudiano o si accettano in maniera imprevedibile. Si è quindi in uno stato di creolità quando ci si trova nel punto di confluenza di diverse razze, lingue e culture.» (CHAMOISEAU P.)

Ai futuri lettori di questo grande scrittore, l'ardua sentenza!

Note

- (1) Si tratta dei seguenti scrittori: Elena Poniatowska, María Luisa Puga, Ricardo Rivera, Paco Ignacio Taibo II, Juan Villoro, Margo Glantz e Carlos Fuentes (cfr. SZANTO G. 1996).
- (2) Cit. in GALLI MASTRODONATO P. 1998: 163.
- (3) SZANTO G. 1999: 11; d'ora in poi si farà riferimento a questo romanzo, nel testo, contrassegnandolo con *Pietre* e il numero della pagina.
- (4) Si veda l'intervista rilasciata da Szanto, cit. in GALLI MASTRODONATO P. 1998-99: «Mexico is a mix of cultures from the beginning, by that I mean from the beginning of participation in Western thinking, mainly the relationship between Spain and the indigenous cultures. So, the multiple cultures of Mexico create categories which are very difficult for a north american to deal with in any kind of easy way», p. 178.
- (5) SZANTO G. in GALLI MASTRODONATO P. 1998-99: 179.
- (6) Si veda la mia Prefazione a *Pietre*: 7.
- (7) «The major intention in writing this novel was to try and see what could happen if somebody with a certain set of categories experienced a whole range of moments in his

life which made no sense. What do you do with them? You can either try and make it fit into categories you know, or try to think the experiences otherwise», SZANTO G. in GALLI MASTRODONATO P. 1998-99: 178.

(8) SZANTO G. 2001: 130; d'ora in poi si farà riferimento a questo romanzo, nel testo, contrassegnandolo con *Condesa* e il numero della pagina.

(9) Cit. in GALLI MASTRODONATO P. 1998-99: 178.

Bibliografia

CHAMOISEAU Patrick, 2000, *Il Mosaico di popoli*, "I Viaggi di Repubblica", 11 maggio.

DIONISI Maria Gabriella, 1998-99, *Recensione a George Szanto, La faccia nascosta delle pietre*, "Il Tolomeo: Articoli, recensioni e inediti delle Nuove Letterature", 4, pp. 82-83.

GALLI MASTRODONATO Paola, 1996, *George Szanto, Under the Volcano: Canadian-Mexican Fiction*, "Il Tolomeo: Articoli, recensioni e inediti delle Nuove Letterature", I, 2, pp. 93-94.

GALLI MASTRODONATO Paola, 1998, *Voices from the Deep: George Szanto's Water Mystique*, pp. 163-169, in Caterina RICCIARDI, Laura FERRI, Fabio MUGNAINI (curatori), *Acqua: Realtà e metafora. Atti del XI Convegno Biennale dell'Associazione Italiana di Studi Canadesi*, "L'acqua nella cultura canadese - realtà e metafora" (Università di Siena, 6-9 novembre 1996), Semar, Roma.

GALLI MASTRODONATO Paola, 1998-99, *Intervista a George Szanto*, "Il Tolomeo: Articoli, recensioni e inediti delle Nuove Letterature", 4, pp. 178-180.

SZANTO George, 1994, *Friends & Marriages*, Véhicule Press, Montréal.

SZANTO George, 1996, *Inside the Statues of Saints: Mexican Writers on Culture and Corruption, Politics and Daily Life*, Véhicule Press, Montréal.

SZANTO George, 1999 [1990], *La faccia nascosta delle pietre*, traduzione di Maria Luisa LONGO, prefazione di Paola GALLI MASTRODONATO, Vecchiarelli Editore, Roma [ediz. orig. *The Underside of Stones*, McClelland & Stewart Inc., Toronto].

SZANTO George, 2001, *The Condesa of M.*, Cormorant Books Inc., Toronto.