ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

SEZIONE GERMANICA

XVII, 3

NAPOLI 1974

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

SEZIONE GERMANICA

diretta da Fernando Ferrara

Per ogni anno solare è prevista la pubblicazione di otto fascicoli.

XVII, 3 1974

anglistica

Lidia Curti, Laura Di Michele, Fernando Ferrara

INDICE

ARTICOLI E SAGGI

PROBLEMI DI DIDATTICA

AION

SEZIONE GERMANICA

anglistica

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

SEZIONE GERMANICA

XVII, 3

anglistica

NAPOLI 1974

articoli e saggi

I problemi dell'elaboratore e i suoi rapporti con mittente, destinatario e canali – problemi della letteratura vista non solo come espressione del genio creativo ma come comunicazione – sono il tema dominante dei tre scritti riuniti in questa sezione. Lo Shakespeare di The Tempest (nel saggio di F. Ferrara, « The Tempest di Shakespeare come metateatro »), preso nella morsa della crisi sociale che doveva sfociare nelle Rivoluzioni del Seicento, dibatte il problema della fine del teatro totale provocata dalla specializzazione della committenza, dal restringersi dei canali, dalla selezione e dalla rarefazione dei fruitori connessa con l'avvio dei « teatri privati ». Nello studio di G. Mariniello (« Vicende biografiche e formazione ideologica di un letterato elisabettiano: Barnaby Rich ») Barnaby Rich ci appare indeciso fra la protezione del mecenate e il favore del pubblico pagante e degli stampatori della neonata editoria britannica, ma comunque soggiogato dalle ideologie dei gruppi sociali che autorizzavano o esigevano il suo impegno di scrittore facile e corrivo. Joanna Baillie riflette le tensioni di un'epoca più evoluta in cui la disgregazione della società urbana recata dall'industrialesimo incipiente degrada l'àmbito della comunicazione teatrale che certo non trova rimedio nella terapia di una nuova poetica delle passioni (studiata nel saggio di N. Morace, « Una drammaturgia per l'Ottocento: The Plays of the Passions »), proposta ingenua ma rivelatrice di tendenze culturali e di sensibilità che l'età detta romantica avrebbe utilizzato e coltivato altrove.

THE TEMPEST DI SHAKESPEARE COME METATEATRO

I. *Tempesta.*

Prìncipi e marinai si confrontano due volte sul ponte della nave che la tempesta trascina al naufragio: i signori del potere chiedono invano rispetto all'iracondo nostromo il quale — esagitato e urlante — tenta di evitare il disastro incombente lanciando bordate di comandi ai marinai sbandati e atterriti.

Il re di Napoli in persona — che ha la gentilezza aristocratica e paterna di Theseus — sembra chiedere timidamente udienza (« Good boatswain, have care... »; I, 1, 9); il suo fedele Gonzalo — reincarnazione migliorata del vecchio Polonio — tenta, con delicatezza ma con dignità, di far valere il rango dei potenti (« Good, yet remember whom thou hast aboard... » *Id.*, 19-21); i due sinistri signorotti per cui potere e tradimento sono tutt'uno appaiono invece insolenti e aggressivi (« *Sebastian.* A pox o' your throat, your bawling, blasphemous, incharitable dog!...; *Antonio.* Hang, cur! hang you whoreson insolent noisemaker! » *Id.*, 40-44). Il nostromo resta impassibile di fronte a blandizie, minacce e insulti; questi terricoli, principi o villani che siano, debbono lasciarlo in pace, debbono lasciarlo lavorare: quando il mare è in tempesta, sulla nave comandano i marinai, e basta (« I pray now, keep below... Out of our way, I say... You again! what do you here?... Work you, then. » *Id.*, 11, 27, 38, 41).

La nave come simbolo della società civile, dello stato, era una convenzione ben presente alla mente di ognuno

all'epoca. Re, principi, duchi, cortigiani, servitori: una corte completa è il carico di questa nave alla deriva. Per un attimo si pensa all'allegorismo ancora compatto della *Ship of Fools* o a quello topico, anfibio e sdrucito, della *Bouge of Court* ma subito s'intende che l'atmosfera è diversa; qui non ci sono ambiguità: la nave è legno e metallo, tela e sartie, il mare è salsedine amara (« *Enter* Mariners *wet* »; *id.*, 51; « What cares these roarers for the name of king? »; *id.*, 16). Aristocrazia e potere sono nelle mani del Master e del suo equipaggio: l'ordine e la gerarchia sono capovolti nella tempesta. La legge delle onde spazza dalla tolda oscillante la legge della società umana. Si sente echeggiare per un momento la voce folle di Lear:

> Take physic, pomp;
> Expose thyself to feel what wretches feel,
> That thou mayst shake the superflux to them....
> (III, 4, 33-35)

Ma è solo un momento. La tempesta del *Lear* è ben altra cosa che questa tempesta; la tempesta del *Lear* è la tempesta di dio, è l'echeggiamento universale, il turbamento cosmico che riflette lo scardinamento della pietas nella famiglia, dell'ordine nello stato. La tempesta del *Lear* è un atto di fede nell'ideologia dei potenti anche se è causata dagli orridi torti dei potenti. In *The Tempest* la natura non ha voce: anche la tempesta è un artefatto umano, fatta su misura per i primi pruriti di una giovinetta appena pubere e già troppo sola (« I have done nothing but in care of thee » [I, 2, 16], le dirà, né mentisce, papà Prospero); è un gioco di illusioni — luci e suoni —; un gioco amaro e beffardo ma tale comunque da non torcere nemmeno un capello a tutti coloro che con grottesca angoscia inutile si accommiatano da familiari e potenti mentre il fasciame si spezza sugli scogli.

È un nuovo mondo, « splendido mondo nuovo », questo in cui il re obbedisce a un rozzo nostromo, in cui un vecchio stanco e disincantato fa le veci di dio. Un nuovo mondo o un mondo troppo antico che non solo è uscito

dai gangheri ma che, eroso e sghembato dalle forze nuove del tempo, non regge più, non è più eguale nemmeno a se stesso.

Se il regista della tempesta è Prospero, il macchinista è Ariel:

> *Prospero.* Hast thou, spirit,
> Perform'd to point the tempest that I bade thee?
> *Ariel.* To every article.
> I boarded the king's ship; now on the beak,
> Now in the waist, the deck, in every cabin,
> I flam'd amazement: sometime I'd divide,
> And burn in many places, on the topmast,
> The yards and bowsprit, would I flame distinctly,
> Then meet and join....
> (I, 2, 193-201)

Luci e suoni, appunto, e tutti voluti da Prospero per far sì che il destino si adempia. Si sa che fin dalla sua prima commedia Shakespeare aveva fatto ricorso alla tempesta e al mare per disgiungere e riunire, per generare equivoci e sanarli. Dice il mercante Aegeon:

> A league from Epidammium had we sail'd,
> Before the always wind-obeying deep
> Gave any tragic instance of our harm:
> But longer did we not retain much hope,
> For what obscured light the heavens did grant
> Did but convey unto our fearful minds
> A doubtful warrant of immediate death....
> (*The Comedy of Errors*, I, 1, 63-69)

E l'antico marchingegno era servito fino al terzultimo dei suoi drammi in cui donne, vecchi e bambini vengono sparsi ai quattro venti dai marosi in tempesta; dice Pericles:

> Alas, the sea hath cast me on the rocks,
> Wash'd me from shore, and left me breath
> Nothing to think on but ensuing death....
> (*Pericles*, II, 1, 5-8)

Tempesta è minaccia di morte — si veda il finale di ambedue le citazioni — è dispersione dell'ordine, dalla *Comedy of Errors* al *Pericles*, in tutto il precedente teatro comico di Shakespeare: le famiglie sono sparse per il mondo e ciascuno si crede che gli altri siano morti finché sorte non li ricongiunge:

> These two Antipholuses, these two so like,
> And these two Dromios, one in semblance
> Besides her urging of the wreck at sea, —
> These are the parents to these children,
> Which accidentally are met together.
> (*The Comedy of Errors*, V, 1, 357-361)

Come nella prima commedia, così nel *Pericles*, passata la tempesta, torna a ricomporsi l'armonia della famiglia: si riuniscono i vecchi genitori e ritrovano la figlia adorata; e Gower, ammiccando, può dichiarare il senso di quella macchinosa metafora:

> In Pericles, his queen and daughter [you have] seen,
> Although assail'd with fortune fierce and keen,
> Virtue preserved from fell destruction's blast....
> (V, 2, 87-89)

È la diva Fortuna, prima nel pantheon delle divinità medievali — agente superna che sconvolge i progetti più saldi e mette alla prova i vincoli più sacri e le fedeltà più profonde — che ha mosso la tempesta poi placata dalla giustizia di dio.

Non così nel caso di *The Tempest*. Qui la tempesta è fatta dall'uomo e lo sappiamo. Qui la tempesta è la tempesta dei tempi che mutano e che travolgono e ridicolizzano l'ordine antico. Il mare è ora dei mercanti e il mare dei mercanti impone la sua dura legge alle corti dei potenti:

> Our hint of woe
> Is common; every day some sailor's wife,
> The masters of some merchant and the merchant,
> Have just our theme of woe....
> (II, 1, 3-6)

Così commenta Gonzalo il quale è il più consapevole dei naufraghi e che sa che oramai i sovrani debbono condividere la sorte dei mercanti (anche se, a sua volta, egli stesso non riuscirà a evitare di esibire la corruzione e la decadenza della sua casta, definitivamente lontana dal dominio e dal governo della realtà) e, partecipe della nuova mentalità dei fondatori del massimo impero che mai si vide al mondo, soggiunge: « Had I plantation of this isle... » (II, 1, 139). La voce, tecnica e specifica, non ci lascia dubbi: alle spalle di questo pugno di aristocratici c'è la nuova forza del capitale mercantile, la stessa che era dietro Sir Walter Raleigh quando sbarcò in Virginia.

È questa la tempesta che ha rovesciato le gerarchie sulla tolda della nave in pericolo, che sembra aver rovesciato ogni senso di decoro e di rispetto nella mente di principi e servi estratti e risucchiati dalle sale protette della corte: tutti, eccelsi e infimi, sembrano presi da una grottesca — incongrua, dato l'ambito e la situazione — mania di potere. È il caso del « saggio » Gonzalo che farnetica di utopie:

> I would with such perfection govern, sir,
> To excel the golden age.
> (II, 1, 163-64)

Sebastian, per consiglio efferato del già usurpatore Antonio, si accinge al fratricidio:

> Thy case, dear friend,
> Shall be my precedent; as thou got'st Milan
> I'll come by Naples.
> (II, 1, 285-287)

Né a questa legge di grifagna rapacità sfuggono i servi della corte che Calibano eccita alla violenza; Stephano esclama:

> Monster, I will kill this man: his daughter and I will be king and queen, — save our graces! — and Trinculo and thyself shall be viceroys....
> (III, 2, 104-107).

Come non riconoscere, in questa smania smodata e nefasta di possesso — nemmeno di potere —, la nuova legge dettata dal mondo aggressivo e adunco dei mercanti che stanno prendendo il mare alla conquista del mondo? E tale è il senso vero della tempesta di questo dramma.

Ora, in *The Tempest,* all'iddio della legge medievale s'è sostituito Prospero e alla Fortuna, Ariel, agente guizzante e fatato del vecchio mago stanco. Non appena questo viene annunciato — e subito vien detto, mentre ancora stridono i legni infranti e i marosi rombano —, la dimensione del dramma si stravolge e muta; la vicenda dei naufraghi e degli strani abitanti dell'isola stregata resta legata al mondo della scena e Prospero — che guida meticolosamente i passi e le vicende degli attori e li dispone, da soli o in gruppi qua e là per cale e spiagge, per pantani e boschetti, a recitare, ciascuno, la parte che *lui* gli ha assegnata — Prospero resta solo, solo e astratto (talvolta perfino distratto) in un mondo separato, remoto dalle angosce e dalle gioie dei suoi personaggi; e come all'inizio egli ha suscitato la tempesta, così — giunto alla fine del dramma — promette la calma, « calm seas, auspicious gales » (V, I, 314).

Ma la tempesta non ha soltanto un'allusività pubblica e politica; è, nello stesso tempo, proiezione simbolica della condizione tormentosa dell'artista che vede definitivamente sconvolto e irreparabilmente disgregato il mondo della sua arte. La nave come simbolo della mente creatrice è un luogo comune d'ogni tempo.

La tradizione s'era addensata in Petrarca ove aveva trovato l'espressione definitiva nel sonetto 189: *Passa la nave mia colma d'oblio* che — sia pure per ragioni diverse — esibisce la mente sconvolta del poeta come vascello funestato dalla tempesta e privo di governo (« Morta fra l'onde è la ragione e l'arte »). Thomas Wyatt, com'è noto, aveva fornito il tramite con la sua *Galley*, che appena sfoca la nitida metafora petrarchesca (cfr. ad es.: « Drowned is reason that should me comfort » ove s'è perduta la

voce ambigua « arte », assai importante se non essenziale). Suggerimenti nello stesso senso giungevano da ogni successore di Petrarca; fra le altre, una voce aveva raggiunto Shakespeare:

> Come potrò giammai solcar quest'onda
> Del mar dei vostri honor, Donna reale,
> Con la barchetta del mio basso ingegno?

Così aveva cantato, nella seconda canzone del *Libro degli amori*, Bernardo Tasso e Shakespeare gli aveva fatto eco:

> My saucy bark (inferior far to his)
> On your broad main doth wilfully appear,
> Your shallowest help will hold me up afloat
> . . . . . .
> Or (being wrack'd) I am a worthless boat.
>
> (*Sonnets*, LXXX, 7-11)

Quel naufragio che, retoricamente, Shakespeare mostra di paventare nei *Sonetti*, attribuendolo alla distrazione del suo prediletto mecenate che trascurava i suoi canti per rimirare « the proud full sail » della poesia di un poeta rivale, si scatena realmente, per motivi ben più gravi anche se non disgiunti da quelli implicati nel sonetto LXXX, e si oggettiva nella prima scena di *The Tempest*. « La ragione e l'arte » del teatro di Shakespeare, del grande teatro elisabettiano, sono travolte da un sovvertimento ben più vasto e grave delle pene d'amore o delle gelosie professionali: i marosi di una crisi civile e culturale, che improvvisamente si acutizza ed esplode con la successione Stuart, investono violentemente tutti gli apparati di valori, i sistemi di aspettative, i complessi insiemi di criteri e di regole che governano la società e che formano i codici non scritti, la tacita dottrina della cultura di quel periodo.

È su questi canoni che in ogni tempo si fonda il teatro per rendersi comprensibile e fruibile: essendo infatti paradigma esemplificativo del vivere morale e sociale, esso può essere compreso solo come adesione o contestazione di una norma dell'esistere riconoscibile per tutti. Quando

la norma smotta e frana fino a risultare indistinta e confusa il teatro smarrisce la sua funzione autentica e diviene strumento superfluo di distrazione o alimento delle illusioni o delle mistificazioni apologetiche dei gruppi sociali che lo gestiscono.

La tempesta che scuoteva la società di quell'epoca di tensione e di conflitto mutando l'equilibrio del peso economico e sociale, non lascia certamente immutato il mondo dei valori che organizzano e razionalizzano le dislocazioni effettive del potere. La visione del mondo aristotelico-tomistica — che sanciva il privilegio dell'aristocrazia e il diritto assoluto del sovrano, quella che Ulysses aveva sentito vacillare e disgregarsi e che Coriolanus invano aveva tentato di tenere in piedi — ora, affrontata in campo aperto dalla concezione calvinistico-baconiana — che quel privilegio contestava per aprire la strada all'affermazione della borghesia — si disfa e rovina irreparabilmente travolgendo valori e norme, modelli di comportamento e attese e pone in forse l'essenza stessa e la matrice generativa dei personaggi del dramma e delle loro vicende.

Re, cortigiani e marinai che, sulla nave impazzita e sbattuta dalla tempesta, si scambiano le parti e le gerarchie e finiscono poi tutti travolti dai marosi, sembrano immagini grottesche, colte nel bagliore di una divinazione pre-espressionistica, dello sconvolgimento del mondo artistico del drammaturgo, impotente di fronte alla tempesta dei tempi.

Quando quegli stessi personaggi emergono dalle acque salmastre e — approdati sull'isola di Prospero — tentano di recitare la loro parte, essi ci appaiono svuotati, flosci, privi di autenticità e di plausibilità, di autonomia e di vitalità. La molla del loro esistere come creazioni oggettivate s'è rotta nella tempesta e a Prospero non resta che muoverli come burattini senza nemmeno cercare di nascondere il gioco dei fili e delle dita che ne provocano ogni sobbalzo e ogni spostamento.

Alla fine, stanco e disilluso, avendo dimostrato più che ad altri a se stesso la vanità di quel gioco — che è divenuto impossibile perché non riesce a sembrare altro

che gioco —, Prospero si affretta a metterli da parte e si prepara a ritornare al suo luogo natale per affrontare la sola realtà della vita che oramai — cessata la sua magia — l'interessa: la morte.

> ... In the morn
> I'll bring you to your ship and so to Naples
> . . . . . .
> And thence retire me to my Milan, where
> Every third thought shall be my grave.
>
> (V, 1, vv. 306-311)

II. *Isola.*

> This island's mine by Sycorax, my mother,
> Which thou tak'st from me. When thou cam'st first
> Thou strok'st me, and made much of me; wouldst give me
> Water with berries in't: and teach me how
> To name the bigger Light, and how the less
> That burn by day and night: and then I lov'd thee
> And show'd thee all the qualities o' th'isle,
> The fresh Springs, Brine pits; barren place and fertile,
> Curs'd be I that did so.
>
> (I, 2, vv. 333-341)

E questa è l'altra faccia della medaglia; quel mercante che ha aggredito, nel furore incontenibile della tempesta, il re di casa sua scacciandolo dalla tolda del suo vascello, giunto a riva, compie la sua opera predonesca e cinicamente spregiudicata sul re dell'isola: nero come il demonio, essere infido e accidioso, mostro più bestia che uomo; cannibale, cannibale mangiatore di uomini. E questi è Caliban. Ignaro dell'arte machiavellica del promettere per non mantenere, del blandire per depredare, dell'insegnare per truffare e sottomettere, egli ha dischiuso a Prospero le ricchezze dell'isola: acqua dolce e terra fertile; dapprima sussistenza e poi ricchezza per il colonizzatore. Per lui, antico signore dell'isola, la schiavitù e il disprezzo: animale da soma; e se c'è ribellione, la tortura (« For this, be sure, to night thou shalt have cramps, / Side stitches, that shall pen thy breath up... thou shalt be pinch'd / As thick as honey-comb, each pinch more

stinging / Than bees that made them » [I, 2, vv. 327-332 e *passim*].

È una vicenda che dalle orge di sangue dei *conquistadores* al genocidio del Vietnam, ci è fin troppo nota.

A Caliban una lezione non basta. Giunge un nuovo pretendente ed eccolo ripetere il suo errore, anche a Stephano egli torna a spiegare le virtù dell'isola:

> Be not afeard, the isle is full of noises,
> Sounds and sweet airs that give delight and hurt not:
> Sometimes a thousand twangling instruments
> Will hum about mine ears; and sometimes voices,
> That if I then had wak'd after long sleep,
> Will make me sleep again, and then, in dreaming,
> The clouds methought would open, and show riches
> Ready to drop upon me, that, when I wak'd,
> I cried to dream again.
>
> (III, 2, vv. 133-141)

La magia dell'isola, il sogno di ricchezza che vi si accompagna: nella voce ispirata del selvaggio — l'unica voce veramente irriflessa dell'intero dramma, ove il mostro è il solo essere genuino e « puro » — risuona il tema del fascino inoppugnabile dell'isola. Questa terra fertile, percorsa da limpide vene d'acqua dolce, agisce su tutti.

Ecco Ferdinand, che si trascina a riva sulle sabbie dorate della terra di conquista:

> This music crept by me upon the waters,
> Allaying both their fury, and my passion
> With its sweet air....
>
> (I, 2, vv. 394-396)

E la voce misteriosa dell'isola, ritrasmessa dal solito, provvido Ariel, gli lascia intravedere il mutamento marino del corpo morto del padre « into something rich and strange »: la straneità di un mondo altro ma, insieme, l'alone splendido della ricchezza (forse anche le « yellow sands » baluginano di pagliuzze d'oro?).

Ed ecco Gonzalo — la sua voce l'abbiamo già sentita mentre vagheggiava di colonizzare l'isola — che, più concretamente, appena giunto a riva, nota: « Here is every thing advantageous to life... How lush and lusty the grass looks! How green!... » (II, 1, vv. 48 e 51).

Si nota l'occhio esperto di chi già valuta le messi future e i proventi a venire, di chi sa apprezzare la buona terra e bene irrigata.

Ma l'isola non è soltanto questo, presagio delle terre da strappare agli indigeni « selvaggi » e da sfruttare, l'isola — che imprigiona Prospero, il mago-burattinaio e che ospita gli interpreti del suo dramma (i burattini gettati a riva dal naufragio della sua mente creativa oramai vacillante) — ha un'altra dimensione interna anch'essa al problema della creazione artistica, della comunicazione teatrale. L'isola — di fatto — si identifica con la scena, con la nuova scena « privata » su cui da circa un decennio la compagnia dei King's Men fondava i suoi drammi. Mentre, infatti, gli uomini nuovi dell'Inghilterra del mercantilismo pre-colonialistico si proiettavano tentacolarmente oltremare, sospinti dalla prodigiosa carica espansionistica dell'ideologia dell'acquisitività e dell'intraprendenza, gli epigoni dell'aristocrazia racchiudevano in àmbiti preclusi e isolati il loro privilegio, privatizzandolo e rendendolo impervio ai ceti meno disposti o meno dotati per quell'esercizio di *largesse* che il nobile ancora stimava doveroso.

In una di queste isole, schermate dal trambusto e dalla « volgarità » di un mondo in rapida trasformazione, venne a trovarsi incapsulato Shakespeare con la sua compagnia. Dal 1608 il teatro « privato » detto dei Blackfriars ospita la maggior parte delle rappresentazioni allestite dai King's Men. Shakespeare, di fronte al nuovo pubblico selezionato, nell'alone falsificante delle luci artificiali, tenta di adeguare attraverso gli anni, la sua voce alle nuove condizioni. Sperimenta strutture e modi in direzione, sostanzialmente, del melodramma; ricerca formalizzazioni e stilizzazioni che puntano, in ultima analisi, verso l'opera; spera di trovare nella dilatazione dei tempi e dei luoghi

la risposta all'angustia degli spazi e delle risonanze. Con *The Tempest* questa ricerca si placa: Shakespeare si ritrova disilluso e dubbioso su una scena che è un'isola.

Se ai tempi del Theatre e del Globe il teatro era un foro ove conveniva tutta la società elisabettiana, una « O » di legno capace di ospitare due possenti monarchie — con sovrani, soldati e villani —, perché signori e popolani, garzoni e cavalieri potessero insieme osservarne lo scontro; adesso, nel regno malato di Giacomo, il chiuso salone dei Blackfriars è un'isola, un'isola aristocratica e nostalgica, un po' *fanée* e distratta, circondata dall'ostile frastuono, dalla tempesta dei *commoners* oramai restii e separati i quali, in nome di Calvino e del dio denaro, rifiutano le figure della tradizione e gli *exempla* volti a rafforzare le scricchiolanti strutture del grande sistema dell'ordine e della gerarchia che i sovrani Tudor e poi Stuart avevano ereditato dal Medioevo e, meditando di traffici e profitti, s'apprestano a far cadere, con la testa del re, l'ultimo baluardo che la legge antica dell'obbedienza e dei diritti del sangue oppone alla dilagante ondata dell'utile e del progresso.

I due « luoghi » di *The Tempest*, la tempesta e l'isola, sembrano identificarsi, rispettivamente, con ciò che c'è fuori e dentro le mura dell'antico convento dei domenicani trasformato in teatro per i privilegiati. La tempesta è la Londra dell'età del mercantilismo, lo « splendido mondo nuovo » ribollente di impulsi e fermenti che l'allontanano dalla finzione scenica, l'isola è il palcoscenico dei Blackfriars, luogo appartato, escluso, isolato dalla vita trionfante e rozza dell'epoca nuova che Hamlet aveva visto arrivare e che Timon aveva insultato e deprecato. Alla fine del dramma Prospero (stavamo per dire, Shakespeare) dopo aver rinunciato ai suoi potenti incantesimi, non può che constatare la propria impotenza:

> Now I want
> Spirits to enforce, Art to enchant
>
> (*Epil.*, vv. 13-14)

e chiede soltanto di poter abbandonare la scena (o l'isola): « Let me not... dwell. In this bare island by your spell »

(*id.*, vv. 5-8). È una preghiera rivolta al pubblico, agli amici della compagnia dei King's Men, al sovrano stesso? Poco importa la risposta: è certo una preghiera con la quale Shakespeare implora di poter abbandonare il teatro e in cui identifica il palcoscenico — che egli aveva saputo popolare di schiere e di cortei, di concrete realtà e di labili immaginazioni — con la « nuda isola » che, cessato lo sforzo vano e nevrotico di Prospero, non può più ospitare né uomini, né divinità, resa sterile dal salmastro che le onde rabbiose della tempesta tutt'intorno ribollente vi hanno depositato.

Identificando il palcoscenico con l'isola Shakespeare si mostra presago della crisi del teatro, del teatro come tramite di comunicazione totale capace di trasmettere tutti i messaggi fondamentali della cultura dominante e di consegnarli a tutti i gruppi della società circostante, di quella crisi che si sarebbe manifestata non solo con gli aberranti messaggi del teatro carolino, con il silenzio del periodo del Commonwealth e con l'artificiosità intellettualistica e retorica della Restaurazione ma anche, materialmente, con la graduale trasformazione della piattaforma protesa fra il pubblico e aperta all'interazione più diretta e turbolenta fra realtà rappresentata e realtà vissuta, in àmbito appartato e dedicato alla finzione, separato dal pubblico (composto e sterilizzato in una dimensione unicamente spettatoriale) da quella quarta parete trasparente e invalicabile che solo le avanguardie primo-novecentesche e le neo-avanguardie d'oggi avrebbero tentato di infrangere.

La « bare island » menzionata da Prospero/Shakespeare nell'epilogo (v. 8) è dunque la scena — ora sterile e un tempo tanto feconda — su cui il mago/poeta aveva eretto le costruzioni della sua immaginazione: *The Tempest* è l'ultimo suo sforzo, uno sforzo immane e disperato, rivolto in tutte le direzioni possibili, fondato su tutte le sue esperienze passate, uno sforzo inteso non a recuperare la dimensione della comunicazione teatrale, a riaprire i canali che si andavano intasando e che distorcevano la trasmissione e falsificavano il sistema di retroazione, a fil-

trare i disturbi e polarizzare i rumori di fondo, ma invece volto a considerare il problema dell'impossibilità di far teatro, di fare il grande teatro totale, in una società in cui il confronto di due culture e di due ideologie — preambolo al conflitto di classe — s'era acutizzato al punto da renderle impermeabili l'una all'altra.

> « Dost thou think, because thou art virtuous, there shall be no more cakes and ale? » (*Twelfth Night*, II, 3, 123-124).

La sfida sprezzante di Sir Toby Belch — degno rappresentante di un'aristocrazia degenerata e gaudente, messa alle strette dallo sviluppo rapido e aggressivo di un nuovo sistema economico — rivolta al « puritano » Malvolio, grottesco ma minaccioso esemplare della nuova classe in ascesa e della sua ideologia austera e inflessibile, s'era ormai rivelata per quello che era: una bravata gratuita e smargiassa. Il tempo delle feste era finito e non invano Malvolio era uscito di scena, torvo, minacciando « I'll be revenged on the whole pack of you » (*id.*, V, 1, 387). La spaccatura fra le due classi era divenuta insanabile e impossibile ogni tentativo di elaborare un messaggio che potesse raggiungere insieme i due settori che si confrontavano in Parlamento, nelle corti di giustizia e nelle amministrazioni locali, nei porti, nelle città e nelle campagne e s'andavano armando per lo scontro aperto. In tale condizione il drammaturgo — avvezzo al pubblico universale del Globe — si trovava con l'arte sua frantumata e impotente: una « rozza magia » capace solo, oramai, di creare immagini fittizie che l'una parte o l'altra del suo pubblico avrebbe fatalmente considerate vuote finzioni e inutili perché fondate su un sistema di valori demistificato e rifiutato. Il dramma detto *The Tempest* è appunto il dramma, perfettamente riuscito, sull'impossibilità di fare un dramma.

III. *Strutture prive di fondamenta.*

Cosa resta di *The Tempest* se facciamo astrazione dalla parte di Prospero e del suo aiutante Ariel veden-

doli, come sono, non tanto come attori del dramma, ma l'uno come artefice e l'altro come esperto macchinista della vicenda? Restano tre brevi azioni che è difficile tenere insieme e che si avvicendano e si rincorrono sul suolo accidentato dell'isola.

C'è la commedia romantica e manierata del principe in incognito che, gettato dalla tempesta su una terra sconosciuta, vi incontra un'ignota fanciulla, se ne innamora e, alla fine, quando — superati gli ostacoli e le volontà contrarie — si accinge a sposarla, apprende che ella non è meno nobile di lui. C'è la torva tragedia di cinismo e di tradimento del mondo delle corti, accesa da un machiavellico consigliere e dal miraggio della corona, la quale, se andasse a segno, condurrebbe allo spargimento di sangue, al fratricidio, alla sopraffazione e alla follia. C'è infine il dramma sguaiato e grottesco della rivolta degli schiavi — dramma che interpreta negativamente tanti episodi della storia di ogni società, dall'antica civiltà classica alle vicende recenti d'Inghilterra — i quali, nella sovversione violenta dell'ordine, nell'ebrezza più sconcia e nella più volgare ricerca della soddisfazione degli istinti infimi — la lussuria, lo sfarzo, la gola — muovono allo sterminio dei potenti e finiscono nella confusione e nella strage.

La commedia, che ha per protagonisti Ferdinand e Miranda, rievoca il mondo dell'*Arcadia* di Sidney (con l'eredità dei romanzi alessandrini), delle commedie romanzesche e favolose della scena elisabettiana da Lyly a Greene allo stesso Shakespeare degli anni '90 —, quel mondo cui Shakespeare aveva dato perfetta espressione e forma definitiva in *As You like It* che può considerarsi compendio e sintesi del teatro comico shakespeariano e dell'epoca sua. Prospero, pilotando i due giovani (si serve dell'ipnotismo con Miranda per farla addormentare e svegliare a piacimento e con Ferdinand per immobilizzarlo se solo accenna a ribellarsi), cerca di rimettere in scena la vicenda di Rosalind e di Orlando, ma invano: allo spirito saputo e pungente di Rosalind corrisponde la monotona cantilena

di meravigliato stupore di una Miranda che è tanto ingenua da parere stolta; alla puntigliosa e risentita fierezza della prima — che è furba, sveglia, audace — l'altra non sa contrapporre che una devozione tanto prona quanto insipida e — emblematicamente — mentre nel finale di *As You like It* la protagonista si fa maga e con l'esercizio della propria (pretesa) « arte » risolve l'intrico delle situazioni dell'intera commedia, in *The Tempest* Miranda soggiace definitivamente alla magia del padre e ci appare, nel *tableau* di chiusura, ridotta al silenzio come una marionetta mentre mima la scena della felicità domestica più convenzionale giocando una partita a scacchi con il suo principe. E quest'ultimo non è meno impacciato e incolore di lei: ferito nell'onore, non riesce nemmeno a estrarre la spada dal fodero (mentre Orlando con disinvoltura rompe la schiena del gorilla che avrebbe dovuto farlo fuori); prigioniero nell'isola, s'adatta con facilità al compito servile di trasportare legna, che del resto esegue con riprovevole fiacchezza (mentre Orlando, nel bosco di Arden, infilza addirittura una leonessa); innamorato, balbetta il suo sentire senza arte né costrutto (mentre Orlando ingaggia fantastici contrasti verbali con l'innamorata travestita).

Cosa significa questo fallimento? Significa forse che Shakespeare non ha più la vena e le forze per scrivere una commedia? La risposta, evidentemente, sta altrove: in *As You like It* il palcoscenico era, perché poteva essere, corte e bosco, città e campagna; Londra (con i suoi intrighi e le sue molteplici attività) e la terra natale, la « foresta » del Warwickshire, grembo materno e refrigerio naturale per lo spirito logorato; le due matrici, dialetticamente contrapposte ma ambedue indispensabili, dell'Inghilterra di Elisabetta. In *The Tempest* il palcoscenico è, né potrebbe essere altrimenti, un'isola remota e sconosciuta, un luogo convenzionale che rende astratti tutti coloro che lo abitano. La scena è mutata perché è mutato il teatro (come struttura e come fatto sociale); il teatro è mutato perché è mutata la società. In questo nuovo luogo, appartato e cupo, la commedia gioiosa dell'età di Elisabetta — che mostrava la forza dell'amore capace di risolvere insieme le

ansie della passione più privata e i conflitti della vita pubblica — non può più aver luogo: la sua trama si smaglia in un canovaccio sommario e sgranato; le figure del disegno divengono immagini stente e inanimate; i colori delle emozioni impallidiscono e appaiono scialbi e spenti. La commedia di Ferdinand e Miranda, nella sua grigia mediocrità, è perfetta realizzazione di un messaggio metateatrale che verte sull'impossibilità del fare commedia, constatazione della morte irrimediabile del grande teatro comico elisabettiano.

La tragedia di Alonso e Sebastian, che non giunge a compimento per l'intervento di Prospero e dei suoi spiriti, è — in embrione — la vicenda che costituisce il tema di tutte le « grandi tragedie »: da *Hamlet* a *Macbeth* a *Lear*: è il dramma della bramosia smodata di potere che — facendo leva sulle pecche del sovrano legittimo — si asserisce su ogni altra motivazione, rovescia ogni devozione, lacera ogni vincolo e scardina le regole che danno un senso all'individuo, alla famiglia e al corpo politico facendo trionfare la follia sulla ragione, l'egoismo sulla solidarietà, la legge caotica del lupo su quella — dettata da dio — dell'alveare, retto dall'ordine e dalla subordinazione. La storia di Claudius che spietatamente avvelena il fratello Hamlet per strappargli la donna e la corona; di Macbeth che trucida barbaramente il cugino, l'ospite protetto dalla legge sacra della casa, il sovrano benevolo e generoso, per saziare la sete di potere sua e di sua moglie; delle due figlie degeneri di Lear, pronte a spingere il padre alla disperazione e alla morte pur di non lasciargli nemmeno l'ombra di quel potere di cui imprudentemente egli stesso ha voluto disfarsi, questa amara vicenda si ripropone nel complotto di Sebastian che, incitato dal malefico Antonio, già autore di una congiura identica ai danni di Prospero, medita la morte del fratello Alonso, re di Napoli, che egli ritiene oramai privo di erede per la scomparsa di Ferdinand, da tutti creduto perito nella tempesta.

Antonio non deve faticare molto a convincere il principe affinché egli rivolga la sua arma contro il re: dopo aver discusso la linea di successione, avendo raggiunto la conclusione che, alla morte di Alonso, non sorgeranno ostacoli apprezzabili ad opporsi contro i diritti di Sebastian, quest'ultimo si limita a chiedere: « But for your conscience? »; la risposta cinica e spregiudicata del machiavellico predecessore lo decide senza altro indugio onde egli dice:

> Draw thy sword; one stroke
> Shall free thee from the tribute which thou payest;
> And I the king shall love thee.
>
> (II, 1, 287-289)

Il tempestivo intervento di Ariel salva però il re di Napoli dalla morte ed evita il compiersi della tragedia.

Il resto di questo intreccio non è che il riproporsi della medesima situazione che precipita poi gratuitamente, senza crisi evidenti, nel pentimento e nel perdono. La tragedia s'è dunque trasformata in melodramma e la nequizia dei congiurati è più occasione di clamorosi colpi di scena che di meditazione sull'origine e le conseguenze dell'infrazione della legge univoca che aveva regolato insieme il microcosmo umano, la famiglia, lo stato e l'universo creato. Né questo immiserimento del grande tema tragico può attribuirsi al fatto che « una nuova filosofia poneva in forse ogni cosa »: le « grandi tragedie » sono, appunto, il dibattito di tale crisi dell'ideologia dominante mentre questo piccolo dramma mancato altro non è che la dimostrazione che quel tema è esausto, inadeguato alla scena — angusta, asfittica, artificiale — inadeguato a un pubblico rarefatto e viziato che cerca inconsapevolmente, proprio nell'evasione sensazionalistica, la dimenticanza di quelle trasgressioni che esso aveva causate per strumentalizzarle e che ora si accumulavano alle soglie dei palazzi gentilizi e urgevano in Parlamento cercando la dimensione di una nuova eticità privata e pubblica, di una nuova morale e di un nuovo diritto fatto a misura delle esigenze della nuova classe ascendente.

Alonso — re orbato per gioco del suo affetto più caro e solo mediocremente colpevole a sua volta —, Sebastian — usurpatore privo di convinzione e di densità, più volubile che perfido —, Antonio — machiavellico consigliere senza fantasia che tenta di ripetere meccanicamente il suo unico complotto proprio mentre sta per pagare per tale sua antica colpa —, questi gli interpreti di una tragedia mancata, incidentale e sospesa dall'intervento del mago/burattinaio Prospero che non è certo preoccupato di salvare Alonso ma che solo vuol dimostrare che su quell'isola, su quella scena, e dopo quella tempesta la tragedia antica non può più aver luogo, che il tempo di Hamlet, di Macbeth e di Lear è trascorso per sempre perché sono tramontati i valori che avevano dato vita a quegli immortali e il pubblico s'è disperso: quelli che restavano erano oramai miscredenti e gli altri seguivano, nel mondo nuovo, una nuova fede.

Il dramma dei servi — di Calibano, di Trinculo e di Stephano — riecheggia uno dei grandi temi delle *histories* shakespeariane, il tema della rivolta della plebe che cerca ciecamente il suo riscatto — come ai tempi della grande rivolta dei contadini — nella distruzione di ogni gerarchia. Jack Cade l'aveva enunciato proprio nella prima *history* scritta da Shakespeare:

> ... all the realm shall be in common; and in Cheapside shall my palfry go to grass: and when I am king, as king I will be ... then shall be no money; all shall eat and drink on my score; and I will apparel them all in one livery....
>
> (2 *Henry VI*, IV, 2, 74-80)

Il sogno comunistico di Cade — di uno stato senza privilegi e tirannie — è parodiato dal progetto assurdo di Stephano di uno stato dove tutti sono sovrani e in cui non ci sono sudditi:

> Monster, I will kill this man: his daughter and I will be king and queen — save our graces! — and Trinculo and thyself shall be viceroys....
>
> (III, 2, 104-106)

I servi ribelli marciano, ubriacandosi e cantando canzonacce oscene, verso la dimora di Prospero, vanno errando fuorviati dalle musiche ironiche di Ariel, si ingolfano fra i rovi, sguazzano nel luridume più immondo, si ridicolizzano indossando, nella loro smania di primato, le vesti più incongrue per poi finire sotto le zanne di segugi immaginari. Dovranno guadagnarsi il perdono tornando alle loro mansioni di servi con pavida solerzia.

La breve storia della rivolta dei servi non finisce col sangue, con lo sterminio, con le teste issate sulle picche in cima alla porta del ponte di Londra, nell'atroce giustizia dei potenti che colpiscono senza remissione quando il popolo leva il capo e cerca di farsi giustizia; abortisce nel ridicolo dopo essere incominciata nel grottesco, sembra anticipare la farsa canagliesca dell'epoca scettica e delusa di Walpole eppure conserva ancora tratti e contorni della *féerie* magica del *Midsummer Night's Dream*. Per quel pubblico appartato che vuol dimenticare le dure realtà che si stanno preparando, che sente incalzare l'orrore della guerra civile e non vuole pensarci, le lezioni della storia che dibattono dei sussulti della società e che predicano l'unità nazionale non possono più avere senso: la crudeltà caricaturale della farsa non riesce a uscire dai confini vanificanti della fiaba e il discorso confuta se stesso per dire — in ultima analisi — soltanto dell'impotenza del drammaturgo, privato di un credo generalmente condiviso, privato di un pubblico veramente rappresentativo, privato della sua visione che gli proponeva tutto il mondo come palcoscenico.

IV. *Tutti fantasmi.*

Rievocando il potere antico della sua magia Prospero, rimasto solo sulla scena, ricorda:

> ... Graves at my command
> Have wak'd their sleepers, op'd, and let 'em forth
> By my so potent Art.
>
> (V, 1, 48-50)

I Riccardi e gli Enrichi; Hamlet, Lear e Caesar; Troilus, Anthony, Coriolanus, Timon e tanti altri protagonisti del grande teatro shakespeariano erano stati appunto ridestati alla vita dall'immensa forza evocativa dell'arte del mago sommo della scena elisabettiana; erano vissuti con la densa concretezza del reale fra la vitale realtà del pubblico del Globe.

Riferendosi all'ultima sua rappresentazione, alla *Masque of Ceres*, lo stesso Prospero, rivolto a Ferdinand e a Miranda, osserva:

> These our actors,
> As I foretold you, were all spirits, and
> Are melted into air, into thin air.
>
> (IV, 1, 148-150)

I personaggi di *The Tempest* sono partecipi di questa condizione di fragilità e di evanescenza: ondeggianti, informi figure gassose, si aggirano come ectoplasmi irrequieti attraverso il territorio di Prospero; si lacerano e si sfioccano senza mai riuscire a darci un'immagine solida e convincente di sé. Anche in questo campo, essenziale per la vita di qualsiasi mondo teatrale, le cose sono mutate drasticamente: temi e modi del grande teatro elisabettiano sono ormai impraticabili e impossibile è, altresì, la realizzazione di figure sufficientemente convincenti e salde.

Prescindendo da Prospero — che ha una parte quantitativamente preponderante nel dramma ma che non è coinvolto nell'azione se non come regista o burattinaio della vicenda — i personaggi di maggior rilievo sono, nell'ordine, Ariel e Caliban (creature non umane e difficilmente riferibili a tipi sociali significativi) con circa 160 versi ciascuno; Gonzalo (il Consigliere della corte di Napoli, che svolge a sua volta prevalentemente una funzione di commento) con circa 150 versi; Ferdinand e Miranda (i due giovani innamorati che esistono come tali, però, solo per l'intervento della magia di Prospero) con circa 120 versi ciascuno e, infine, Alonso, il re di Napoli, cui sono affidati circa 90 versi. Come si può facilmente notare, tutti questi personaggi, e gli altri ancor più, soffrono per l'inva-

dente onnipresenza di Prospero (cui sono affidati più di 600 versi) che gli sottrae non solo libertà d'azione autonoma ma anche spazio materiale per manifestarsi esaurientemente.

Ariel è stato identificato con l'elemento dell'aria (Schlegel), con l'immaginazione (Lowell) e con altre entità astratte utilizzabili in una lettura simbolica e simbolico-mitica del dramma (Knight, Tillyard); certo è che Ariel è uno spirito folletto tenuto in schiavitù da Prospero, capace di eseguire prodigi e di fare apparire reale l'immaginario, che ubbidisce non senza renitenze, che desidera e richiede la libertà e che solo dopo la fine del dramma l'otterrà. Nel corso dell'azione realizza la tempesta voluta da Prospero (causando la dispersione della corte di Napoli e dei suoi ospiti), attira Ferdinand verso la cella del padrone, fa addormentare il re di Napoli e i suoi cortigiani, li risveglia in tempo per salvare il re e infine li denuncia sotto forma di Arpia, provoca la lite fra i servi ribelli e li attira verso la trappola che Prospero ha preparato per loro, ridesta infine i marinai di Alonso e li conduce al cospetto del re. Ogni sua azione, insomma, non è sua iniziativa né manifestazione del suo volere ma realizzazione ed esecuzione della volontà di Prospero. Le sue volizioni affiorano solo attraverso alcuni atteggiamenti di recalcitrante impazienza, fra il bizzoso e il fanciullesco, e di vispa impertinenza; esse da un lato non permettono di identificarlo con una componente dello spirito di Prospero e d'altro lato sono troppo inconsistenti per consentire di attribuirgli una personalità autonoma e complessivamente attendibile. Per gli altri personaggi del dramma egli significa soltanto la manifestazione accidentale del destino che Prospero ha voluto per loro sicché, a tale livello, non può esservi alcuna interazione significativa; di fatto egli è spesso invisibile per gli umani e ciò esprime oggettivamente l'assenza di qualsiasi possibilità di relazione dialettica. È proprio il difetto del sistema comunicativo che fa di questo personaggio non un emittente/ricettore di messaggi ma sostanzialmente un canale a senso unico dei segnali trasmessi da Prospero (dotato di una trascurabile

interferenza), privo di quell'autonomia che è indispensabile perché possa realizzarsi un personaggio propriamente detto.

Caliban, « schiavo selvaggio e deforme », è stato visto come « cannibale », spirito della terra, incarnazione dell'istintualità e « uomo naturale ». Figlio di una divinità infera e di una strega, è un essere mostruoso che serve Prospero controvoglia e che tenta di ribellarglisi non tanto in nome degli antichi diritti quanto perché soggiogato dal fascino demotico di Stephano e dai fumi del vino che ridestano in lui la smania della vendetta. Troppo contraddittoria è però e troppo difforme la sua figura per stringersi nella struttura coerente di un personaggio: la sua voce si eleva alle accentuazioni più limpide della poesia e decade al livello quasi inarticolato del grido; egli si dice « re esautorato dell'isola » ma poi si professa schiavo di un cantiniere ubriacone; talvolta ci appare come la proiezione eticizzata e consapevole dell'indigeno oppresso dagli « invasori » solo nominalmente civili, talaltra come l'incarnazione delle bassezze e delle materialità che sono in ognuno. Come immagine del popolo risulta troppo implausibile e peggiorativa, come figura simbolica o allegorica troppo materiale o circostanziata.

Sia Caliban che Ariel, per motivi diversi, sono figure poste a mezza strada fra l'analisi introspettiva e la rappresentazione sociale: essi ci appaiono come prodotti estremi di quel processo di dissociazione che s'era iniziato con *Hamlet*, ove il protagonista si situa fra lo studio della *melancholia* e l'analisi dell'aristocrazia in crisi; qui l'esigenza a scavare sui due versanti — dell'intimo e del pubblico — s'è talmente esasperata da provocare la disintegrazione del personaggio in un pulviscolo di sintomi simbolici che non trovano né dimora né nome.

Gonzalo, il fedele consigliere di re Alonso, sembra invece obbedire alle regole di una caratterizzazione convenzionale: caritatevole e fedele, è anche un sognatore di perfette utopie e un ottimista benintenzionato e altruista. Ma qual è la sua funzione nel contesto del dramma? Per gli altri personaggi egli è stucchevole, fastidioso e ri-

dicolo: la sua visione utopistica è assurda e ridicola, assorta in una manierata visione dell'età dell'oro che non trova il minimo conforto nelle dure concretezze dell'attualità. Il suo intervento consolatorio risulta invadente e intempestivo per il re afflitto che lo respinge con violenza; il suo ottimismo finale appare ingenuo e miope quanto la decantazione che Miranda ritiene di poter dedicare alla bellezza dell'umanità e del « mondo nuovo ». Certamente egli è l'immagine della saggezza e della fedeltà, virtù antiche che la corte ha da tempo dimenticate; ma basta misurarlo con Kent per avere la nozione del decadimento di questo personaggio che ora si limita a commentare (e quasi sempre a sproposito) la vicenda senza determinarne neppure una minima parte, reso grottesco e inefficiente dall'usura del tempo e dal mutare della realtà circostante.

Come lui il re Alonso e gli altri della corte non sono personaggi ma figure convenzionali dotate di un'espressione o due, impossibilitati a mostrare una completa personalità nel breve spazio che ciascuno ha a disposizione per esprimersi. Questo gruppo di figure bidimensionali ci si presenta con la natura inerte del fossile: il buon consigliere, il re saggio turbato e malinconico, il machiavellico, lo zanni: queste sagome senza spessore ritagliate sul modello del grande teatro elisabettiano e appese rigidamente ai fili tirati da Prospero non possono considerarsi personaggi; Shakespeare li utilizza come testimoni rigidi dei ruoli classici del teatro passato, riproposti per mostrarne la paralisi e l'estraneità nell'àmbito della nuova scena che gli sottrae la vitalità sanguigna (e sanguinolenta) di un tempo per consegnarli al mondo velleitario e bonario della fiaba evasiva che il nuovo pubblico oramai impone.

Di Ferdinand e di Miranda s'è già detto abbastanza: questi due esangui innamorati-per-forza non sanno che ammirarsi, in fondo abbastanza gratuitamente, e trasportare legna; se una morale deve trarsi dalla loro presenza sulla scena è che, l'amore ideale, ereditato dal mondo della cavalleria non ha più alcuna potenzialità drammatica perché è privo di riferimento alla realtà culturale del nuovo mondo.

V. *Spettacoli inconsistenti.*

Se, dal punto di vista dell'azione, il triplice intreccio della *Tempest* contiene in sintesi la tematica fondamentale dei tre generi maggiori del teatro elisabettiano e ne dimostra l'irriproponibilità, dal punto di vista delle soluzioni formali adottate, il dramma di Prospero si presenta come un esauriente campionario dei tipi drammatici allora vigenti. Prospero in questa sua verifica della comunicazione teatrale esamina insomma da un lato tutto il repertorio tematico e dall'altro l'intera tipologia delle forme per vedere se qualcuno degli strumenti ancora risponda e possa valere a fare scoccare quella complessa catena di interazioni senza la quale di vero teatro non si può parlare. Solo alla fine di questa verifica, davvero completa, egli rinuncerà alla sua magia, all'arte della creazione teatrale, e chiederà di essere esentato dal continuare a vivere su quell'isola priva di contatti validi con il mondo circostante che è oramai la scena teatrale.

Del collaudo e della mancata risposta delle tre forme drammatiche maggiori s'è già detto implicitamente discutendo le « costruzioni prive di fondamenta » (per dirla con Prospero) che costituiscono la struttura tematica di *The Tempest*. Prospero si aggira per l'isola come invasato da una vera e propria nevrosi scenica; ogni gruppo di personaggi che gli capita a tiro è, per lui, una manciata di marionette da far recitare fino al disgusto per dimostrare l'impraticabilità della recitazione.

Ferdinand e Miranda sono trascinati insieme per i fili (dirà infatti il principe di Napoli: « thence I have follow'd it, Or it hath drawn me rather » [I, 2, 396-397]) e, appena li ha condotti in scena, Prospero si apposta dietro le quinte e... ordina di alzare il sipario:

> The *fringed curtains* of thine eye advance,
> And say what thou seest yond.
>
> (*Id.*, 411-412)

Si parla delle palpebre di Miranda ma la metafora scenica è più che palese; e quando il vecchio padre prosegue notando fra sé come la commedia d'amore si cominci a dipanare proprio secondo le intenzioni del copione da lui preparato, di cui s'è fatto addirittura suggeritore, l'immagine non ci appare più come casuale: « It goes on, I see, As my soul *prompts* it. » (Id., 423-424). Ed essa ci appare ancor più deliberata e consapevole quando egli aggiunge una notazione ironica e, rivolto al giovane immobilizzato dalla sua arte, lo rimprovera:

> Put up thy sword, traitor,
> *Who mak'st a show*, but dar'st not strike....
> (*Id.*, 472-473)

Avviato così l'intreccio comico, egli si rivolge — utilizzando la mediazione di Ariel — al gruppo dei cortigiani e li costringe a mettere in scena una rappresentazione tragica di tradimento e di morte. Ariel provvede la necessaria introduzione musicale (« *Enter Ariel, invisible, playing solemn music* » [II, 1, 180]), e Antonio rende ben presto chiaro a tutti che l'isola altro non è che una scena teatrale e la loro vicenda una sperimentazione drammatica:

> We all were sea-swallow'd, though some cast again,
> And by that destiny, *to perform an act*
> Wherof what's past is *prologue*: what to come,
> In yours and my discharge.
> (*Id.*, 246-249)

Anche qui, come si vede, il dramma è avviato ed esplicitamente come tale, anche in questo caso, sappiamo, è destinato a fallire.

Non meno docilmente i servi ribelli vengono guidati a mettere in scena la *historia* grottesca della ribellione al potere costituito: anche in questo caso Prospero agisce con la mediazione dell'armonioso Ariel:

> *Ste.* This will prove a brave kingdom to me, where I shall have my music for nothing.

> *Cal.* When Prospero is destroy'd.
> *Ste.* That shall be by and by: I remember the story.
> *Trin.* The sound is going away; let's follow it, and after do our work.
> *Ste.* Lead monster; we'll follow. I would I could see this taborer: he lays it on.
> *Trin.* Wilt come? I'll follow, Stephano.
> [*Exeunt.*
> (III, 2, 142 150)

La commedia, priva di sorprese, di vivacità, di contrasti interni, si risolve in un corteggiamento stereotipato ed esangue fatto di reciproca adorazione che è tanto palesemente indotta nei due protagonisti da apparirci più come un caso esemplare di plagio che come trionfale affermazione dell'amore genuino dei giovani contro i pregiudizi delle convenzioni e i divieti degli anziani; la tragedia, arrestata nel momento del suo attuarsi come tale, quando le lame sono sguainate, dagli interventi di Ariel, resta un moncherino incompiuto e velleitario privo di risonanze etiche; la pseudo-*history* messa in atto dai servi, privata di ogni dimensione di serietà e di plausibilità, degenera in una farsa disgregata e dissennata del tutto esente dagli insegnamenti che la storia sa impartire.

La prima scena del dramma — l'episodio della tempesta — può vedersi come riproposizione della forma arcaica — ma ancora vitale nell'epoca di Elisabetta — della moralità. « A ship at sea » è la scena evidentemente allegorica di questo piccolo dramma ove i personaggi non hanno nomi propri ma sono definizioni categoriali con ovvia allusività sociale; la nave è lo stato, un mondo diviso in due nel quale da una parte si trovano il Master, il Boatswain e i Mariners e dall'altra il King, il Counsellor, il Prince: i primi si affaticano rabbiosamente per salvare la nave e in tale impegno ignorano l'autorità costituita dei grandi che hanno a bordo i quali invano esigono rispetto. Essi rivelano la loro inettitudine e sono solo di intralcio alla fatica dei nocchieri; alla fine la tempesta travolge e sommerge gli uni e gli altri.

Come sappiamo, questa moralità è il primo dramma messo in scena da Prospero — il quale fa uso spregiudicatamente della sua magia e che s'è servito anche dell'aiuto di Ariel — che subito ne illustra il carattere di finzione:

> The direful *spectacle* of the wreck, which touch'd
> The very virtue of compassion in thee,
> I have with such provision *in mine art*
> So safely ordered that there is no soul —
> No, not so much perdition as an hair
> Betid to any creature in the vessel
> Which thou heard'st cry, which thou saw'st sink.
> (I, 2, 26-32)

Ma che moralità è quella in cui il bene o il giusto non si distinguono dal male e dal torto, in cui dopo un rapido rincorrersi di frasi urlate fra lo scoppio delle folgori e il sibilo del vento tutto finisce in una catastrofe che travolge ad un tempo vizi e virtù? La moralità, è noto, prevede una norma etica accettata e indiscussa e il suo scopo è di condurre chi vaga nell'errore a riconoscerla come sua regola. Sia che si tratti della Perseveranza o della Munificenza, della legge divina o di quella del sovrano, c'è sempre l'indicazione di una via da seguire che porta alla salvezza. In questo piccolo dramma fatto di grida e di clamore sembra attuarsi, sulla scena, la definizione che Macbeth aveva dato dell'esistenza umana:

> ... A tale
> Told by an idiot, full of sound and fury,
> Signifying nothing.
> (V, 5, 25-27)

Invero, se si deve leggere la prima scena di *The Tempest* come moralità, essa va letta come la desolata ammissione che l'uomo non ha più salvezza: l'autorità è impotente e incapace di indicare una via e giustamente viene ignorata e messa da parte; l'attività frenetica dei trafficanti e dei « meccanici » che guidano la nave nulla può, a sua volta, nella tempesta: il significato di questa moralità è dunque che non c'è più legge morale e che,

quindi, la forma drammatica della moralità non ha più ragion d'essere. E infatti non è stata, è stata mera illusione dei sensi o un sogno, una visione collettiva, come dirà il Boatswain nel finale:

> We were dead of sleep
> And — how we know not — all clapp'd under hatches....
> (V, 1, 230-231)

Come, soprattutto, testimonia lo stesso Prospero che chiama in causa apertamente la sua « art » (I, 2, 28), voce ambigua che si adatta egualmente alla scienza del mago e al dono creativo del poeta.

Scartata la moralità Prospero, che sembra per un momento a corto di fantasia, decide di sperimentare la forma di spettacolo infima e la più antica del mondo: l'esibizione del *monstrum*, dell'aborto della natura, della manifestazione terrena del male, del demonio; esso viene mostrato in cattività, reso innocuo e impotente:

> We'll visit Caliban my slave, who never
> Yields us kind answer.
> (*Id.*, 310-311)

Non c'è ragione al mondo per cui il padre sadico e la figlia pudibonda e renitente (anche perché memore del patito tentativo di violenza carnale non consumato) compiano questa « visita »; si tratta invero di una « vista », di uno spettacolo — peraltro comune in quell'epoca — che si imparenta al rito: l'*homo salvaticus* che veniva esibito sin dal Duecento in molti protodrammi tardo-medievali era stato ereditato dagli *entertainments* e dai *pageants* dell'epoca Tudor e Stuart e la figura grottesca — fin dall'inizio dotata di una dimensione diabolica — s'era arricchita di connotati esotici e favolosi connessi con i viaggi e le scoperte che stavano aprendo la via alle grandi rotte commerciali del capitale mercantile; la diabolica natura degli indigeni delle nuove terre doveva servire come ideologia apologetica per il genocidio e per l'oppressione più spietata.

Prospero tenta dunque il recupero di questa elementare, ma non inutile, forma di spettacolo che è poi un esorcismo, l'obiettivazione del proprio senso di colpa e la sua materializzazione in un capro espiatorio il quale, sottoposto alla tortura e messo a morte, libera ciascuno degli spettatori del male che ha in sé. È per questo che Caliban è detto « poisonous slave, got by the devil himself... » (*id.*, 321).

Ma il mostro, figlio del demonio e di una strega, non recita la parte che per lui è prevista: egli dimostra implacabilmente che il tradimento del civilissimo conquistatore è più abominevole della propria incolpevole istintualità (« Thou strok'st me, and made much of me... and here you sty me In this hard rock... », *id.*, 335-345), che la falsa benevolenza del missionario nasconde rapina e sterminio (« You taught me language; and my profit on't Is, I know how to curse », *id.*, 365-366). Alla fine dello spettacolo » a Prospero non resta che esibire i veri motivi di questo rito altrimenti antieconomico e arbitrario: l'oppressione e lo sfruttamento che egli voleva mistificare appaiono allo scoperto (« Hag-seed, hence! Fetch us in fuel... », *id.*, 367-368) e non meno evidente risulta il suo morboso sadismo:

> I'll rack thee with old cramps,
> Fill all thy bones with aches, make thee roar,
> That beasts shall tremble at thy din.
>
> (*Id.*, 371-373)

Dunque anche il *Ludus de quodam homine salvatico* non sa più adempiere alle sue funzioni liberatorie ed esorcizzanti ed è la stessa vittima sacrificale a ergersi come ulteriore accusatore di fronte alla coscienza in crisi dei suoi aguzzini che sanno oramai che ciascuno ha il suo inferno dentro di sé. In un mondo che non sa più credere alle streghe e alle incarnazioni demoniache, che imputa tali assurde superstizioni a « witchmongers, papists and poets » (nelle asciutte parole di Reginald Scot), l'esibizione, la tortura e l'offerta del mostro non hanno più luogo: quest'altra forma di spettacolo è impossibile, messa

in forse dai primi sintomi di quell'umanitarismo filantropico, mistificazione ben più astuta e interna, che condurrà fin sulla soglia della capanna dello zio Tom.

Fallito tale tentativo, Prospero ne avvia subito un altro, situato all'estremo opposto della scala dei modi dello spettacolo: è il « consort » o concerto vocale e strumentale che giungeva come per magia nella sala e aleggiava sul pubblico e sulla scena senza che né musici né cantori apparissero. C'era ai Blackfriars la « music room », c'era la possibilità di utilizzare i coristi della cappella reale, di complicare e di perfezionare quest'aspetto della rappresentazione facendone quasi un insieme autonomo.

I due canti di Ariel, l'allegro *Come unto these yellow sands* e l'adagio *Full fadom five thy father lies* costituiscono l'intreccio iniziale della densa trama musicale che percorre l'intero dramma e che lascia già presentire le rielaborazioni operistiche che ne avrebbero proposto Shadwell e Purcell e poi Garrick e J. C. Smith: su tale linea si pongono più tardi l'ibrido anonimo derivato da Purcell, Smith, Arne e Fishe presentato al Covent Garden nel 1776, la pantomima del Royalty Theatre del 1788 e infine la versione « operisticizzata » messa insieme per Macready da Reynolds e Bishop nel 1821. Otto canzoni e vari pezzi musicali si intessono nell'azione punteggiandola come le arie di un melodramma; un balletto-pantomima e una *masque* (che è quasi un'operina a sé stante) completano il vistoso apparato musicale della *Tempest* che ci permette di leggerla (come del resto fecero quasi senza eccezioni sia il Seicento che il Settecento) come anticipazione della commedia armonica o addirittura aspirazione al melodramma.

È Ariel che viene delegato per la messa in scena del primo « spettacolo musicale » di *The Tempest*. « Go take this shape » (I, 2, 304) gli ordina Prospero verso la fine del primo atto, quand'egli deve allestire la « musica sull'acqua » per il principe Ferdinand di Napoli. Ma successivamente è il mago/drammaturgo in persona ad allesti-

re la « pantomima grottesca in forma di *ballet de cour* »: « *Solemn and strange music; and* Prospero *on the top* (*invisible*). *Enter several strange shapes, bringing in a banquet; and dance about it with gentle actions of salutations...* » (III, 3, 17). « A living *drollery* » (*Id.*, 21), commenta Sebastian, e Prospero stesso, dopo l'intervento di Ariel in forma di Arpia, esclama soddisfatto:

> Bravely the figure of this Harpy hast thou
> *Perform'd*, my Ariel; a grace it had devouring:
> Of my instruction hast thou nothing bated
> In what thou hadst to say: so with good life
> And observation strange, my meaner ministers
> Their several kinds have done. My high charms work.
> (*Id.*, 83-88)

In questa occasione la dimensione drammaturgica dell'arte di Prospero appare allo scoperto e il rapporto fra lui, Ariel e gli altri spiriti è evidentemente quello che si instaurava fra capocomico e interpreti. E tale relazione è ancor più evidente nel caso della *masque* del quarto atto:

> *Pros.* Thou and thy meaner fellows your last service
> Did worthily *perform*; and I must use you
> In such another trick. Go bring the rabble,
> O'er whom I give thee power, here to this place:
> Incite them to quick *motion*; for I must
> Bestow upon the eyes of this young couple
> Some vanity of mine *Art*.
> (IV, 1, 35-41)

Subito dopo interrompe il chiacchierio dei due innamorati con un *favete linguis* memore del pubblico rumoroso e invadente del nuovo teatro privato: « No tongue! all eyes! be silent » (*Id.*, 59). A Ferdinand, che interrompe l'azione per chiedergli se gli interpreti siano spiriti, egli risponde:

> Spirits which by mine *Art*
> I have from their confines call'd to *enact*
> My present fancies.
> (*Id.*, 120-122)

E alla fine della danza conclusiva egli, subitamente rannuvolato, ordina perentorio: « Well done! avoid; no more! » (*Id.*, 142) e di nuovo rivolto a Ferdinand, esclama con accentuate inflessioni di scetticismo e di amarezza:

> Our *revels* now are ended. These our *actors*,
> As I foretold you, were all spirits, and
> Are melted into air, into thin air....

L'universo mondo e il creato, per il magico drammaturgo, non hanno maggiore consistenza:

> And, like this insubstantial *pageant* faded,
> Leave not a rack behind. We are such stuff
> As dreams are made on....
> (*Id.*, 148-157)

Shakespeare sta parlando delle sorti dell'umanità o di quelle del suo mondo drammatico, evocato precariamente sulla scena e solo imperfettamente e parzialmente registrato nella scrittura, che egli riteneva destinato a svanire nel nulla, come il canto d'un antico menestrello o l'architettura solidissima e pur evanescente di un'improvvisazione di Bach?

Concerto, pantomima-balletto, *masque*, erano tre forme di spettacolo già familiari alla platea elisabettiana e con cui Shakespeare s'era più volte cimentato. Già nell'ultima scena di *Love's Labour's Lost* questi apparati erano stati utilizzati appieno anche con l'intenzione di far partecipe il pubblico del teatro popolare degli splendori curiosi e sofisticati delle feste galanti di corte: la *Masque of Muscovites* inscenata dal re di Navarra e dai suoi cortigiani, il *Pageant of the Nine Worthies* rappresentato da parassiti e servi e lo splendido dittico di canzoni a contrasto dedicato all'Inverno e alla Primavera (al Gufo e al Cuculo), anticipano tutti i modi musicali che Shakespeare tenta di riutilizzare in *The Tempest*. Del resto, com'è noto, di canzoni è ricco quasi ogni dramma del suo

teatro e pantomime e spettacoli cortigianeschi non mancano qua e là: dai *dumb-shows* del *Pericles* alle *masques* di *Much Ado about Nothing* e di *Timon of Athens*. Ma mentre questo materiale — suoni, canto e danze — s'intesseva armoniosamente nei testi destinati al teatro popolare, precisando ambienti e atmosfere e talvolta — come nel caso di *A Midsummer Night's Dream* — impregnando l'intero spettacolo e trasfigurandosi in una nuova dimensione teatrale sospesa fra umano e ultraterreno, ora, di fronte alle richieste del nuovo pubblico, viziato e pigro, del teatro privato, esso degenera nella qualità (cadendo nel manierato o nel sensazionale) ed eccede nella quantità (creando vaste sproporzioni e troppo protratte sospensioni nell'azione) proponendosi come elemento di disgregazione e di discontinuità. La precedente ridondanza, funzionale al pieno successo della comunicazione teatrale, diventa interferenza dannosa in questo dramma che tenta di filtrare entro canali inconsueti e scarsamente ricettivi.

Si direbbe che Prospero provi l'una dopo l'altra, senza convinzione, le varie forme di spettacolo musicale: le armoniose polifonie di Ariel scadono nelle monodie da trivio dei servi, il balletto grottesco degli spiriti si risolve nell'effettaccio scenico della sparizione del banchetto e nel pomposo discorso di Ariel/Arpia; la *masque* nuziale viene frettolosamente liquidata dallo stesso mago: « Le nostre feste sono ora finite », dice Prospero al termine di questi esperimenti e con le ultime sue risorse susciterà poi gli ultimi accordi musicali del dramma solo per rendere più solenne la sua rinunzia all'arte magica del teatro:

> And, when I have requir'd
> Some heavenly music, — which even now I do, —
> To work mine end upon their senses, that
> This airy charm is for, I'll break my staff....
> (V, 1, 51-54)

Anche il dramma in musica — in effetti all'epoca fruibile solo dai privilegiati e tale destinato a restare per almeno due secoli — si rivela inadeguato a sanare la differenziazione di gusto del pubblico che rendeva ormai impossibile un teatro totale; anch'esso viene scartato e rifiutato nelle sue varie forme, tutte compromesse o vanificate.

Come si è detto, ogni gruppo di naufraghi che s'aduna sull'isola (di interpreti che si raccolgono sulla scena) viene usato dal mago (dal drammaturgo) per realizzare un dramma embrionale: e ciascun gruppo viene poi coinvolto in una vicenda accessoria — una sorta di *sub-plot* — che consente la sperimentazione di nuove forme teatrali.

La coppia Ferdinand-Miranda, al termine della sua commedia, viene utilizzata per dar luogo a una sorta di *tableau vivant*, una forma di rappresentazione che sembra memore dei *pageants* del passato e presaga degli *emblems* che il manierismo avrebbe presto imposto. Prospero, che qui ci appare quasi nelle vesti di un imbonitore, prepara il suo pubblico al meraviglioso spettacolo e alza poi il sipario:

> ... Pray you, look in,
> My dukedom since you have given me again,
> I will requite you with as good a thing;
> At least bring forth a wonder, to content you
>
> *Here* Prospero *discovers* Ferdinand *and* Miranda *playing at chess.*
> (V, 1, 167-171)

Seguono poche battute dei due innamorati tutte fondate sui doppi sensi di *play*, che culminano nella richiesta di Alonso: « What is this maid with whom thou wast *at play*? » (*Id.*, 185). Solo il falso medioevo di Giacosa poteva avere sufficiente mediocrità e futilità da riprendere questo suggerimento come seria proposta di felice suggestione scenica, scambiando per esemplificazione positiva l'emblema negativo costruito da Shakespeare per esprimere la sterile staticità di convenzioni drammatiche oramai inerti perché non più rispondenti alla prassi o ai valori dei tempi mutanti.

Ai cortigiani coinvolti nel fallimentare complotto e nella loro ridicola partecipazione alla *mummery* grotte-

sca del banchetto funestato dall'arpia, s'è già accennato. È appunto quando Ariel compare sotto le spoglie del mitologico mostro che la loro partecipazione, cessando di manifestarsi come credulità mediocre (« I'll be sworn 'tis true: travellers never did lie », [III, 3, 26]), come involontaria auto-ironia (« their manners are more gentle, kind, than of Our human generation you shall find many », [*id.*, 31-33]), o come grossolana ingordigia (« I will stand to, and feed » [*id.*, 49]), si attiva in una forma di donchisciottesca sfida ai fantasmi (« *Alonso, Sebastian, etc., draw their swords* », [*id.*, 60]) che gli merita la severa reprimenda di Ariel (« You fools! I and my fellows Are ministers of Fate », [*id.*, 60-61]). Com'è noto, la partecipazione degli aristocratici agli spettacoli cortigianeschi era fondata sull'ironia e sulla degnazione: questo ben sapevano, ad esempio, il Theseus del *Midsummer Night's Dream* o il Berowne di *Love's Labour's Lost* che facevano degli attori l'oggetto indifeso del loro *wit* sarcastico e scetticamente aristocratico; questo hanno dimenticato i signori della corte di Napoli che, con imperdonabile mancanza di stile, si mostrano ingenuamente stupiti e si fanno infine coinvolgere nella vicenda esponendosi al ridicolo.

Nel nuovo mondo di un'aristocrazia inflazionata e venale, che ha perso la sua posa assieme alla sua possa, anche il *pageant* cortigianesco, che può vivere solo nella rarefatta armonia dell'eleganza e del distacco, perde la sua ragion d'essere e rivela la sua inadeguatezza.

Ci sono infine i servi ribelli coinvolti nella farsesca rivolta contro i potenti indegni; anch'essi sono condotti, dal malizioso tamburello di Ariel, a recitare una grottesca azione scenica di travestimento:

« *Re-enter* Ariel, *loaden with glistering apparel, etc...* Prospero *and* Ariel *remain, invisible.* » (IV, 1, 194).

La scena è preparata e i tre malcapitati interpreti vi accedono tutti imbrattati di sterco e di urina: il miserando spettacolo che essi eseguono per volere dei due invisibili suggeritori è una contesa allusiva per il possesso

delle sgargianti vesti che Prospero ha esposto come trappola per la loro stoltaggine:

> The trumpery in my house, go bring it hither,
> For stale to catch these thieves.
>
> (*Id.*, 186-187)

Il conflitto fra apparenza e realtà, che è l'anima stessa del teatro e di quello di Shakespeare in particolare, si riduce così alla metaforica sequenza dell'eleganza rubata che serve a coprire corpi insozzati e maleolenti e si conclude con l'irruzione sulla scena di una muta di segugi immaginari che Prospero incita alla vendetta più spietata e crudele:

> Go charge my goblins that they grind their joints
> With dry convulsions; shorten up their sinews
> With aged cramps; and more pinch-spotted make them
> Than pard or cat o' mountain.
>
> (*Id.*, 258-261)

« At this hour Lies at my mercy all mine enemies » (*id.*, 262-263) commenta amaramente Prospero e nella sua voce non manchiamo di cogliere le inflessioni di Timon of Athens. Aristocratici e popolani sono tutti nemici: si presentano per agire sulla scena dell'isola di Prospero ma il dramma è impossibile perché l'inimicizia abolisce quella dimensione di simpatia, di consonanza che è l'unica che permette il vero teatro. Prospero sbaglia credendo che i nemici siano tutti alla sua mercè: in effetti egli ci dimostra soltanto che tutti gli sono oramai estranei, che contro il mondo da cui si è alienato, che lo ha alienato, egli può oramai soltanto aizzare i segugi della sua mente. E non c'è modo teatrale che possa fondarsi su tale relazione:

> Now I want
> Spirits to enforce, Art to enchant;
> And my ending is despair....
>
> (*Epilogue*, 13-15)

Svanito quest'ultimo inconsistente spettacolo, che attesta l'impossibilità d'ogni spettacolo, giustamente Prospero/Shakespeare chiede la libertà della solitudine e del silenzio.

FERNANDO FERRARA

VICENDE BIOGRAFICHE E FORMAZIONE IDEOLOGICA DI UN LETTERATO ELISABETTIANO, BARNABY RICH

La biografia di un autore è un momento essenziale per la verifica della sua ideologia, della visione del mondo che si pone alla base del suo mondo poetico e che ne è la ragione d'essere e la matrice generativa. A contatto con la prassi quotidiana della lotta per la sopravvivenza, nell'eloquente confronto con le realtà concrete in cui la dialettica sociale si attua, l'autore elabora e modifica il sistema di valori che il gruppo sociale d'origine gli ha consegnato attraverso la mediazione della famiglia e della cerchia delle influenze dell'età infantile e giovanile; l'elabora e lo modifica confrontandolo con quello dei vari esponenti della società circostante e commisurandolo alle sue aspirazioni e necessità, all'esigenza di ritrovare la propria identità in un àmbito che soddisfi le sue aspettative.

L'intellettuale dell'età di Elisabetta aveva di fronte a sé una società che non gli offriva grande varietà di sbocchi: se le professioni liberali gli erano precluse per mancanza di qualificazioni e di inclinazioni, se rifiutava di inserirsi nel sistema — assai poco promettente e remunerativo, ormai — della scuola o della gerarchia ecclesiastica, se — infine — non aveva l'intraprendenza o il cinismo di farsi avventuriero o parassita, gli restavano la Corte — ove la creatività e l'ingegno potevano sperare riconoscimenti adeguati —, l'Esercito — ove il prestigio e l'iniziativa che derivavano dall'istruzione e dalla conoscenza potevano guadagnargli un posto distinto —, l'amministrazione dei territori d'oltremare — che richiedeva uomini accorti e preparati —. La via dell'esercizio indipendente dell'arte della penna era ancora troppo inconsueta ed imprevedibile: solo l'impellenza di un genio senza confini, come quello di

Shakespeare, o l'impertinenza di un ingegno spregiudicato oltre ogni regola, come quello di Nashe, potevano condurre a tale scelta.

Barnaby Rich, tanto tipico quanto sfortunato, percorse tutte le vie consentite: egli è un caso esemplare, un campione caratteristico di quella situazione che un anonimo contemporaneo teorizzò nei famosi « Parnassus Plays ». Infatti, al di là del valore intrinseco della sua vasta e molteplice produzione che costituisce una delle testimonianze più vive e stimolanti dell'epoca, le stesse vicende biografiche di Rich rivestono un particolare interesse nella misura in cui sono rappresentative delle condizioni storico-sociali e culturali in cui molti intellettuali contemporanei — da Gascoigne a Churchyard, da Whetstone a Googe, da Turbervile a Lodge — si trovarono a vivere, alla ricerca di una definizione del proprio ruolo e della propria collocazione economica e ideologica in una società in evoluzione. Lo studio della sua biografia è perciò anche lo studio del modello di un'epoca: il modello della formazione dell'ideologia dell'intellettuale elisabettiano.

1. *Estrazione e formazione culturale.*

La scarsità di dati sulla vita di Rich rende particolarmente ardua la ricostruzione della sua biografia; è tuttavia possibile tracciarne le tappe fondamentali ed individuarne gli episodi più significativi attraverso vari documenti dell'epoca e le poche, ma preziose allusioni dell'autore stesso. Circa l'anno di nascita, ricerche recenti hanno portato alla conclusione che si debba fissare nel 1542 [1]. Da alcuni studiosi è stato ipotizzato che fosse ori-

[1] Nel 1601, nel processo di Lea v. Banninge, in cui fu testimone, Rich dichiarò di avere 59 anni (PRO, Reg. 2/64/83). Due volte nel 1606 dichiarò di avere 64 anni: in una lettera a Lord Salisbury (H. M. C. Reports, Salisbury MSS, XVIII, 437) e il 18 luglio 1606, nel processo di Levens v. Love, Ryth, et al. (PRO, Sta. Cha. 8/20/29). Cfr. T. M. CRANFILL - D. H. BRUCE, *Barnaby Rich: A Short Biography*, Austin, Univ. of Texas Press, 1953, p. 13.

ginario dell'Essex [2], opinione suffragata soprattutto dal titolo di una sua opera di cui non rimane che il frontespizio, vale a dire *A Martiall Conference... Newly Translated out of Essex into English by Barnaby Rich, gent* [3]. Per quanto riguarda il gruppo di provenienza sociale, è possibile individuarlo, con sufficiente certezza, nella piccola nobiltà terriera, la cosiddetta *gentry* o *nobilitas minor*, così definita dallo storico contemporaneo Thomas Wilson:

> ... those of the meaner nobility, ... are termed nobilitas minor and are either knights, esquires, gentlemen, lawyers, professors and ministers, archdeacons, prebends and vicars [4].

Tale certezza ci deriva dal concorso di tre elementi: innanzitutto da una precisa affermazione di Rich in *Faultes, Faults, and Nothing Else but Faultes* (1606), in cui fa riferimento ad una proprietà terriera anteriore al 1566:

> It is nowe more than fortie yeeres agoe, since there were some few that called me Landlord, and I warrant you, I was as prowd of that Lordly name, as my young Maister would

[2] È l'opinione di S. LEE, *Dictionary of National Biography*, s.v. 'Rich': « ... Doubtless of Essex origin (Rich) was distantly connected with the family of Lord Chancellor Rich », anche se non ne dà le prove. Tale parere è condiviso da T. M. CRANFILL - D. H. BRUCE (*op. cit.*) e da E. M. HINTON: « By account of the College of Arms and by Rych's own account, he seems to have been of Essex origin (possibly Witham) ... » (cfr. « Rych's *Anothomy of Ireland*, with an account of the author », in *P.M.L.A.*, LV, 1940, p. 73). W. H. WELPLY, esprime la stessa opinione ed inoltre formula l'ipotesi che fosse figlio di Alice Bettes e Thomas Riche, piccolo proprietario terriero di Lexen, Colchester, il quale nel 1590 ebbe lo stemma araldico che è tuttavia diverso da quello che appare in *The Adventures of Brusanus* (« Seven Anglo-Irishmen of the Tudor Times », in *Notes and Queries*, CLXXXVII, 1944, p. 90).

[3] Il frontespizio di quest'opera è conservato presso la John Bagford Collection nel British Museum ed è citata da J. P. COLLIER, *A Bibliographical and Critical Account of the Rarest Books in the English Language*, New York, 1866, vol. III, p. 296.

[4] *The State of England 1600*, cit. in L. STONE, *Social Change and Revolution in England 1540-1640*, London, Longman, 1970, p. 117.

be if his father were dead. But so long as I was knowne by one foote of land of mine owne, Lord how I was haunted with these gaping spirits that have purses at commaund to purchase revenues, yet not one penny to lend a friend. They came to me with many good instructions, teaching me to be wary of my expences, and to make heede of unthriftines: and when they were in best hope to make purchase of my land, then were they most busie to whisper in my eare, principles of good husbandry. Well, they hadde it amongst them, and much good do it them for me [5].

In secondo luogo lo scrittore, nei titoli delle opere pubblicate, in quelle inedite e in alcuni documenti ufficiali, si definisce un « gentleman », titolo del quale andava molto orgoglioso e che egli stesso ebbe così a qualificare:

By a Gentleman born, it is ment, he must be discended from three degrees of Gentry, both by father and mother (for this is the opinion of the Heraldes) otherwise they are called Gentlemen of the first head, night-growne, mushrumpes, start-uppes and such other [6].

Infine, in un'opera del 1592, *The Adventures of Brusanus*, compare uno stemma nobiliare accostato al nome di Rich e che deve essere senz'altro considerato quello dello scrittore, dal momento che non ci sono né prove né motivi logici per attribuirlo ad altri. Rich era inoltre imparentato con alcune delle famiglie più in vista e più potenti della società elisabettiana, vale a dire quella del Lord Chancellor Richard Rich [7] e quella di Sir Edward Aston [8].

---

[5] London, J. Chorleton, 1606, ff. D3v. - D4.

[6] *Roome for a Gentleman*, London, J. Chorleton, 1609, ff. D-Dv.

[7] Questi era una delle personalità più influenti dell'epoca: nominato cavaliere nel 1533, fu eletto membro del Parlamento per la contea dell'Essex dove, fra l'altro, aveva estesi possedimenti terrieri. Divenne Lord Chancellor dopo essere stato creato barone di Leeze (Leighs) nel 1547.

[8] Che fosse imparentato con la famiglia Aston è deducibile dalla dedica di *The Adventures of Brusanus* (London, T. Adames, 1592, f. A2) alla cugina Jayes, figlia di Sir Edward Aston: « To the woorshipfull, and vertuous yoong Gentlewoman, mistresse Jayes Aston,

La *gentry* era un gruppo abbastanza composito al suo interno in relazione sia al reddito annuo [9] e all'estensione delle proprietà fondiarie — per cui sono note le suddivisioni in *upper, middling* e *lesser gentry*, — sia all'epoca di acquisizione del titolo nobiliare: alcune famiglie erano legate al possesso della terra e ai privilegi che ne derivavano da molte generazioni, altre, di origine più recente e generalmente provenienti dai ceti mercantili e professionali,avevano effettuato una rapida scalata sociale.

The newcomers were of diverse origin. A good many of them climbed by way of the royal service, receiving their grants of land as something between a reward and a salary. Others owed their rise to noble patrons, who also knew hardly any other method of payment. What such men earned by service, others acquired by the earnings in different fields. Lawyers were always prominent in the movement; their professional expertise and connexions must have stood them in good stead.... The assimilation of this urban-professional element to the established gentry was smooth and rapid [10]....

L'identificazione del gruppo specifico cui apparteneva Rich si presenta alquanto difficile per la mancanza di documenti o fonti attendibili. Indubbiamente il suo accenno

---

daughter to the right woorshipfull Sir Edward Aston Knight », alla quale si rivolge così: « My very good cosyn, if I should follow the fancies of some writters, who are accustomed in their dedycations, to glorifie the parties whome they have chosen to be patrons of their workes, with manye strained wordes and far sought for phrases, then in seeking to praise your beauty, I should borrow colours for your cheekes, from lillyes and red roses, for your lippes cheryes: and pearls, for your teeth ... ». Sir Edward Aston, originario di Tixall nello Staffordshire, era uno degli uomini più ricchi d'Inghilterra, dal momento che le sue rendite ammontavano a circa 10.000 sterline annue.

[9] Il reddito annuo era inferiore alle 250 sterline per la *lesser gentry*, compreso fra le 250 e le 1.000 sterline per la *middling gentry* e superiore alle 1.000 per la *upper gentry* (cfr. J. T. Cliffe, *The Yorkshire Gentry*, London, Athlone Press, 1969, p. 29).

[10] S. T. Bindoff, *Tudor England*, Harmondsworth, Penguin Books, 1969, p. 35.

a « one foote of land of mine owne » sembrerebbe indicare che la proprietà terriera di cui disponeva non fosse molto estesa e che quindi egli appartenesse alla *lesser gentry*, i cui possedimenti variavano dai 50 ai 1.000 acri [11]. Altrettanto difficile è stabilire in quale epoca la sua famiglia abbia acquisito il titolo nobiliare: è tuttavia probabile che discendesse, come il Lord Chancellor, dal ramo cadetto di un certo Richard Rich, un membro influente della Mercers' Company, divenuto sceriffo di Londra nel 1441. In ogni caso, come si è già notato, Rich attribuisce notevole importanza al « pedigree » di un *gentleman* e in diverse occasioni assume una posizione abbastanza critica nei confronti dei « parvenus » e dei ceti mercantili [12] e professionali [13] che fa spesso oggetto di severi e non sempre giustificati attacchi. Da ciò non si può certo desumere che Rich appartenesse alla piccola nobiltà terriera d'antica

[11] « The inferior gentry were mainly freeholders with estates of between 50 and 1.000 acres which sometimes included a small manor. In addition, they might have leasehold and even copyhold property. Gentlemen of this sort were almost invariably farmers as well as landlords and in many cases agricultural profits represented a significant proportion of the total revenue ». (J. T. CLIFFE, *op. cit.*, p. 31).

[12] Cfr., ad esempio, *Allarme to England* (London, Barker, 1578, f. Ciiv.): « As first for example, the merchants, whose trade, as Plinie saith, was invented for the necessitie of mans life, transporting from one region to another, the which lacketh in the one and aboundeth in the other: yet there be many that under this cloke and good pretence, continually do practise, to transporte out of their own native countries, such commodities as may not wel be spared: wherby many times great scarcitie and dearth doth happen, wherin the people are pitiously oppressed ... but no restraint may serve against those theeves, unnatural robbers and spoilers of their own countrie ».

[13] « In like maner amongst the lawyers, are there not found many that creepe into the Innes of Court, that seeke by lawe to overthrowe law, such as be termed by the name of Petifoggers, brethelles, that practise nothing but to breede dissentions, strifes, suites, quarels, and debates betweene neighbour and neighbour, brother and brother, yea sometimes betweene the father and the sonne » (*id.*, f. Ciii).

data in quanto uno scrittore non è sempre l'elaboratore o il portavoce dei valori legati alla classe d'origine, ma indubbiamente non è trascurabile il fatto che l'ideologia che esprime è più assimilabile a quella tradizionale, di cui spesso lamenta con nostalgia la decadenza, piuttosto che ai valori attivistici ed utilitaristici delle nuove classi in ascesa che andavano ad ingrossare i ranghi della *gentry*. Con l'abolizione dell'autonomia baronale nelle contee e la secolarizzazione dello Stato, la *gentry* aveva assunto particolare rilievo nell'àmbito della società Tudor, prendendo su di sé funzioni e compiti fino ad allora adempiuti dal clero o dalla nobiltà, e dimostrandosi particolarmente funzionale alle esigenze di una monarchia centralizzata che mirava ad assumere il controllo di tutto il paese [14].

Dai ranghi della *gentry* non solo provenivano alcuni fra i più noti ed influenti personaggi politici del periodo elisabettiano, ma venivano spesso anche reclutati i rappresentanti della Corona a livello locale sui quali si basava tutto l'apparato statale.

> The lesser nobility or gentry became the Crown's indispensable agents in local government, notably as deputy lieutenants, justices of the peace and officers in the county militia; they also dominated the House of Commons as members for the shires or for the new parliamentary boroughs. Obsessed as they were with status and pedigree, their over-

[14] Scrive a tal proposito L. G. Salingar: « Thus the private lives of the gentry, great and small, merged with their public privileges and duties. As Lord-Lieutenant, they were responsible to the Privy Council for the defence and order in the shires. As justices of the peace, besides their criminal jurisdiction, they were charged with increasing administrative tasks — with keeping an eye on recusants, with helping in musters, with supervising the repair of highways, the regulation of markets, the quality of consumer goods, with fixing the rate of wages, and with repressing vagrancy. And in addition to these legal powers they held a vast network of social patronage which stretched from the Privy Councillors downwards ». (« The Social Setting », in B. FORD (ed.), *The Age of Shakespeare*, Harmondsworth, Penguin Books, 1971, pp. 28-9).

> riding concern was to preserve and advance their family interest by marriage and primogeniture, and they wanted an education commensurate with their social aspirations [15].

Da ciò si spiega il notevole impulso dato all'istruzione e il rilievo che questa andava assumendo nel periodo elisabettiano: da una parte assicurava allo stato un continuo reclutamento di funzionari preparati ai nuovi compiti soprattutto nel campo della giustizia e dell'amministrazione locale, dall'altra essa era divenuta la condizione indispensabile per poter accedere alle cariche più ambite e remunerative, lo strumento per consolidare una posizione economica e politica attraverso una sempre più stretta collaborazione con la Corona.

È sintomatico l'impulso dato allo sviluppo delle *grammar schools* proprio da quei membri della *gentry* più consapevoli dell'importanza dell'istruzione quale mezzo per ascendere ai più alti ranghi dello stato. I loro numerosi lasciti, donazioni, contributi di denaro o immobili per la creazione di scuole, erano certo un oculato investimento da cui, in un termine più o meno breve, si ripromettevano dei frutti attraverso il consolidamento della posizione dei figli o delle generazioni future [16].

Non vi sono documenti che testimoniano la presenza di Rich in una *grammar school,* ma è assai probabile che, appartenendo a una famiglia della piccola nobiltà terriera, egli abbia avuto un'educazione tradizionale come tutti i ragazzi della sua estrazione sociale [17]. La tradizione

[15] J. LAWSON - H. SILVER, *A Social History of Education in England,* London, Methuen, 1973, pp. 93-4.

[16] « Nicholas Gibson of the Grocers' Company built a school in Stepney in which sixty boys were being educated freely when he died in 1540, leaving his wife to maintain the school which she subsequently made over to the Coopers' Company. In 1541 Thomas Chipsey, a grocer, endowed the borough school at Northampton vesting the lands in the corporation ». (J. SIMON, *Education and Society in Tudor England,* Cambridge, U.P., 1966, p. 187).

[17] « The names and family origins of the boys are difficult to discover except in the case of the minority who went on to Oxford or Cambridge, and these may not have been representative

e anche gli studi più recenti ci hanno tramandato la figura di uno scrittore autodidatta e generalmente abbastanza incolto [18], ipotesi fondata soprattutto su reiterate affermazioni dell'autore stesso. Nella dedica a Sir Christopher Hatton, in *Allarme to England,* ad esempio egli scrive:

> I have here (right Honourable) rashly and adventerously taken upon mee to become a wryter, wherein a great number (I knowe) will likewise condemne me, and the rather considering my simplicitie and trayning up, which hath not bene so much with my penne, but more with my pike, nor in the scholes amongest learned clarkes, but rather in the fieldes, amongst unlettered companions, or as some will terme them, amongst a companie of rusticke souldiours [19].

È pur vero che affermazioni di questo tipo devono valutarsi con una certa cautela, dal momento che c'è da dubitare della loro effettiva sincerità. Infatti, più che come prova inconfutabile per poter valutare la sua effettiva formazione culturale, esse devono ricollegarsi alle tradizioni e alle consuetudini dell'epoca per cui lo scrittore, nel rivolgersi a un mecenate, indulgeva frequentemente in varie espressioni di modestia e autocommiserazione [20]. Del resto, l'immagine di un autore rozzo e cultural-

of the whole. The majority were probably a cross section of what we should call the middle classes: sons of yeomen, substantial husbandmen, merchants, prosperous tradesmen and artisans, clergy, apothecaries, scriveners and lawyers ... Any school might contain at the top of its social scale the sons of one or two baronets, knights or gentlemen of the county, and at the bottom the sons of small shopkeepers and craftsmen, the neediest of them — orphans perhaps — taught free as 'poor scholars' ». (J. LAWSON - H. SILVER, *op. cit.,* pp. 115-6).

[18] Cranfill e Bruce, ad esempio, ritengono che « Whatever the financial standing of his family may have been while he was a minor, he did not enjoy a university education ». (*op. cit.,* p. 15).

[19] Ff. ii-iiv.

[20] Neanche autori di successo si sottraevano a questa regola. Lo stesso Shakespeare, nel dedicare *The Rape of Lucrece* al suo patrono, conte di Southampton, scriveva: « The love I dedicate to

mente sprovveduto sembra in contrasto con quella di uno scrittore così versatile e fecondo quale fu Rich. Non solo la varietà e la mole della sua produzione letteraria — che comprende romanzi eufuistici, pamphlets, novellistica, scritti di satira sociale, — ma anche il tipo di scrittura e i frequentissimi rimandi eruditi a scrittori dell'antichità — molti dei quali, come Sallustio, Cicerone, Virgilio, Orazio, Catone, Terenzio, erano studiati direttamente in latino nelle *grammar schools* [21] — e anche contemporanei dimostrano una sufficiente padronanza degli apparati retorici [22] e un'indubbia abilità nell'adottare diverse formule narrative.

---

your lordship is without end; whereof this pamphlet, without beginning, is but a superfluous moiety. The warrant I have of your honourable disposition, not the worth of my untutored lines, makes it assured of acceptance ». (Cit. in J. DOVER WILSON, *Life in Shakespeare's England*, Harmondsworth, Penguin Books, 1968, p. 181). Cfr. anche la prefazione di *Euphues* in cui Lyly si rivolge ai lettori in questi termini: « I was driven into a quandary, gentlemen, whether I might send this my pamphlet to the printer or to the pedlar. I thought it too bad for the press, and too good for the pack. But seeing my folly in writing to be as great as others', I was willing my fortune should be as ill as any man's ... I am not he that seeketh praise for his labour, but pardon for his offence ... » (*id.*, p. 193). Centra veramente il problema H. S. Bennett quando scrive che « it may not be unreasonable to assume that much of this self-denigration meant very little, and was inserted by many authors more because custom demanded it, than as an expression of any deeply felt conviction of unworthiness ». (*English Book and Readers 1558-1603*, Cambridge, U.P., 1965, p. 6).

[21] « The grammar schools now supplied a liberal intellectual education through Latin, to a lesser extent Greek and (more rarely) Hebrew, primarily with the university in view, although only a minority of boys would pass on there ... Grammar included some rethoric, classical history, geography and mythology, and this, together with religious knowledge gained largely through Latin, was the sum of the curriculum in most schools ». (J. LAWSON - H. SILVER, *op. cit.*, pp. 117-8).

[22] In un passo di *Faultes, Faults, and Nothing Else but Faultes* (ff. K3-K4 v.) Rich fa una descrizione molto dettagliata e certo da competente delle arti liberali; la conoscenza di tale materia — che, com'è noto, faceva parte del *curriculum* scolastico del periodo

L'appartenenza alla *gentry*, vale a dire a un gruppo privilegiato della società elisabettiana fornì a Barnaby Rich — che pure di tali privilegi non fu materialmente partecipe — una componente essenziale della sua ideologia: quel sistema di valori conservativi e tradizionalisti che ne fecero un castigatore di costumi nuovi e irrispettosi della trascorsa austerità e un lodatore del tempo passato che osservava con particolare smarrimento le « degenerazioni » di un presente dominato dall'etica dell'utile privato e dell'interesse personale:

> Such is the miserable condition of this our present tyme, this is the course of the worlde: but especially here in Englande. Where there is no man thought to be wise, but he that is wealthy: where no man in thought to speake truth, but suche as can lie, flatter and dissemble. Where there is no advise allowed for good, but suche as tendeth more for gaine then for glorie [23].

Il suo è un mondo ancora dominato dall'aristocrazia, ove il cavaliere — con le sue « armi » e i suoi amori — è ancora al centro di ogni vicenda, un mondo in cui vigono le regole e le norme di quel codice di vita che è dominato dal *duty*. Rich, coerentemente all'ideologia del suo gruppo di estrazione sociale guarda al dissolversi dei valori del buon tempo antico, ai quali era stata improntata la sua formazione nell'età giovanile, con sgomento e apprensione:

> ... the time hath beene a man would have been ashamed to have beg'd a recompence, but for some speciall service performed for his Prince or Countrey, but now, for the drinking of a Health, for the lighting of a Tobacco-pipe, or for their laying of a Scene, to acte a peece of villany. We buy titles of honour with gold, that our Predecessors purchased with vertue, and wherefore but to bedurty a

---

— sembrerebbe indicare che Rich l'abbia appresa in una *grammar school*.

[23] *Farewell to Militarie Profession*, London, R. Walley, 1581, f. Biii v.

> Dignitie, to maintaine pride, and to seeke precedencie: the time hath beene that Honours and dignities were given not to the rich, but to the honest; ... [24].

È soprattutto in opere di satira sociale come *Roome for A Gentleman, Faultes, Faults, and Nothing Else But Faultes* e *The Irish Hubbub* — ove Rich si assume il non facile compito di « censore del costume » della sua epoca — che la visione del mondo legata ai valori tradizionali e la sua ideologia politica vengono espresse in maniera più organica e compiuta.

La sua concezione della società è estremamente ortodossa dal momento che si fa difensore di un ordine gerarchico al cui apice è il sovrano d'investitura divina:

> As God hath ordained Kings and Princes to beare sovereigne authoritie upon the earth; so he hath dignified them with the names and titles belonging to himselfe, aswell to put them in minde of their owne duties towards God, as also to stirre up and continue the love and obedience of their subjects towards themselves [25].

Nella nobiltà, tale per discendenza e merito, vede, da una parte, la naturale collaboratrice del sovrano:

> Honourable Nobilitie is then most fit to counsell a King, and the care and studie of good Counsailors is still to endevour those things that shall concerne the honour of God, the preservation of the Kings royall person, and the furtherance of the good and benefite of the commonwealth: ... [26].

dall'altra, le riconosce un ruolo di preminenza e una funzione di guida nei riguardi del « common people » incapace di governarsi autonomamente:

> The vulgar people, through their dull wittes, and brutish nature, cannot perceive what is profitable, either to themselves, or to their country, but the noble minde is not only the

[24] *The Irish Hubbub*, London, J. Marriot, 1617, ff. C-Cv.
[25] *Faultes, Faults, and Nothing Else but Faultes*, f. Q2.
[26] *Id.*, f. Q.

> worker of present profite, but also through great foresight, prevents imminent daunger: Furthermore, the common people have no taste nor feeling of honor and renowne, neither in the defence of their countrey, or of any courage or hardinesse of stomacke; where on the other side the noble bloud is inflamed with renowne, abhorreth bastardly cowardlinesse, and in defence of a common profite, attempteth great and dangerous enterprises: ... [27].

2. *A corte.*

Un momento particolarmente significativo della vita di Rich è segnato dal rapporto con l'ambiente di corte, nel quale egli tentò a più riprese di inserirsi, ma senza successo. La corte, infatti, era la tappa obbligata per un giovane colto e ambizioso che mirasse a una carriera proficua nella società elisabettiana:

> For the young man of good birth, poor estate and average talents a political career was the obvious choice. He viewed entrance into the Queen's service not as a bold bid for fame and fortune but as a prosaic and workaday matter of making a living [28].

Dopo l'abolizione dell'autonomia baronale, la Riforma e la conseguente concentrazione del potere supremo nelle mani del sovrano, la corte aveva assunto un'importanza di gran lunga superiore a quella del passato; tutte le attività facevano capo ad essa [29] che era ormai diventata il nucleo della nazione e:

> almost the only means of entering the service of the state, which at that time depended so largely on royal favour [30].

[27] *Id.*, f. M3.
[28] T. F. REDDAWAY, « London and the Court », in *Shakespeare Survey*, VII (1965), p. 11.
[29] « The organization of the Court was important. It included the household, the main departments of the central government, and the core of society which surrounded, served and derived its livings from the throne. All three shaded into each other. In the household of Shakespeare's day, the masters of the horse were the Earl of Essex (1587-97) and of Worcester (1597-1616) ... Outside

La secolarizzazione dello stato e l'espansione dell'apparato burocratico avevano, infatti, creato un numero crescente di occasioni favorevoli nei più alti ranghi del governo. La presenza a corte non era solo essenziale per coloro che miravano ad ottenere cariche prestigiose nel governo centrale, ma anche per quelli che aspiravano ad un impiego remunerativo o a dei privilegi [31]. In ogni caso essa rappresentava un aumento di prestigio in una società ossessionata dal mito dello *status* come quella elisabettiana. La corte, del resto, era prodiga nell'elargire ai suoi funzionari e cortigiani varie forme di favori e ricompense che potevano consistere nella concessione sia di terre in godimento perpetuo, sotto forma di donazione o col corrispettivo di canoni molto bassi [32], sia di somme di denaro, in genere elargite per ragioni politiche o militari [33]. La Corona poteva inoltre concedere delle rendite temporanee o dei vitalizi, l'appalto per la riscossione dei dazi doga-

the household, but within the Court, lay at least in part, most of the organs of the central administration — in attendance of the Sovereign, the Privy council; in the palace of Westminster, the law courts and the exchequer; in the City the wardrobe, and in the Tower the mint ». (*id.*, p. 10).

[30] L. EINSTEIN, *The Italian Renaissance in England*, N. York, B. Franklin, 1902, p. 59.

[31] « The Court, in fact, and not just in theory, was the fountainhead of preferment, and every important office-holder was surrounded by a swarm of suitors, clerks, ushers and attendants alert for favours and fees for themselves and for those who, in their turn, looked for access to the great man ». (C. T. REDDAWAY, *op. cit.*, p. 11).

[32] Queste concessioni, riservate a favoriti e funzionari, erano talmente diffuse che un contemporaneo osservò che « Her Majesty hath graunted more leases in revercion to her servants and captains sauche like in her tyme then hath bene graunted sithens the Conquest ». (cit. in L. STONE, *The Crisis of the Aristocracy 1558-1641*, Oxford, Clarendon Press, 1965, p. 405).

[33] Nel 1573, ad esempio, furono assegnate 10.000 sterline al conte di Essex per la spedizione in Irlanda e nel 1585 furono date 6.600 sterline a Leicester per una spedizione nei Paesi Bassi (*id.*, p. 409).

nali [34], dei privilegi commerciali [35] e i monopoli che, in un'epoca di iniziative mercantili e colonizzatrici, andavano assumendo una notevole importanza ed erano di conseguenza molto ricercati [36]. Un incarico a corte era dunque fonte di prestigio, potere e sicurezza economica e quindi ambito da molti [37], in particolare dai nobili e dai membri della *gentry* anche se per motivazioni diverse: gli uni, dopo che era stata messa in crisi la loro posizione di preminenza, vedevano nella corte un mezzo per perpetuare la loro supremazia sociale e politica, gli altri, armati di notevole ambizione, reclamavano il riconoscimento concreto delle loro pretese e si ponevano come gruppo alter-

[34] La riscossione dei dazi veniva affidata a dei privati in mancanza di un organismo che assolvesse a tale funzione. Questo sistema rappresentava un indubbio vantaggio per lo Stato che otteneva una percentuale fissa sui dazi e veniva sollevato da qualsiasi responsabilità inerente alla riscossione.

[35] L. Stone scrive che nel 1562 Elisabetta « issued Leicester with a licence to export 80,000 undressed cloths ». (*id.*, p. 430).

[36] Quanto fossero vantaggiosi e quindi ricercati i monopoli, appare dal seguente episodio: a Elisabetta che gli chiedeva un'opinione sulle licenze di monopolio, Sir Nicholas Bacon rispose: «Will you have me speak truth, Madam? Licentia omnes deteriores sumus: we are all the worse for a licence ». (Cit. in L. C. KNIGHTS, *Drama and Society in the Age of Jonson*, Harmondsworth, Penguin Books, 1962, p. 67). Anche Rich ebbe a dire la sua sui monopoli, esprimendo però un giudizio negativo sulla loro reale utilità: « How many againe that live perfumed in the Court, sleeping in sensualitie, secured under the protection of greatnes, that are still gaping after sutes, at Monopolies, the very plague soares of a commonwealth, that doe oppresse a Comminaltie, to maintaine the voluptuous pride of one private man, to upholde his inordinate expence with the purses of the poore ». (*Faultes, Faults, and Nothing Else but Faultes*, f. P3v.).

[37] « It was a factious age, and the quarrels that set family against family in the county were often reflected at Court. But the Court created its own rivalries in the struggle for royal favour, office, place and patronage. High and low, statesmen, and clerks, courties and outsiders, were involved. It was a Monte Carlo where men experienced the elations and depressions of Fortune's suitors: ... ». (J. E. NEALE, *Queen Elizabeth I*, Harmondsworth, Penguin Books, 1971, p. 70).

nativo o sussidiario per ottenere una parte di potere all'interno dell'organismo statale.

In questa lotta per la sopravvivenza, non solo come individui ma come classe, in realtà solo un'esigua minoranza riuscì a prevalere. La presenza a corte, infatti, richiedeva spese notevoli — che andavano, nei casi più impegnativi, da un abbigliamento raffinato e alla moda [38] al possesso di una casa nel « West End », dall'acquisto di una carrozza sontuosa all'organizzazione di ricevimenti, al mantenimento di un numero imprecisato di servitori e valletti — che solo pochi erano in grado di sostenere. Talvolta il dispendio per mantenere il decoro di un cortigiano era tale che questi dava fondo a tutte le sue risorse col miraggio di ottenere un incarico e s'indebitava impegnando tutti i suoi beni con la conseguenza di andare spesso in rovina.

La presenza a corte era dunque proficua nella misura in cui si riusciva a non farsi travolgere dalla tentazione di abbandonarsi al lusso e allo sperpero che altrimenti:

> in the long run was likely to empty the purse of the average baron, unless the Crown came to the rescue [39].

Anche Rich, come del resto molti contemporanei della sua stessa estrazione sociale, tentò d'inserirsi nel mondo dorato della corte: una breve e sfortunata esperienza la ebbe dapprima in gioventù, probabilmente dopo aver completato gli studi, ma essa si rivelò deludente come traspare dall'amarezza delle sue parole:

> I am not halfe so wel acquainted among courtiers, as I am amongst Souldiers, yet I was a yong Courtier, and I have

[38] L. Einstein scrive a tal proposito: « The dandysm of the Elizabethan courtiers was sharply commented on and satirised by many writers of that age. It was even said that men changed daily the fashions of their clothes, no longer thinking a hundred pounds a great sum to spend on the wearing apparel of a gentleman ». (*op. cit.*, p. 80).

[39] L. Stone, *The Crisis of the Aristocracy*, cit., p. 186.

> approoved the Proverb, A yong Courtier, an olde Beggar, ... I am now to speak a little of Courtiers, and it is but according unto that little experience I learned long agoe... [40].

La lotta per ottenere un incarico a corte era altamente competitiva e selettiva: solo chi aveva l'appoggio di un cortigiano influente, dei mezzi per mantenere un tenore di vita elevato, una notevole dose di astuzia e di propensione per l'intrigo e l'adulazione, aveva la possibilità di prevalere. Fu forse la mancanza di alcuni se non di tutti questi elementi che causò il fallimento di Rich anche se, da quel che traspare dalle sue parole, le difficoltà economiche subentrate alla vita di corte sembrano aver avuto un peso notevole e forse determinante per il suo insuccesso [41].

Nonostante la prima sfortunata esperienza, Rich tentò un'altra volta, circa trent'anni dopo, la via della corte, sentendosi forse più sicuro di ottenere un esito positivo in virtù del bagaglio di esperienza acquisito nell'età matura che gli avrebbe permesso di evitare gli errori commessi in gioventù e per le sue indubbie prove di attaccamento alla Corona sui campi di battaglia, nei suoi scritti e con l'attività di informatore del governo.

La ricerca di un incarico era particolarmente impellente nel 1591 quando, dopo aver abbandonato l'Irlanda, gli era stata sospesa una pensione concessagli da Elisabetta

[40] *Faultes, Faults, and Nothing Else but Faultes*, f. P2. Cfr. anche *The Adventures of Brusanus* (f. C.): « I by my experience can something lay open, having in my yoonger daies ventured amongst the rest to become a courtier, although not so formal as county Baldassare hath figured ».

[41] Fynes Morison scrive che gran parte della *gentry*, nel tentativo di trovare un impiego stabile a corte, andava spesso in rovina e « daily sell their patrimony, and the buyers (excepting lawyers) are for the most part Citizens. » (cit. in C. T. Reddaway, *op. cit.*, p. 11). Cfr. anche L. G. Salingar (*op. cit.*, p. 31): « ... the whole national position of the gentry was affected. They lost prestige by settling in London for long periods in search of advancement — ' the younger sort to see and show vanity, and the elder to save the cost and charge of hospitality ' ».

nel 1587[42] e si trovava praticamente senza occupazione. Ma anche questa volta le sue speranze andarono deluse e i motivi sono facilmente intuibili. Innanzitutto:

> ... the times were extremely unpropitious for petitioners. The perennial plots against the Queen's life and rumors of fresh conspiracies in 1592 were making access to her presence and even to the outer fringes of the court, increasingly difficult[43].

Alle difficoltà economiche, che anche in questa occasione si erano dimostrate insuperabili, si aggiunga la scomparsa, tra il 1589 e 1590, dei suoi protettori Warwick, Walsingham e Hatton che avrebbero forse potuto favorire l'esaudimento delle sue speranze.

La vicenda di Rich, in realtà, non costituisce un fatto sporadico o singolare, ma è veramente tipica del periodo: altri contemporanei andavano sperimentando gli stessi insuccessi e patendo le medesime delusioni[44]. Ricordiamo,

---

[42] L'11 agosto 1591 la regina ordinò al Lord Deputy di sospendere « the payment of pensioners during their absence from Ireland » (*Acts of the Privy Council*, 1597-98, p. 191).

[43] T. M. CRANFILL - D. H. BRUCE, *op. cit.*, p. 68.

[44] Esperienza altrettanto deludente fu quella di Thomas Churchyard e di George Gascoigne. Questi così descrive il suo approccio con la corte e le difficoltà affrontate per mantenere un decoro adeguato a quell'ambiente:

> Of every ferme I then lette flye a lease,
> To feede the pursse that payde for peevishnesse,
> Till rente and all were falne in such disease,
> As scarse coulde serve to maynteyne cleanlynesse:
> They bought, the bodie, fyne, ferme, lease and lande,
> All were too little for the merchauntes hande.

(J. W. CUNLIFFE, *The Complete Works of George Gascoigne*, Cambridge, U. P., 1907-10, vol. I, p. 67). Le parole di un altro contemporaneo, Sir John Harrington, riecheggiano molto quelle di Rich, quando scrive: « I have spent my time, my fortune, and almost my honesty, to buy false hopes, false friends, and shallow praise; — and be it remembered that he who casteth up this reckoning of a courtly minion, will set up his sum like a fool at the end, for not being a knave at the beginning. » (L. G. SALINGAR, *op. cit.*, p. 37).

ad esempio, George Whetstone, soldato e scrittore minore elisabettiano che, originario di una famiglia benestante, dissipò in breve tempo l'eredità paterna con una vita dissoluta e tentò di rinvigorire le sue fortune cercando, senza esito, un incarico a corte. La dedica « To all the Young Gentlemen of England » di *The Rocke of Regard* (1576) è particolarmente efficace nella sua incisività:

> ... and thinke that my beginning with delight, running on in unthriftines, resting on vertue, and ending with repentaunce, is no other than a figure of the lustie yonkers adventures; who beginneth to seeke preferment with delightful braverie, and being entred into the hie way of unthriftines, findeth his journey so pleasant that, ere he is awre, he posteth his poore purse out of hart with prodigalitie[45].

Del resto molti poeti cortigiani, nonostante il contenuto apologetico delle loro opere nei confronti della sovrana, erano costretti a un'esistenza precaria e non certo invidiabile. Uno degli esempi più espliciti è quello di Lyly di cui sono ben note le tre petizioni inviate a Elisabetta affinché gli concedesse un incarico — quello di « Master of the Revels » — come ricompensa per la fedeltà e devozione alla Corona; nonostante i molti meriti, però i suoi appelli rimasero inascoltati[46].

Lo stesso Spenser patì una cocente delusione, nonostante che la *Faerie Queene* fosse uno dei più elevati omaggi mai tributati alla sovrana. Anch'egli non poté fare a meno di esprimere, dall'esilio irlandese, tutta l'amarez-

---

[45] Cit. in T. C. IZARD, *George Whetstone Mid-Elizabethan Gentleman of Letters*, New York, AMS Press, 1966, p. 36.

[46] Nella supplica del 1598 egli manda questo accorato appello ad Elisabetta: « Thirteen years your Highness's servant, but yet nothing. Twenty friends that though they say they will be sure, I find them sure too slow. A thousand hopes, but all nothing. A hundred promises, but yet nothing... The last and the least, that if I be born to have nothing, I may have protection to pay nothing, which suit is like his, who having followed the court ten years, for recompence for his service committed a robbery, and took it out in a pardon. » (cit. in J. DOVER WILSON, *op. cit.*, pp. 181-2).

za e il rancore per la sfortunata e umiliante esperienza a corte:

> Most miserable man, whom wicked fate
> Hath brought to Court, to sue had ywist
> That few have found, and manie one hath mist;
> Full little knowest thou that hast not tride,
> What hell it is, in suing long to bide:
> To loose good dayes, that might be better spent;
> To wast long nights in pensive discontent;
> To speed to day, to be put back to morrow;
> To feed on hope, to pine with feare and sorrow;
> To have thy Princes grace, yet want her Peeres;
> To have thy asking, yet waite manie yeeres;
> To fret thy soule with crosses and with cares;
> To eate thy heart through comfortlesse dispaires;
> To fawne, to crowche, to waite, to ride, to ronne,
> To spend, to give, to want, to be undonne.
> Unhappie wight, borne to desastrous end,
> That doth his life in so long tendance spend [47].

Anche se Rich non riuscì a inserirsi in maniera stabile e soddisfacente a corte, egli deve senz'altro considerarsi un « courtly satellite », per usare una felice espressione della Sheavyn; infatti, la sua attività di informatore, che affronteremo in seguito più dettagliatamente, lo teneva in continuo contatto con alcune fra le maggiori personalità politiche dell'epoca [48] e gli permise, in più di un'occasione, di essere ricevuto dalla stessa Elisabetta e da Giacomo Stuart.

Ovviamente è impossibile sperare in un quadro completo di informazioni relative a tale attività che, per le sue stesse caratteristiche di segretezza, non veniva espressamente indicata come tale nei documenti ufficiali e tantomeno nei registri della Tesoreria [49]. Altrettanto difficile

[47] *Mother Hubberds Tale*, in *The Works of Edmund Spenser*, New York, AMS Press, 1973, vol. VII, vv. 892-908.

[48] Fra queste, Sir Francis Walsingham, Lord Burghley, Robert Cecil e Sir Julius Caesar.

[49] J. Bakeless (*The Tragicall History of Christopher Marlowe*, Hamden, Conn., Archon Books, 1964, vol. I, p. 160) scrive a proposito di Walsingham che « In the absence of newspapers — the newsbooks being very inadequate substitutes — he necessarily depended largely on these confidential reports. Such a system as his demanded swift and secret communication, and the Declared Accounts are full of payments to messengers, who were sometimes also spies. It is often obvious that the accounts contain just as little information as the Lord Treasurer would accept as a basis for payment. Highly secret matters were probably paid for by Walsingham himself and so do not appear in the accounts at all. ».

è stabilirne l'inizio: anche se il primo documento di cui disponiamo è del 1589 [50] non è da scartare l'ipotesi che Rich si dedicò all'attività d'informatore alcuni anni prima. Infatti, nel 1582 doveva già conoscere Sir Francis Walsingham dal momento che in quell'anno gli dedicò *The True Report of a Late Practise Enterprised by a Papist*. È possibile che a questo primo pamphlet siano seguiti altri « reports » più riservati, da destinare non alla stampa ma nelle mani discrete di Walsingham. Questi, nel 1581, in una delle tappe della sua fulminante carriera che lo avrebbe condotto alla Segreteria di Stato, aveva assunto il controllo dei servizi segreti e creato una fitta rete di agenti che gli facevano pervenire rapporti quotidiani da tutte le corti europee [51].

Come e perché Rich, in un certo momento della sua vita, sia pervenuto all'attività d'informatore è difficile a spiegarsi: senza dubbio gli anni trascorsi in Irlanda avevano maturato in lui delle precise convinzioni circa le misure da adottare per risolvere la « questione irlande-

[50] In quell'anno Rich inviò un opuscolo informativo a Sir William Fitzwilliam sulla situazione irlandese.

[51] La rete spionistica, che comprendeva circa 53 agenti presso le corti straniere, era molto costosa, ma il motto favorito di Walsingham era « knowledge is never too dear ». Nello *Yelverton Manuscript* (cit. in J. Bakeless, *op. cit.*, p. 159) si legge che « Mr. Secretaire Walsinghame, with her Majestie's allowance and his own purse, entertained (spies) in above fortie severall places... In Scotland he was well beloved of many of the Nobilitie, Ministers, and others, whom he releived when they weare banished into England; with moneye he corrupted Priests, Jesuits and Traitors to bewraye the practises against this Realme. ».

se »[52], di conseguenza, sentì forse il dovere, come suddito e come conoscitore di quella realtà, di mettere a disposizione del governo la sua esperienza.

A parte i motivi idealistici e patriottici, difficili da valutarsi, è indubbio che dalla collaborazione con i vari Walsingham, Cecil e Caesar, Rich si aspettasse, e presumibilmente ottenesse, delle ricompense sostanziose in grado di alleviare la sua sempre precaria situazione economica. È tuttavia significativo il fatto che la scelta di Rich — in che misura fosse libera e non forzata non siamo in grado di affermarlo — era il riflesso di particolari circostanze storico-sociali che avevano portato agli stessi esiti molti contemporanei i quali, attraverso quest'attività collaterale, cercavano di trovare un loro spazio vitale e di avvicinarsi al potere da cui, altrimenti, venivano respinti o emarginati.

Le note vicende di Marlowe, Bacon, Raleigh[53] e quelle meno note di Jonson, Gascoigne[54], Churchyard[55], Fowler, Fenton e Munday — per citarne alcuni — stanno proprio a dimostrare che il fenomeno non era affatto circoscritto

---

[52] La questione irlandese costituì, fra l'altro, l'argomento prevalente di alcune sue opere come: « *A Short Survey of Ireland* (1609) *A New Description of Ireland* (1610) e *A True and A Kinde Excuse in Defence of that Booke, intituled A New Description of Ireland* (1612).

[53] A proposito di Walsingham Bakeless scrive: « His messengers seem to have been of two sorts — young gentlemen of good family with their ways to make and men of humbler birth who by breeding and education could be regarded as gentlemen. Thomas Walsingham, Francis Bacon, Walter Raleigh, Richard Hakluyt, and Robert Cecil were of the first class. In the second were men like Marlowe, Poley, and Skeres. » (*op. cit.*, p. 160).

[54] C. T. MARTIN (ed.), « Journal of Sir Francis Walsingham », in *Camden Miscellany*, VI, p. 36. Il 21 novembre 1576 egli annota nel suo *Journal*: « Mr. Gascoigne came out of the Low Countries with lettres. » Per una trattazione più completa di quest'aspetto si veda C. T. PROUTY, *George Gascoigne*, New York, B. Blom, 1966, pp. 95-7.

[55] *Id.*, p. 95. Cfr. anche P. CUNNINGHAM, *Extracts from the Accounts of Revels at Court, in the Reigns of Queen Elizabeth and King James I*, London, Shakespeare Society, 1842.

a determinate frange sociali, aveva bensì una portata e un significato veramente notevoli che meriterebbero una trattazione specifica e dettagliata.

È indubbio che nei tentativi — risultati vani — di trovare un inserimento a corte Rich aspirasse a un ruolo di prestigio che le sue capacità e l'appartenenza a un gruppo sociale privilegiato sembravano dovergli assicurare. Il contatto con una realtà complessa e imprevedibile contribuì a modificare una visione del mondo per molti versi astratta e idealistica e a creare in lui la consapevolezza che il valore e le doti personali non fossero elementi sufficienti a garantirgli un ruolo che soddisfacesse le sue ambizioni e le sue aspettative:

> A Princes Court is like a glorious gardin, planted and replenished with severall sortes of pleasant flowers, whereof some are spoiled in the bud by the Caterpillar, some reserved in the blossome, to content the eie of the beholder; the Bee gathereth honny from the one, the Spider draweth poyson from another, every one making use, but according to his owne nature. It fareth so with Princes Courtes, some repaire thither, hoping of preferment by their vertuous indevours, and to growe in favour by their good deservings: other incited by vanitie, make their resort to satisfie their humors, with alittle foolish bravery, spending their time in voluptuous excesse: ... In the Courtes of Princes, favour prevaileth with many, by occasion, not by desert, by opinion, not by worthinesse,...[56].

In *The Adventures of Brusanus* Rich assume un atteggiamento fortemente polemico — quando non addirittura di aperta avversione — nei confronti di quei personaggi falsi e presuntuosi che popolano la corte e di cui Gloriosus — già il nome ne denota le caratteristiche negative — costituisce in un certo senso il prototipo, messo in ridicolo da Rich in tutto il suo esibizionismo e la sua arroganza. Quand'egli imita la voce e i modi di un corti-

---

[56] *Faultes, Faults, and Nothing Else but Faultes*, ff. P2-P2v. Cfr. anche f. P3.

giano, ci sembra di ravvisare l'autenticità dell'esperienza diretta e il rancore del fallimento:

> Although I have founde by the art of Logique, learned by the rules of Rethorique, and gathered by the preceptes of philosophy, what unnecessarie members these souldiers are in a well governed state... yet with all the learning I have gathered out in my libraries, with all the examples I have seene in my perigrinations, with all the experiments I have founde in the courte, nor with all the art that is in my head, the verye stoore-house of wisdome, and from whence whole fountaines, nay huge flouds of eloquence doth continually abounde,... [57].

La storia del vecchio soldato Martianus, che descrive le umiliazioni subìte mentre cercava invano di ottenere un incarico a corte, ha molti punti in comune con i tentativi falliti di Rich nell'estate del 1592 ed esprime tutta l'amarezza e la delusione dello scrittore:

> It is now thirtie yeares sith I became a souldier, from which time I have served the king in all occasions against his enimies in the fielde, the rest of the time I have continued in his garrisons: in this meane space, I have spent what my friendes left me, which was some thing; I have lost part of my bloud, which was more: and I have consumed my prime of youth and florishing yeares, which was most; and comforting my selfe with some hope of happy rewarde (for my better helpe now in my declining years) with this resolution I came to the courte, what mony I was able to make, I put it in my pursse to bear my charges: I have ther continued these six monthes, with cappes and curtisies downe to the ground, and some time, may it please your honour, other whiles, I beseche your worship, but neither honorable, nor worshipful, that I could find to better my state, but I have spent my mony, and am come away as you see [58].

Si comprende quindi come la scelta di dedicarsi all'attività d'informatore — scarsamente apprezzata e poco gratificante per un uomo del suo stato e ambizione — non era altro che una soluzione di ripiego che lasciava inal-

[57] f. E.
[58] *Id.*, ff. D-Dv.

terata l'illusione di svolgere — anche se in un ruolo subalterno — una funzione utile al proprio paese.

3. *La vita militare.*

Intorno agli anni '60 Rich doveva trovarsi in una situazione economica alquanto precaria: dissipate in breve tempo le sue sostanze nel vano tentativo di ottenere un incarico a corte fu costretto a vendere la proprietà terriera che, benché si trattasse di « one foote of land », gli poteva garantire un reddito sicuro. Anche se egli ebbe a incolpare degli amici falsi ed interessati che avevano approfittato di un momento difficile [59], la sua rovina economica sembra doversi ricollegare al fenomeno inflazionistico che perdurò per tutto il XVI secolo [60], raggiungendo le punte più alte durante il regno di Elisabetta.

Le classi maggiormente colpite dagli effetti negativi del movimento inflazionistico furono, come di solito avviene, quelle a reddito fisso e tra queste i proprietari terrieri la cui principale fonte di reddito era rappresentata dai canoni, in genere fissi, degli affittuari [61]. Coloro che non si erano resi conto che la rivoluzione dei prezzi richiedeva un cambiamento radicale e continuarono a mantenere un atteggiamento paternalistico nei confronti degli affittuari e ad adoperare i vecchi metodi di amministrazione finanziaria, si trovarono ben presto in difficoltà, intrappolati fra le entrate fisse e i prezzi in continua lievitazione [62]. Quando non si adattavano alla nuova situa-

[59] Cfr. *Faultes, Faults, and Nothing Else but Faultes*, ff. D3v.-D4.
[60] Tra l'inizio del 1500 e il 1640 i prezzi, infatti, aumentarono di ben sei volte.
[61] Per quest'aspetto concordiamo con H. R. Trevor-Roper che ritiene che a seguito dell'inflazione riuscirono a prevalere solo coloro che avevano un incarico a corte, i cosiddetti *office-holders*, mentre la *mere gentry*, che viveva unicamente dei proventi derivati dalla terra, andò incontro a difficoltà sempre crescenti (« The Decline of the Mere Gentry », in L. Stone, *Social Change and Revolution in England 1540-1640*, cit.).
[62] Su questo problema Stone scrive: « If failure to adjust the price revolution caused hardship to some, those who raised rents

zione, cercando di trarre vantaggio dalle diverse possibilità offerte dal mercato, finivano col vendere le proprietà, andando spesso in rovina se non reinvestivano il denaro, ottenuto dalla vendita del loro unico mezzo di sostentamento, in qualche nuova e più remunerativa attività.

È probabile che anche Rich, come molti altri membri della *gentry* che vivevano unicamente dei proventi derivanti dalla terra, dovette subire le conseguenze di tale fenomeno venendo a trovarsi in uno stato di perenne insicurezza economica.

Fallito l'inserimento a corte e privato di una rendita sicura, egli dovette risolversi a trovare altre vie che gli garantissero una certa autonomia finanziaria. Le possibilità che si offrivano a un giovane della sua estrazione sociale sono descritte da un contemporaneo, Sir John Oglander:

> It is impossible for a mere country gentleman ever to grow rich or to raise his house. He must have some other vocation. If he hath no other vocation let him get a ship and judiciously manage her, or buy some auditor's place or be vice-admiral in his country. By only following the plough he may keep his word and be upright, but will never increase his fortune... I believe such times were never before seen in England, when the gentry were made slaves to the commonalty and in their power, not only to abuse but plunder any gentleman... [63].

---

and fines and reduced the duration of leases found that they could comfortably weather the storm. others who were in position to exploit the growing demand for food, housing and goods, steadily increased their fortunes. Enclosures increased yields, fattening cattle and sheep for the insatiable London market brought substantial returns... » (*The Crisis of the Aristocracy*, cit., pp. 189-190).

[63] Cit. in L. STONE, *Social Change and Revolution*, cit., p. 126. Molto indicativo, su quest'aspetto, è il dialogo di Antonio e Panthino sul futuro di Proteus (W. SHAKESPEARE, *The Two Gentlemen of Verona*, I, 3, vv. 4-10):

> He wond'red that your lordship
> Would suffer him to spend his youth at home
> While other men, of slender reputation,
> Put forth their sons to seek preferment out:

Con la speranza di ottenere quel successo che per altre vie gli era precluso e di eguagliare le fortunate imprese di Hawkins nei territori d'oltremare, nel 1565 Rich assunse il comando di una nave, finanziata dai contributi di alcuni azionisti. Purtroppo la spedizione non portò i risultati sperati e Rich, oltre al naufragio della nave, dovette subire anche un processo, intentatogli da un certo Richard Cooke che aveva investito 20 sterline nell'impresa [64].

Sembra che successivamente Rich sia stato impegnato in un'altra spedizione navale se dobbiamo credere a un documento descritto da J. P. Collier, datato 5 gennaio 1586, in cui appaiono:

> the names of Sea Captayns among them Sir Walter Raleigh, four members of his immediate family, Sir John Perrot, Sir Richard Granville, and Barnaby Rich, the poet and prose writer, of whom we for the first time hear in a naval capacity. He began life as a soldier, published several books connected with the land service and was employed in France, Flanders and Ireland [65].

> Some to the wars, to try their fortunes there;
> Some to discover islands far away;
> Some to the studious universities.

[64] Le conseguenze furono la condanna e l'imprigionamento di Rich (T. M. CRANFILL - D. H. BRUCE, *op. cit.*, p. 19).

[65] « Additional Information Respecting the Life and Services of Sir Walter Raleigh », in *Archaeologica*, XXXIV, 1852, p. 150. Forse la spedizione partì in un periodo anteriore dal momento che il 12 gennaio di quello stesso anno i nomi di « B. Ryche and Katheryn Easton » entrarono a far parte del registro matrimoniale di St. Mary Somerset, Londra (cfr. T. M. CRANFILL - D. H. BRUCE, *op. cit.*, p. 36). Easton, com'è noto, è una variante grafica di Aston e si potrebbe pensare che la moglie appartenesse alla famiglia Aston con cui Rich era imparentato, anche se si può trattare di un caso di omonimìa essendo quel cognome abbastanza diffuso. Apparentemente dal loro matrimonio non nacquero figli o almeno femmine, dal momento che in *Faultes, Faults, and Nothing Else but Faultes* (f. H2v.), Rich afferma: « Well, I have no daughter to marry, and I am glad of it. ».

Ci sono fondati motivi per credere alla veridicità del documento di Collier e alla effettiva partecipazione di Rich all'impresa: innanzitutto aveva già conosciuto in Irlanda molti personaggi citati, inoltre aveva una certa esperienza in campo navale avendo comandato la spedizione del 1565. Egli stesso, del resto, aveva messo in rilievo l'importanza per un capitano di essere esperto nell'arte marinara:

> ... the knowledge of that service is not to be attayned, but onely by serving on the sea, and it behoveth such as shold be Captaynes, or to take charge that way, to have some skill in Maryners Arte, ... [66].

Tuttavia, a differenza dei vari Raleigh, Drake e Hawkins, questa sortita in campo navale non gli portò fama né ricchezza, ma una nuova delusione acuita dall'umiliazione del carcere.

A seguito di questo nuovo fallimento sorse in Rich la risoluzione di tentare — come altri contemporanei — la fortuna nell'esercito ove il valore e il coraggio avrebbero potuto guadagnargli dei riconoscimenti più adeguati.

L'inizio della sua carriera militare si può senz'altro fissare intorno alla fine del 1562 quando — a seguito di un trattato con il principe protestante di Condé — gli inglesi mandarono una spedizione a Le Havre, occupata un mese prima dagli ugonotti [67] e alla cui guida era Ambrose

[66] *A Right Exelent and Pleasant Dialogue betwene Mercury and an English Souldier*, London, 1574, f. G3.

[67] Con la spedizione di Le Havre gli inglesi intervennero nella prima delle guerre di religione che funestarono la Francia e che ebbero termine solo nel 1598 con l'Editto di Nantes, con cui Enrico IV riconosceva la libertà di culto per i protestanti. È noto che non furono solo i motivi religiosi a far precipitare la Francia nella guerra civile, ma soprattutto la lotta per il potere fra famiglie avversarie: da una parte i Guisa, a capo dei cattolici, dall'altra i Borbone e i Condè, promotori della causa protestante. L'intento di Elisabetta non era solo quello di offrire un aiuto militare ai protestanti, ma anche quello di ottenere una pedina di scambio per Calais, occupata dai francesi nel 1558.

Dudley, conte di Warwick, al quale Rich dedicherà, con parole di stima e ammirazione, la sua prima opera [68].

In *A Pathway to Military Practise*, pubblicato nel 1587, ma completato l'anno prima, egli dichiara:

> It is now 24 yeres, sith I first undertooke Armes and served at New Haven, under that most honorable Earle of Warwicke, a father to Souldiers at this day... [69].

Alle truppe assediate a Le Havre portarono aiuto successivi rinforzi, tra questi un contingente di 600 uomini dell'Essex che raggiunse la città il 1° dicembre 1562. Esso era guidato da tre capitani, tra cui capitan Darcy che Rich ricorderà, assieme ad altri personaggi conosciuti in Francia, in *A Dialogue Betwene Mercury and an English Souldier* [70]. È probabile che Rich raggiungesse Le Havre

[68] *A Dialogue betwene Mercury and an English Souldier*, f. A4.

[69] f. A4. Com'è noto, New Haven, era il termine elisabettiano per Le Havre. Una riconferma dell'inizio dell'attività militare di Rich si trova in *A New Description of Ireland* (London, Adams, 1610): « I have lived in Ireland of a poor pay, the full recompence of 47 yeares, spent in my Prince and Countheyes service, ... (f. A4v.) e in *The Adventures of Brusanus* (1592), in cui afferma: « It is now thirty yeares sith I became a souldier, ... » (f. D.). Si veda anche R. PRUVOST, « The Beginning of Barnabe Rich's Military Career: a Correction to the DNB », in *The Review of English Studies*, IX, 1933, pp. 190-1.

[70] Condotto da Mercurio alla corte di Venere egli scorge alcuni condottieri conosciuti in vita: « ... the first of them was captaine Dercy, brother of the right honourable Lord Dercy, whose souldier I sometime was at New Haven, where the Gods aspecting his vertuous disposition bereft us of this noble Gentleman, ... » (f. A4). E ancora: « Ther were in his company Captaine Saunders, and the valliant young Zouch, whom I likewise had knowne at New Haven, with many others, ... (f. B). Mentre è alla corte di Venere vede quattro « champions », incoronati d'alloro, simbolo del loro valore militare: « The one was Captaine Vahan, sometime Controuler at New-haven, the other Captaine Cromwell, and the third Captaine Kondall: the fourth I dyd not knowe... » (f. B2). Si tratta di captain Audley che Rich inserisce in questo gruppo avendo sentito parlare del suo valore militare anche se, dalle sue parole, sembra che non l'abbia conosciuto personalmente.

col contingente dell'Essex condotto dal Darcy e che in quell'occasione fosse elevato al grado di capitano dal momento che nel 1614 viene descritto per:

> haveing ben a comaunder in the service of the warrs ever since the siege of New Haven in the beginning of the late Queen's tyme [71].

La prima esperienza militare di Rich coincise con una spedizione fra le più sfortunate dell'Inghilterra elisabettiana. Le truppe assediate a Le Havre dovettero patire non poche difficoltà e privazioni, non ultima lo scoppio di un'epidemia di peste, nel giugno del 1563, che dimezzò in pochi giorni l'esercito — da 7.000 a 3.000 uomini — e causò anche la morte di Vaughan e Darcy. Fu forse per questa ragione che Rich ne prese il posto a capo dei soldati dell'Essex [72]. Resasi conto dell'insuccesso della spedizione, Elisabetta permise al conte di Salisbury di arrendersi [73] — il 29 luglio — e di imbarcarsi con i pochi superstiti per l'Inghilterra.

Tornati in patria, i reduci non trovarono ad attenderli premi né onori, bensì l'ostilità dei compatrioti che li ritenevano responsabili non solo del fallimento dell'impresa, ma anche della diffusione del contagio in Inghilterra [74].

> The misfortune was not over when Havre fell, the disease-stricken garrison bringing the plague back to their homes, where it ravaged the country until the wet and colder weather of October to November arrived. In London alone the deaths

[71] *Acts of the Privy Council*, 1613-14, p. 453.

[72] « Whether he succeeded captain Darcy as commander of a company of the Essex men, whether such a promotion might have been due to valor or the plague... there is no telling » (T. M. Cranfill-D. H. Bruce, *op. cit.*, p. 18).

[73] Cfr. J. E. Neale, *op. cit.*, p. 121.

[74] Per ulteriori notizie consultare J. A. Froude, *A History of England*, London, Longman, 1856-70, vol. VI, p. 584, vol. VII, pp. 62-72, e J. W. Fortescue, *A History of the British Army*, London, Macmillan, 1910, vol. I, p. 131.

> mounted rapidly from one hundred to three thousand in a week. And here in the outlying parishes some twenty thousand people perished [75].

Intorno al 1570-72 iniziò per Rich l'esperienza irlandese [76] che doveva rivelarsi fondamentale per la sua vita di soldato e scrittore. L'Irlanda costituiva allora la spina nel fianco per l'Inghilterra sia per la sua importanza strategica sia per le difficoltà di estendervi l'uniformità religiosa e di condurre le province ribelli sotto il controllo del governo. Le rivolte erano all'ordine del giorno e i funzionari regii erano costretti a rimanervi più per obbedienza che per la reale possibilità di ottenere fama e ricchezza in una terra povera e selvaggia come l'Irlanda [77].

Non abbiamo documenti né testimonianze che ci permettano di individuare la precisa occupazione di Rich e le imprese a cui prese parte. Probabilmente in quegli anni si trovava nella guarnigione di Dublino poiché egli stesso afferma, in un'opera scritta nel 1610:

> ... I am sure that within these forty yeares I have knowne Dublin, it hath bin replenished with a thousand chimnies,

[75] J. E. Neale, *op. cit.*, p. 122.

[76] Ciò è provato da una sua affermazione in *A True and a Kinde Excuse in Defence of that Booke, intituled A New Description of Ireland* (London, T. Adams, 1612): « It is now some 40 years ago (or there abouts) since I first came into Ireland, since which time, it is not unknown how many commotions, how many rebellions, how many murthers, how many massacres, how many treasons, and how many revolts, have ther bin set on foot and from time to time conspired plotted and put in execution. » (f. A4v.).

[77] J. B. Black scrive a tal proposito: « Those who crossed St. George's channel as viceroys or lord deputies sometimes cried to be delivered from ' this hell ' of a country, that seemed to devour reputations with the rapacity of one of its own bogs, or came home broken in health and spirit by the severities of the service; and few could be prevailed upon to return for a second spell of office. There was no glamour, no uplift, no satisfaction in their work to compensate them for the hardship endured; on the contrary, much of it was sordid and demoralizing. » (*The Reign of Elizabeth*, Oxford, Clarendon Press, 1959, p. 461).

> and beautified with as many glasse-windowes, and yet it maketh no such sumptuous shew: ... [78].

In quel periodo Sir William Fitzwilliam era Lord Deputy e Sir John Perrot era stato nominato presidente del Munster allo scopo di riportare l'ordine in quella regione. È quindi probabile che Rich facesse parte del contingente, condotto da Perrot, che marciò su Cork, Limerick e Kilmallock [79], mettendo in fuga i ribelli e ottenendo, nel 1572, la sottomissione di James Fitzmaurice il fomentatore della rivolta.

Il ritorno all'ordine e una relativa pacificazione del Munster portarono come prima conseguenza una diminuzione dell'impegno militare e una riduzione del contingente [80]. In quell'anno Rich lasciò temporaneamente l'isola risolvendosi a trovare la fortuna e il successo in altri lidi. L'occasione si presentò con la rivolta dei Paesi Bassi dove, il 1° aprile 1572 i Dutch Sea Beggars, sostenitori di Louis di Navarra, Coligny e Guglielmo d'Orange, avevano occupato la città di Brill, primo passo per giungere al controllo di tutto il territorio nazionale. L'Inghilterra la considerò un'occasione propizia per sostenere la causa protestante, indebolendo nello stesso tempo la Spagna, già colpita nel 1568 dalle incursioni di Hawkins e Drake.

> In England enthusiasm for the war ran high, for what attractions were offered! A chance of fame and fortune, an opportunity to fight the hated Spaniards, and an occasion to strike a blow at the Romish cause [81]!

[78] *A New Description of Ireland*, London, T. Adams, 1610, f. K.; cfr. anche f. K2.

[79] Cfr. R. BAGWELL, *Ireland under the Tudors*, London, Holland Press, 1963, vol. II, p. 186.

[80] La vita in Irlanda, tra l'altro, era molto dura soprattutto per i soldati che, oltre ai normali pericoli e disagi della vita militare, erano retribuiti male e saltuariamente tanto che nel 1572 c'era stato un ammutinamento e Perrot dovette usare tutta la sua autorità per riportare la calma e l'ordine nella guarnigione (*id.*, p. 224).

[81] C. T. PROUTY, *op. cit.*, p. 49.

Alla fine di maggio il primo contingente di volontari inglesi viene così descritto da Sir Roger Williams, soldato e autore di libri d'argomento militare:

> Amongst the Londoners were divers Captaines and souldiers, who had served some in Scotland, some in Ireland, others in France. And having nothing to doe, with the countenance of some great men who favoured the cause, and the small helpes of the deputies of Flushing, Captaine Thomas Morgan levied a faire company of three thousand strong ... [82].

I *volunteers* giunsero a Flushing, occupata per la sua importante posizione strategica [83], seguiti, il 18 luglio, da un'altra spedizione condotta da Sir Humphrey Gilbert.

Fra coloro che si imbarcarono per i Paesi Bassi col miraggio di guadagnare fama e successo combattendo per la causa protestante vi erano Gascoigne, Churchyard, Whetstone e Rich [84], che probabilmente si conobbero in quell'occasione.

Dopo alcune brillanti vittorie iniziali, le forze olandesi dovettero soccombere alla controffensiva guidata dal duca d'Alba che riportò le regioni ribelli sotto il controllo spagnolo [85]. Dopo il saccheggio di Zutphen anche Haarlem, l'ultima roccaforte in mano ai protestanti, fu costretta alla resa nel luglio 1573.

La spedizione nei Paesi Bassi, sebbene iniziata sotto i migliori auspici, si risolse quindi in un disastro e per i protestanti olandesi e per il contingente di volontari inglesi.

> This adventure into the wars of the Low Countries brought death and wounds to some; fame and fortune to none [86].

[82] *Actions in the Lowe Countries*, cit. in C. T. PROUTY, *op. cit.*, p. 50.

[83] Cfr. J. H. ELLIOTT, *Europe Divided 1559-1598*, New York, Harper & Row, 1969, p. 208.

[84] Rich fu infatti nei Paesi Bassi prima di completare *Allarme to England* (1587) in cui scrive: « I have seene everye streete in Flushing » (f. G4). Inoltre egli offre un dettagliato resoconto, indubbiamente di uno che ne era stato testimone, degli errori tattici commessi dai capitani che assediavano Zieriksee (*id.*, ff. Iiii-Kiv.).

[85] J. H. ELLIOTT, *op. cit.*, p. 226.

[86] C. T. PROUTY, *op. cit.*, p. 56.

Il 17 luglio 1573, alcuni giorni dopo la resa di Haarlem, Barnaby Rich tornò in Irlanda [87]. Alcuni anni dopo, intorno al 1576, era di nuovo nei Paesi Bassi, com'è deducibile da una sua testimonianza in *A Pathway to Military Practise*, scritto nel 1586:

> About tenne yeeres agoe, (upon occasion) beinge in Hollande at a towne called Gorcum ... [88].

La presenza di Rich è confermata anche dai numerosi accenni al sacco di Anversa — 4 novembre 1576 — che farebbero pensare a una sua partecipazione a quel sanguinoso episodio che lasciò profonde tracce nel suo animo e rese più acuta l'avversione per gli spagnoli e il papismo. In *Allarme to England*, ad esempio, egli scrive:

> ... the spoyle the Spaniards gave to Antwerpe in such sort, that all the world doth wonder yet to heare the true report, five thousand Spaniards at the most, by force and bloody broyle, should so subdue a famous towne, and beare away the spoyle [89].

Purtroppo, a parte la sua testimonianza, non disponiamo di altri documenti che ci permettano di dettagliare con più precisione questa fase della sua esperienza militare.

Nel 1577 Rich era nuovamente in Irlanda dal momento che è lì che scrisse *Allarme to England* e il *Farewell to Militarie Profession*, completato, per sua stessa affermazione, prima dell'arrivo di James Fitzmaurice [90]. Il 18

[87] In una nota del 17 luglio 1573 si legge che « the Lord Riche's armour and other furniture laden in the Black Bark wherein Barnaby Rich goeth for Ireland » (*Calendar of State Papers Ireland*, 1570-73, p. 518).

[88] London, R. Walley, 1587, f. B4.

[89] f. ** iiii. Cfr. anche f. E3.

[90] Nella dedica ai soldati inglesi Rich scrive: « And therefore to fitte the tyme the better I have putte forth these lovyng Histories, the whiche I did write in Ireland at a vacant tyme, before the commyng over of James Fitz Morice: And it pleased me the better to doe it, onely to keepe my selfe from Idelnesse, ... » (f. Bv.).

luglio 1579 questi, accompagnato dal legato papale Sanders e con l'appoggio tacito della Spagna, sbarcò in Irlanda con un contingente militare a cui si aggregarono il ribelle Desmond e i suoi seguaci [91]. A quel tempo Rich era probabilmente occupato nella guarnigione di Limerick:

> I remember in the time of Desmond warres my selfe being an Officer of the field, I remained at Limericke with certaine companies of English Souldiers ... [92].

Il 3 ottobre 1579 il governatore del Connaught, Malby, con un migliaio di uomini, sconfisse le forze di Desmond a Limerick. Lo stesso giorno morì, stremato dalle fatiche della battaglia e da una lunga malattia, Sir William Drury, *Lord Justice* e presidente della regione del Munster [93]. Rich ne lamentò la scomparsa in una poesia — l'unica che si conosca a parte i versi inseriti in alcune opere di narrativa — intitolata *Epitaph upon the Death of Sir William Drury*, pubblicata nell'edizione del 1580 di quella popolare miscellanea elisabettiana che fu *The Paradise of Dainty Devices* [94]. Questo elemento e la presenza di Rich nella guarnigione di Limerick farebbero avanzare l'ipotesi di una sua partecipazione a questa azione militare.

Dopo che fu soffocata la rivolta di Desmond, Elisabetta fece congedare circa metà del contingente di Lord Grey. Tra la fine del 1581 e l'inizio del 1582 la situazione fu particolarmente difficile per i soldati che, rimasti senza sostentamento né paga, furono costretti, per sopravvi-

[91] Cfr. R. Bagwell, *op. cit.*, vol. III, p. 11.

[92] *The Irish Hubbub*, f. B2.

[93] William Drury, prima di diventare Lord Justice in Irlanda, aveva partecipato a delle spedizioni militari in Francia e Scozia e preso parte, nel 1573, all'assedio del castello di Edimburgo. In quell'occasione scrisse un piccolo trattato militare intitolato *Regulations to Be Observed by the English Army Marching to Besiege Edinburgh Castle*.

[94] Cfr. E. H. Rollins (ed.), *The Paradise of Dainty Devices*, Cambridge (Mass.), Harvard U. P., 1927, pp. 121-4.

vere, a vendere le armature se non a mendicare quando non morivano letteralmente di fame.

Rich si fece portavoce, come già nel passato, dei disagi e delle difficoltà dei soldati, attraverso le parole di Andruchio, in *The Adventures of Don Simonides*, scritto a ridosso degli eventi appena descritti:

> ... the last Venetian wars, you had in pay 2.000 Soldiours, who being returned home, hurt, maimed and lame. What provisions have you emploied for them, the most part the Gallows hath eaten up and our old and trained Souldiours, whose blood hath scarletted the salt sea to your glory, are now fain to feed the carrion crows with their mangled carcases. Necessity bites sore in a Soldiours heart and hunger makes him venture his neck verse [95].

Le « Venetian wars » non erano altro che le guerre contro Desmond e la supplica, rivolta da Andruchio al senato veneziano, venne a coincidere con quella di Rich alle autorità affinché prendessero dei provvedimenti a favore dei reduci. L'appello, come sempre, rimase inascoltato ed egli fu costretto a fuggire da quella situazione di miseria e carestia [96] — il 1° marzo del 1582 — assieme ai capitani Thomas Maria Wingfield e Thomas North, il famoso traduttore di Plutarco [97].

Con ogni probabilità Rich non riuscì ad ottenere alcun incarico soddisfacente in Inghilterra dal momento che in-

[95] f. Mv. Il numero di 2.000 soldati, indicato da Rich, presenta delle sorprendenti analogie con la realtà. Infatti nel 1580 il Privy Council decise di arruolare lo stesso numero di soldati per l'Irlanda (*Acts of the Privy Council*, 1580-81, p. 106). A capo di uno dei contingenti inviati nell'isola era Thomas North (cfr. H. H. Davis, « The Military Career of Thomas North », in *The Huntingdon Library Quarterly*, XII, 1948-49, pp. 315-6).

[96] Le vicende dei tre capitani nella cittadina di Chester sono descritte da Rich in *The True Report of a Late Practise Enterprised by a Papist*, London, R. Walley, 1582. Si veda anche T. M. Cranfill, « Thomas North at Chester », in *The Huntingdon Library Quarterly*, XIII, 1949-50, pp. 93-99.

[97] Per i preparativi dei tre capitani che si accingevano a lasciare l'Irlanda cfr. *C.S.P.I.*, 1574-1585, pp. 343, 352.

torno al 1584 era di nuovo in Irlanda, a capo di un centinaio di soldati nella guarnigione di Coleraine:

> In the time of Sir John Parrates Government, I my selfe lay at Colrane, with a hundered souldiers under my leading, ... [98].

Verso la fine del 1584 Sir William Stanley e John Norris giunsero nella guarnigione di Coleraine che era stata posta in stato d'allarme per lo sbarco di un contingente di 1.300 scozzesi, condotti da Angus Macdonnell, a sostegno dei ribelli irlandesi. Gli scozzesi furono ricacciati, ma i soldati inglesi dovettero patire non poche difficoltà e privazioni [99]. Anche se non vi sono elementi per provarlo, a parte l'affermazione di Rich, è possibile che, trovandosi a Coleraine in quel periodo, abbia preso parte alla difesa dell'Ulster contro i ribelli irlandesi e scozzesi.

Si è generalmente ritenuto che la partecipazione di Rich alle spedizioni nei Paesi Bassi avesse avuto termine con gli anni '70; in realtà egli vi ritornò nuovamente — per la terza volta, dunque — verso il 1586. Gli elementi che ci inducono a formulare tale ipotesi provengono dallo scrittore stesso: innanzitutto un riferimento all'autore irlandese Richard Stanyhurst, conosciuto ad Anversa dopo il 1584, anno in cui si stabilì nella città olandese e iniziò la redazione della *Description of Ireland*:

> ... but for maister Stanihurst himselfe, I knew him many years sithence at Antwarpe, where he professed Alcumy, and undertooke the practise of the Philosophers stone, and when hee had multiplied lyes so long, that every body grew weary of him, hee departed from thence into Spaine, and there (as it was said) he turned Physition, ... [100].

[98] *A New Description of Ireland*, f. B3. John Perrot fu Lord Deputy dal 1584 al 1588.

[99] Cfr. R. Bagwell, *op. cit.*, vol. III, p. 139.

[100] *A New Description of Ireland*, f. Cv. Cfr. anche *The Irish Hubbub* (f. B2) in cui Rich dice che « ... I knew him at Antwerp, and there he professed Alchymy, ... ».

In *A Pathway to Military Practise*, inoltre, Rich offre un resoconto molto dettagliato sulla riconquista delle città di Zutphen e Deventer e sulle imprese militari di Leicester e del principe di Parma, Alessandro Farnese, che farebbe ipotizzare una sua partecipazione agli avvenimenti descritti:

> And hath not the Prince of Perma, made the like conquest in recoveringe againe of Sutphen Scance, and in taking of Deventre: the one the Earle of Leycester wonne from him by honourable and brave assault, the Prince beeing at hand with his whole force within the hering of the battery, so that it cannot be sayd it was stolne upon him, Deventre in like case (hanging but in doubtfull Ballaunce) was asured by the Earle, at that very instante whiles hee laye before Sutphen: neyther practised by deceipte nor compassed by trechery, but perfourmed by honourable polycie, the Prince beeing in the field and had continuall intelligence of every action that was attempted, so that it may bee sayd, every thing was doone before hys face: But hee taking hys time whyle the Earle was out of the Country, recovered them againe by the lyke stratageme, as he useth to attayne the rest of his conquestes, which are ever obtained by tyrannie, by treason, by corruption, by murther, ... [101].

[101] f. Dv. Il 20 agosto 1585, tre giorni dopo la caduta di Anversa, Elisabetta stipulò il Trattato di Nonsuch con i protestanti olandesi, con il quale si impegnava a fornire 5.000 fanti e 1.000 soldati a cavallo in cambio della sistemazione di una guarnigione inglese nei porti di Flushing e Brill. Il primo contingente militare, condotto da Leicester, giunse a Flushing nel dicembre dello stesso anno (J. H. Elliott, *op. cit.*, p. 311). Poco prima degli avvenimenti descritti da Rich, essendo l'Irlanda in un periodo abbastanza tranquillo, il Privy Council decise di mandare un contingente dall'isola a sostegno delle città di Zutphen e Deventer, occupate in precedenza da Leicester. È probabile che Rich facesse parte di questo contingente, condotto da William Stanley che era stato, tra l'altro, a Coleraine durante l'attacco scozzese. Il tradimento a cui si riferisce Rich e che aprì la strada per la riconquista di Zutphen e Deventer da parte di Alessandro Farnese, è probabilmente quello di Stanley che si unì all'esercito nemico e ottenne anche una ricompensa da Filippo II (cfr. R. Bagwell, *op. cit.*, vol. III, p. 162).

Dopo tanti anni trascorsi sui campi di battaglia — in Francia, Irlanda e Paesi Bassi — ove aveva dato indubbie prove di fedeltà e attaccamento alla Corona, Rich ottenne finalmente una ricompensa, tanto più gradita in quanto proveniente dalla regina stessa che, il 17 settembre 1587, gli concesse un vitalizio di 2 s. e 6 p. al giorno, pagabili dalla Tesoreria d'Irlanda [102]. La ragione di tale riconoscimento doveva forse ascriversi al fatto che aveva riportato delle ferite in guerra o s'era particolarmente distinto in azioni militari o, più probabilmente, perché, avendo iniziato la carriera nel 1562, aveva servito onorevolmente l'Inghilterra per venticinque anni [103].

In quel periodo, frattanto, Rich era entrato a servizio del governo come informatore, attività che, anche se ben remunerata, doveva causargli non poche difficoltà ed amarezze. Il 17 marzo presentò al Lord Deputy, Sir William Fitzwilliam, un opuscolo di 19 pagine in cui esponeva la negligenza e gli abusi del clero anglicano in Irlanda [104]. Anche se non nominati esplicitamente, esso conteneva un attacco contro l'arcivescovo di Dublino, Adam Loftus, e il cognato di questi, Thomas Jones, vescovo di Meathe [105]. Nel novembre del 1591 Rich continuò la sua campagna contro le condizioni dell'Irlanda e la corruzione delle autorità ecclesiastiche, consegnando personalmente a Elisabetta un *Caveat* di sette pagine che ella « seemed graciously to accept » [106].

[102] T. M. Cranfill - D. H. Bruce, *op. cit.*, p. 39.

[103] Quello stesso anno dedicò *A Pathway to Military Practise* ad Elisabetta e la regina forse si dimostrò particolarmente liberale per ringraziarlo della dedica del libro. Ricordiamo inoltre che nell'aprile 1587 Christopher Hatton, patrono di Rich, era diventato Lord Chancellor e forse aveva speso una parola per aiutare il suo *protegé*.

[104] Cfr. E. M. Hinton, *Ireland through Tudor Eyes*, Philadelfia, Univ. of Pennsylvania Press, 1935, pp. 86-88.

[105] L'anno successivo Loftus fu accusato di corruzione dal « Deputy Remembrancer of the Exchequer » Robert Legge. Tuttavia non ci furono inchieste e Fitzwilliam sollevò dal suo incarico Legge che aveva nel frattempo trovato un alleato in Rich.

[106] E. M. Hinton, *Ireland through Tudor Eyes*, cit., p. 86.

Nel 1592 tornò nuovamente a Londra:

> and ... delivered unto hir Ma. tis owne hands a small book contayning such matters as concerned hir. Ma. tis honourable profyt, and the bettering of hir highes service, the which she graciously receiving and perusing amongst other favours it pleased her Ma. tis that I should be hir sworne man [107].

Non si conosce alcuna copia di questo « small book », ma si può ritenere che gli intenti e il contenuto non si differenziassero dal *Caveat*. Il risultato fu di suscitare ancora più l'ira di Loftus e Jones, i quali scrissero anche a Burghley per averne l'appoggio contro gli attacchi di cui erano oggetto.

La situazione si aggravò per Rich che, dopo la scomparsa di Hatton, Walsingham e Warwick, non poteva sperare che altri perorassero la sua causa. Rimasto senza protettori e incalzato da nemici potenti, non gli rimase che abbandonare — nel giugno 1592 — l'Irlanda dove non tornò che sette anni più tardi.

Sul periodo trascorso in Inghilterra non disponiamo di molte notizie. Rimasto dapprima senza lavoro [108] e sospesagli la pensione, sembra che sia stato impiegato dalla Corona — grazie all'interessamento di Robert Cecil, futuro Lord Salisbury [109] — come addestratore delle reclute a Mile End, nella contea del Middlesex, dove rimase occupato, anche se non ininterrottamente, fino al 1606 [110].

Nel 1599, attraverso l'influenza di Cecil, riuscì a tornare in Irlanda al seguito della spedizione di Essex contro

[107] *C.S.P.I.*, 1599-1600, pp. 352-6.

[108] Nel 1599 Rich si lamentò poiché egli « was soliciting for three years » dal 1592 al 1595 (*id.*, p. 353).

[109] In una lettera del Privy Council ai Lords irlandesi si legge « that in regard that service of the said gentleman (Rich) is used here and that the said pension was granted without check... to pay the same unto him with the arreages according to the letters patent » (*A.P.C.*, 1597, p. 191).

[110] Che Rich risiedesse in quegli anni a Mile End è deducibile dalle cause legali del 1600, 1601, 1604-5, 1606 (T. M. CRANFILL - D. H. BRUCE, *op. cit.*, p. 91).

Hugh O'Neill, conte di Tyrone. Com'è noto, i risultati della spedizione furono disastrosi e solo con l'intervento di Lord Mountjoy si riuscì a sedare la rivolta, soggiogando le forze di Tyrone e Tyrconnel. Nel 1601 Rich prese parte con un altro veterano, Sir Thomas North, alle misure repressive contro il tentativo di rivolta di Essex [111]; questa fu l'ultima impresa in cui fu impegnato e con essa può ritenersi conclusa la sua carriera militare; tra l'altro, all'epoca, Rich aveva circa sessant'anni che costituivano il limite massimo d'età per il servizio attivo nell'esercito.

Alla fine della sua lunga carriera non era ancora riuscito a raggiungere una tranquillità economica, anzi, con la svalutazione della moneta irlandese, ordinata da Elisabetta nel 1601, egli vide ancor più ridotto l'importo della pensione [112] che gli fu addirittura sospesa nel 1606 a causa dell'eccesso di zelo nella sua attività informativa che lo aveva portato a denunciare un personaggio il quale, contrariamente a lui, godeva di protezione nelle più alte sfere del potere [113].

Quello stesso anno Rich indirizzò un accorato appello a Robert Cecil affinché gli venisse reintegrata la pensione. La triste e misera condizione del soldato che dedica la propria esistenza alla difesa della patria e delle istituzioni viene espressa da Rich in tutta la sua drammaticità:

> I am now enforced to become a suitor at the Council Stool for my poor pay in Ireland, which for 10 years I have re-

[111] Il capitano Levens — il 9 marzo 1601 — scrisse a Robert Cecil chiedendogli « rewards for services done on the occasion of the late rebellion » e citando Rich fra i più meritevoli. (*id.*, p. 93).

[112] *Id.*, p .116.

[113] Il 29 settembre 1604, dall'isola di Wight dove Rich si era recato per la sua attività d'informatore, inviò un lungo rapporto a Robert Cecil, in cui si accusavano il capitano Cosnoll e un certo Bowyer Worseley di aver parlato male del *Book of Statutes* da poco emanato da Giacomo I. Cosnoll, forte degli appoggi politici su cui poteva contare, non ebbe a patire alcuna conseguenza, mentre a Rich venne sospesa la pensione. Per ulteriori dettagli sulla vicenda di Rich nell'isola di Wight si veda E. M. HINTON, *Ireland through Tudor Eyes*, cit., pp. 92-99.

> ceived here in England, but it is now denied me by an order of his Majesty's Privy Council. I could speak of things that might move a favourable consideration, but appeal to that privilege that has ever yet found favour, that is to say, mine age and impotency, my years being 64, and by reason of 40 and odd years' continuance in service I am dim of sight and lame of limbs [114].

Le sue accorate richieste, tuttavia, non portarono ad alcun risultato, tanto che decise di tornare in Irlanda dove l'anno prima era scomparso l'acerrimo nemico Loftus. Per poter sopravvivere cercò di ottenere delle terre da colonizzare nell'Ulster [115], ma anche questa aspirazione andò delusa: la colonizzazione era adatta a uomini giovani, dotati di energie e capitali per poter sviluppare l'agricoltura e non a un vecchio soldato, debole e malato.

Gli unici proventi erano quelli che gli derivavano dall'attività letteraria e dai rapporti informativi sugli abusi perpetrati in Irlanda, diretti a Robert Cecil [116], a Sir Julius Caesar [117] e allo stesso Giacomo I [118] di cui si era guadagnato il favore [119].

---

[114] H.M.C. Reports, Salisbury MSS, 18, p. 437 (cit. in T. M. CRANFILL - D. H. BRUCE, *op. cit.*, p. 117).

[115] Nel gennaio 1610 il suo nome compare fra i « Servitors of Ireland who are willing or may be induced to undertake... the escheated land in Ulster » (*C.S.P.I.*, 1608-1610, pp. 365).

[116] *C.S.P.I.*, 1608-10, p. 106.

[117] C. L. FALKINER (ed.), « Remembrances of the State of Ireland », in *Proceedings of the Royal Irish Academy*, XXVI, 1906, pp. 125-42.

[118] E. M. HINTON, « Rych's *Anothomy of Ireland* », in *P.M.L.A.*, LV, 1940, pp. 73-101.

[119] Nel 1594, dopo la terza edizione del *Farewell to Militarie Profession*, Giacomo I aveva presentato delle lamentele a causa dell'ultimo racconto inserito nella raccolta di novelle che, a suo parere, era offensivo per la sua persona, tanto che l'edizione del 1606 presentò dei rimaneggiamenti per venire incontro alle sue richieste. Nonostante quest'episodio Rich si dimostrò un suddito fedele e zelante al punto di conquistarne il favore. Per ulteriori notizie relative a quest'aspetto si veda T. M. CRANFILL, « Barnaby Rich and King James », in *A Journal of English Literary History*, XVI, 1949, pp. 65-75.

Fu proprio per intervento del sovrano che — nel luglio 1616 — da Westminster fu emesso un « warrant to pay to Barnaby Rich, the eldest Captain of the Kingdom, 100 l. as a free gift » [120]. Questo provvidenziale anche se tardivo riconoscimento non poteva tuttavia cancellare le sofferenze, le difficoltà e i disagi patiti sui campi di battaglia. Il miraggio del successo nelle armi — che aveva abbagliato tanti contemporanei [121] — s'era mostrato estremamente deludente come testimoniano le amare parole di Rich sulla triste ed umiliante condizione dell'« English soldier »:

> ... in the time of warres, they spare not in their countries behalfe, to forsake their wife, children, father, mother, brother, sister, and to leave their friendes, and onely betake them against their enemies: contented to yeld themselves to continuall watch, warde, fastening, hunger, thirst, cold, heate, travell, toyle, over hils, woods, deserts, wading through rivers, where many sometimes lose their lives by the way, lying in the fielde, in raine, wind, frost and snow, adventuring against the enemy, the lacke of limmes, the losse of life, making their bodies a fence and bulwarke against the shot of the cannon. But the warres being once finished, and that there is no neede of them, howe be they rewarded, howe be they cherished, what accounte is there made of them, what other thing gaine they than slaunder, misreport, false impositions, hatred and despite [122].

Lo sforzo più coerente e protratto che Barnaby Rich operò per tentare di inserirsi nel sistema e nella gerarchia

---

[120] *C.S.P.I.*, 1611-18, p. 378. Il 22 dicembre Sir Oliver St. John, Lord Deputy in Irlanda, autorizzò il pagamento a un certo William Bourne « of a pension of 12 d. a day, being half of the pension granted to Capt. Barnaby Riche and Owen ap Hughe, the former being dead » (*C.S.P.I.*, 1615-25, p. 174). Il pagamento a Bourne doveva essere retroattivo dal 10 dicembre 1617 che, per Cranfill e Bruce (*op. cit.*, pp. 126-7), costituisce evidentemente la data di morte di Rich.

[121] È il caso di Churchyard, Gascoigne, Googe, Lodge, Pettie, Whetstone e Turbervile, per citare i casi più noti, anche se per alcuni di loro si trattò di un'esperienza sporadica.

[122] *Allarme to England*, ff. Eii-Eiiv.

sociale del suo tempo, in una posizione subalterna di un certo rilievo rispetto al gruppo dominante, fu dunque nell'ambito dell'organizzazione militare. La scelta non era oculata e le occasioni non aiutarono il nostro autore il quale, proprio per la sua posizione dipendente, si trovò a farsi portavoce di una corrente dissenziente nell'ambito dell'ideologia maggioritaria.

Negli scritti militari e in particolare in *Allarme to England* Rich — in virtù della sua lunga esperienza in questo campo — si assume il compito di sensibilizzare il governo sulle gravi carenze che minavano l'efficienza dell'esercito al fine di spingerlo ad assumersi le proprie responsabilità e di operare delle riforme strutturali.

Se da una parte egli ribadisce — e nella prassi e nei suoi scritti — la fedeltà al sovrano e alla patria e il rispetto dell'ordine gerarchico — elementi questi riconducibili alla sua matrice ideologica e rafforzati dalla lunga attività a servizio della Corona —, dall'altra difende la dignità e l'importanza della professione militare, da lui definita « one of the Pillars of the State », e mira quindi al riconoscimento della rilevante funzione svolta dai soldati nell'ambito della società e del loro ruolo di difensori dell'ordine, delle istituzioni e del benessere del paese:

> ... it is the Souldiour, that protecteth the Prince in his seate, it is the Souldiour, that defendeth the Divine in his pulpet, it is the Souldiour, that upholdeth the Iudge in his place of Iustice, ... [123].

E ancora:

> The knowledge of warre therefore, and the exercise of armes are especially to be sought, neyther can I tell whether anye thing be more noble, by the which so great dominions and noble Empires have bene purchased, Kingdomes enlarged, Princes preserved, iustice mainteyned, good lawes protected, and the common wealth defended [124].

[123] *A Pathway to Military Practise*, f. B2.
[124] *Allarme to England*, f. Fiiv.

Consapevole delle esigenze che la difesa della nazione richiedeva e nel contempo della necessità di un miglioramento della posizione sociale ed economica dei militari, Rich auspica una ristrutturazione interna della milizia, proponendo la creazione di un esercito permanente formato da uomini ben addestrati e adeguatamente retribuiti, guidati da ufficiali capaci e preparati.

Le proposte di Rich — del resto condivise da altri scrittori di argomenti militari, come Smythe, Styward, Barret, Churchyard — tendevano, oltre che a dare dignità a una professione che non godeva di molto prestigio, anche ad ovviare a quelle carenze che minavano la reputazione dell'esercito.

Il reclutamento dei vagabondi, la corruzione degli ufficiali, l'addestramento approssimativo, i saccheggi e le violenze, la scelta di capitani impreparati, la paga inadeguata dei soldati, la mancata osservanza della disciplina militare, l'umiliante condizione dei reduci sono motivi ricorrenti dei suoi scritti e testimoniano un'attenta e continua partecipazione alla realtà del suo tempo e la volontà di dare un contributo concreto alla risoluzione di uno dei problemi fondamentali dell'Inghilterra elisabettiana.

4. *Il mondo delle lettere.*

> « It is but a thriftlesse and thankelesse occupation, this writing of Bookes, ... » [125].

Il giudizio pessimistico espresso da Rich non gli impedì tuttavia di dedicarsi per più di quarant'anni all'attività di scrittore che, iniziata nel 1574 in sordina e umiltà, divenne la sua principale occupazione e, anche se a fasi alterne, lo tenne impegnato per il resto dei suoi giorni.

Non è facile spiegarsi le motivazioni che lo spinsero a intraprendere un'attività, come quella letteraria, che si presentava ardua, piena d'incognite e scarsamente remunerativa. Può forse aver influito sulla sua scelta l'esempio

[125] *A New Description of Ireland*, f. A4.

di altri soldati-scrittori, come Turbervile, Googe e Gascoigne, che andavano riscuotendo un certo successo nel campo delle lettere. In particolare Gascoigne — il suo motto « Tam Marti quam Mercurio » può ben adattarsi anche a Rich — che, all'inizio degli anni '70, aveva pubblicato *The Fruites of Warre, written upon this Theame: Dulce Bellum Inexpertis* e *Gascoignes Voyage into Hollande*, opere che descrivevano le imprese belliche a cui aveva partecipato e che, in certa misura, aprirono la strada a quel filone autobiografico a cui si ricollegò Rich.

È significativo che Rich, in una certa fase della sua vita, approdi alla letteratura, soluzione prescelta, all'incirca negli stessi anni, da altri contemporanei che, come lui, avevano fallito a corte, nell'esercito e nelle altre attività intraprese alla vana ricerca di un preciso e autonomo ruolo nella società elisabettiana.

È ovvio che molti di questi scrittori, accomunati da esperienze simili, si conoscessero personalmente, tanto da formare un gruppo ben delineato nell'ambito della società tardo-cinquecentesca.

Tra i compagni di lettere di Rich ricordiamo Thomas Churchyard, conosciuto probabilmente nei Paesi Bassi e col quale ebbe una lunga amicizia. Lo stesso Churchyard contribuì dei « prefatory verses » in *Allarme to England* [126] e in una sua opera, *A True Discourse Historicall of the Succeeding Governours in the Netherlands* (1602), riconobbe che molti dettagli e informazioni, relativi alle vicende dei Paesi Bassi, erano dovuti a « Captain Barnabe Rich his Notes » [127].

Fra i capitani impegnati in quella campagna, Rich annotava George Gascoigne [128], il che farebbe pensare che

[126] ff. **iv.-**iiv.

[127] S. Lee, in *D.N.B.*, s.v. 'Rich'.

[128] Nelle sue note, infatti, Rich scrive: « ... the citie of Harlem... had... received the Garrison of the said Prince of Orange... bringing thither his armie, consisting of Wallons and Frenchmen, under their Captaines: also Englishmen and their Captaines, by name, ... Captaine Cotton, Captaine Christopher Hunter, Captaine Candish,

si erano incontrati durante la primavera del 1573 in occasione dell'assedio di Haarlem. Tra l'altro, Rich, Churchyard e Gascoigne erano collegati a Walsingham attraverso la loro attività di agenti della Corona, come si è in precedenza accennato.

Un'altra conoscenza di Rich doveva essere anche George Whetstone, al quale accenna, non senza una punta d'ironia, in *The Adventures of Don Simonides*:

> The soldier (how so ever the world goeth) hath set out this Whetstone for young wits, wishing that his unlettered diligence might make their Idle times better occupied [129].

È probabile che Rich l'abbia incontrato durante le campagne nei Paesi Bassi del 1572 o 1585, oppure attraverso il comune amico Gascoigne. A questi Whetstone aveva dedicato una poesia, dopo la sua prematura scomparsa, dal titolo *A Remembraunce of the wel imployed Life and godly End of G. Gaskoine, Esquire*, (1577) e aveva contribuito agli *Hundred Sundry Flowers* (1575) con dei versi « in praise of Gascoigne and his posies ».

A sua volta Churchyard era legato ad entrambi da un rapporto di amicizia come testimoniano le lettere introduttive alle *Posies* di Gascoigne e alla *Censure of a Loyall Subject* (1587) di Whetstone. In quest'ultima aveva scritto:

> My good friend M.G.W. at his departure into the Countrey left this most honest work to be censured by me, being right

Captaine George Gascoyne and others, which are all voluntaries... » (T. Churchyard, *A True Discourse Historicall of the Succeeding Governours in the Netherlands and the Civill Warres There begun in the Yeere 1565*, cit. in C. T. Prouty, *op. cit.*, p. 71).

[129] f. iii. Del resto anche Gascoigne, nonostante gli stretti legami di amicizia, condivide l'atteggiamento ironico di Rich nei confronti di Whetstone, com'è riscontrabile nel seguente accenno allo scrittore: « Even so it is requisite that I acknowledge a generall reformation of maners more necessarie to bee taught, than anye Whetstone of Vanities is meete (in these dayes) to bee suffered ». (cit. in C. T. Prouty, *op. cit.*, p. 79).

well assured by the continuance of our true friendshippes that I would not deceive him with a flattering iudgement [130].

Ci sono dunque validi motivi per ritenere che i quattro scrittori avessero degli stretti legami, cementati dalla comune esperienza militare e dai rapporti con i medesimi mecenati [131].

È probabile che Rich abbia fatto la conoscenza, di nuovo attraverso Gascoigne, di George Turbervile, autore di *The Booke of Faulconrie* (1575) — dedicato a quello stesso Ambrose Dudley che Rich aveva sollecitato come mecenate — e di *The Noble Arte of Venerie*, nella cui prefazione compaiono dei versi dello stesso Gascoigne.

Rich fu senz'altro legato a Thomas North, il famoso traduttore di Plutarco, con il quale compì il viaggio di ritorno dall'Irlanda nel 1582. Fra le amicizie contratte in quell'isola, particolarmente importanti furono quelle con Barnaby Googe [132], poeta molto ammirato dai contemporanei di cui alcune opere furono stampate nella *Tottel's Miscellany*, che gli dedicò una lettera prefatoria in *Allarme to England* [133], e con Lodowick Briskett che deve essere il personaggio celato sotto le iniziali L. B., verso il quale Rich era debitore della traduzione di tre novelle incluse in *Farewell to Militarie Profession* [134].

Un rapporto di amicizia e collaborazione legava Rich e Thomas Lodge [135] che, da quanto si deduce dai « prefatory

[130] Cit. in T. C. IZARD, *op. cit.*, p. 219.

[131] Soprattutto Francis Walsingham e Cristopher Hatton.

[132] Barnaby Googe fu mandato in Irlanda da William Cecil nel 1574 e lì, nel 1582, ebbe la nomina di *provost-marshal* per la regione del Connaught.

[133] Cfr. ff. * iiiiv.-** i. Qui Googe si rivolge allo scrittore chiamandolo « my very loving friend Captaine Barnabe Riche ».

[134] Su quest'aspetto è utile consultare l'ampia e dettagliata introduzione di T. M. CRANFILL, in *Rich's Farewell to Military Profession*, Austin, Texas U.P., 1959, pp. xxii- xxxvi.

[135] Cfr. N. B. PARADISE, *Thomas Lodge - The History of an Elizabethan*, New Haven (Conn.), Archon Books, 1970. Egli ritiene che « the fact that Lodge revised Barnabe Riche's *Don Simonides* does not necessarily imply intimacy, but the men must have known each other ». (p. 181).

verses » nel *Don Simonides*, sembra aver contribuito alla revisione di quest'opera [136]. Alcuni anni dopo Rich gli dimostrò la sua riconoscenza dedicandogli dei versi in *Alarum against Usurers* (1584):

If thus it be, good Lodge, continue still;
Thou needst not feare Goose sonne, or Gander's hisse,
Whose rude reportes, part from a slaundrous quill,
Will be determind but in reading this,
Of whom the wiser sort will think amis
To slaunder him whose birth and life is, such
As false report his fame can never tuch [137].

Fra coloro che contribuirono dei versi ad *Allarme to England* vi erano inoltre un certo S. Stronge, Lodowick Flood (o Floyd), autore di *The Pilgrimage of Princes* (1573) e Thomas Lupton, il più noto dei tre, autore di *Siuquila* (1580) e *All for Money* (1578) [138].

[136] Lodge infatti scrive:

Where wanteth judgement and advised eye,
To note and coat the thing that is amiss,
Good Riche a wiseman hardly can deny,
But that your book by me ill mended is,
My head such pleasure can not brook by his,
Whose long distress hath laid his Muse to rest,
Or dulled his Sprightes, or senses at the lest. » (f. iii).

[137] G. G. SMITH, *Elizabethan Critical Essays*, Oxford, U.P., 1904, vol. I, p. 371.

[138] I versi di Lupton testimoniano la sua ammirazione per Rich:

What better thing, then perilles to prevent?
What danger more, then careles still to sleepe?
Then ist not good, in peace for to frequent
The thing that us from force of foes may keepe?
What harme in heat, to make for colde a hoode?
The Ante provides, in sommer winters foode.

Therefore who lothes his losse and countryes spoyle,
Let him peruse this booke with griedie minde,
Which utters how his foe may have the foyle,
And eke what hurt through want of skill we finde:
And thanke thou Riche, that gives this larum bell,
A richer gifte, he could not give thee well. (f. ** iii).

Altra conoscenza di Rich era Richard Stanyhurst, traduttore di Virgilio e autore della *Description of Ireland*, incontrato durante una permanenza di Rich ad Anversa, dove l'irlandese si era stabilito. Ma è certo da escludere che vi possa essere stata una vera amicizia fra i due dopo che Stanyhurst abbracciò la religione cattolica, anzi egli divenne il bersaglio degli strali infuocati di Rich.

Anche Gabriel Harvey [139] e Thomas Nashe [140] accennano a Rich nelle loro opere, ma ciò non è un elemento sufficiente per dedurre che lo conoscessero personalmente [141].

La vicenda di Rich e dei suoi contemporanei è particolarmente significativa nella misura in cui sta a rappresentare il mutamento della funzione e del ruolo dello scrittore nell'ambito della società elisabettiana, che segna il passaggio dalla figura di elaboratore culturale completamente dipendente dal proprio mecenate a quella dello scrittore professionista. Nel primo caso, in cambio della

[139] Cfr. A. B. Grosart (ed.), *The Works of Gabriel Harvey*, London, Huth Library, 1884, vol. III, p. 290: « I cannot stand to specifie particularities. Our late writers are as they are; and albeit they will not suffer me to ballance them with the honorable Autors of the Romanes, Grecians, and hebrues, yet I will crave no pardon of the highest to do the simplest no wrong. In Grafton, Holinshed, and Stowe; in Heywood, Turser, and Gowge; in Gascoigne, Churchyarde and Floide; in Ritch, Whetstone, and Munday; in Stanyhurst, Fraunce, and Watson; in Kiffin, Warner, and Daniell, in an hundred such vulgar writers many things are commendable, divers things notable, something execellent ».

[140] Nashe presenta ironicamente le sue opere come la lettura preferita di Lichfield, il barbiere di Cambridge. Cfr. *Have with you to Saffron-Walden* (1596), in R. B. McKerrow (ed.), *The Works of Thomas Nashe*, London, Sidgwich & Jackson, 1904-10, vol. III, p. 16.

[141] Del resto, il fatto che la vita culturale si svolgesse soprattutto a Londra favoriva le possibilità d'incontro e d'amicizia fra gli scrittori. Scrive a tal proposito Phoebe Sheavyn: « Writers display a close knowledge of each other's habits, dress and conversation, and they allude to peculiarities, certain of being understood, not only by the person alluded to but by their audience as well. » (*The Literary Profession in the Elizabethan Age*, Manchester, U.P., 1967, p. 128).

protezione e della sicurezza economica, lo scrittore offriva un prodotto culturale, l'espressione delle sue capacità artistiche che andavano dal semplice trastullo di corte all'elaborazione sistematica di valori funzionali alla classe che, continuando a detenere il potere, gli permetteva la sopravvivenza. In questa situazione il committente veniva a coincidere col destinatario del messaggio culturale e l'artista aveva il solo obbligo di venire incontro ai gusti e alle aspettative del proprio mecenate.

Lo scrittore elisabettiano costituisce quindi il punto di passaggio tra questa figura e quella dello scrittore professionista, il quale, nell'elaborare un prodotto culturale, deve tener conto di un pubblico vario, composito e spesso imprevedibile. Egli vive così in prima persona le contraddizioni di un'epoca che segna il progressivo passaggio da un sistema chiuso agricolo-artigianale a un'economia aperta di mercato, regolata dalle leggi della domanda e dell'offerta, con le quali egli stesso si trova a dover fare i conti.

L'intellettuale elisabettiano si trova così a ricercare l'appoggio di un mecenate in un'epoca in cui il mecenatismo va progressivamente estinguendosi e contemporaneamente a venire incontro ai gusti di un pubblico sempre più vasto, attraverso la cui risposta positiva si ripropone di raggiungere il successo, in un'epoca in cui non sono ancora comparsi i diritti d'autore e non esiste alcun meccanismo che tuteli il prodotto culturale.

> Such, then, were the economic conditions amidst which the Elizabethan professional writer sought to pursue a career. The hope of patronage lured him on, and led him to accept for his work payment insufficient to keep body and soul together; patronage itself was fitful and scanty, and often entailed bitter and degrading experiences. The press, accepted by the writer largely as a stepping-stone to the desired haven of patronage, treated him accordingly: the average stationer drove hard bargains, preferred inferior work, snubbed and insulted the writer, and when possible, stole his manuscript from him. Drama and the masque, the most paying forms of literary work, could not suffice to provide in themselves, even for the most popular writer, a living wage. ... the Stationers' Company, ignored any special claim on the part

of the author to the produce of his own labours; indirectly encouraged theft from him; limited the number of copies produced for sale; kept up artificially the cost of publication, and finally harassed the writer by suspicious vigilance, and by accusations likely at least to spoil his market, and at worst, capable of costing him his life [142].

Queste, dunque, erano le condizioni in cui lo scrittore elisabettiano era costretto ad operare, in un'epoca in cui l'attività letteraria, quando non destinata a una èlite culturale, non aveva ancora raggiunto dignità e autonomia propria.

Particolarmente difficile era la situazione degli scrittori provenienti dalla *gentry* rispetto a quelli di estrazione « middle-class »: mentre questi avevano tutto da guadagnare se decidevano di entrare nell'agone letterario, quelli invece rischiavano l'onore e le tradizioni familiari nel momento in cui sceglievano di mettersi in concorrenza con dei « commoners ». E allo scopo di crearsi una copertura plausibile agli occhi del lettore e allontanare da sé il cosiddetto « stigma of print » [143], questi scrittori-gentlemen indirizzavano delle epistole al pubblico in cui si giustificavano affermando che le ragioni che li avevano spinti a scrivere erano state la pressione di amici o il desiderio di servire il paese e di contribuire al miglioramento della fede e della morale [144].

It was genteel for the writer with social pretentions to seem reluctant to be interested in professional writing, either for the printed-book market or for the theatre, and friends cooperated in establishing this façade of gentility [145].

---

[142] *Id.*, p. 101.

[143] Cfr. J. W. SAUNDERS, « The Stigma of Print. A note on the Social Bases of Tudor Poetry », in *Essay in Criticism*, vol. I, 1951, pp. 139-64.

[144] Cfr. H. S. BENNETT, *English Books and Readers 1558-1603*, Cambridge, U.P., 1965, p. 293.

[145] P. SHEAVYN, *op. cit.*, p. 142. George Pettie intervenne nella polemica difendendo la posizione dello scrittore gentleman: « Those which mislike that a Gentleman should publish the fruits of his learning, are some curious Gentlemen, who thinke it most com-

Gli unici proventi su cui uno scrittore poteva fare affidamento gli venivano o dallo stampatore, da cui ricavava un compenso « una tantum », non proporzionale al numero di copie vendute, o da un mecenate generoso. In tal caso la ricompensa veniva data sottoforma di denaro — generalmente alcune sterline — o, nel migliore dei casi, di un incarico remunerativo che assicurasse allo scrittore una certa sicurezza economica.

... the writers themselves were more interested in obtaining preferments as the rewards of their labours than in gifts of money or other forms of direct support. Once appointed to a clerical or governmental post, a writer might utilize his leisure and security to further literary endevour — and perhaps obtain further advancement as a result [146].

Un'altra forma di mecenatismo era quella di offrire ospitalità allo scrittore, ma essa andava ormai scomparendo in relazione alla crisi generale dei casati nobiliari e al ridimensionamento del loro tenore di vita con la conseguente decadenza, assai lamentata dai contemporanei, della tradizionale « house-keeping ».

Particolarmente difficile fu la situazione degli scrittori negli ultimi decenni del secolo XVI, allorquando il numero dei titoli pubblicati raggiunse cifre mai toccate fin'allora [147].

---

mendable in a Gentleman, to cloake his art and skill in everie thing, and to seeme to doe all things of his own mother wit as it were: not considering how we deserve no praise for that, which God or nature hath bestowed upon us, but onelie for that, which we purchase by our own industrie: ... Therefore (gentlemen) never denie your selves to bee schollers, never be ashamed to shew your learning, confesse it, professe it, imbrace it, honour it: for it is it which honoreth you ... And this I hope will satisfie those which mislike that Gentlemen should publish the fruit of their studie. » (S. GUAZZO, *The Civile Conversation of Stephen Guazzo*, trad. da G. PETTIE, f. A5v., cit. in H. S. BENNETT, *op. cit.*, pp. 293-4).

[146] E. ROSEMBERG, *Leicester: Patron of Letters*, New York, 1955, p. xviii.

[147] Fra il 1580 e il 1603 furono pubblicate ben 4.370 opere, che costituivano una cifra elevatissima per l'epoca (H. S. BENNETT, *op. cit.*, p. 269).

Ciò condusse a una caccia sfrenata al mecenate con dediche a personaggi spesso sconosciuti [148]; nel peggiore dei casi, l'autore scriveva numerose copie di una dedica indirizzandola a personalità diverse con la speranza di interessarne almeno una. Ma anche questi espedienti si rivelavano spesso infruttuosi e grandi erano le lamentele di coloro che non riuscivano ad ottenere alcuna ricompensa ed esprimevano tutto il loro malumore e risentimento nei confronti dei mecenati sordi alle loro richieste. In tal senso, l'amaro sfogo di Nashe supera i limiti della disillusione individuale per esprimere la frustrazione di un'intera generazione di scrittori:

> All in vaine, I sate up late, and rose earely, contented with the colde, and conversed with scarcitie: for all my labours turned to losse; my vulgar Muse was despised and neglected, my paines not regarded, or slightly rewarded, and my selfe (in prime of my best wit) laid open to povertie. Whereupon... I accused my fortune, raild on my patrones ... [149].

È presumibile che il rapporto di Rich con eventuali mecenati non sia stato facile né remunerativo come del resto avveniva per la stragrande maggioranza dei letterati contemporanei [150]. E ciò nonostante avesse scelto come dedicatari delle sue opere alcuni dei personaggi più influenti dell'epoca [151], spesso conosciuti personalmente, quando non

[148] Ad esempio Thomas Lupton che, nella dedica di *A Dream of the Devill and Dives* (1584) si rivolge al conte di Bedford in questi termini: « Pardon my boldness herein » dal momento che ammette di essere « so simple a person and unknowne of your honour » (*id.*, p. 53).

[149] *Pierce Pennilesse*, in *The Works*, cit., vol. I, p. 157.

[150] È assai indicativo il numero dei dedicatari di Rich — diciannove su ventisei opere — se è vero come afferma la Sheavyn che « It is a sure sign of the lack of effective patronage, when an author dedicates his works to a great variety of patrons. » (*op. cit.*, p. 23).

[151] Fra le personalità a cui fu dedicato un numero elevatissimo di opere ricordiamo Leicester, Hatton, Walsingham, Sidney e Russell. Cfr. St. C. Byrne - G. Scott Thompson, « My Lord's Books, the Library of Francis, second Earl of Bedford, in 1584 », in *The Review of English Studies*, VII, 1931.

era addirittura legato loro da rapporti di stima o ammirazione, come nel caso di Ambrose Dudley, conte di Warwick, conosciuto nella fallimentare spedizione di Le Havre [152], di Walsingham a cui era legato per la sua attività d'informatore [153], e di Christopher Hatton, « the great Mecenas of this age » nelle parole di Spenser, che sembra sia stato il più sensibile alle attenzioni dello scrittore, offrendogli anche ospitalità nella sua residenza di Holdenby, di cui Rich presenta una dettagliata descrizione in *Farewell to Militarie Profession* [154]. Rich cercò di ingraziarsi non solo il favore di influenti personaggi politici [155] e personalità dell'amministrazione cittadina [156], ma anche dei regnanti stessi, dedicando *A Pathway to Military Practise* ad Elisabetta [157] e numerose opere ai figli di Giacomo I [158]: Henry [159], il primogenito, morto prematuramente a soli di-

[152] A Warwick dedicò la sua prima opera, *A Right Exelent and Pleasant Dialogue betwene Mercury and an English Souldier* (1574).

[153] È probabile che gli avesse dedicato *The True Report of a Late Practise enterprised by a Papist* ritenendo che un libello antipapista non poteva trovare un lettore più interessato di lui che in quel periodo era alle prese con i complotti e le minacce della Spagna cattolica.

[154] ff. Biiiv.-Biiii.

[155] Tra questi Robert Cecil, conte di Salisbury, e molte personalità legate all'Irlanda come Sir Thomas Ridgeway, « Treasurer at the War », Sir Arthur Chichester e Sir Oliver St. John, entrambi « Lord Deputy » in Irlanda.

[156] In particolare Sir Thomas Middleton, sindaco di Londra che Rich potrebbe aver conosciuto attraverso Walsingham di cui Middleton era intimo amico, e Sir William Cokayne governatore dei coloni inglesi nell'Ulster. La ragione della dedica di *A New Description of Ireland* si può forse ricollegare ai tentativi di Rich di prendere parte alla colonizzazione di quella provincia irlandese.

[157] Come si è già visto, la regina gli mostrò la sua gratitudine concedendogli, quello stesso anno, una pensione.

[158] Che non si sia rivolto direttamente al sovrano è forse spiegabile con la già accennata censura mossa da Giacomo I al racconto conclusivo del *Farewell to Militarie Profession*.

[159] *A Souldiers Wishe to Britons Welfare* (London, J. Chorlton, 1604), *The Fruites of Long Experience* (London, J. Chorlton, 1604) e *Faultes, Faults, and Nothing Else but Faultes*.

ciotto anni, Elizabeth [160] e Charles, il futuro re d'Inghilterra [161].

Indubbiamente nella scelta dei suoi probabili mecenati Rich dovette tener conto anche dei vantaggi che gli potevano derivare dalle personalità che detenevano le leve del potere negli ambiti a cui era più interessato, ma anche in questo campo sembra che non abbia sortito alcun risultato apprezzabile.

> But this travell of wit is yet the most thriftlesse and unprofitable exercise that a man can endevour, for where findeth it rewarde or recompence [162]?

D'altra parte, oltre che scegliere con oculatezza i probabili mecenati, Rich doveva anche tener presenti i gusti e le esigenze di un pubblico quanto mai composito per cultura ed estrazione sociale e, quindi, imprevedibile nelle aspettative e nelle reazioni.

> In diebus illis, Poets and Painters, were privileged to faine whatsoever themselves listed: but now, both Poet and Painter, if he be not the Tailors Ape, I will not give him a single halfepenie for his worke: for he that should either write or paint, if it be not fitte in the new fashion, he may go scrape for commendation, nay they will mocke at him, and hisse at his conceit [163].

È significativo che la prima opera data alle stampe, *A Right Exelent and Pleasant Dialogue, betwene Mercury and an English Souldier*, abbia un andamento poco omogeneo dal momento che presenta due parti nettamente differenziate per contenuto: nella prima sezione prevale l'argomento militare, particolarmente congeniale all'autore per l'esperienza diretta in questo campo, nella seconda viene presentata una novella, derivata dal Bandello, che in un certo senso anticipa la propensione dell'autore per la narrativa

[160] *The Excellency of Good Women* (London, Dawson, 1613).
[161] *Opinion Diefied* (London, T. Adams, 1613).
[162] *Faultes, Faults, and Nothing Else but Faultes*, f. L2.
[163] *Id.*, B3v.

che si affermerà in una fase successiva. Questa scelta è forse un tentativo per bilanciare la prima parte più tecnica e impegnativa, che poteva destare interesse solo in un gruppo di lettori, ma più probabilmente è un espediente consapevole per dare un carattere composito all'opera e favorirne la diffusione fra un pubblico che non fosse solo interessato all'argomento militare, ma che cercava motivi di svago nella lettura di una parte meno problematica. In definitiva si può anche considerare un banco di prova per l'autore che cerca di sperimentare contenuti diversi per vederne l'esito e per valutare la risposta del pubblico.

Del resto, il fatto che l'argomento di molti suoi scritti sia connesso ai problemi militari deriva probabilmente solo in parte dalla sua esperienza in quel campo. Una scelta di questo genere doveva senz'altro presupporre dei lettori sensibili a un argomento così specialistico. Contrariamente a quanto ci si potrebbe aspettare, opere di questo tipo incontravano l'interesse di una fascia abbastanza ampia di lettori:

> ... many Englishmen commonly read and thought and wanted to hear of their country's soldiers and martial exploits. So keen was the reader's interest in military matters that many soldiers, seeking to eke out their slender pay or hoping to win for themselves the name and fame of being writers, turned their experiences to verse [164].

Che Rich, come molti contemporanei, mostrasse di tener conto dei gusti del pubblico e ne prevedesse le aspettative, è riscontrabile nelle opere successive che sono, in certa misura, legate alle più significative mode letterarie dell'epoca. Il *Farewell to Militarie Profession*, ad esempio, si inserisce nel filone — iniziato da W. Painter con *The Palace of Pleasure* (1566) — della novellistica di derivazione italiana e francese [165]. Le diverse edizioni dell'opera [166]

[164] G. G. LANGSAM, *Martial Books and Tudor Verse*, New York, Columbia U.P., 1951, p. 145.
[165] In questo filone si inseriscono *The Tragicall Discourses* (1567)

dimostrano che aveva centrato i gusti del pubblico a parte il valore intrinseco della raccolta che è stata considerata « a landmark in Elizabethan short-story writing » [167].

Questo tipo di letteratura incontrò, fra l'altro, il favore dei ceti medi che forse trovavano motivi d'interesse nei contenuti didattico-moralistici di tali opere.

> The Elizabethan middle class had an eager craving for stories, a craving which was satisfied by a voluminous literature of fiction that ranged from chivalric romance to realistic tales of London life... Entertaining stories, then as now, were abundant, and those which received the greatest acclaim were filled with a multitude of incidents, for the Elizabethan relishes action. One quality more obvious in Elizabethan fiction than in modern novels and short stories was the didactic element which occupied such a conspicuous place in literature appealing to the bourgeoisie intent upon improvement. Some of the most popular fiction professed to improve the mind, help the purse, and save the soul... [168].

Fra i destinatari da tener presenti rimaneva l'èlite aristocratica che non disdegnava la novellistica, ma che trovò negli scritti di Lyly la realizzazione più adatta alle proprie aspettative. Nella schiera dei numerosi epigoni di Lyly dobbiamo senz'altro inserire anche Rich che scrisse due romanzi eufuistici, *The Strange and Wonderful Adventures of Don Simonides* (1581) e *The Second Tome of the Travails and Adventures of Don Simonides* (1584), che ricalcano nei contenuti e negli apparati retorico-stilistici il modello lylyano. Questo tipo di romanzi fu accolto favorevolmente anche dal pubblico femminile — quasi esclusivamente limitato alle sfere aristocratiche — che si mo-

di G. Fenton, *The Rocke of Regarde* (1576) di G. Whetstone e *Petite Pallace of Pettie his Pleasure* (1576) di G. Pettie.

166 Nel 1581, 1583, 1594 e 1606.

167 E. J. O'Brien (ed.), *Elizabethan Tales*, London, Allen & Unwin, 1937, p. 23.

168 L. B. Wright, *Middle-Class Culture, in Elizabethan England*, Ithaca, Cornell U.P., 1958, p. 417.

strava sempre più interessato a una maggiore partecipazione alla vita culturale.

> Women appeared in the foreground: a movement of general curiosity animated the age, and they partecipated in it quite naturally — they will become learned, if necessary, rather than remain in the shade; they will no longer rest contented with permission to read books written for their fathers, brothers, lovers, or husbands; some must be written especially in their account, consulting their preferences and personal caprices; and they had good reason to command: one of them sat on the throne [169].

Ancora una volta Barnaby Rich mostra di tener conto dei suoi lettori, venendo incontro ai gusti di questa nuova ed esigente fascia di pubblico, dedicando il *Farewell to Militarie Profession* « To the right courteous gentlewomen, bothe of England and Ireland » e rivolgendosi loro in un tono fra il servile e il galante per tentare di ingraziarsene la benevolenza e il favore:

> But now (gentlewomen) as I have vowed my self to bee at your dispositions, so I knowe not how to frame my self to your contentations, when I consider, with how many commendable qualities he ought to bee endued, that should bee welcomed into your blessed companies: I finde in my self no one maner of exercise, that might give me the least hope to win your good likinges [170].

Ben diverso sarà l'atteggiamento di Rich nei confronti delle donne, di cui lamenterà la frivolezza, incostanza e falsità in alcune opere satiriche come *Faultes, Faults and Nothing Else but Faultes* (1606), *The Excellency of Good Women* (1613) e *The Honestie of this Age* (1614) che, tra l'altro rientravano nella popolare controversia sulla donna nel primo '600 [171] ed erano il riflesso della diffusa miso-

169 J. J. Jusserand, *The English Novel in the Time of Shakespeare*, London, Benn, 1966, pp. 89-90.

170 f. Aiii.

171 Per ulteriori dettagli su quest'aspetto si veda L. B. Wright, *op. cit.*, Cap. XIII, pp. 465-507.

ginìa dell'epoca. *The True Report of a late Practise Enterprised by a Papist* si inserisce invece nella polemica religiosa — particolarmente violenta dopo l'arrivo in Inghilterra di Edmund Campion con una missione gesuitica nel 1580 [172] — che dette l'avvio a numerosissimi « pamphlets » antipapisti: Rich era certo di trovare un largo seguito di lettori, animati da un acceso patriottismo e desiderosi di essere al corrente delle varie fasi della disputa. Allo stesso spirito nazionalistico degli elisabettiani, come pure al crescente interesse per i « books of news » fanno appello anche i diversi scritti di Rich sull'Irlanda. Oltre che in una produzione letteraria abbastanza varia per contenuti e motivi, la versatilità dello scrittore trova una conferma nel suo esordio in campo teatrale — anche se fu un episodio sporadico — con il dramma *A Larum for London* (1602) [173]. All'epoca i drammi erano ben pagati e forse la necessità economica più che il desiderio di misurarsi in una nuova attività può aver spinto Rich a tale scelta.

Era indubbiamente nel giusto Jonson quando scriveva:

> Poetry in this latter Age, prov'd but a meane Mistresse, to such as have wholly addicted themselves to her, or given their names up to her family [174].

Nonostante l'impegno e la tenacia profusi in tante attività, Rich non riuscì a prevalere in nessuna di esse né a lasciare una traccia apprezzabile negli ambiti con cui venne a contatto.

I versi autobiografici di Gascoigne sulle sue esperienze di cortigiano, poeta e soldato ci sembrano, per concludere, particolarmente significativi, in quanto non solo ci riman-

[172] H. S. BENNETT, *op. cit.*, pp. 113-140.

[173] Per l'attribuzione di questo dramma si veda F. FERRARA, « Barnabe Rich, difensore del soldato inglese e autore di *Alarum for London* », in *English Miscellany*, VIII, 1957, pp. 21-54.

[174] B. JONSON, *Discoveries*, in *The Works*, ed. by C. H. Herford - P. & E. Simpson, Oxford, Clarendon Press, 1947, vol. VIII, p. 583.

dano alle vicende dello stesso Rich, ma esprimono la crisi e la delusione di un'intera generazione di elisabettiani:

> The glosse of gorgeous courtes, by thee did please mine eye,
> A stately sight me thought it was, to see the brave go by:
> To see there feathers flaunte, to marke their straunge devise,
> To lie along in Ladies lappes, to lispe and make it nice:
> To fawne and flatter both, I liked sometimes well,
> But since I see how vayne it is, Fansie (quoth he) farewell.
>
> . . . . . .
>
> A fansie fedde me ones, to wryte in verse and rime,
> To wray my griefe, to crave reward, to cover still my crime:
> To frame a long discourse, or sturring of a strawe,
> To rumble rime in raffe and ruffe, yet all not worth an hawe:
> To heare it sayde there goeth, the Man that writes so well,
> But since I see, what Poetes bee, Fansie (quoth he) farewell.
>
> . . . . . .
>
> Fansie (quoth he) farewell, which made me follow drommes,
> Where powdred bullets serves for sauce, to every dish that [comes:
> Where treason lurkes in trust, where Hope all hartes beguiles,
> Where mischief lieth still in wayte, when fortune friendly [smiles:
> Where one dayes prison proves, that all such heavens are hell,
> And such I feele the frutes thereof, Fansie (quoth he) [farewell [175].

GIULIANA MARINIELLO

[175] *The Works*, cit., vol. I, pp. 348-52.

UNA DRAMMATURGIA PER L'OTTOCENTO: *THE PLAYS OF THE PASSIONS*

Nel 1798 si ebbe la pubblicazione di due opere anonime che rappresentavano, ognuna nel suo genere, un'innovazione rispetto ai canoni letterari dei secoli precedenti. La prima, *Lyrical Ballads*, rompeva con la poesia manierata e aulica della scuola classica, presentando composizioni in cui gli autori, come annunciavano nel breve « Advertisement », intendevano impiegare le emozioni quotidiane e il linguaggio dell'uso corrente:

> The majority of the following poems are to be considered as experiments. They were written chiefly with a view to ascertain how far the language of conversation in the middle and lower classes of society is adapted to the purpose of poetic pleasure [1].

La seconda, *A Series of Plays*, era l'enunciazione e l'applicazione di una teoria drammatica che, basata essenzialmente sullo studio della natura umana, illustrava la genesi e lo sviluppo delle passioni, molla di tutte le azioni degli uomini. Nel lungo « Introductory Discourse » premesso ai drammi, anche l'autore anonimo [2] di quest'opera che

[1] W. Wordsworth, *Lyrical Ballads*, London, Duckworth, 1920, p. 1.

[2] L'anonimato dietro cui l'autrice di *A Series of Plays* si era trincerata fu rotto solo in occasione della prima rappresentazione di *De Monfort* (1800), uno dei tre drammi contenuti nel primo volume e la cui passione è l'odio. Una rivista di critica teatrale dell'epoca non riuscì a identificare giustamente l'autrice: « De Monfort, the new tragedy now under rehearsal at Drury Lane Theatre, is adapted by Mr. Kemble, from a published Series of Plays on the Passions, generally attributed to the widow of the

— come vedremo — si conformava in alcuni dettami al pensiero del diciottesimo secolo, metteva in evidenza la novità del suo piano:

> Were these three plays, which this small volume contains, detached pieces only, and unconnected with others... I should have repressed this inclination altogether; ... But they are part of an extensive design: of one which, as far as my information goes, has nothing exactly similar to it in any language [3].

Ma gli autori delle *Lyrical Ballads* e la scrittrice di *A Series of Plays* erano mossi alla composizione delle loro opere da spinte diverse. Wordsworth polemizzava con la concezione della natura e della funzione della poesia vista

late John Hunter (the anatomist) ». Si rimanda a *The Dramatic Censor* 1800-1801, vol. II, n. 16 (Sat. 19 April 1800), p. 55. Successivamente, nel numero diciotto, comparve la smentita di tale falsa attribuzione e la rettifica: il grande pubblico venne così a conoscenza della vera identità dell'autrice; Joanna Baillie, la sorella del medico. Joanna Baillie (1762-1851) era nata in Scozia da una famiglia che contava fra i suoi antenati, sia da parte paterna che materna, uomini che avevano goduto e godevano della stima dei contemporanei. Suo padre, James, professore all'università di Glasgow, discendeva dal famoso William Wallace, patriota scozzese, e sua madre era sorella di John e William Hunter, molto noti e stimati nel mondo scientifico londinese. Fin da bambina la Baillie si era dimostrata intraprendente e amante dell'avventura; a scuola si era ribellata all'apprendimento nozionistico; eccelleva nella musica e nella recitazione e molto precocemente aveva dimostrato una certa abilità e fantasia nell'improvvisare dialoghi e nell'inventare situazioni non comuni. Amava la Scozia e le sue leggende e non è raro ritrovare nelle sue opere personaggi e miti del suo paese. Nel 1784 si trasferì con la famiglia a Londra, e passò il resto della sua vita a Hampstead in una modesta casetta che divenne ben presto la meta obbligatoria degli uomini di cultura suoi contemporanei. La sua prima opera fu *Fugitive Verses* pubblicata anonima nel 1790, seguirono *A Series of Plays, Metrical Legends* e una raccolta di drammi che esulavano dal suo piano ambizioso e che furono pubblicati una prima volta nel 1804 e una seconda volta nel 1836 con il titolo di *Miscellaneous Plays*.

[3] J. BAILLIE, *A Series of Plays*, London, Longman, 1798, p. 1.

come elegante imitazione e il cui unico scopo fosse l'edificazione e il diletto del fruitore (non si può non ricordare infatti che sia il Dryden che il Pope avevano consigliato di modellare il linguaggio poetico sulla conversazione dei 'gentlemen'). Con Wordsworth e Coleridge la poesia assumeva una dimensione espressiva delle emozioni e si attribuiva una funzione etica che l'approssimava alla liturgia religiosa. Al contrario Joanna Baillie non proponeva una nuova interpretazione dell'essenza e della natura del dramma, ma ne ribadiva la funzione didascalica e le proprietà che lo distinguevano nei confronti delle altre forme di comunicazione. Ella si limitava a introdurre anche nel dramma l'indagine psicologica che aveva già invaso altri campi della letteratura.

L'accoglienza riservata a queste due opere che, nelle intenzioni degli autori, dovevano costituire una innovazione se non una vera rivoluzione nel campo letterario, fu molto diversa. Quando il primo volume di *A Series of Plays* venne pubblicato, la critica non fu unanime nel gridare allo scandalo e all'eresia, come invece avvenne quando apparvero le *Lyrical Ballads*. Lo stesso direttore della *Edinburgh Review*, Francis Jeffrey [4], si espresse in termini moderati anche se alquanto paternalistici:

> Upon the whole, we think there is no want of genius in this book, although there are many errors of judgement; and

[4] Fin dal primo numero della rivista, era apparso chiaro come il direttore fosse ostile a quanti si rifiutavano di accettare norme standardizzate e avanzavano interpretazioni e princìpi nuovi. Francis Jeffrey chiamava ironicamente 'new school of poetry' la corrente innovatrice che ebbe come esponenti sommi W. Wordsworth e S. T. Coleridge e più tardi Byron, Shelley e Keats e ne contestava la originalità. « The disciples of this school boast of its originality and seem to value themselves very highly, for having broken loose from the bondage of ancient authority, and reasserted the indipendence of genius ... the productions of this school, we conceive, are so far from being entitled to the praise of originality, that they cannot be better characterised, than by an enumeration of the sources from which their materials have been derived. ». Cfr. *Edinburgh Review*, (October 1802), Vol. I, pp. 63-64.

> are persuaded, that if Miss Baillie will relinquish her plan of producing twin dramas on each of the passions, and content to write tragedies, without any deeper design than that of interesting her readers, we shall soon have the satisfaction of addressing her with more unqualified praise, than we have yet bestowed upon any poetical adventurer [5].

Un articolista della *Quarterly Review* nel 1841, in occasione della ristampa di una raccolta di poesie della Baillie, avanzò l'ipotesi che fu forse proprio l'aver chiarito, con grande modestia e fin dall'inizio, quale fosse l'intento prefissosi con la sua opera, che risparmiò all'autrice le proteste e le critiche riservate a William Wordsworth in quanto iniziatore della cosiddetta 'new school of poetry'.

> The very defects of the views and arguments with which the authoress — not herself fully sensible of the part she was in truth acting — accompanied her works, made her less an object of suspicion to those whose literary animosity had been provoked by the determined, unevadable protest and Manifesto of Wordsworth in his celebrated Preface [6].

La causa prima della diversa accoglienza è da ricercarsi nei modi della codificazione dei messaggi trasmessi. Testimonianza di ciò è la sostituzione da parte di Wordsworth di quello che può essere considerato un vero e proprio manifesto rivoluzionario con l'enunciazione, sistematica e più moderata, della nuova poetica nella « Preface » alla seconda edizione delle *Lyrical Ballads* [7].

---

[5] *Edinburgh Review*, (July 1803), Vol. II, n. IV, p. 286.

[6] ANONIMO, « *Fugitive Verses* by J. Baillie » in *Quarterly Review*, (March 1841), Vol. LXVII, n. CXXXIV, p. 438.

[7] W. WORDSWORTH, *Poetical Works*, London, O.U.P., 1966, pp. 734-735. « The principal object, then, proposed in these Poems was to choose incidents and situations from common life, and to relate or describe them, throughout, as far as was possible in a selection of language really used by men, ... Humble and rustic life was chosen, because, in that condition, the essential passions of the heart find a better soil in which they can attain their maturity, are less under restraint, and speak a plainer and more

Cosa in realtà si proponesse la Baillie con i suoi *Plays on the Passions* è chiaro fin dal frontespizio del primo volume [8]. Più diffusamente, in apertura dell'« Introductory Discourse » si spiega come i tre drammi contenuti nel volume siano solo una parte di un disegno molto vasto [9]. L'autrice intende esemplificare tutte le passioni umane dedicando a ciascuna di esse una tragedia e una commedia. Non si fa illusioni sulla difficoltà del compito assunto, ma è convinta dell'originalità e dell'utilità del suo progetto e quindi chiede al lettore di leggere pazientemente e attentamente la lunga disamina dei principi che l'hanno guidata [10].

---

emphatic language; ... the language, too, of these men has been adopted (purified indeed from what appear to be its real defects, from all lasting and rational causes of dislike or disgust) because such men hourly communicate with the best objects from which the best part of language is originally derived; ... »

[8] A / SERIES OF PLAYS / in which / It is attempted to Delineate / the Strongest Passion of the Mind / Each Passion Being the Subject of / A TRAGEDY and A COMEDY.

[9] Dopo la pubblicazione del primo volume di *A Series of Plays* in cui abbiamo *Count Basil* e *The Trial*, rispettivamente una tragedia e una commedia sull'amore, *De Monfort*, tragedia sull'odio, seguì nel 1802 un secondo volume in cui l'odio veniva esemplificato nella commedia *The Election* e l'ambizione nella tragedia in due parti *Ethewald* e nella commedia *The Second Marriage*. Il terzo e ultimo volume della *Series* pubblicato nel 1812 conteneva due tragedie sulla paura, *Orra* e *The Dream*, quest'ultima in tre atti, una commedia sulla stessa passione, *The Siege* e un dramma musicale in due atti *The Beacon*, sulla speranza. Altri drammi sulle passioni furono inclusi nella edizione del 1836 di *Miscellaneous Plays*: essi sono *Romiero* e *The Alienated Manor* sulla gelosia e *Henriquez* il cui tema è il rimorso.

[10] Ogni volume di *A Series of Plays* è preceduto da una introduzione in cui oltre a presentare le opere in esso incluse, si teorizza sul dramma come mezzo di espressione, si riportano apprezzamenti sullo stato dell'istituzione teatrale e si propongono a volte soluzioni di un tecnicismo minuzioso. Più di un secolo prima un altro drammaturgo aveva sentito il bisogno di giustificare il suo metodo e per rispondere soprattutto alle critiche che gli venivano mosse aveva scritto due saggi sull'argomento. Ci riferiamo qui a John Dryden che, in *An Essay of Dramatic Poetry*

Una ricerca filosofico-psicologica, volta a individuare e a classificare le passioni che agitano l'animo degli uomini determinandone le azioni, si era già diffusa fin dalla prima metà del secolo che, in ogni campo, tentava soprattutto di giungere a una migliore conoscenza della natura umana. L'*Essay on Human Understanding* di John Locke apparso nel 1690, volto a indagare nei processi raziocinanti della mente, aveva stimolato le analisi dei meccanismi della psiche umana. La scienza dell'uomo divenne il principale soggetto di studio dei filosofi, dei poeti e dei saggisti dell'età augustea, come dimostrano gli scritti dell'epoca, dai saggi in periodici quali lo *Spectator* ai molti trattati di filosofia morale. Anthony Ashley Cooper, terzo conte di Shaftesbury, discepolo del Locke, nel 1711, col suo trattato *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times* focalizzò l'attenzione dei contemporanei su quelle che egli definiva 'our Passions and Affections' e aprì la strada alle tesi filosofiche di Francis Hutcheson, David Hume, Edmund Burke e Adam Smith; quest'ultimo, appunto, autore di una *Theory of Moral Sentiments* del 1759.

Nel saggio di F. Hutcheson, *On the Nature and Conduct of the Passions and Affections*, abbiamo una chiara definizione del termine 'passion' che è tenuto ben distinto dal vocabolo 'affection' contrariamente a una pratica diffusa tendente a confondere le due voci:

> When more violent confused sensations arise with the affection, and are attended with, or prolonged by bodily Motions, we call the whole by the Name of Passion, especially when accompanied with some natural Propensities, to be hereafter explained [11].

e *Defence of an Essay of Dramatic Poetry*, entrambi del 1668, espresse i princìpi che lo avevano guidato nella sua produzione drammatica. Inoltre quasi vent'anni prima rispetto all'« Introductory Discourse » premesso al primo volume di *A Series of Plays* si era avuta in Germania la pubblicazione della *Haburgische Dramaturgie* di G. E. Lessing in cui venivano discusse e interpretate in una nuova luce le teorie drammatiche aristoteliche. Questa opera viene considerata da molti critici come fondamentale guida dei grandi autori del movimento romantico tedesco. (Cfr. L. QUATTROCCHI, *La poetica di Lessing*, Messina, D'Anna, 1963, pp. 6-7 / 151-196.

Sollecitate da un oggetto esterno, ma alimentate dagli eventi, esse possono mutare il carattere e il comportamento di una persona, fino a dominarla completamente; solo con il ragionamento e l'autocontrollo si riesce ad avere la meglio sulle passioni, come suggerisce Shaftesbury:

> These Passions, according as they have the ascendency in me, and differ in proportion with one another, affect my Character, and make me different with respect to my-self and others. I must, therefore, of necessity find Redress and Improvement in this case, by reflecting justly on the manner of my own Motion, as guided by affections which depend so much on Apprehension and Conceit [12].

La teoria prevalente fra i filosofi del diciottesimo secolo richiama alla mente la concezione medievale relativa agli 'umori', in cui la preminenza di uno dei quattro fluidi del corpo umano determinava il carattere dell'individuo; nello stesso tempo tale dottrina fa pensare alle tesi discusse da René Descartes nel trattato *Les passions de l'âme* (1649). In quest'opera la genesi delle passioni veniva spiegata su basi fisiologiche e infatti si riteneva che esse derivassero da squilibri nel funzionamento della ghiandola pineale, squilibri causati dai movimenti contrastanti degli spiriti del corpo e dell'anima e trasmessi al cuore per mezzo di un nervo [12 b].

[11] F. HUTCHESON, « An Essay on the Nature and Conduct of the Passions » in *Collected Works*, Hildesheim, Georg Olms, 1971, p. 60.

[12] A. A. SHAFTESBURY, *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*, Farnborough, Gregg, 1968, Vol. I, p. 294.

[12b] R. CARTESIO, *Le passioni dell'anima*, trad. di A. Di Maio, Firenze, Il Tripode, 1968, pp. 36-37, Art. 47: « Tutti i conflitti che si è soliti immaginare fra la parte inferiore dell'anima che si chiama sensitiva e quella superiore, che è razionale, ovvero fra gli appetiti naturali e la volontà, si riducono in fondo alla ripugnanza esistente fra i movimenti che il corpo, coi suoi spiriti, e l'anima, con la sua volontà, tendono ad eccitare contemporaneamente nella

Nel Settecento, al contrario, si sottolineava l'aspetto morale della questione e le ' natural propensities ' non erano altro che le inclinazioni al bene o al male che si ritenevano innate. La preminenza di uno di questi sentimenti sull'altro nelle lotte interiori determinava la qualità delle passioni che erano così classificate in buone o cattive.

> The *Abatements* to be made for what human Nature comes short of the highest Degrees either of Virtue or Vice, may be thus conceived: When the Good in any *mixed Character* surpasses the Evil, the Passions arise as toward the Good; where the Evil surpasses the *Good*, the Passions arise as toward the *Evil*, only in both Cases with less Violence. And further, the Passions in both cases are either stopped, or turned the contrary way, by want of due *Proportion* between the *State* and *Character* [13].

Hutcheson e altri teorici del Settecento utilizzavano ovviamente Cicerone che nel quarto libro delle *Tusculanae*, aveva dato una classificazione non molto dissimile dell'origine delle passioni [14]. Lo scrittore latino adottando le

ghiandola ... ogni conflitto si risolve nel fatto che la piccola ghiandola situata nel mezzo del cervello, potendo essere spinta da un lato dall'anima e dall'altro dagli spiriti animali, i quali, come ho già detto più sopra, non sono che corpi, accade sovente che queste due pressioni siano contrarie ». E inoltre a p. 29, Art. 33: « Quanto all'opinione di quelli che pensano che l'anima subisca le sue passioni nel cuore, non è assolutamente da prendere in considerazione poiché è basata semplicemente su qualche alterazione che le passioni vi fanno avvertire; mentre è agevole osservare che questa alterazione è avvertita, come se fosse nel cuore, solo per la mediazione di un piccolo nervo che discende dal cervello verso di esso, così come il dolore è avvertito come se fosse nel piede per la mediazione dei nervi del piede, e gli astri sono percepiti come fossero nel cielo per il concorso della loro luce e dei nervi ottici . ... ».

[13] F. HUTCHESON, *op. cit.*, p. 77.

[14] M. T. CICERONE, *Il quarto libro delle Tusculane*, Torino, SEI, 1960, p. 27: « Partes autem perturbationum volunt ex duobus opinatis bonis nasci et ex duobus opinatis malis, ita esse quattuor: ex bonis libidinem et laetitiam, ut sit laetitia praesentium bono-

suddivisioni degli Stoici faceva derivare dal bene, l'amore, il desiderio e la gioia; dal male, l'odio, la paura e il dolore.

Altre classificazioni distinguevano le passioni in dirette e indirette, come si può leggere nel trattato filosofico di David Hume:

> By direct passions I understand such as arise immediately from good or evil, from pain or pleasure. By indirect such as proceed from the same principles, but by the conjuction of other qualities.... Under the indirect passions I comprehend pride, humility, ambition, vanity, love, hatred, envy, pity, malice, generosity, with their dependents. And under the direct passions, desire, aversion, grief, joy, hope, fear, despair and security [15].

Ed è proprio con Hume che lo studio delle passioni, e insomma delle motivazioni più immediate dell'agire umano, assume particolare rilevanza e diviene infatti un completo apparato di razionalizzazione di quella ideologia del sentimento che verso la metà del secolo era divenuta addirittura prevalente e si poneva come antitesi borghese del razionalismo aristocratico e distaccato dall'esperienza dominante della nuova società.

Joanna Baillie nel difendere il suo intento di descrivere le passioni dalla loro origine, seguendone lo sviluppo e le estreme conseguenze, propose una rozza classificazione quantitativa che le distingueva in passioni momentanee e passioni permanenti e includeva nelle une, dotate di una durata limitata, l'ira, la paura, la gelosia e nelle altre, che erano al contrario ben più durature, l'ambizione, l'odio, l'amore:

> The impassioned Character is generally brought into view under those irresistible attacks of their power, which it is

rum, libido futurorum, ex malis metum et aegritudinem nasci censent, metum futuris, aegritudinem praesentibus; quae enim venientia metuuntur, eadem efficiunt aegritudinem instantia ».

[15] D. HUME, *A Treatise of Human Nature*, Oxford, Clarendon P., 1967, Book II, p. 276.

> impossible to repell; whilst those gradual steps that led him into this state, in some of which a stand might have been made against the foe, are left entirely in the shade. These passions that may be suddenly excited, and are of short duration, as anger, fear, and oftentimes jealousy, may in this manner be fully represented; but those great masters of the soul, ambition, hatred, love, every passion that is permanent in its nature, and varied in progress, if represented to us in one stage of its course, is presented imperfectly [16].

Con la classificazione delle passioni in momentanee e permanenti la Baillie polemizzava con quanti non avevano ritenuto di dover descrivere minuziosamente l'inizio e il lento sviluppo delle stesse, metodo questo che ella riteneva indispensabile perché potessero adempiere a una funzione didascalico-moralistica di esempio e di emendamento. Inoltre ella escludeva l'importanza che i fattori collaterali ed esterni possono avere nel determinare le passioni e quindi le conseguenti azioni degli uomini:

> It is a characteristick of the more powerful passions that they will encrease and nourish themselves on very slender aliment; it is from within that they are chiefly supplied with what they feed on; and it is in contending with opposite passions and affections of the mind that we least discover their strength, not with events [17].

Questo presupposto portò la Baillie alla strutturazione di personaggi monomaniaci. De Monfort — la cui caratterizzazione dovrebbe dimostrare come la passione dell'odio, se non controllata, distrugge ogni facoltà di ragionamento — è paragonabile più a uno psicopatico che a un essere normale, proprio perché l'odio che egli sente per l'antagonista non è giustificato da nessun motivo esplicito. La mancanza di tale giustificazione fa perdere al personaggio la validità di caso esemplare che l'autrice, almeno nelle intenzioni, gli aveva attribuito.

---

[16] J. BAILLIE, « Introductory Discourse » in *A Series of Plays*, London, Longman, 1798, p. 39.

[17] *Ibidem*.

Teatro ed edificazione.

Lo studio delle passioni, come accesso a una più approfondita conoscenza e comprensione dell'umanità, era ritenuto altamente desiderabile. Già Alexander Pope, all'inizio della seconda epistola dell'*Essay on Man*, invitava gli uomini ad abbandonare la speculazione in campi che trascendevano l'umana comprensione, per conoscere prima di tutto se stessi attraverso lo studio della natura umana:

> Know then thyself, presume not God to scan;
> the Proper study of Mankind is Man [18].

E David Hume affermava che fra tutte le scienze si deve preferire quella che studia l'uomo [19]. Ci si potrà avvalere in tale studio di un senso innato e istintivo di cui tutti, fin dalla nascita, siamo dotati. Questa qualità congenita che porta a interessarsi specialmente dei propri simili è chiamata dalla Baillie ' sympathy ':

> From that strong sympathy which most creatures, but the human above all, feel for others of their kind, nothing has become so much an object of man's curiosity as man himself.... Every person, who is not deficient in intellect, is more or less occupied in tracing, amongst the individuals he converses with, the varieties of understanding and temper which constitute the characters of men; and receives great pleasure from every stroke of nature that points out to him those varieties [20].

L'osservazione è acuita dalla curiosità che si prova per tutto ciò che è intorno, ma sono soprattutto i nostri simili che ci attraggono, in quanto ciascuno può riconoscersi

---

[18] A. POPE, *Essay on Man*, Epistola II, vv. 1-2.

[19] D. HUME, *op. cit.*, Book I, p. 273: « Human Nature is the only science of Man and yet has been hitherto the most neglected, 'Twill be sufficient for me, if I can bring it a little more into fashion ».

[20] J. BAILLIE, *op. cit.*, p. 2.

nel prossimo, non solo nell'aspetto ma anche nei sentimenti e nelle vicende.

Hume, nel suo trattato sulla natura umana, aveva già messo in evidenza e definito questa qualità che, secondo lui, poteva essere chiamata 'amore della verità' e che spingeva l'uomo non solo allo studio e all'indagine in campo filosofico e scientifico, ma anche a interessarsi delle vicende altrui:

> Beside the love of knowledge, which displays itself in the sciences, there is a certain curiosity implanted in human nature, which is a passion deriv'd from a quite different principle. Some people have an insatiable desire of knowing the actions and circumstances of their neighbours, tho' their interest be no way concern'd in them, and they must entirely depend on others for their information, in which case there is no room for study and application [21].

Joanna Baillie, ancora una volta rifacendosi a teorie già enunciate da altri, afferma che, se si prova interesse per gli uomini in circostanze normali, si è attratti in modo irresistibile quando questi uomini sono in preda a una di quelle passioni sconvolgenti provocate dalla contesa fra il bene e il male. L'attrazione che si sente per le scene di dolore e di afflizione è chiamata dalla Baillie 'sympathetick curiosity' e viene giustificata dal sentimento vivissimo di partecipazione e di compassione per i dolori e le apprensioni dei propri simili, in quanto ci si trasferisce con l'immaginazione al posto di colui che in quel momento è vittima di tale situazione:

> If man is an object of so much attention, engaged in the ordinary occurrences of life, how much more does he excite his curiosity and interest when placed in extraordinary situations of difficulty and distress [22].

A questo punto la Baillie capovolge l'asserzione di Adam Smith che « sympathy does not arise so much from

[21] D. HUME, *op. cit.*, Book II, p. 453.
[22] J. BAILLIE, *op. cit.*, p. 5.

the view of the passion, as from that of the situation which excites it » [23] e sostiene, con accentuazioni che si direbbero 'intimistiche', che l'interesse è risvegliato più dall'indagine sui pensieri e sui sentimenti degli uomini con cui si viene in contatto e dall'osservazione delle lotte che si agitano nel loro animo che dalle situazioni le quali hanno provocato l'insorgere delle passioni stesse:

> ... it is not in situations of difficulty and distress alone, that man becomes the object of this sympathetick curiosity; he is no less so when the evil he contends with arises in his own breast, and no outward circumstance connected with him either awakens our attention or our pity [24].

Le argomentazioni riportate possono essere collegate alla teoria del 'sublime' enunciata da Edmund Burke. In essa si afferma che dall'osservazione delle sventure e delle pene altrui si ha 'a degree of delight' [25] e ciò non per malvagità, ma per la capacità che abbiamo di partecipare in prima persona ai dolori e alle sventure di esseri uguali a noi:

> For sympathy must be considered as a sort of substitution; by which we are put into the place of another man, and affected in many respects as he is affected; so that this passion may... partake of the nature of those which regard self-prevention, and turning upon pain may be a source of the Sublime [26].

Partendo da quest'identificazione dello spettatore con il personaggio, la Baillie si domanda come potrebbe un essere umano osservare un suo simile in preda a una pas-

[23] A. SMITH, *The Theory of Moral Sentiments*, London, Frank Cass, 1966, p. 7.
[24] J. BAILLIE, *op. cit.*, p. 9.
[25] E. BURKE, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London, Routledge & Kegan Paul, 1958, Sect. XIV, p. 45: « I am convinced we have a degree of delight, and that no small one, in the real misfortunes and pains of others; ... ».
[26] *Id.*, Sect. XIII, p. 44.

sione, che lo porterà alla distruzione, senza esserne interessato e migliorato:

> What human creature is there, who can behold a being like himself under the violent agitation of those passions which all have, in some degree, experienced, without feeling himself most powerfully excited by the sight?
> ... We cannot well exercise this disposition without becoming more just, more merciful, more compassionate [27].

Il credere fermamente che ciò non possa avvenire, indusse l'autrice a scrivere drammi fondati su quelle passioni esistenti, almeno in embrione, in tutti gli uomini, in modo che i suoi contemporanei fossero portati a trarre insegnamento dagli esempi da lei ritratti risparmiandosi così inutili catastrofi. Il suo quindi era innanzi tutto un impegno morale e la Baillie infatti adotta quelle convenzioni dell'epoca, che stabilivano che solo lo scrittore il cui compito era di tendere a un fine didattico fosse degno di lode e di rispetto.

Che lo studio della natura umana fosse il più adatto al miglioramento morale e intellettuale dell'umanità era stato ribadito da molti e lo stesso Shaftesbury lo aveva — come abbiamo ricordato — categoricamente affermato nel suo trattato filosofico. In più egli ammetteva che la rappresentazione delle passioni attraverso i personaggi di un dramma poteva essere istruttiva allo stesso modo di un sermone:

> The Stage may be allowed to instruct, as well as the Pulpit. The way of *Wit* and *Humour* may be serviceable, as well as that of *Gravity* and seriousness: And the way of plain *Reason* as well as that of exalted *Revelation* [28].

In una prospettiva analoga, se non simile, va vista tutta l'opera della Baillie che non tralascia di spiegare in che modo coloro che assisteranno alla rappresentazione dei suoi drammi potranno trarne vantaggio. Ella è convinta

[27] J. BAILLIE, *op. cit.*, pp. 9-12.
[28] A. A. SHAFTESBURY, *op. cit.*, p. 361.

che la vista della nascita, dello sviluppo e della catastrofe di una passione possa mettere in guardia chi sentirà gli stessi sintomi insorgere in sé e quindi possa impedire di farlo incorrere negli stessi errori acuendo il suo senso morale e il suo giudizio:

> ... representing the passion brings before us the operation of a tempest that rages out its time and passes away. We cannot, it is true, amidst its wild uproar, listen to the voice of reason, and save ourselves from destruction; but we can foresee its coming, we can mark its rising signs, we can shelter our heads from the coming blast.... Above all, looking back to the first rise, and tracing the progress of passion, points out to us those stages in the approach of the enemy, when he might have been combated most successfully [29].

Priorità del teatro.

Dopo aver condannato gli scritti che secondo lei non si prefiggono altro che uno svago inutile di tipo evasionistico, l'autrice afferma che solo quelli che hanno un fine educativo meritano di essere presi in considerazione e relega in secondo piano i testi storici e filosofici; i primi in quanto si limitano a riportare fedelmente solo gli avvenimenti, senza minimamente accennare alle peripezie psicologiche degli individui che ne furono gli artefici; e i secondi perché il più delle volte presentano una teoria solo per enunciati, senza quelle esemplificazioni che possono valere a catalizzare l'attenzione e lo spirito imitativo del lettore. La scarsa efficacia di tali scritti, afferma la Baillie, è causata dal fatto che curiosità e partecipazione non vengono sollecitate: non ci può essere identificazione con uomini che vengono presentati sempre come esseri superiori e nella loro dimensione pubblica:

> The transactions of men become interesting to us only as we are made acquainted with men themselves. Great and bloody battles are to us battles fought in the moon, if it is not impressed upon our minds, by some circumstances attending them, that men subject to like weaknesses and passions

[29] J. BAILLIE, *op. cit.*, p. 43.

> with ourselves, were the combatants. The establishment of policy makes little impression upon us, if we are left ignorant of the beings whom they affected.... Our desire to know what men are in the closet as well as the field; by the blazing hearth, and at the social board, as well as in the council and the throne, is very imperfectly gratified by real history [30].

L'autrice propone dunque una sorta di storia romanzata delle vite dei condottieri, tale da permettere l'identificazione dell'uomo comune con questi che anche la Baillie considerava superuomini e unici artefici della storia dei popoli.

Come si vede, fin dalle premesse della sua teoria la Baillie non manifesta particolare originalità: si riconoscono infatti a prima vista, anche se banalizzate e svisate, le tesi aristoteliche sulla priorità della poesia che è « più filosofica e più elevata della storia: la poesia esprime piuttosto l'universale, la storia il particolare » [31], tesi che — com'è noto — erano state trapiantate in Inghilterra già dal Sidney che aveva definito la poesia « the first lightgiver to ignorance, and first Nurse » [32] anteponendola a tutte le altre arti e scienze. Seguendo tali luoghi comuni oramai scontati anche la Baillie afferma la priorità di merito degli scritti immaginativi e quindi la superiorità dello scrittore dotato degli attributi didattici del ' vate '.

I generi.

Per supplire alle deficienze della storia e della filosofia si impegnarono — osserva la Baillie — molti scrittori, non tutti però furono all'altezza del compito che si erano assunto:

> Romance writers, therefore, stepped boldly forth to supply the deficiency; and tale writers, and novel writers, of many descriptions, followed after [33].

[30] *Id.*, pp. 16-18.

[31] ARISTOTELE, *Poetica*, Bari, Laterza, 1964, p. 94 (1451 b).

[32] P. SIDNEY, « Defence of Poesie » in *Prose Works*, Cambridge, U.P., 1962, Vol. III, p. 4.

[33] J. BAILLIE, *op. cit.*, pp. 18-19.

In questi righi la Baillie menziona i vari generi di finzione e nello stesso tempo si inserisce nella polemica settecentesca dibattuta sia dai teorici che dai narratori nei confronti del ' romance ' e del ' novel ' [34].

Nella seconda metà del diciottesimo secolo, infatti sulla scia dell'irrazionalismo dilagante nella poesia [35], del sentimentalismo accettato come canone prevalente in campo estetico e del sublime come temperie psicologica di chi fruisce lo spettacolo del paesaggio naturale, anche la narrativa subisce un'analoga trasformazione. Com'è noto dopo il 1764 il ' novel ' — che si era affermato con rapido successo attraverso le storie realistiche di un Daniel Defoe e quelle ' moralistiche ' di un Samuel Richardson — si vede contestato il predominio da un genere nuovo il quale, per certi aspetti formali, come a esempio rispetto delle regole aristoteliche, si ricollega al ' romance ' seicentesco. William Congreve alla fine del diciassettesimo secolo aveva iniziato una polemica nei confronti di un tipo di narrativa — il ' romance ' — che era « generally composed of the constant loves and invincible courages of hero's, heroins, kings and queens, mortals of the first rank » [36] e indicava nel ' novel ' l'unico modo di comunicazione valido per un pubblico profondamente mutato e non più costituito da soli ' mortals of the first rank '; alla fine del diciottesimo secolo la Baillie — capovolgendo il metodo del Congreve — ripropone l'antica soluzione.

Ella conduce al riguardo una critica non sempre corretta nei confronti di una narrativa che aveva trovato la sua forza maggiore nella rappresentazione dei comportamenti e dei modi di essere tipici del lettore comune e

[34] Per confermare l'esistenza di un vasto movimento contestatore nei confronti del ' novel ' pensiamo a quanto detto alla fine del Settecento, in armonia con le dichiarazioni della Baillie, da una scrittrice di romanzi gotici — Clara Reeve — nella sua descrizione storica del ' romance ', *The Progress of Romance through Times, Countries and Manners* (1785).

[35] Confronta le opere di poeti quali Blair, Young e Gray.

[36] W. CONGREVE, « Incognita » in *Shorter Novels, Jacobean and Restoration*, ed. by P. Henderson, London, Dent, 1949, p. 241.

pone il ' novel ' in posizione di netto svantaggio per tributare la sua adesione incondizionata al nuovo genere che aveva avuto come iniziatore Horace Walpole:

> For though great pains have been taken in our higher sentimental novels to interest us in the delicacies, embarrassement, and artificial distresses of the more refined part of society, they have never been able to cope in the public opinion with these [37].

Come si può notare ella ribalta il giudizio del Congreve attribuendo al ' novel ' i difetti che questi aveva messo in risalto a proposito del ' romance ' i cui soli meriti erano ' to give more wonder '. La Baillie attribuisce il successo del cosiddetto ' romanzo gotico ' proprio al fatto che esso accomuna elementi fantasiosi alla caratterizzazione di personaggi che, a suo giudizio, sono dei più realistici:

> In a work abounding with the marvellous and unnatural, if the author has anyhow stumbled upon an unsophisticated genuine stroke of nature, we will immediately perceive and be delighted with it, though we are foolish enough to admire at the same time, all the nonsense with which it is surrounded [38].

Il successo del romanzo gotico è anche giustificato sulla base della teoria del ' sublime ' che metteva in evidenza come — mentre la parte razionale dell'uomo è attratta dallo studio della natura umana — la sua componente irrazionale lo porta a godere di quanto è nuovo e meraviglioso nell'accezione di fantastico:

> Our love of the grand, the beautiful, the novel, and above all of the marvellous, is very strong; and if we are richly fed with what we have a good relish for, we may be weaned to forget our native and favourite aliment [39].

[37] J. BAILLIE, *op. cit.*, p. 20.
[38] *Id.*, p. 19.
[39] *Ibidem.*

Joanna Baillie prosegue nella sua analisi dei vari generi di scrittura affrontando una valutazione della poesia in base ai criteri da lei enunciati. La poesia mitologica e la poesia pastorale non possono aspirare ad adempiere una funzione di miglioramento dell'umanità per l'irrealtà dei loro personaggi; era questa la stessa accusa di quanti reagivano alla poesia manierata propria del Settecento che presentava pastori e pastorelle come esseri contemplativi, dediti essenzialmente alle danze e ai giuochi d'amore, del tutto avulsi dalla realtà della vita dei campi. La poesia epica, al contrario, entusiasma per la grandiosità e la bellezza delle immagini, ma quello che attira di più il lettore non sono le descrizioni di battaglie o la caduta del potente, ma l'umanità che si riscontra in alcuni accadimenti:

> Neither the description of war, the sound of trumpets, the clanging of arms, the combat of heroes, nor the death of the mighty, will interest our minds like the fall of the feeble stranger, who simply expresses the anguish of his soul, at the thought of that far-distant home which he must never return to again, and closes his eyes amongst the ignoble and forgotten.... How often will some simple picture of this kind be all that remains upon our minds of the terrifick and magnificent battle, whose description we have read with admiration [40].

Aristotele nella sua *Poetica* aveva indicato gli elementi che la musa epica e la musa drammatica avevano in comune e quelli che, essendo propri solo della rappresentazione teatrale, contribuiscono a farla primeggiare. La tragedia permette di far svolgere l'azione sotto gli occhi degli spettatori, in uno spazio di tempo più breve e in più ha quelli che l'autore reputa elementi di non poca importanza: « l'accompagnamento musicale e lo spettacolo scenico, i quali contribuiscono in modo efficacissimo a render più vivi quei diletti che le sono propri naturalmente » [41]. Ma in Aristotele la tragedia solamente veniva privilegiata

[40] *Id.*, p. 22.
[41] ARISTOTELE, *op. cit.*, p. 234 (1462 a).

in quanto portatrice di valori la cui assimilazione poteva contribuire alla purificazione dell'animo:

> Tragedia dunque è mimèsi di un'azione seria e compiuta in se stessa, con una certa estensione; in un linguaggio abbellito di varie specie di abbellimenti, ma ciascuno a suo luogo nelle parti diverse; in forma drammatica e non narrativa; la quale mediante una serie di casi che suscitano pietà e terrore, ha per effetto di sollevare e purificare l'animo da siffatte passioni [42].

La Baillie estende tale proprietà anche a una certa forma di commedia che ella identifica nella 'commedia degli umori', poiché il teatro, coinvolgendo un pubblico più vasto, permette anche un'esperienza collettiva che non può essere sottovalutata:

> The impressions made by it [the drama] are communicated, at the same instant of time, to a greater number of individuals, than those made by any other species of writings; and they are strengthened in every spectator, by observing their effects upon those who surround him [43].

L'efficacia del dramma in quanto spettacolo era stata già riconosciuta da Orazio il quale nella sua *Ars Poetica*, nel dare consigli ai drammaturghi contemporanei, oltre che mettere l'accento sulla qualità dei personaggi — che per essere validi devono rifarsi « al modello della vita e dei costumi » — sottolinea le proprietà di immediatezza della rappresentazione teatrale:

> segnius irritant animos demissa per aurem,
> quam quae sunt oculis subiecta fidelibus et quae
> ipse sibi tradit spectator [44].

Per ribadire la tesi circa la validità del teatro e la sua prevalenza su altre espressioni poetiche, la Baillie

[42] *Id.*, p. 78 (1449 b).

[43] J. BAILLIE, *op. cit.*, p. 58.

[44] Q. ORAZIO FLACCO, « Ars Poetica » in *Le opere*, Firenze, Sansoni, p. 538, vv. 180-182.

ricorda come la rappresentazione costituisca la prima e più importante forma di comunicazione; come esempio porta le danze dei popoli primitivi e i giuochi dei bambini tendenti a imitare le azioni e gli atteggiamenti degli adulti. Fedele all'enunciazione originale, e cioè al fine morale che si prefiggeva con la composizione delle sue opere, all'affermazione che il teatro è innanzitutto scuola di vita ne fa subito seguire un'altra; in esso si può insegnare non solo il bene, ma anche il male. A tale proposito passa in rassegna, in una panoramica piuttosto rapida, la storia del teatro attraverso i vari tipi di tragedie e commedie, dandone giudizi non sempre esatti e spesso derivati. Ella afferma che il maggior difetto dei drammaturghi, siano essi inglesi o stranieri, consiste nel non aver tenuto presente, nella caratterizzazione dei personaggi, il ruolo delle passioni nel determinare la condotta del genere umano. L'unico che le sembra, almeno in parte, consapevole è Shakespeare, ma anche lui solo discontinuamente senza avere in mente un piano ben stabilito [45]. Proprio per evitare questo difetto, l'autrice ha deciso di darsi regole ben precise.

Le nuove regole.

Per prima cosa mette in evidenza la diversità di tecnica che il drammaturgo deve tener presente nella composizione della sua opera. I personaggi di un dramma devono essere persone autonome e tutto quello che li concerne deve essere comunicato dalla loro viva voce nonché dagli atteggiamenti e dal comportamento:

> ... the characters of the drama must speak directly for themselves. Under the influence of every passion, humour,

[45] J. BAILLIE, *op. cit.*, pp. 25 e segg. Come per fare ammenda di ciò che aveva affermato circa la cura che i critici si erano presa nel far risaltare l'umanità dei personaggi shakespeariani anche quando questa non era del tutto evidente, in una nota alla pagina 72, l'autrice afferma che tutte le osservazioni critiche da lei espresse nei riguardi dei drammaturghi che l'hanno preceduta, non si riferivano all'opera del grande poeta nazionale.

> and impression; in the artificial veilings of hypocricy and ceremony, in the openness of freedom and confidence, and in the lonely hour of meditation they speak [46].

Nella tradizione drammatica invece si è pensato più a far agire i personaggi che a mettere in evidenza i moti più occulti dell'animo umano, defraudando il dramma di quella qualità che gli è peculiare — far conoscere pensieri e sentimenti dalla viva voce del personaggio — proprio quella qualità che lo rende, fra tutti i vari tipi di scrittura, il più edificante:

> ... the Drama improves us by the knowledge we acquire of our own minds, from the natural desire we have to look into the thoughts, and behaviour of others, ... [47].

In piena opposizione con quanto pensava Aristotele, che aveva puntualizzato come i personaggi assumano particolari caratteri « per sussidio e a cagione dell'azione » [48], la Baillie minimizza l'importanza dell'azione e propone trame semplici che presentino scarsità di accadimenti, in modo che l'attenzione dello spettatore non venga distolta dal processo evolutivo della passione esemplificata e si possa così ottenere quella identificazione che, sola, permette allo spettatore di goderne e in seguito di riconoscere i sintomi premonitori dell'insorgere della stessa in tempo utile per combatterla. A questo proposito ella ribadisce una volta ancora le sue intenzioni:

> As the great object here is to trace passion through all its varieties, and in every stage, many of which are marked by shades so delicate, that in much bustle of events they would be little attended to, or entirely overlooked, simplicity of plot is more necessary, than in those plays where only occasional bursts of passion are introduced, to distinguish a character, or animate a scene [49].

[46] *Id.*, pp. 24-25.
[47] *Id.*, p. 37.
[48] ARISTOTELE, *op. cit.*, p. 82 (1450 a).
[49] J. BAILLIE, *op. cit.*, pp. 59-60.

Per ovviare alla monotonia di un dramma i cui personaggi non agiscono né dialogano, ma si rivelano allo spettatore tramite monologhi, si propone di allentare la tensione con scene rappresentanti banchetti, processioni e battaglie avvalendosi di tutti gli accorgimenti che le tecniche di messa in scena ponevano a sua disposizione. Queste scene grandiose di insieme avevano la proprietà di divagare lo spettatore solo superficialmente senza distogliere il suo pensiero dal vero protagonista del dramma e cioè 'la passione':

> The show of a splendid procession will afford to a person of the best understanding, a pleasure in kind, though not in degree, with that which a child would receive from it. But when it is past he thinks no more of it; whereas some confusion of circumstances, some half-explained mistake, which gives him no pleasure at all when it takes place, may take off his attention afterwards from the refined beauties of a natural and characteristick dialogue [50].

Le critiche dell'autrice non si fermano qui, ella si oppone alla tradizione anche perché aveva accettato supinamente la distinzione che Aristotele proponeva fra i personaggi di commedia e di tragedia quanto alla loro condizione e al linguaggio da loro usato. L'aver ritenuto che i personaggi della tragedia dovessero essere eroi di una certa dignità e dovessero usare un linguaggio aulico ed elevato in qualsiasi momento della loro vicenda, anche il più scabroso, era una mistificazione della realtà e quindi un teatro siffatto tradiva il suo scopo. Questi eroi, mancando di umanità, non potevano destare nello spettatore una partecipazione compassionevole poiché « to a being perfectly free from all human infirmity our sympathy refuses to extend» [51]: solo da chi è fatto a nostra immagine e somiglianza ci può venire un insegnamento profittevole. Perfino il Cristianesimo osserva la Baillie — non avrebbe avuto tanta presa se Cristo non fosse stato partecipe della condizione umana.

I personaggi della nuova tragedia, al contrario, sareb-

[50] *Id.*, p. 60.
[51] *Id.*, p. 33 nota.

bero stati esseri con le loro debolezze e i loro momenti di ' gloria ', esseri comuni quali si incontrano nella vita di ogni giorno e il loro linguaggio doveva essere semplice e privo di abbellimenti retorici. Inoltre la Baillie si dichiara in disaccordo con quanti confinavano ai personaggi della tragedia la possibilità di esprimere determinate passioni, mentre l'unica passione presente nelle commedie era l'amore. Non era affatto vero che alcune passioni fossero prerogativa degli eroi; anche gli uomini comuni potevano divenirne preda:

> I am confident that comedy upon this plan is capable of being made as interesting, as entertaining, and superiour in moral tendency to any other. For even in ordinary life, with very slight cause to excite them, strong passions will foster themselves within the breast; and what are all the evils which vanity, folly, prejudice, or peculiarity of temper lead to, compared with those which such inmates produce? Were they confined to the exalted and the mighty, to those engaged in the great events of the world, to the inhabitants of places and camps, how happy comparatively would this world be [52]!

Queste parole, oltre a dimostrare una mediocre comprensione della *Poetica* aristotelica, riecheggiano sia le argomentazioni di William Congreve a proposito della maggiore validità dei personaggi presi dalle sfere meno eccelse della società, sia i propositi che avevano guidato alla composizione delle *Lyrical Ballads* [53].

Per riassumere, Joanna Baillie intendeva riformare il dramma nell'azione, e nella caratterizzazione dei personaggi sia protagonisti che secondari. Questi ultimi dovevano assumere atteggiamenti razionali e comportamenti normali in modo da far risaltare l'anomalia di colui o di colei che nel dramma aveva il compito di esemplificare la passione di turno, tenendo presente che questa doveva essere una, e una sola, ma rappresentata in tutte le sue sfumature. Giustamente commentava Hazlitt, che fu fra i

[52] *Id.*, pp. 56-57.

[53] W. CONGREVE, *op. cit.*, p. 241; a questo proposito si confronti anche quanto affermato da W. Wordsworth nella prefazione del 1798 alle *Lyrical Ballads*.

più arguti recensori dell'epoca: « With her the passions are, like the French Republic one and indivisible: they are not so in Nature, or in Shakespeare » [54].

Le passioni.

L'idea di presentare drammi dedicati a una singola passione forse fu suggerita all'autrice dalla tendenza della critica settecentesca a fornire una lettura dei personaggi creati da Shakespeare in chiave di casi esemplari di passioni dominanti [55]. Come lo studio dei drammi del sommo poeta sotto il profilo delle passioni interessasse il pubblico del periodo ci viene confermato dai repertori teatrali dell'epoca che registrano delle rappresentazioni intitolate *The School of Shakespeare: or, Humours and Passions*, la prima nella stagione teatrale del 1781 e la seconda nella stagione teatrale del 1795-1796. I due spettacoli variavano soltanto nella scelta delle passioni e dei drammi che avevano il compito di esemplificarle [56]. Lo

[54] W. HAZLITT, *The Complete Works*, London, Waller, 1902-6, Vol. V, p. 147.

[55] Già John Dryden nel saggio « Of Dramatic Poesy » aveva attribuito a Shakespeare « an Universal Mind, which Comprehended all Characters and Passions ». Ma tale dote era stata ribadita autorevolmente da Samuel Johnson che nella prefazione alla sua edizione delle opere di W. Shakespeare affermava: « Shakespeare is above all writers at least above all modern writers, the poet of nature; ... His persons act and speak by the influence of those general passions and principles by which all minds are agitated, and the whole system of life is continued in motion ». Ma la Baillie ironizza su coloro che con argomenti capziosi attribuiscono passioni, secondo lei inesistenti, all'uno o all'altro personaggio del grande drammaturgo.

[56] Cfr. *The London Stage* (1660-1800), ed. by W. Van Lennep, Carbondale (Illinois), U.P., 1968, Voll. 8-9-11. Prima di tali rappresentazioni si erano avute nella stagione teatrale 1773-74, a opera di William Kenrick, una serie di conferenze intitolate appunto « The School of Shakespeare ». Le conferenze erano tenute o nella sala della Devil's Tavern o a Mary-le-Bon Gardens e Kenrick recitava alcune parti del dramma secondo la sua interpretazione personale che contrastava con quanto aveva affermato Samuel Johnson nella sua critica delle opere di Shakespeare. È interessan-

spettacolo del 7 agosto 1781 presentava come passioni: Vanity, Paternal Tenderness, Cruelty, Filial Piety, Ambition, e la scelta era caduta in ordine su *Henry IV* (parte prima, II, 4), *Henry IV* (parte seconda), *The Merchant of Venice* (IV, 1), *Hamlet* (III, 3-4), *Henry VIII* (III, 2), mentre nella locandina per lo spettacolo del 30 settembre 1796 si poteva apprendere che le passioni evidenziate nell'opera del grande poeta erano: Cruelty, Vanity, Ambition, Rusticity and Tyranny. Le scelte per l'esemplificazione delle prime tre erano le stesse del 1781, per le altre due si segnalavano rispettivamente *As You Like It* (III, 3) e *King Richard III* (I, 2 - II, 2 - V).

Fu forse questa moda a dare l'idea alla Baillie di scrivere drammi che avessero come protagoniste ben determinate passioni. La sua intenzione iniziale era di trattarle quasi tutte poiché ci fornisce una lunga lista di esse: amore, odio, ambizione, paura, speranza, rimorso, gelosia, vendetta, ira, invidia, gioia, dolore, orgoglio e inizia la sua fatica partendo appunto dall'amore, la passione che a suo giudizio aveva più spesso trovato espressione sia in tragedie che in commedie fin dall'origine più remota del teatro. L'autrice intenzionalmente fa cadere la sua scelta sull'amore perché pensa che, trattandosi di un sentimento così universale, lo spettatore o il lettore si poteva più facilmente rendere conto dei meriti e dell'assoluta novità della sua teoria:

> Love is the chief groundwork of almost all our tragedies and comedies, and so far they are not distinguished from

te notare come era reclamizzata la rappresentazione dei drammi scelti per l'esemplificazione delle 'passioni' sia nei due spettacoli della stagione teatrale 1780-81 che in quella del 1795-96. A pagina 444 del nono volume si legge: « Haymarket Theatre, Tuesday, Aug. 7, 1781. *The School of Shakespeare; or Humours and Passions.* Given in a regular Representation of several of his most favourite and capital Scenes. With Dresses and Scenery suited to the Characters and their Situations. The inimitable Scenes of the Poet, selected for the Purpose, and digested into Five Acts, will exemplify in the strongest Colours of our immortal Bard, Vanity, Paternal Tenderness, Cruelty, Filial Piety, and Ambition ».

> others. But I have endeavoured in both to give an unbroken view of the passion from its beginning, and to mark it as I went along, with those peculiar traits which distinguish its different stages of progression [57].

Ella continua mettendo in evidenza il carattere particolare dei personaggi che sono preda della passione; nella tragedia è un uomo 'of firm, thoughtful, reserved turn of mind' non molto propenso alla passione, ma che una volta innamorato non può liberarsene. Nella commedia invece, nella lotta contro l'amore, trionfano i principi morali del personaggio. Si passa poi all'odio; l'autrice fa ammenda perché non ha rispettato alcuni dei principi che si era data, ma si giustifica dicendo che essendo l'odio una passione 'of slow growth' non era possibile descriverla dall'inizio altrimenti sarebbe stato necessario un numero di atti maggiore di quello che generalmente costituisce una tragedia. L'odio, così come è inteso da lei, non è che il comune sentimento di antipatia e di avversione verso qualcuno che ha il torto di avere un temperamento contrario al nostro tanto da farci provare, alla sua presenza, una repulsione così forte e sempre in aumento senza nessuna ragione specifica:

> This passion, as I have conceived it, is that rooted and settled aversion, which from opposition of character, aided by circumstances of little importance, grows at last into such antipathy and personal disgust as makes him who entertains it, feel in the presence of him who is the object of it, a degree of torment and restlesness which is insufferable [58].

Secondo la Baillie non è colui che prova odio a essere esecrabile, bensì la passione stessa. De Monfort, un personaggio caratterizzato come un individuo dotato di tante buone qualità, nella lotta fra il bene e il male soccombe;

[57] J. BAILLIE, *op. cit.*, pp. 62-63.
[58] *Id.*, p. 64.

il pubblico non potrà rimanere insensibile dinanzi allo spettacolo della sua rovina e ne saprà trarre vantaggio:

> A decidedly wicked character can never be interesting; and to employ such for the display of any strong passion would very much injure instead of improving the moral effect. In the breast of a bad man passion has very little to combat, how then can it shew its strength[59]?

Nella commedia corrispondente viene presentato l'odio in una situazione più comune e realistica: per questo motivo il personaggio protagonista, Henry Johnston, è meno nobile di De Monfort. L'intento era di ottenere un effetto comico, ma come l'autrice stessa riconosce, l'operazione non riesce. In realtà la commedia sull'odio, intitolata *The Election*, non ottiene la comicità desiderata ma mette in evidenza la lotta fra i membri delle due classi che si contendevano il potere: l'aristocrazia terriera, rappresentata dallo *squire*, che poteva contare solamente sulla posizione di prestigio che gli derivava dalla sua nobile ascendenza e la nuova borghesia imprenditoriale, rappresentata da un mercante, che elargendo a piene mani le sue ricchezze poteva ottenere un maggior numero di suffragi nel distretto in cui si svolgeva l'elezione. La tematica della commedia fa pensare che l'autrice si rendeva ben conto delle istanze politiche e sociali della sua epoca, ma non chiarisce la sua visione del mondo[60].

La terza passione esemplificata è l'ambizione; per questa non fu sufficiente la solita tragedia in cinque atti, ma un dramma di misura doppia. La lunghezza veramente tediosa della tragedia sarebbe giustificata dalla natura di questo particolare sentimento. L'ambizione, a differenza delle altre passioni permanenti, non si esaurisce con il

[59] *Id.*, p. 65.

[60] Benché la Baillie si dichiarasse non soddisfatta delle sue commedie, queste risultano all'esame più realistiche e genuine delle tragedie sia nelle trame che nella caratterizzazione dei personaggi. Sembra strana pertanto l'assoluta mancanza di interesse che gli uomini di teatro dell'epoca, attori e impresari, ostentarono nei loro riguardi.

raggiungimento di un dato fine, mutando sempre oggetto, non riesce mai a saziarsi.

Hutcheson aveva definito l'ambizione con il sinonimo di 'sete del potere'[61]; è in questa accezione che il sentimento viene trattato dalla Baillie. La convinzione della natura inestinguibile di tale passione l'ha spinta a seguire il personaggio dall'apparire dei primi sintomi del male fino alla catastrofe finale:

> Ambition alone acquires strength from gratification, and after having gained one object, still sees another rise before it, to which it as eagerly pushes on; and the dominion which it usurps over the mind is capable of enduring from youth to extreme age[62].

Nella commedia *The Second Marriage*, l'ambizione è intesa nel senso di vanità che, essendo un sentimento assai più comune e modesto, manca della forza propria della sete di potere. Con i primi sei drammi l'autrice esaurisce il compito di esemplificare quelle passioni da lei definite permanenti.

Nelle opere successive la Baillie tratta della paura nelle sue diverse forme, paura superstiziosa, paura della morte e codardia.

I teorici dell'estetica e dell'etica del diciottesimo secolo avevano proposto le medesime distinzioni ed erano tutti concordi nel ritenere che fosse impossibile combattere la paura con il ragionamento perché essa aveva il potere di debellare qualsiasi facoltà razionale come appunto si legge nel saggio dello Shaftesbury:

> 'Tis impossible for any-one to act sensibly, and with presence of Mind, even in his own Preservation and Defence, when he is strongly pressed by such a Passion[63].

[61] F. HUTCHESON, *op. cit.*, Sect. III, p. 70: « We give the name Ambition to a violent Desire of Honour, but generally in a bad sense, when it would lead the Agent into *immoral Means* to gratify it. The same word often denotes the *Desire of Power* ».

[62] J. BAILLIE, *op. cit.*, Vol. II, p. IX.

[63] A. A. SHAFTESBURY, *op. cit.*, Vol. II, p. 142.

Per questo motivo dunque non la si riteneva adatta alla rappresentazione didascalica, riconosciuta come attributo essenziale dei drammi, anche perché non rispondente alla dignità di un eroe tragico.

Joanna Baillie, pur conoscendo l'opinione corrente sulle caratteristiche della paura, non desisté dal farne il motivo centrale di un dramma perché convinta che potesse essere considerata una delle ' passioni ' più universali:

> If I am right... in believing this impression of the mind to be so universal, I shall not be afraid of having so far infringed on the dignity of my heroine, as to make her an improper object to excite dramatic interest [64].

Infatti il personaggio che ha il compito di esemplificare la paura superstiziosa è una donna. Quale donna non ha provato paura a trovarsi di fronte ai fantasmi? Il decoro di un personaggio non è danneggiato se lo si ritrae in situazioni realistiche anche se apparentemente disdicevoli al suo ruolo. Quasi a render giustizia al gentil sesso, la Baillie scrive un'altra tragedia sulla stessa passione, vista questa volta come ' paura della morte ', ma la esemplifica attraverso un uomo. Persino in questo caso, precisa l'autrice, non si può parlare di passione degradante; anche il più coraggioso degli uomini può esserne affetto. Vi sono uomini d'arme coraggiosi che rischiano ogni giorno la propria vita senza mostrare il benché minimo moto di paura, ma quanti di loro si comporterebbero altrettanto coraggiosamente se dovessero incontrare la morte sul patibolo? Proprio pensando a ciò ha creato un personaggio di carattere molto temerario, che però cade preda della paura in circostanze insolite:

> The fear of Death is here exhibited in a brave character, placed under such new and appalling circumstances as might, I suppose, overcome the most courageous; and as soon as he finds himself in a situation like those in which he has been accustomed to be bold, viz. with arms in his hand

[64] J. BAILLIE, *op. cit.*, Vol. III, pp. IV-V.

> and an enemy to encounter, he is made immediately to resume all his wonted spirit [65].

Il personaggio della commedia *The Siege*, dedicata alla paura ha come tratti caratteriali prevalenti la timidezza accompagnata però a una buona dose di presunzione che lo spinge ad assumere solo a parole atteggiamenti temerari di fronte a situazioni anormali. Il contrasto fra la tracotanza verbale del personaggio e il suo comportamento pusillanime avrebbe dovuto, nell'intenzione dell'autrice, far risaltare la passione da lui esemplificata, la codardia.

Il terzo e ultimo volume di *A Series of Plays* si chiude con un dramma musicale in due atti sulla speranza. Si notano i primi cenni di cedimento rispetto alle affermazioni categoriche espresse nell'« Introductory Discourse ». La Baillie che aveva preannunziato di voler dimostrare come tutte le passioni possono essere le vere protagoniste di drammi gemelli e aveva dato anche un lungo elenco di quelle che intendeva esemplificare, dichiara che intende scrivere drammi solo sulla gelosia, la vendetta e il rimorso in quanto le altre passioni non hanno qualità tali da poter reggere il peso di un dramma intero:

> Joy, Grief and Anger... are generally of too transient a nature, and are too frequently the attendants of all our other passions to be made the subject of an entire play.... Pride would make, I should think, a dull subject.... Envy, being the state of mind, which, of all others, meets with least sympathy, could only be endured in Comedy or Farce, and would become altogether disgusting in Tragedy [66].

Ma nonostante la promessa di produrre drammi sulle tre passioni sopra elencate, in realtà la Baillie ne pubblicò nel 1836 solo due sulla gelosia e una tragedia sul rimorso [67].

[65] *Id.*, p. VI.

[66] *Id.*, p. XIV.

[67] Come si ricorderà il Coleridge aveva ribattezzato con il titolo di *Remorse* la tragedia da lui scritta prima del 1798 e precisamente *Osorio*, quando fu messa in scena al Drury Lane Theatre nel 1813.

La fortuna.

Ogni volume di *A Series of Plays* era stato accolto dal mondo letterario come il prodotto di un genio, solo Francis Jeffrey non aveva esitato a consigliare l'autrice di desistere dal suo piano originario. Nel 1805, abbandonando i mezzi termini, Jeffrey scrive sulle pagine della sua rivista una critica alquanto feroce:

> We have great respect for Miss Baillie's qualifications; but we wish her to respect herself, and respect the public, a little more than she seems to do.... We earnestly exhort Miss Baillie to write no more comedies; to keep her essay tragedies in her portfolio; and not give any new ones to the world [68].

La Baillie non ammise mai di essere stata ferita dalle critiche dello Jeffrey e, tuttavia non si può far a meno di ipotizzare che esse contribuirono non poco alla decisione comunicata nell'introduzione del terzo volume, ove l'autrice annuncia che da quel momento in poi terrà tutti i suoi nuovi drammi in manoscritto per farli pubblicare solo dopo la sua morte [69].

---

[68] F. JEFFREY, *Edinburgh Review*, Vol. 5, (Jan. 1805), p. 421.

[69] Si confronti quanto la Baillie scrisse nell'introduzione al terzo volume dei suoi drammi pubblicato nel 1812; alle pagine XV e XVI si legge: « I am therefore strongly of opinion that I ought to reserve the remainder of the work in manuscript, if I would not run the risk of entirely frustrating my original design. Did I believe that their having been already published would not afterwards obstruct their way to the stage, the untowardness of present circumstances should not prevent me from continuing to publish ». È pur vero che l'autrice attribuisce tale risoluzione alle condizioni in cui si trova l'istituzione teatrale, ma le sue parole non suonano sincere. Dalle lettere e dai diari di quanti frequentavano il circolo della Baillie sappiamo che ella si rifiutò fino al 1820 di incontrarsi con Francis Jeffrey, nonostante le pressioni di amici come Walter Scott, sulla base che, non conoscendola, il critico poteva essere più libero nei suoi giudizi. Quando alla fine accondiscese a incontrarsi con Francis Jeffrey, il loro incontro fece iniziare una lunga amicizia basata sulla reciproca stima e simpatia come si ha notizie dalle lettere del critico. Francis Jeffrey non tralasciava mai, nelle sue visite a Londra, di andare a trovare « l'affascinante

Le affermazioni dell'autrice nella drammaturgia da lei premessa all'edizione dei primi drammi sono indicative per una valutazione delle sue composizioni in quanto opere drammatiche.

La Baillie proponeva non un teatro di azione, ma un teatro di indagine psicologica e vedeva il personaggio non come un individuo a confronto con altri individui, ma come contenitore di passioni; e per far sì che le lotte che si agitavano nel suo animo risultassero chiare per lo spettatore, affidava a lunghi soliloqui l'esposizione dei sentimenti a volte inesplicabili che il personaggio provava.

Un simile procedimento mal si adattava al canale di diffusione da lei scelto e fu forse proprio l'essersene resa conto che indusse la Baillie a presentare i drammi in stampa. Questa ipotesi sembra convalidata da quanto è scritto nelle ultime pagine della lunga introduzione al volume del 1798: « It may, perhaps, be supposed from my publishing these plays, that I have written them for the closet rather than the stage » [70].

Ma nonostante la sua ferma convinzione che il teatro fosse il mezzo di comunicazione più valido, ella scrisse opere a carattere poetico nelle quali la tecnica drammatica che si esplica prevalentemente in azione e dialogo veniva sacrificata per cedere il passo alle manifestazioni liriche tese a comunicare i pensieri e i sentimenti dei protagonisti.

L'autrice asserisce ripetutamente in tono suadente ma il più delle volte paternalistico che le sue composizioni erano intese prevalentemente per un pubblico di spettatori che ' will not, and cannot read '; in effetti coloro che fruirono della sua opera furono ' the tasteful and refined ' del cui giudizio — almeno a parole — si dichiara noncurante [71]. Da questo pubblico invece l'autrice ebbe i più grandi riconoscimenti, come dimostrano le cinque edizioni del primo volume avute in poco più di quattro anni e le testi-

---

vecchia signora ». (Cfr. M. S. CARHART, *The Life and Work of Joanna Baillie*, Yale, Archon, 1970, pp. 53-54).

[70] J. BAILLIE, *op. cit.*, p. 65.

monianze che si ricavano dalle lettere e dai diari di eminenti contemporanei; anche nei circoli letterari si apprezzavano le sue composizioni e fra gli ammiratori più entusiasti si possono menzionare Walter Scott, S. T. Coleridge e Lord Byron.

L'amicizia che legò lo Scott alla scrittrice fu caratterizzata da stima e affetto come dimostra il voluminoso carteggio che intercorse fra i due. Walter Scott immortalò la Baillie anche nel suo poema *Marmion* in cui la salutava come novello Shakespeare tornato dopo due secoli a far rivivere alla musa drammatica inglese gli antichi splendori:

> She, the bold enchantress, came
> with fearless hand and heart on flame,
> From the pale willow snatched the treasure
> and swept it with kindred measure;
> till Avon's swans, while rang the grove
> with Monfort's hate and Basil's love,
> awaking at the inspired strain
> Dreamed their own Shakespeare live again! [72].

Eguale ammirazione si riscontra in una lettera di Coleridge a William Godwin; non avendo potuto assistere alla rappresentazione di *De Monfort* perché fuori Londra, il Coleridge vuole conoscere i motivi che avevano determinato l'insuccesso del dramma da lui tanto apprezzato alla lettura. Come cause del mancato entusiasmo da parte del pubblico egli ipotizzò l'ottusità degli spettatori, l'inadeguatezza delle strutture teatrali e l'ingerenza del Kemble nel mettere in scena la tragedia:

> Where you in town, when Miss Bayley's Tragedy was represented? How was it, that it proved so uninteresting? Was

[71] *Id.*, p. 66: « A play... that is suited to strike and interest the spectator, to catch the attention of him who will not, and of him who cannot read, is a more valuable and useful production than one whose elegant and harmonious pages are admired in the libraries of the tasteful and refined ».

[72] W. Scott, *Marmion*, Canto III, vv. 103-110.

> the fault in the Theatre, the Audience, or the Play? It must have excited a deeper feeling in you than that of mere curiosity: for doubtless, the Tragedy had great merit. I know not indeed, how far Kemble might have watered and thinned its consistence. I speak of the printed play [73].

Che la Baillie fosse conosciuta e apprezzata come scrittrice e come donna lo confermano i giudizi di Lord Byron e di William Wordsworth il quale la definiva 'a model of an English Gentlewoman'. In una lettera del 1813 a Miss Milbanke, sua futura moglie, il Byron si mostra entusiasta di poter far la conoscenza di colei che stimava una scrittrice di talento:

> Nothing could do me more honour than the acquaintance of that lady, who does not possess a more enthusiastic admirer than myself. She is our only dramatist since Otway and Southerne; I don't except Home [74].

Come si nota il Byron è più prudente nei paragoni, ma se si scorrono le locandine dell'epoca si troverà che drammi come *Venice Preserved* e *The Orphan* nonché *The Fatal Marriage* e *Oroonoko* erano fra i preferiti del pubblico teatrale dei decenni a cavallo dei due secoli.

Oltre lo Jeffrey un'altra voce contrastante fra tante lodi è quella di Thomas Campbell il quale, nello scrivère la biografia di Sarah Siddons ricordava il più clamoroso insuccesso di colei che era stimata fra le migliori attrici tragiche dell'epoca. La Siddons aveva interpretato il ruolo di Jane De Monfort nella tragedia omonima, ma nonostante la sua bravura e il suo impegno il dramma non aveva incontrato il favore del pubblico [75]. Il Campbell fa-

[73] S. T. Coleridge, « Letter to William Godwin (8 Sept. 1800) » in *Collected Works*, ed by E. L. Griggs, Oxford, Clarendon P., 1956, Vol. I, p. 621.

[74] G. G. Byron, « Letters and Diaries » in *Byron, A Self Portrait*, ed. by P. Quennell, London, Murray, 1950, p. 172.

[75] *Dramatic Censor* (May 3, 1800) « Mrs. Siddons fatigued herself so much with her exertions... that she was unable to speak the *Epilogue*. An apology was accordingly made for its omission, and

ceva notare come l'opera mancasse di quella credibilità e inventiva che costituiscono gli elementi primi per il successo di un lavoro teatrale. Egli attribuiva la poca fortuna delle opere della Baillie all'inesperienza della scrittrice in campo drammatico:

> If Joanna Baillie had known the stage practically, she would never have attached the importance she does to the development of single passions in single tragedies; and she would have invented more stirring incidents to justify the passion of the characters, and to give them that air of fatality which, though peculiarly predominant in the Greek drama, will also be found, to a certain extent, in all successful tragedies; ... [76].

L'accusa di mancanza di esperienza nella tecnica teatrale accomunava la Baillie a quanti illustri poeti dell'epoca scrissero per il teatro [77]; il difetto più contestato era di far prevalere l'estro poetico su ogni altra considerazione di ordine pratico. Essi ammettevano tale loro tendenza, anzi il più delle volte ostentavano indifferenza e disprezzo dichiarando che i loro erano *closet dramas*. Nella prefazione a *The Borderers* William Wordsworth ad esempio scriveva: « it was at first written, and is now published, without any view to its exhibition upon the stage, ... » [78]; mentre George Gordon Byron nella prefazione al *Marino Faliero* era ancora più esplicito nel suo atteggiamento di noncuranza verso l'istituzione teatrale: « I have had no view to the stage: in its present state it is, perhaps, not a very exalted object of ambition... » [79]. Non era questo il caso di Joanna Baillie la quale aveva ripetutamente affermato la sua intenzione di voler raggiungere con la sua opera un pubblico più vasto e meno selezionato; ella non nascose l'amarezza

very favourably received by a drowsy audience, who were happy to find the Tragedy had reached its conclusion ».

[76] T. CAMPBELL, *The Life of Mrs. Siddons*, London, Effingham Wilson, 1834, p. 254.

[77] Si ricordino gli insuccessi di quei drammi di autori come Coleridge, Shelley e Byron.

[78] W. WORDSWORTH, *Poetical Works*, London, O.U.P., 1966, p. 699.

[79] G. G. BYRON, *Poetical Works, London*, O.U.P., 1966, p. 408.

che provava nel constatare come i suoi sforzi fossero frustrati:

> To have received approbation from an audience of my countrymen, would have been more pleasing to me than any other praise. A few tears from the simple and the young would have been, in my eyes, pearls of great price; and the spontaneous, untutored plaudits of the rude and uncultivated would come to my heart as offering of no mean value [80].

Molti degli elementi che sono stati presi in esame in questa sommaria analisi della drammaturgia di Joanna Baillie, orientano verso un'unica direzione e consentono un'interpretazione plausibile del fenomeno osservato e dei suoi esiti negativi.

Joanna Baillie nel proporsi di riformare la scena della tarda età georgiana punta frontalmente in una direzione unica: quella dello scavo in profondità nei moventi dell'agire individuale e insomma dell'indagine psicologica estesa soprattutto al livello dell'inconscio e all'àmbito delle emozioni. Chiaramente ella rispondeva alle sollecitazioni di una nuova egemonia culturale che oramai dominava il campo delle lettere e alle richieste di un nuovo pubblico di fruitori deciso oramai a rifiutare la visione del mondo aristocratico che aveva dominato l'età augustea e che continuava a essere ancora prestigiosa all'inizio dell'età georgiana.

La risposta che la Baillie proponeva era stata già fornita, peraltro, attraverso canali e veicoli espressivi più idonei: soprattutto la narrativa settecentesca e in ispecie quella gotica e gotico-sentimentale avevano proposto lo stesso tipo di indagine e di scavo che la nostra autrice tendeva a realizzare in àmbito drammatico. La rivoluzione della Baillie era dunque attuale quanto agli scopi, ma anacronistica e inattuale quanto ai tramiti prescelti: i drammi poetici. Ella, infatti, non seppe liberarsi dalla

[80] J. BAILLIE, *op. cit.*, p. 66.

tendenza classica del diciottesimo secolo che riconosceva solo al *blank verse* dignità drammatica essendo stato esso il mezzo espressivo dell'epoca aurea del teatro inglese. I personaggi dei drammi della Baillie, presi dalla scena contemporanea, si esprimevano quindi in un linguaggio rarefatto e convenzionale che non poteva non danneggiare irrimediabilmente la verosimiglianza della rappresentazione.

Preoccupata più di difendere la sua reputazione di poeta che di imporsi come drammaturgo, l'autrice fallì nel suo intento di comunicare in modo efficace quei valori che il gruppo a cui apparteneva fin dalla nascita aveva fatti propri. La Baillie che proveniva da una famiglia di stimati studiosi e di professionisti trasferendosi a Londra aveva continuato a vivere in un ambiente intellettuale aristocratico e alto borghese che guardava con malcelata preoccupazione l'apparire sulla scena sociale di uno strato più vasto della borghesia comprendente il ceto impiegatizio e del commercio al dettaglio.

È a questo pubblico che — negli anni delle guerre napoleoniche — si andava sostituendo, nei teatri, all'élite aristocratica e borghese, che la Baillie si riferiva quando parlava di colui che « non vuole o non sa leggere ». Ma mentre dobbiamo riconoscere all'autrice di *A Series of Plays on the Passions* un alto grado di consapevolezza nei confronti di quanto stava avvenendo intorno a lei, non possiamo non notare la sopravvivenza dei pregiudizi che la tenevano legata a un concetto elitario della figura del poeta. Il poeta era e doveva rimanere il solo giudice delle sue opere; a questo pregiudizio la Baillie rimase ancorata fino in ultimo e non si differenziò, sotto questo aspetto, da quanti attribuivano l'insuccesso dei propri drammi poetici a ragioni esterne quali l'ampiezza dei teatri, la cattiva acustica e l'ignoranza degli impresari che preferivano opere di nessun valore artistico ma fatte sulla misura meschina dei gusti del nuovo pubblico.

La sua opera — sia dottrinaria che poetica — resta tuttavia un sintomo interessante e particolarmente eloquente proprio per chi cerchi di interpretare l'eclisse del

teatro ottocentesco. Sia la 'teoria delle passioni' che i 'drammi sulle passioni' di Joanna Baillie sono infatti un esempio estremamente palese e razionalizzato dell'inadeguatezza dei messaggi che l'Ottocento affida al canale teatrale: mentre infatti il canale stesso, dilatando le sue dimensioni e moltiplicando i terminali, si sovraccaricava di rumori e di interferenze, il messaggio s'affievoliva nel narcisismo del monologo e nella minuzia dello scavo interiore incentivati da quell'individualismo che era il marchio distintivo della visione del mondo della borghesia trionfante. Da questo contrasto il sistema di comunicazione che ha per tramite la scena resta bloccato; solo le istanze sociali e di costume proposte da Ibsen e da Shaw riusciranno poi a rimettere in funzione quel meccanismo che invano la Baillie aveva tentato di riattivare puntando sulla falsa risonanza delle così dette costanti esistenziali dell'uomo.

NELLA MORACE

problemi di didattica

Si sa che, regnante Skinner, il laboratorio linguistico fu adottato come la via d'accesso principale all'apprendimento delle lingue. Per anni, dagli esperimenti intensivi organizzati dal Pentagono durante la Seconda Guerra Mondiale alla speculazione sordida e inintelligente che impiantò inutili, costose apparecchiature in remote scuole di paesi sottosviluppati d'Italia ove mancava ogni esperienza tecnica e didattica per utilizzarle, il laboratorio ha dominato sovrano e l'apprendimento della lingua è stato interpretato come acquisizione di riflessi condizionati.

Oggi, sotto l'impero di Chomsky e dei suoi proconsoli (spesso dissidenti e fortemente critici), il laboratorio è stato ridimensionato. Non è comunque da distruggere – ci fa notare Wanda D'Addio nel suo studio intitolato «Il laboratorio linguistico rivisitato» – ma da utilizzare in modo conforme a quella più accurata visione della lingua che si fonda sul giusto apprezzamento delle componenti mentali, psicologiche, sociologiche che sono alla base della compentenza linguistica.

IL LABORATORIO LINGUISTICO RIVISITATO

Sono passati ormai più di vent'anni da quando i primi laboratori linguistici fecero la loro prima apparizione sulla scena della glottodidattica, un arco di tempo che traccia la storia, in un certo senso esemplare, della fortuna e del declino di uno strumento tecnologico in corrispondenza con l'evoluzione delle idee. Infatti, com'è forse non ancora noto a tutti in Italia, all'ondata di entusiasmo che aveva accompagnato l'introduzione e la successiva sperimentazione dei laboratori linguistici nel campo delle lingue straniere, è subentrato, negli ultimi tempi, un atteggiamento di scetticismo e di sfiducia tanto che, in vari paesi, si è giunti ad escluderli quasi del tutto dalla pratica didattica [1]. Benché la causa più evidente di tale « recessione » sia da ravvisarsi innanzitutto nell'inadeguatezza dei risultati pratici ottenuti in rapporto alle aspettative — il che sembrerebbe por fine al discorso — una crisi che riguarda le tecniche o gli strumenti è soprattutto una crisi di metodo. Il mezzo tecnologico, in altri termini, non è in sé né buono né cattivo ma può diventare l'una o l'altra cosa a seconda dei principi metodologici che ne governano l'uso. Soltando risalendo a questi principi ed analizzandoli sarà possibile stabilire se e perché il laboratorio linguistico ha mancato di raggiungere certi scopi e se sia possibile individuarne altre funzioni che siano importanti nel processo glottodidattico.

È quanto questo articolo si propone di esaminare.

---

[1] Tale tendenza si nota particolarmente in alcuni paesi nordeuropei quali la Svezia e la Germania.

I laboratori linguistici trovarono rapida fortuna nell'ambito di una precisa concezione linguistica e pedagogica che ne condiziona in una certa misura ancora oggi l'utilizzazione, quasi che, tramontando i principi teorici sottesi ad una data tecnica, il mezzo stesso con cui tale tecnica si esplicava, non possa ammettere altra modalità d'uso.

Impiegati principalmente come appoggio agli schemi di apprendimento comportamentistici, secondo i quali il linguaggio verbale, come ogni altro fenomeno apprendibile, viene acquisito come una serie di abitudini sensomotorie regolate da meccanismi di stimoli e di risposte in cui l'intelletto non ha alcuna parte, i laboratori si prestavano particolarmente ad esercitazioni di tipo meccanico e manipolativo che avevano appunto lo scopo di produrre automatismi verbali. Il presupposto linguistico di tali esercitazioni lo si trova nello strutturalismo statunitense di derivazione bloomfieldiana, che basava l'analisi e la descrizione delle lingue su criteri di segmentazione e di classificazione formale delle frasi, escludendo ogni considerazione dei fatti semantici.

Comportamentismo ed analisi strutturale formale confluivano così nella didattica delle lingue e fornivano le basi ad uno schema pedagogico che, rifacendosi direttamente ed esplicitamente alla « teoria », vantava il crisma della « scientificità ».

La struttura formale, il *pattern*, veniva assunta come unità minima ottimale su cui operare in sede didattica. Essa doveva essere acquisita attraverso una pratica ripetitiva costante che consisteva nell'apportare variazioni minime (morfologiche e lessicali) alla struttura stessa, senza che fosse necessario, da parte dell'allievo, alcun ragionamento grammaticale [2]. In tale pratica strutturale, il

[2] Tale pratica è esemplificata soprattutto dall'esercizio cosiddetto di « sostituzione » in cui, ad una frase di partenza, vengono sostituiti via via degli elementi lessicali nelle varie posizioni che essi occupano nella frase. Lo scopo di questi esercizi è quello di stornare l'attenzione del discente dal problema strutturale al fine di farlo acquisire meccanicamente.

laboratorio linguistico svolge un ruolo primario in quanto consente un'esercitazione intensiva e « martellante », difficilmente attuabile in classe.

Si credeva così di aver trovato quel felice punto di sutura fra teoria ed applicazione didattica che da tempo immemorabile costituisce una sfida per coloro che si occupano di glottodidattica consapevolmente.

Ma, come abbiamo già detto, i risultati pratici non confermarono tale ipotesi pedagogica: addestrati principalmente all'esercizio strutturale meccanico, gli studenti, una volta al di fuori della classe, si rivelavano incapaci di usare la lingua straniera in maniera naturale ed autonoma.

Sarebbe tuttavia semplicistico affermare che la sfiducia invalsa nei confronti dei laboratori linguistici sia dovuta soltanto alla considerazione dei risultati pratici che per mezzo di essi si ottenevano. Ciò che sembra effettivamente aver determinato la crisi è soprattutto il mutato orientamento delle ricerche linguistiche e psicologiche verificatesi negli ultimi quindici anni.

Il progressivo affermarsi della teoria generativo-trasformazionale del linguista americano N. Chomsky, l'evolversi della psicologia in senso cognitivo [3], lo sviluppo degli studi di sociolinguistica [4], portano ad una concezione del lin-

[3] « La psicologia cognitiva si è sviluppata negli Stati Uniti e in Europa in questi ultimi anni sotto l'influenza di discipline estranee alla psicologia, come la cibernetica, l'etologia, la stessa linguistica generativa, la neurofisiologia, ma riprendendo anche aspetti della tradizione della psicologia europea, come la psicologia della Gestalt e soprattutto quella di Jean Piaget. Negli Stati Uniti essa si è sviluppata in reazione al comportamentismo dominante ». (D. PARISI, *Il linguaggio come processo cognitivo*, Torino, Boringhieri, 1972, p. 181).

[4] « Un numero crescente di linguisti si sta interessando allo studio dei condizionamenti sociali dei fenomeni linguistici, mentre alcuni scienziati sociali stanno diventando più consapevoli delle implicazioni della natura sociale del linguaggio. Il termine sociolinguistica si riferisce a questa convergenza reciproca ». (P. P. GIGLIOLI (a cura di), *Linguaggio e Società*, Bologna, Il Mulino, 1973, pp. 10-11).

guaggio diametralmente opposta a quella che si ispirava alle teorie comportamentistiche e strutturalistiche, cui abbiamo accennato.

Rifiutando il concetto di lingua come semplice inventario di elementi ottenuto con criteri di segmentazione e classificazione, il Chomsky sostiene che la linguistica non deve limitarsi agli elementi « superficiali » del linguaggio, ma deve risalire al sistema di regole — interiorizzate dal parlante e quindi costituenti la sua *competenza* — le quali mettono in rapporto suono e significato attraverso un processo generativo [5]. Nel tentativo di render conto di tali regole, la teoria grammaticale indaga sulla conoscenza implicita che un parlante nativo ha della propria lingua, basandosi non tanto sui dati formali, quanto sui giudizi del parlante stesso.

In un'indagine così concepita, la linguistica, esplorando « la natura ed il meccanismo della mente umana », si accampa come una branca della psicologia cognitiva [6].

In questi ultimi anni, sulla scia delle teorie chomskiane ma anche in posizione critica nei confronti dello stesso Chomsky, si sviluppa la scuola *semantica generativa* che sposta il centro dell'analisi linguistica sul problema del significato. Rimproverando al Chomsky di non aver suffi-

[5] « The person who has acquired knowledge of a language has internalized a system of rules that relate sound and meaning in a particular way. The linguist constructing the grammar of a language is in effect proposing a hypothesis concerning this internalized system.... » (N. CHOMSKY, *Language and Mind*, Harcourt, Brace & World, 1968, pp. 23-24).

[6] At the level of a particular grammar he [the linguist] is attempting to characterize knowledge of a language, a certain cognitive system that has been developed — unconsciously of course — by the normal speaker-hearer.... Linguistics so characterized is simply a subfield of psychology that deals with the aspects of the mind » (N. CHOMSKY, *op. cit.*, pp. 23-24).

Secondo il Parisi, « Uno dei meriti fondamentali della teoria trasformazionale .... è quello di aver concepito la competenza linguistica come parte della mente e quindi di aver in linea di principio abolito ogni demarcazione tra linguistica e psicologia » (D. PARISI, *op. cit.*, pag. 185).

cientemente sviluppato certi assunti della sua teoria per aver concentrato il suo interesse soprattutto sulla sintassi, separata dalla semantica, questi linguisti sostengono che « sintassi e semantica tendono a fondersi » e che « la sintassi non è formulabile indipendentemente dalla semantica, o addirittura... essa non è che un sistema di proiezione della rappresentazione semantica nella rappresentazione superficiale » [7].

Il problema del significato è centrale anche all'analisi condotta, sia pure per vie diverse e con varie sfumature d'accento, dalle varie correnti sociolinguistiche. Un importante punto di convergenza tra le loro ricerche e quelle della semantica generativa si registra nel concetto di frase come atto di interazione sociale, distinto quindi dalla frase intesa come elemento della grammatica. Concepita in questo senso, cioè come « atto comunicativo », la frase si realizza in un contesto, o contesto di situazione [8], che comprende non soltanto la situazione spazio-temporale in cui un parlante ed un ascoltatore dialogano e gli oggetti ed eventi esterni, ma anche « la conoscenza, condivisa da parlante ed ascoltatore di quanto è stato detto prima, nella misura in cui questa sia pertinente alla comprensione dell'enunciato. Esso include anche il tacito consenso, da parte del parlante e del ricevente, a tutte le convinzioni, le credenze ed i presupposti rilevanti ' dati per

[7] D. PARISI, *op. cit.*, pag. 172. Il Parisi è uno dei principali esponenti della teoria semantico-generativa nel nostro paese.

[8] « ... One important fact about speaking and understanding language is that it always takes place in a context. We do not simply ' know ' our mother tongue as an abstract system of vocal signals, or as if it was some sort of a grammar book with a dictionary attached. We know it in the sense of knowing how to use it; we know how to communicate with other people, how to choose forms of language that are appropriate to the type of situation we find ourselves in, and so on. All this can be expressed as ' know how to ', as a form of knowledge: we know how to behave linguistically » (M. A. K. HALLIDAY, *Language and Social Man, Schools Council Programme in Linguistics and Language Teaching*. Papers Series II, Vol. 3, Longman, 1974, p. 9).

per scontati ' dai membri della comunità linguistica a cui essi appartengono »[9].

È possibile in tal modo recuperare all'analisi del linguaggio verbale la sua componente psicologica e quella sociologica ed arricchire quindi il concetto di grammatica incorporandovi quegli aspetti che legano l'enunciato al contesto[10].

Si sviluppa in quest'ambito, e particolarmente nelle ricerche di sociolinguistica, il concetto di *competenza comunicativa*, intesa come capacità di produrre e comprendere enunciati non soltanto grammaticalmente corretti, ma anche appropriati al contesto di situazione in cui si attuano[11], concetto che allarga e modifica quello di competenza linguistica elaborato dal Chomsky[12], poiché considera l'enunciato linguistico nella sua funzione di messaggio. L'analisi delle regole che fanno parte della competenza comunicativa (poiché anche questa va vista in termini di regole generative e non di repertorio di singoli usi linguistici che, in quanto tali, si estenderebbero all'infinito) è compito della *pragmatica* che deve anch'essa far parte della teoria linguistica.

Nell'ambito di questa nuova concezione del linguaggio, vengono necessariamente a cadere i postulati fondamentali dei metodi glottodidattici meccanicistici ispirati allo

[9] J. Lyons, *Theoretical linguistics*, trad. ital. E. Mannucci e F. Antinucci, Bari, Laterza, 1971, pag. 546.

[10] Sono questi gli aspetti *pragmatici* della lingua, tra i quali, nelle analisi finora condotte, sono rilevanti il concetto di « performativo » o intenzione con cui una frase viene pronunciata e di « presupposizione », cioè la massa di conoscenze che permette all'ascoltatore di comprendere un particolare messaggio. Per tali concetti si veda D. Parisi, F. Antinucci, *Elementi di grammatica*, Torino, Boringhieri, 1973.

[11] Diamo qui una definizione « generalizzata » del concetto di competenza comunicativa, avvertendo che, presso i vari autori, esso ammette sfumature diverse.

[12] Per il Chomsky la competenza linguistica è l'abilità di un parlante ideale di « comprendere e produrre enunciati grammaticali nella propria lingua ».

strutturalismo americano[13]. Alla luce dei nuovi sviluppi della ricerca, sorgono infatti alcuni interrogativi di fondo che mettono in dubbio la validità di procedimenti didattici vantati fino a qualche tempo fa come ottimali. Tenteremo di enuclearli per ordine qui di seguito:

— Se il linguaggio non è un fatto meccanico, una contrazione di abitudini senso-motorie, ma un processo cognitivo in cui la mente ha un ruolo primario, hanno un senso nell'apprendimento della lingua straniera, le esercitazioni intensive e ripetitive di tipo meccanico[14]?
— Se il linguaggio è un sistema di regole generative che collegano i significati profondi ai suoni e se la competenza linguistica consiste nel possesso di tali regole (sia pure non a livello di coscienza esplicita), è giusto stimolare l'acquisizione delle sole strutture formali della lingua?

  In altri termini, per rifarci ad un esempio riportato dallo stesso Chomsky, insistere su due strutture identiche formalmente, ma semanticamente distinte, come « John is eager to please » e « John is easy to please », attraverso l'esercitazione meccanica, come potrà favorire il formarsi della competenza linguistica? Come potrà, cioè, uno studente disambiguare le due frasi ed interiorizzarne il significato diverso?
— Se una frase è un atto di interazione sociale, cioè un messaggio, su cui influiscono anche i dati della situazione non linguistica in cui esso si attua, è giusto condurre l'apprendimento linguistico attraverso l'esercitazione su « patterns » avulsi dai contesti, al solo

[13] Ci riferiamo qui soltanto agli orientamenti glottodidattici relativi agli Stati Uniti poiché l'uso dei laboratori linguistici, tema di questo articolo, ebbe origine e sviluppo soprattutto nel loro ambito.

[14] Non facciamo qui distinzione tra l'apprendimento di una lingua materna e di una lingua straniera poiché, sia pur con le dovute differenze di tempi e di modi che caratterizzano i due processi, la psicologia dell'apprendimento non può in essi sostanzialmente differenziarsi.

scopo di fare acquisire meccanicamente i problemi strutturali? Com'è possibile, in questo modo, sviluppare la competenza comunicativa come « capacità di riconoscere e produrre enunciati non soltanto grammaticalmente corretti, ma anche appropriati al contesto di situazione? » [15].

I problemi qui sollevati sono oggi ampiamente dibattuti da linguisti e metodologi nel tentativo di superare quel che potrebbe definirsi una dicotomia di fondo tra *manipolazione* e *comunicazione* nel processo dell'insegnamento linguistico. In sostanza, chi voglia applicare alla glottodidattica le teorie che sostengono l'importanza del significato globale dell'atto linguistico, così come questo si manifesta nei contesti di situazione, non potrà non promuovere operazioni che simulino attività comunicative. I problemi strutturali saranno meglio evidenziati ove si proceda da contesti di situazione in cui siano presenti un parlante ed un ascoltatore, cioè i due poli della comunicazione, nella loro realtà individuale, culturale e sociale. Soltanto così la lingua esce dalla dimensione regolistica ed astratta delle vecchie grammatiche pedagogiche e rivela i suoi caratteri di messaggio che sono appunto individuali, culturali e sociali.

In tal senso si muovono infatti le esperienze glottodidattiche compiute soprattutto nelle scuole metodologiche europee, in particolar modo quelle dell'area britannica e franco-jugoslava, le quali fanno capo rispettivamente ai metodologi di ispirazione hallidayana [16] ed ai gestaltisti strutturo-globali P. Rivenc e P. Guberina.

Ebbene, è lecito chiedersi a questo punto quale ruolo possano avere oggi, nel generale riassestamento del pen-

[15] Cfr. pag. 10.

[16] M. A. K. Halliday è il linguista britannico che si è massimamente occupato dei rapporti tra gli enunciati linguistici ed i loro contesti linguistici e sociali. Non limitandosi alla ricerca puramente teorica, egli ha condotto indagini anche in senso glottodidattico, specialmente per quanto riguarda l'inglese come lingua materna.

siero glottodidattico i laboratori linguistici e se le funzioni ad essi finora assegnate siano ancora valide [17].

È necessario a questo punto discutere i due assunti metodologici che assegnano al laboratorio la duplice funzione di:

a) fare acquisire agli allievi una corretta articolazione dei suoni della lingua straniera attraverso l'ascolto e la ripetizione dei modelli

b) favorire la contrazione di automatismi verbali relativi alle strutture della lingua straniera.

Consideriamo innanzitutto l'assunto *a*) secondo il quale ascoltando modelli fonologicamente ottimali, in quanto registrati da parlanti nativi della lingua in questione, l'allievo impara a correggere i propri errori ed a ripetere in maniera corretta.

In questa affermazione si dà per scontato che l'ascolto basti a garantire una corretta percezione dei suoni della lingua straniera. Ma, come osserva l'eminente audiologo e fonetista dell'Università di Zagabria, il prof. Petar Guberina, nello stadio iniziale dell'apprendimento di una lingua straniera, il nostro orecchio, condizionato com'è dal sistema dei suoni della propria lingua, si comporta, nei confronti del nuovo condizionamento, qual è quello del sistema fonologico della nuova lingua, come orecchio « patologico », cioè come orecchio « sordastro ». In altri termini, l'articolazione corretta dei suoni, dipende, secondo il principio psicolinguistico che non si può produrre se non quello che già si conosce, da una loro corretta percezione. Ma è proprio la percezione dei suoni della lingua straniera che è difettosa in un principiante, in quanto il

[17] Benché i metodi glottodidattici di tipo meccanicistico siano oggi dovunque in rapido declino, si assiste ancora, almeno nel nostro paese, ad un curioso fenomeno di « rispetto ad oltranza » del laboratorio linguistico nei suoi usi propriamente meccanici. Ciò è prova di come l'impreparazione generale dei docenti e delle autorità scolastiche affida alla tecnica il compito di educazione linguistica che spetterebbe invece alla metodologia e quindi alla teoria.

suo sistema fonologico — e quindi acustico-percettivo — è già condizionato dai suoni della sua lingua. Non esiste, come del resto tutti i linguisti sanno, una percezione *totale* dei suoni che risponda ai fatti fisici, in senso fonetico [18].

Quel che viene percepito è soltanto quanto è *funzionale* al sistema fonologico materno, cosa del resto cui ci si abitua ben presto nel processo di acquisizione della propria lingua. Il parlante compie una selezione dei suoni che sono significativi in quanto apportano delle distinzioni nell'ambito della sua lingua ed impara a scartare, vale a dire a non udire, i suoni che non hanno tale funzione distintiva.

Trovandosi quindi in contatto con una nuova lingua, l'orecchio dello studente principiante non percepirà i suoni che in essa sono distintivi, ma tenderà piuttosto a confonderli con i suoni che egli già conosce.

Ad esempio, nell'ascoltare il suono /æ/ dell'inglese, egli lo percepirà come uno dei suoni ad esso più vicini in italiano, cioè /a/ ed /e/: così come, nell'ascoltare il suono apicodentale fricativo dell'inglese /Θ/, tenderà a percepirlo come il suono labiodentale fricativo /f/ o l'occlusivo apicodentale /t/ che sono, nell'italiano, i suoni ad esso più vicini.

Inoltre l'italiano che studi il francese, non coglierà il fenomeno della nasalizzazione vocalica che dà luogo ad opposizioni fonematiche in questa lingua, ma tenderà invece a percepire le vocali nasalizzate del francese come prive di questo tratto. Ne deriva che, negli stadi iniziali dell'apprendimento l'allievo lasciato a se stesso in laboratorio, non sarà in grado di correggere i propri errori fonologici e, quel che è peggio, tenderà a riprodurli.

Lo stesso varrà per l'intonazione. L'italiano, abituato alla curva di intonazione *ascendente* che, nella sua lingua, caratterizza le domande che richiedono una informazione

[18] Come il prof. Guberina ebbe più volte ad affermare nei corsi da lui tenuti in Jugoslavia e in Italia, la fonetica è emissione, cioè un fatto fisico, mentre la fonologia è un fatto percettivo e quindi fisiologico.

completa, cioè domande che non prevedono una risposta in termini di « si » o « no », non percepirà l'intonazione *discendente* che nell'inglese contraddistingue tali tipi di domande. Numerose ore di pratica ripetitiva non hanno mai prodotto risultati soddisfacenti in questo senso: nonostante ascoltino esempi di cosiddette *wh-questions* [19], i nostri allievi riproducono immancabilmente l'intonazione tipica ascendente dell'italiano.

Ciò dimostra ancora una volta come articolazione e percezione siano strettamente collegate e come, per una corretta impostazione della pronuncia della lingua straniera, ad un livello iniziale di apprendimento linguistico, il laboratorio risulti uno strumento del tutto inadeguato.

Veniamo ora all'assunto *b*) secondo il quale il laboratorio linguistico favorirebbe l'acquisizione delle strutture linguistiche attraverso la pratica meccanica ed intensiva della lingua straniera. La validità di tale assunto è stata già discussa su un piano generale, quando si è considerato il ruolo dell'esercizio strutturale meccanico nel processo di apprendimento. Vorremmo qui ampliare tale discussione con un esempio concreto. Supponiamo che l'allievo, attraverso numerosi esercizi manipolativi di sostituzione e trasformazione condotti in laboratorio, abbia assimilato meccanicamente il cosiddetto « futuro progressivo » dell'inglese, cioè la struttura
Gruppo nominale + shall/will + be + V(erbo)ing + ...
come esemplificata nella frase:

I shall be coming to Rome next June.

Rimane a questo punto il problema, fondamentale, di *quando* e *come* usare tale struttura come scelta espressiva, il che ci riporta ancora una volta al problema del significato.

[19] Così vengono chiamate in inglese tali tipi di domande, in base alla parola interrogativa del tipo *which, why, who, what,* con cui esse hanno inizio.

Ebbene, dopo una pratica ripetitiva della struttura in questione, saprà l'alunno usarla appropriatamente?

A prescindere dai casi in cui il « futuro progressivo » costituisce una cornice temporale ad un altro avvenimento, come in:

When you get back, I shall be having supper
(*avvenimento*) (*cornice temporale*)

(casi forse esemplificabili ed esercitabili a livello di pratica strutturale)[20], esistono numerose altre possibilità di usare il futuro progressivo in inglese come opzione al posto del futuro semplice. Se un parlante inglese dice « Next June I'll be coming to Rome » invece di « Next June I'll come to Rome », egli compie una precisa scelta espressiva poiché le due strutture hanno implicazioni semantiche diverse. Secondo la recente *Grammar of Contemporary English*[21], nella costruzione della seconda frase sarebbe possibile ravvisare « volizione » o « insistenza », mentre nella costruzione con l'infinito progressivo tali implicazioni sono del tutto assenti. Inoltre quest'ultima costruzione potrebbe essere usata per esprimere « maggior tatto e considerazione » rispetto all'altra[22].

Ora, a prescindere da qualsiasi tentativo di fornire delle regole esplicite sul significato e sull'uso di tale struttura, regole che comunque non potrebbero essere che di tipo semantico, se lo studente non ne avrà fatto esperienza attraverso i contesti in cui essa naturalmente si attua come scelta espressiva, non saprà capirla ed usarla in maniera appropriata. Siamo quindi ancora una volta ricondotti al problema del significato e dell'uso linguistico effettivo.

---

[20] A livello di esercizio strutturale, l'acquisizione di tale struttura potrebbe essere stimolata come accostamento (integrazione) delle due frasi, principale e subordinata, dando una delle due come frase di partenza e suggerendo via via l'altra come « stimolo ».

[21] R. Quirk, S. Greenbaum, G. Leech e J. Svartvik, *A Grammar of Contemporary English*, London, Longman, 1972.

[22] *Id.*, pag. 89.

Purtuttavia, obiettano alcuni metodologi[23], l'esercizio strutturale ha sempre un suo ruolo nell'apprendimento linguistico. Vi sono cioè certe parti della lingua, come i fenomeni morfologici flessivi di genere, numero e persona, che occorrono secondo moduli fissi ed obbligati e vanno quindi appresi così come sono poiché non ammettono alcuna scelta espressiva. Per favorirne l'acquisizione in termini di abilità ricettive e produttive, si sostiene che nulla sia meglio della « pratica ». Perché questa non diventi meccanica, e per superare quindi lo iato tra manipolazione e comunicazione, i sostenitori della pratica strutturale come mezzo effettivo di apprendimento propongono esercizi *contestualizzati* che, nell'evidenziare particolari problemi linguistici, tentano tuttavia di rispettare la significatività della frase come atto comunicativo e perciò la inseriscono in un contesto verbale rispecchiante una microsituazione di comunicazione.

Volendo, ad esempio, esercitare il contrasto tra il *past tense* ed il *past perfect tense* dell'inglese, si propongono esercizi come il seguente:

I noticed a fundamental error	(*frase di partenza*)
Had you noticed it before?	(*risposta*)
They visited the National Gallery	(*frase di partenza*)
Had they visited it before?	(*risposta*)

dove la risposta, pur costituendo una trasformazione della prima frase ed esercitando la struttura del *past perfect tense* si pone come naturale richiesta di informazione su quanto affermato nella frase di partenza.

Le due frasi si presentano così come battute di una micro-conversazione e perciò ne conservano i valori pragmatici, espressi anche dall'intonazione.

Tali esercizi possono giungere a livelli maggiori di

---

[23] Cfr. W. Rivers, « *Rules, patterns and creativity* », in *Speaking Many Tongues*, Massachusetts, Newbury House Publishers, 1972, pp. 13-19.

complessità e richiedere operazioni su più elementi linguistici. Si vedano i seguenti esempi:

The English love talking about England	(*frase di partenza*)
They love talking about themselves, you mean	(*risposta*)
Mr. Brown loves talking about his life	(*frase di partenza*)
He loves talking about himself, you mean	(*risposta*)
Sarah loves talking about her love affairs	(*frase di partenza*)
She loves talking about herself, you mean	(*risposta*)

dove si stimola l'uso del pronome personale e del pronome riflessivo come anche delle variazioni morfologiche nelle persone dei verbi (cioè la *-s* nella terza persona singolare del presente), il tutto in una frase che funge da naturale commento a quella di partenza.

Per quanto linguisticamente ben costruiti, tali esercizi tendono tuttavia, alla terza o quarta variazione, a diventare monotoni e meccanici e ciò proprio perché essi seguono uno schema prestabilito che spegne ogni motivazione espressiva. Se condotti in classe, essi conservano quella sia pur labile finzione della realtà comunicativa che è possibile quando degli esseri umani (insegnanti e allievi) simulano i ruoli di parlanti in un contesto di situazione [24]. In laboratorio, però, essi la perdono del tutto:

[24] Esercizi del genere non scaturiscono però da un vero e proprio « contesto di situazione » poiché di questo mancano le componenti essenziali enucleate dalla definizione riportata a pag. 123. Si tratta quindi di « segmenti di comunicazione », artificialmente estrapolati da contesti più ampi, o pensati in funzione di contesti più ampi, che possono stimolare tutt'al più una certa abilità grammaticale. In questo senso essi sono però certamente più efficaci del « pattern practice » meccanicistico.

nessuno di noi, infatti, nella nostra vita ed in condizioni di sanità mentale è portato a dialogare con una macchina. Non esiste cioè in questo caso un interlocutore « credibile » e quindi non esiste nemmeno una vera situazione, il che rende questi esercizi tanto astratti quanto una qualsiasi esercitazione grammaticale accentrata sulle regole. Ne consegue una desemanticizzazione progressiva delle frasi pronunciate, insieme con un'inevitabile perdita di naturalezza nell'intonazione [25].

Da quanto detto finora, sembrerebbe che il laboratorio linguistico non possa avere alcun ruolo nell'insegnamento della lingua straniera. La presentazione e l'esercitazione del materiale linguistico oggetto di insegnamento si esplica infatti in maniera più soddisfacente nel lavoro fatto in classe attraverso attività « significative » di conversazione guidata che scaturiscano da un dialogo « tematico » in « situazione » [26]. Purtuttavia, ove ci si discosti dagli schemi che sembrano aver assegnato al laboratorio la sola funzione di « ripetitore meccanico », non è difficile ravvisarne alcuni usi che possono apportare un contributo valido all'apprendimento delle lingue straniere.

L'accento posto finora dai metodi meccanicistici sulla produzione (intesa peraltro come pura ripetitività di strutture), specie nei livelli iniziali di apprendimento, ha fatto perdere di vista l'importanza dei processi ricettivi — cioè di comprensione e di riconoscimento — che formano una parte cospicua, se non basilare, della competenza linguistica.

Apprendere una lingua non vuol dire infatti saperla soltanto parlare o scriverla, ma anche e soprattutto saperla comprendere quando la si ascolta o la si legge.

Ognuno di noi, nella propria lingua, sa capire assai di più di quanto non sappia produrre, e la sua capacità

[25] In effetti, l'unica vera 'abilità' che questi esercizi favoriscono è la scioltezza di articolazione.

[26] Non prendiamo qui in considerazione i problemi, sia pure importantissimi, della lingua scritta poiché essi esulano in larga parte dalle funzioni del laboratorio che è principalmente un mezzo di esercitazione « audio-orale ».

di comprensione è la condizione essenziale e preliminare della produzione stessa, in quanto non è possibile produrre se non quanto è stato effettivamente interiorizzato ed immagazzinato nella memoria.

Applicando tali considerazioni all'insegnamento delle lingue straniere, si noterà come, benché sia giusto — nei livelli iniziali di apprendimento — puntare sulla massima attivizzazione degli elementi li lingua via via presentati, non è però opportuno trascurare le attività di ascolto che, basandosi sulla rielaborazione ed il reimpiego in altri contesti del materiale già noto agli allievi, favoriscono lo « svezzamento » dalla situazione in cui di tale materiale è stata fatta esperienza per la prima volta.

Nei livelli successivi, poiché è utile, almeno in linea ideale, portare avanti l'insegnamento della lingua parlata oltre il livello iniziale, si potrà via via proporre l'ascolto di testi sempre meno controllati lessicalmente e strutturalmente, fino a giungere a registrazioni dirette di lingua autentica, in cui siano presenti i naturali disturbi del canale di comunicazione quali i rumori, le sovrapposizioni delle voci, ecc.

Si favorirà così la conoscenza ricettiva della lingua (in questo caso orale) che, com'è stato già detto, sopravanza di gran lunga quella produttiva e forma il repertorio « profondo » dal quale è possibile, a seconda delle occasioni, attivare in senso produttivo i vari elementi linguistici [27].

Come si vede, la distinzione tra riconoscimento e produzione è di importanza basilare nel processo glottodidattico, specialmente ove si tenga conto del ruolo dominante della prima abilità rispetto alla seconda, nella competenza linguistica generale.

Per tornare al nostro problema, l'utilità di registra-

[27] Giunti ad un certo livello di competenza linguistica, la linea di demarcazione tra produzione e riconoscimento, in senso sia qualitativo che quantitativo, è puramente individuale. Non è prevedibile infatti quanto della conoscenza immagazzinata dal parlante a livello ricettivo potrà essere attivizzata di volta in volta e diventare così conoscenza produttiva.

zioni su nastro magnetico di modelli linguistici fonologicamente ottimali (in quanto effettuati da voci di parlanti della lingua straniera) e calibrati sulle effettive necessità degli studenti, è ormai fuori discussione nel processo didattico. Giungendo dove la sola voce dell'insegnante non può giungere, esse consentono di far ascoltare agli allievi una vasta gamma di varietà della lingua orale, di diversa complessità e difficoltà (conversazioni a vari livelli formali, dibattiti, conferenze, discorsi politici ecc.) e permettono così a chi non può recarsi nel paese straniero di venire in contatto con manifestazioni autentiche della lingua studiata. Lo strumento più efficace a tali scopi è proprio il laboratorio linguistico poiché esso consente quel necessario isolamento acustico e psicologico — esente da disturbi esterni — possibile soltanto quando la trasmissione viene effettuata nelle cabine di ascolto attraverso le cuffie.

All'ascolto dei testi possono seguire diverse operazioni didattiche che vanno da brevi test in cui si verifica la comprensione di quanto ascoltato [28], fino ad esercitazioni a carattere produttivo che prevedono la discussione, il commento o la ricapitolazione degli argomenti presentati, cui naturalmente sarà preliminare l'esplicazione, da parte dell'insegnante, dei problemi linguistici rimasti oscuri.

Come si vede, siamo ben lungi dall'esercizio strutturale meccanico e ripetitivo: mentre la significatività della lingua non viene in tal modo mai violata, in quanto quel che si ascolta è sempre un testo di senso compiuto, l'ascolto stesso si presenta come un'operazione non artificiale proprio perché esso si verifica normalmente nella nostra vita [29].

[28] I test di verifica sono generalmente di puro « riconoscimento », cioè offrono agli allievi una scelta di risposte alternative riferentisi al testo, di cui una sola è giusta. L'allievo dovrà così limitarsi a contrassegnare con un tratto di penna la risposta che egli ritiene esatta.

[29] È naturale, infatti, per gli esseri umani ascoltare soltanto, senza dover parlare. Lo stesso non si può dire per quanto riguarda il dialogo con una macchina.

È da notare, inoltre, che la discussione che può scaturire dal materiale ascoltato favorisce, a seconda dei livelli di complessità dell'insegnamento stesso, un uso assai ricco e svariato della lingua che va dalla tecnica, più o meno elementare, della « domanda e risposta », al discorso « continuo » caratteristico dello stile espositivo o narrativo.

Ad uno stadio di apprendimento linguistico più avanzato, il laboratorio linguistico assolve a delle funzioni ancora più interessanti. Esso può infatti offrire agli allievi la possibilità di ascoltare la registrazione di opere di teatro in cui l'elemento « parlato » è indispensabile come dimensione del testo, sia pure nelle diverse interpretazioni cui esso si presta da parte di attori e registi particolari [30].
Parimenti, l'ascolto di romanzi o poesie, specialmente contemporanei, in cui il parlato sia rilevante nella struttura del discorso, consente agli allievi una comprensione dei testi che integra quella della semplice lettura.

Si pensi, ad esempio, per limitarci all'inglese, al recupero del « parlato », nei suoi valori semantici espressi attraverso la fonologia, che si potrebbe così avere dall'ascolto di un romanzo di V. Woolf, quale *To the Lighthouse*, di un racconto di A. Sillitoe quale *The Loneliness of The Long-Distance Runner*, di una poesia di Hopkins o di Auden.

È pur vero — come si potrebbe giustamente obiettare — che chi conosce veramente una lingua non ha bisogno della dimensione parlata del testo in senso « fisico », poiché questa fa parte pur sempre della sua competenza linguistica profonda. La comprensione del testo stesso, infatti, non presuppone e non poggia su una tale resa esplicita, « a voce alta », che sarebbe in un certo senso

[30] Benché queste interpretazioni possano, entro una certa misura, variare, la loro conoscenza non potrà non costituire un mezzo di arricchimento linguistico, e quindi culturale, poiché in una concezione del linguaggio non strettamente filologica, lingua e cultura non potranno essere scisse.

limitativa in quanto relegata ad una singola interpretazione. Purtuttavia, tenendo conto che lo studente ha della lingua straniera una conoscenza ancora limitata, è forse giusto proporre — come del resto accade in tutto il processo didattico — un'operazione all'inverso, cioè un'operazione che partendo dall'esperienza linguistica concreta contribuisca al consolidarsi ed al formarsi — nel nostro caso partendo dalla dimensione fonologica esplicita — una competenza linguistica sempre più approfondita.

Per concludere il nostro discorso, la funzione del laboratorio linguistico nell'insegnamento delle lingue straniere, è oggi più che mai essenziale, sia pure nel quadro di un orientamento metodologico diverso da quello che aveva, all'inizio, favorito l'impiego e lo sviluppo di un tale strumento.

In un insegnamento attento ai valori semantici del linguaggio, che non voglia, attraverso operazioni meccaniche ed artificiose, mutilare l'esperienza della lingua straniera, ma proponga ad ogni momento attività significative, il laboratorio ha un ruolo preciso e tale ruolo non si esplica soltanto negli stadi iniziali dell'apprendimento linguistico, ma va crescendo di importanza man mano che la competenza linguistica degli allievi si espande.

Il che dimostra come un discorso tecnologico non è sufficiente o valido di per sé, ma trova giustificazione e corpo soltanto nell'ambito della teoria, nel nostro caso una teoria del linguaggio e dell'apprendimento.

WANDA D'ADDIO

incontri e confronti

Com'è noto la cultura britannica, anche nei suoi gangli più desti e vivaci, ha reagito con scarso entusiasmo, addirittura con freddezza, alle proposte dello strutturalismo; solo recentemente, grazie anche all'intensificazione dei contatti con il pensiero marxista europeo (Gramsci, Benjamin, Korsch) e allo sviluppo del discorso sociologico-letterario fondato sul marxismo (Lukàcs, Goldmann), Louis Althusser ha trovato particolare fortuna presso quel gruppo sempre più agguerrito e folto di studiosi dei problemi della cultura e della letteratura che s'ispirano al marxismo.

Lo scritto di John Oakley (« Is There a Sociology of Literature? ») rivela esplicitamente la natura e la particolare qualità dello strutturalismo di matrice marxista britannico, ancora legato non marginalmente alla tradizione insulare e pronto a prediligere quelle soluzioni che permettono di recuperare categorie e criteri che da tale àmbito provengono.

IS THERE A SOCIOLOGY OF LITERATURE?

Introduction

This paper is based on a sustained analogy between Althusser's discussion of the theoretical genesis of psycho-analysis and the emergence of what is taken to be the comparable discipline of literary criticism. It starts from an assumption that because art is not ideology, it requires its own knowledge and that the science of society cannot approach it directly. One such knowledge is developed as literary criticism and its relationship to the science of society will be one in which its implicit concepts are articulated. However, the concepts developed within the science of society must be compatible with, must « match », those incipient in literary criticism. It is maintained that only of a Marxist social science is this true — in spite of the « ideological colouring » of literary criticism. « Theories » of literary criticism have, on the whole, been quite inadequate to the practice and have been based on a wrong assumption of how a practice is theorised.

The paper rehearses the Althusserian application[1] of the « break » of science with ideology to Marxism and his account of the relation of historical materialism to other proximate sciences. Of particular importance is the case of psycho-analysis the object of which is « structured like a language » (Lacan) and the question is posed: what is the object of literary criticism and how is it structured?

---

[1] V. G. Lock, « Louis Althusser, Philosophy and Leninism », in *Marxism Today*, June 1972, p. 180.

Stevens' *Notes towards a Supreme Fiction*[2] is taken as a starting point for a sense of what that object is and how, similar to science, it holds ideology at « an internal distance ». A notion such as this testifies to the *relative* autonomy of a work of fiction in that ideology is a factor « realised » within it, i.e. having reference beyond but also recomposed within the « field » of the work. The rigorous reading of the particular work characteristic of literary criticism and from which historical materialism has learned is complemented by an under-theorisation.

This under-theorisation is seen in the fate of a central concept of the practice — that describing the structure of the fictive world as a whole: « tradition ». The word marks the site of clear conception: — that fiction is shaped by the totality of the relations between actual works, a totality changed by any significant addition because literary production generates new skills to overcome and understand the past. In *practice*, the word « breaks » with its metaphysical source in the idealist doctrine of internal relations. In the terms of British Culture[3] we have to remind ourselves that an idealist legacy exists but that its fragmented filiation produces no historical materialism. However, its character allows for historical materialism to intervene and we can say that the fictive structure is a material dialectic, one amongst others in « a plurality of levels with a ' dominant ' in the last instance. » (Poulantzas).

Finally, the structure of the fictive world must not be too readily absorbed into more generalised structurings of the cultural level as a whole, although these are necessary. There has always been the idea of « style » available to do this and it should be refurbished. There needs to be a sharp sense maintained of the *variety* of linguistic skills available to expose the « high points » within a culture and a disposition towards « autonomy » of the components in

[2] W. STEVENS, « Notes towards a Supreme Culture », in *Collected Poems* (N. Y. 1965).

[3] P. ANDERSON, « Components of a National Culture », in *New Left Review*, 50, July-August 1968, p. 3.

no way fetishises the practices but keeps to the fore the possibilities of disjunction and contradiction; cultural elements enter in a complex and varied way into the main structural entities of history — classes. The paper concludes noting that one effect of this emphasis on specific readings which are placed by a more generalizing science of society is precisely the dissolving of the inhibiting gap between fiction and other « realities »; a poem may, for instance, contain « latent » theory.

In the project for a sociology of literature, the dilemma lies in the preposition. There has always been anxiety about the simple juxtaposition of the science of society to the work itself. The result most usually is one in which a kind of allegorisation takes place. The links and comparisons shaping out the relations between writers are recast to dramatize the trends and principles within society itself. All manner of skilful delineations appear and they are rarely without value but an uncomfortable fact has remained: that art has seemed to require its own knowledge, and that this knowledge is not simply the attentive shadowing, by the concepts of social science, of such notions as artistic production might generate. The matter is put briefly by Louis Althusser that « ... in order to answer the question of the relationship between art and knowledge, we must produce a knowledge of art »[4]. In the English speaking countries, literary criticism, a practice developing out of a distinctive moment in the early 1920s, offers itself out as one such knowledge. At least, sometimes it does. More often, it is seen as a « humanity », as something other than a science and therefore unable to negotiate with the science of society or with history. This contentment with an ideological

[4] L. ALTHUSSER, « Letter on Art to André Despre », in *Lenin and Philosophy and Other Essays*, trans. Brewster (London, 1971), p. 204.

status is reinforced by the quality of general theories claiming to represent it and by the tendency for any explanatory concepts to revert rapidly to a manifest ideology [5]. And yet:

> Art is not ideology. It is quite impossible to explain it by some homological relation in which it would stand to the reality of history. The aesthetic process de-centres the mirror relation in which ideology perpetuates its closed infinity. The aesthetic effect is indeed imaginary: but this imaginary effect is not the reflection of this reality since it is the reality of this reflection [6].

If art « de-centres the mirror », the knowledge of art will not economically duplicate social science. The claims of Anglo-American criticism to be one such knowledge should not hang on those unsatisfactory articulations, such as Northrop Frye's *Anatomy of Criticism*, which appear from time to time. What should have been questioned is whether the theorisation of a practice occurs in this sort of way at all. If the concepts and procedures are there, they may be embedded in the practice: their very ideological character misleading as to their function. Furthermore, some at least of the key notions will be present in a determining form in those texts whose existence mark the differentiation of the practice as something of substantial interpretative power. The systematisation will come rather from a tentative exercise in comparison with comparable disciplines at their various stages of clarification and by the intervention of a larger, more generalising, body of theory addressing itself to the social totality. There is no question here of a premature approximation

[5] As, for example, in the handling of « dissociation of sensibility » in F. KERMODE, *The Romantic Image* (London, 1957). The phrase is seen *either* as a tool to be discarded if, as it is argued, it has outlived its usefulness, *or* as a global notion to be identified with the Fall.

[6] A. BADIOU, « L'autonomie du processus esthètique », in *Cahièrs marxistes-lèninistes*, 12-13, juillet-octobre 1966, p. 77.

to an abstract method [7] but rather an historically alert and tentative exploration of texts and the consequent distancing of the ideological. Althusser's work suggests an approach to the question of the nature of critical practice and its relationship to the science of society in which the first would be theorised, *for the first time*, by the other and yet would not loose its identity — an identity made necessary by the relative autonomy of the object of study.

To risk a first paraphrase: the phrase « sociology of literature » marks at least the site of an occurrence — where a generalising science of society defines its relationship to a practice which is theorised in the process. The dubious and eclectic entity called « sociology » will scarcely remain untouched as this happens. But it is important that one of the elements involved here should have scientific ambitions. Problems of this kind are worked out within institutions and the choice of one site rather than another is important; the problem, for instance, has at least to be recognised. The argument which follows will pencil into the design represented by « sociology of literature » not only an assumption that there is a knowledge of art but that the knowledge of society will be Marxism. It is precisely because the kind of concepts which lie hidden within critical practice are simply not cognate with those of a non-Marxist sociology, or indeed with most familiar ideologies of science, that has made its practitioners contain it within humanism and, where they have not, been responsible for its inadequacies [8]. This is the more surprising in that much of the ground in which these concepts stand may be thought to have little in common with Marxism. To the texts offered by literary criticism

[7] « Any search for a scientific philosophy leads in one direction only, away from the practice of the sciences and towards a philosophy of guarantees.... », in « Paul Hirst, Althusser and Philosophy », in *Theoretical Practice*, 2, April 1971, p. 19.

[8] E.g. Northrop Frye's acceptance of the « Humean » separation of fact and value.

will have to be juxtaposed the texts of Marxism but this is to say, of course, that we do not and cannot have (except ideologically) a Marxist literary criticism. In the framework suggested by Althusser this will not be surprising.

For Louis Althusser, ideological practice is contrasted with theoretical practice, philosophy with knowledge, and the central concern is with the *scientific* as against the *ideological* possibilities of Marxism. The derivation of scientific materialism (that is of « history »[9], of the science of the *social formation* — « a concept denoting ' society ' so called »)[10] is seen as comparable to the earlier emergence of mathematics and the natural sciences[11]. Common to these « continents » is a generative structure whereby the concepts and metaphors of philosophy are re-enlisted within knowledge; their relations are transformed and their context is changed. This transition is charted by a *reading* of practice, by a distinguishing of a new theoretical environment (the *problematic*). And this has consequences for philosophy; it transforms its assumptions and subsequent philosophy frames questions or excludes issues different from those where the science had its genesis[12]. His readings establish, therefore, the specificity of the *Marxian* totality or the *Marxian* dialectic as distinct from an Hegelian one, as distinct, that is, from the contexts in which they have their most immediate provenance. This paradigm for the emergence of theoretical practice, a new scientific continent, is reproduced at several *levels* in particular *disciplines*. Historical materialism examines three regional strata of practice composing the social formation,

[9] « In the slightly odd phrase ' historical materialism ' (we don't use the phrase chemical materialism to designate chemistry) » (L. ALTHUSSER, *Lenin and Philosophy and Other Essays cit.*, p. 44).

[10] L. ALTHUSSER, *For Marx*, trans. Brewster (London, 1969), p. 251.

[11] *Ibid.*, pp. 13-14 and *Lenin and Philosophy, cit.*, p. 42 ff.

[12] L. ALTHUSSER, *ibid.*, p. 44.

economic, political and « cultural »[13] practice. These are potentially in contradiction to one another, and, for Althusser, the *Marxian* totality is that of « an objective complex whole with a plurality of specific levels of structure with a ' dominant ' in the last instance, the economy »[14]. The *orderings* of these various practices in the several disciplines appropriate to them, are possibly « pregnant with a half silent teory »[15] in the manner that even Marxist practice (either as thought or action) may be said to be. The comparison of « ruminations » on theoretical practice generally, on Marxist theoretical practice with respect to history and on the interpretative practices at the various levels (economic, political and cultural), is what this philosophy is concerned with. Indeed, Althusser has located his own work « at the *actual* meeting taking place before our eyes of the conceptual elaboration of the philosophical principles contained in the study of Marx on the one hand, and, on the other, of certain (substantially structuralist) works... »[16]. To sum up, the discipline of Marxism, and the disciplines at the various levels *critically engage*.

This is clearly shown in the treatment of psychoanalysis which may be seen as a region to be articulated within historical materialism although « On the other hand, it is probable that Freud's discovery has opened up a new continent, one that we are only just beginning to explore »[17]. The analogy is explicit « for, like all inventors, Freud was forced to think his discovery in existing theoretical concepts, i.e. in concepts designed for other

[13] « If, as Establet has correctly, but too briefly noted... ' culture ' is the ordinary name for the Marxist concept of the *ideological*..... » (L. ALTHUSSER, « Cremonini, Painter of the Abstract », in *ibid.*, p. 219).

[14] N. POULANTZAS, « Marxist Political Theory in Great Britain », in *New Left Review*, 43, May 1967, p. 60.

[15] L. ALTHUSSER, « Freud and Lacan », in *op. cit.*, p. 184.

[16] In ' *Theorie* ' Collection, end-papers, quoted by B. BREWSTER, « Presentation of Louis Althusser », in *New Left Review*, 41, January 1967, p. 12.

[17] L. ALTHUSSER, *Lenin and Philosophy, cit.*, p. 42.

purposes (was not Marx, too, forced to think his discovery in certain Hegelian concepts?) »[18]. He briefly traces the sources of the Freudian concepts in the scientific, ideological, artistic and other practices of the nineteenth century and praises Lacan who establishes their sufficient autonomy from this cultural hinterland. The « ideology behind » Freud, like the « ideology behind » Marx, is therefore not his « secret », the precondition of his truth; it is that from which he must be *saved*. The autonomy of a science is the autonomy of its object; theoretically to delineate a science is, in the first instance, satisfactory to differentiate its object and « It is here that Lacan intervenes: he defends the irreducibility of analysis against these ' reductions ' and deviations which dominate most contemporary theoretical interpretations; he defends its irreducibility, which means *the irreducibility of its object* »[19]. The object of psycho-analysis is the oddly-named « unconscious » and Lacan's notion is recorded that « the unconscious is structured like a language ». The analyst provides a reading of the dream[20] — itself, perhaps, a critical reading of « reality ». Lacan has theorised this analytic practice and has been given a context by Althusser.

The Althusserian « reading » is not unaffected by those practices it encounters —linguistics and so forth. It is not the teleological reading of essence exemplified in its stages; it is the close reading of psycho-analysis or literary criticism. This analogy is familiar for the analyst « interprets » the dream. He organises its symbolism and establishes its reference, its internal self-clarification, its external allusion; he requires an assent. The consequences of the similarity press themselves: is there a moment at which the significant concepts of literary criticism are initially generated? Certainly there is no Freud. But one takes a risk and says that the most prominent figure on the space where

[18] L. ALTHUSSER, « Freud and Lacan », in *ibid.*, p. 179.

[19] *Ibid.*, p. 187.

[20] « Freud himself said that everything depended on language. Lacan makes this more precise: ' the discourse of the unconscious is structured like a language. » » (*Ibid.*, p. 191).

the knowledge of literature materialised was T. S. Eliot. He was not a Freud and the analogy will not work itself out with that kind of symmetry. But, in a language redolent of his world and prophetic of what it will be necessary to fix on, he is a centre, a « consciousness », round which much is defined. But first it is necessary to go elsewhere to find the answer to another question by no means obvious. What is the irreducible object of literary criticism and its extensions? It is Wallace Stevens, who takes a familiar word and in the texture of his work redefines it and reveals the nature of such redefinition:

Begin, ephebe, by perceiving the idea
Of this invention, this invented world,
The inconceivable idea of the sun.

You must become an ignorant man again
And see the sun again with an ignorant eye
And see it clearly in the idea of it.

Never suppose an inventing mind as source
Of this idea nor for that mind compose
A voluminous master folded in his fire.

How clean the sun when seen in its idea,
Washed in the remotest cleanliness of a heaven
That has expelled us and our images...

The death of one god is the death of all.
Let purple Phoebus lie in amber harvest,
Let Pheobus slumber and die in autumn amber,

Phoebus is dead, ephebe. But Pheobus was
A name for something that never could be named.
There was a project for the sun and is.

There is a project for the sun. The sun
Must hear no name, gold flourisher, but be
In the difficulty of what it is to be.

In these opening stanzas to his poem *Notes towards a Supreme Fiction*, Stevens attempts to delineate the interaction of « mundo » and the « world », of fiction and reality. The meditation simulates the circuitous emphases, the *labour*, of the philosopher. The poem is, perhaps,

mock-platonic, the « ignorance » is the ignorance of Socrates but also Stevens « stand on imagination »[21]; the « idea of the sun » is its very materiality, a materiality, a thing-in-itself, which is not approximated to by « perceiving » but, as the poem testifies in its rythms, by the *work* of the poet. It is not an expression of a philosophy that Stevens gives us here but rather a comment on philosophy; that *its* concepts also take on any meaning they may have in a context, in the « difficulty », the enacted labour of the writing. This section, called « It must be abstract », is concerned with the « abstracting », by an active fictionalising process, of an object — the sun — from the decayed fictions in which it is embedded. For Stevens, objectivity is the result of a labour (which the poem itself enacts) contradicting the false condensation implicit in the problematic of perception. As he puts it in « The Plain Sense of Things », « the absence of imagination had / Itself to be imagined ». The witty re-organisation of words like « idea » and « abstract » in the poetic practice is indicative of how fiction relates to received categories and how, like science, it may have *consequences* for philosophy. Such a coquetting with categories corresponds to the mockery of the dense Keatsian culture of the fifth stanza, a heavy fictive material to be remodelled. The value of Stevens' great poem is not only that, with deceptive simplicity, he names an object of study, but that he delineates (in imaginative particularity) the nature of the fictive intervention on other worlds and establishes, through the risks and excesses of his language, the tactile presence of this world and its character as a *practice* through which the concepts of ideology and the « evasions of metaphor » are re-composed. In a sense then, fiction has a relationship to the ideological not unlike science; to quote Badiou again:

> Art is not science. The aesthetic effect is not a knowledge effect. However, art as a realisation and differentiating denunciation of ideology, is structurally nearer to science than to ideology. It produces the imaginary reality of that whose real-reality is appropriated by science[22].

[21] F. KERMODE, *Wallace Stevens*, (Edinburgh, 1960) p. 97.

Art is not, then, scientific knowledge and it is not political practice but it relates comparably to an informing ideology. The ideology, therefore, is a reference for the meaning of a work, but it is not « exemplified » or « manifested » in it. In Althusser's words a work of art « makes us see, and therefore gives us in the form of '*seeing*', '*perceiving*' and '*feeling*' (which is not in the form of '*knowing*') ... the ideology in which it is born, in which it bathes, from which it detaches itself as art, and to which it alludes .... They [works of art] make us 'perceive' (but not know) in some sense *from the inside* by an *internal distance*, the very ideology in which they are held »[23]. In the English idiom, the ideology is « realised »; i.e. critically recreated within the autotelic structure. Of course, the autonomy invoked at this point is not that of the « new critical practice » of the nineteen thirties, although historically it is connected. Rather it is a matter of the relative autonomy of discrete moments in a world; a world (amongst others) ordered in that « plurality of specific levels ... with a 'dominant' in the last instance »[24]. This is not the ground of aesthetic ideology, a moras where « art-for-art » still stalks, salaciously terrorising the purposeful and the committed. Clearly, « Art does not deal with a reality *peculiar to itself*, with a peculiar *domain* of reality in which it has the monopoly »[25]

[22] A. BADIOU, *op. cit.*, p. 89.

[23] L. ALTHUSSER, « A Letter on Art ..... », in *op. cit.*, p. 204.

[24] « In this context (an 'historicist' one of which Lukacs would be representative) no intrinsic autonomy is granted to these superstructures as *specific* levels. They are implicitly considered as one of the 'homogeneous' and 'equivalent' elements in the social circular 'whole' and this reduced to a 'function' traced out in class-consciousness, the principle which both determines the whole ensemble and generates these superstructures » (N. POULANTZAS, *op. cit.*, p. 64).

but a fiction has a provisional boundary within which other worlds are « realised » on what is, in part, its own terms as a system of language. The word « realised », borrowed from idealism to serve in an alien space, testifies to a discipline having fiction as its object, for, « like all knowledge, the knowledge of art presupposes a preliminary *rupture* with the language of *ideological spontaneity* and the constitution of a body of scientific concepts to replace it »[26]. In short, the Leavisian « realisation », like, for example, the Marxian dialectic, is *not* the « exteriorisation » or the « exemplification » of an « essence », but precisely an emphasis on « this internal ' distance ' from an ideology which gives us a critical ' view ' of it »[27].

Although the relations of fiction to the ideological have been assumed to represent those of art in general, literary criticism should not be taken to represent critical practice in general because even the notion of « meaning » does not *mean* the same within the various « criticisms » of the arts although, of course, a « family resemblance » is involved. However, as a confluence of skills it is probably the most developed. Most important is its conception of a work as a structure, as a pattern of meaning where meaning established by relevant reference to those several languages which enter its field and by «response» to the development of the new « language »; the language — the « meaning » — of the work itself. It is here that we have an analogy, indeed the prototype, of those other readings of specific moments. Have we also an analogy for that characteristic under-theorisation that obscures the larger structure, that allows for an analysis of a dream but which reserves for much later Lacan's insight that « the unconscious is structured like a language »? A reading of Stevens' poem compels us to «perceive» an object — fiction. And it compels theoretical consequences: how is the world of fiction structured? Like a language, certainly, but after what fashion? The

[25] L. ALTHUSSER, « A Letter on Art..... », in *op. cit.*, p. 205.
[26] *Ibid.*, p. 207.
[27] *Ibid.*, p. 206.

answer to this could appear as the implications of the analogy are explored.

In a finely written and resonant passage Althusser describes the situation of Freud:

> That Freud knew poverty, calumny and persecution, that his spirit was well enough anchored to withstand, and interpret, all the insults of the age - these things may have something to do with certain of the limits and dead-ends of his genius. An examination of this point is probably premature, Let us instead consider Freud's solitude in his own times. I do not mean human solitude (he had teachers and friends, though he went hungry), I mean *theoretical* solitude. For when he wanted to think i.e. to express in the form of a rigorous system of abstract concepts the extraordinary discovery that met him every day in his *practice*, search as he might for theoretical precedents, fathers in theory, he could find none. He had to cope with the following situation: to be himself his own father, to construct with his own craftsman's hands the theoretical space in which to situate his discovery, to weave with thread borrowed intuitively left and right the great net with which to catch in the depths of blind experience the teeming fish of the unconscious, which men call dumb because it speaks even while they sleep.
> To express this in Kantian terms: Freud had to think his discovery, and his practice in *imported* concepts, concepts borrowed from the thermodynamic physics then dominant, from the political economy and biology of his time. With no legal inheritance behind him — except for a parcel of philosophical concepts (consciousness, pre-consciousness, unconsciousness, etc.) which were probably more of a hindrance than a help as they were marked by a problematic of consciousness present even in its reservations — without any ancestral endowment whatever, his only forerunners writers — Sophocles, Shakespeare, Molière, Goethe — or proverbs, etc. Theoretically, Freud set up in business alone: producing his own 'home-made' concepts under the protection of imported concepts borrowed from the sciences as they existed, and, it should be said, from within the horizons of the ideological world in which these concepts swam. That is how Freud comes to us. A long series of profound texts, sometimes clear, sometimes obscure, often enigmatic and contradictory, problematic, and armed with concepts many of which seem to us at first sight to be out of date, inadequate for their content, or surpassed. For today we

cannot doubt the existence of his content: analytic practice itself, its effect [28].

To look for an heroic equivalent would be wrong not only because it is not there but wrong in principle. For reasons that should be less arcane later, it may be the very questioning of the heroic that makes possible a knowledge of literature. Hugh Kenner defines Prufrock (« the generic Eliot character ») as at « the centre of a field of consciousness » [29]. The classical parameters of modern literary criticism were to some considerable extent established in response to, and in relation to, Eliot and this obviously Bradleyan formulation not only offers a version of that « moment » at which a subject emerges but alerts us to how, perhaps, that initial structure of the world of fiction, the structure summed up in the notion of tradition, might be taken.

Certainly a common reaction, particularly just now, would be to send it back into ideology. It appears in a context which scarcely invites charity, and the ideological implications, at one level, are familiar and do not need comment. However, the concept has been very central even if, frequently, its use has no real conceptual force whatever: the phrase « contributing to (or modifying) the tradition » often means no more than the someone is worth reading. Exasperation with this leads to a dismissal of the whole conception as a « reflection » of, or worse, a justification of unacceptable commitments. The assertion that you « must obtain it by great labour » does little to recommend it and yet this injunction should really make us pause, for Eliot arguably endorses here the substitution of one significant metaphor for another; the substitution of the metaphor of production [30] for that of creation. There

[28] L. ALTHUSSER, « Freud and Lacan », in *ibid.*, pp. 181-3.

[29] H. KENNER, *The Invisible Poet: T. S. Eliot* (London, 1960), p. 35.

[30] « Production », that is, as opposed to « creation ». « I know that the artist, and the art lover *spontaneously* express themselves in terms of 'creation' etc. It is spontaneous language but we know

is nothing new about this and it takes us no further than the edge of a theoretical possibility in Eliot. But we are left with the notion that, through « labour », what is surpassed is a « blind and timid adherence ». The famous context is as follows:

> Yet if the only form of tradition, of handing down, consisted in following the ways of the immediate generation before us in a blind or timid adherence to its successes, 'tradition' should positively be discouraged. We have seen many such simple currents soon lost in the sand; and novelty is better than repetition. Tradition is a matter of much wider significance. It cannot be inherited, and if you want it you must obtain it by great labour. It involves, in the first place, the historical sense, which we may call nearly indispensable to anyone who would continue to be a poet beyond his twenty-fifth year; and the historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence; the historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order. This historical sense, which is a sense of the timeless as well as of the temporal and of the timeless and of the temporal together, is what makes a writer traditional. And it is at the same time what makes a writer most acutely conscious of his place in time, of his own contemporaneity. No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists. You cannot value him alone; you must set him, for contrast and comparison, among the dead. I mean this as a principle of aesthetic, not merely historical, criticism. The necessity that he shall conform, that he shall cohere, is not one-sided; what happens

from Marx and Lenin that every 'spontaneous' language is an *ideological* language, the vehicle of an ideology, here the ideology of art and of the activity productive of aesthetic effects » (L. ALTHUSSER, « A Letter on Art..... », in *op. cit.*, p. 204).

This is not an example of Althusser's supposed gratuitousness. The ordering of disciplines within an ordering of history will be achieved precisely by the extension and refinement of metaphor.

> when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art which preceded it. The existing monuments form an ideal among themselves, which is modified by the introduction of the new (the really new) work of art among them. The existing order is complete before the new work arrives; for order to persist after the supervention of the novelty, the *whole* existing order must be, if ever so slightly altered; and so the relations, proportions and values of each work of art toward the whole are readjusted; and this is conformity between the old and new. Whoever has approved this idea of order, of the form of European, of English literature will not find it preposterous that the past should be altered by the present as much as the present is directed by the past [31].

Since Hugh Kenner's regret that « It seems not to have been asked, what thoughts modified Eliot's sensibility », there has been extended persuit of his elaborations « He tells us here and there pretty clearly: the thoughts of Francis Herbert Bradley » [32]. Kenner himself had been content to trace analogies although he avoids any notion that Bradley's thought is the « secret » of Eliot. He writes suggestively that « it is precisely as a stain, imparting colour to all else that passes through, that Bradley is most discernible in Eliot's poetic sensibility [33]. He speaks elsewhere (in a term that reminds usefully of Adorno) of « deposits » [34] of Bradleyan philosophy. Recent, more rigorous, studies have confirmed the value of this reticence.

---

[31] T. S. ELIOT, *The Sacred Wood* (imp., London, 1960) pp. 49-50.

[32] H. KENNER, *op. cit.*, p. 38.

[33] *Ibid.*, p. 39.

[34] H. KENNER, *op. cit.*, p. 41.

Adorno..... « is above all concerned with the social implications of artistic forms; and it is characteristic that he does not regard highly the traditional metaphor of literature as the mirror of society. The cliché is sheltered; the historico-philosophical is « deposited » (*sendiementiert*) or « precipitated » and the form of the work of art « reminds of » or « converges to » sociological relationships » (P. DEMETZ, *Marx, Engels and the Poets*, Chicago, 1967, p. 235).

Richard Wollheim concludes an account of Eliot's debt to Bradley as follows:

> To trace the influence of Bradley's philosophy upon Eliot any way beyond such generalities seems to me a most hazardous and uncertain undertaking: and for a reason that goes deeper than either the obscurity of Eliot's philosophical style or his habit of toying with his ideas both in his poetry and his criticism [35].

Wollheim notes that what occurs as a result of this « toying » is that ideas change their function and, for example, « what in the critical theory is asserted as a perfection, in the philosophical theory is asserted as a necessary fact » [36].

It is valuable to keep this in mind when considering the concept of tradition because although perhaps « marginally grounded in philosophy » [37], it is clear where that ground is. It is in Bradley's doctrine of internal relations. Elsewhere, after recounting the pluralist distinction between external and internal relations, Wollheim concludes that, in the instance of a billiard ball (the example Bradley took), « it is indifferent to changes of place: or to put it in the logical terminology I have used, being a billiard ball does not entail being in any one specific place rather than another ». He continues:

> Now Bradley accepts this argument so far as it goes. But he says that it does not really touch the question whether the spacial relations of the billiard ball we move are internal to it or not. For what it considers is not the connection between the spacial relations of the billiard ball and the billiard ball itself — which is, of course, the issue at stake — but, something quite different, the connection between the spacial relations of the billiard ball and some other general

---

[35] R. WOLLHEIM, « Eliot and F. H. Bradley: an account », in *Eliot in Perspective: a Symposium*, ed. by G. Martin (London, 1970), p. 189-90.

[36] *Ibid.*, p. 189.

[37] *Ibid.*, p. 189.

> characteristic of the billiard ball. We come to identify the second enquiry with the first only because, quite misguidedly we think of the billiard ball as a kind of object — instead of thinking of it, as we should, as an object. Bradley records this difference, between that is, thinking of something as a kind of object and thinking of it as an object, by distinguishing between our view of something as 'a character' and our view of it as 'an existence'[38].

It is unnecessary for present purposes to comment further on Bradley's distinction between « character » and « existence » except to record that if you are to « take them as existing things », you « take them without mutilation and you must regard them as determined by their place and qualified by the whole material system into which they enter »[39], and that « all relations must be regarded as internal rather than external »[40]. Now Eliot's « ideal order » is the summation of the relations between individual works of fiction and to see *these* « as determined by their places and qualified by the whole material system into which they enter » makes very good sense whatever may be the outcome for billiard balls. It has been said that the *meaning* of a work turns on its relationship to other cultural products quoted within it; it has only a partial, or variously sufficient, autonomy. Among the obvious cultural products to which it relates and takes its meaning are other fictions — « Keats » in Stevens for example. The meaning of a mock-heroic poem has to do with the presence of epic within it and, comparably, the epic can only be read in the light of the mock-heroic when once this has occurred; i.e. it has « avoided » mock-epic. Eliot's « tradition » is the structure set up by the totality of these relations; the structure of a total potential language. The practice of literary criticism has guided it to a clearly non-metaphysical use.

[38] R. WOLLHEIM, *F. H. Bradley* (London, 1959), pp. 107-108.
[39] F. H. BRADLEY, *Appearance and Reality*, London, O.U.P., 1969, p. 517.
[40] R. WOLLHEIM, *op. cit.*, p. 108.

Historically, it seemed that the « supervention » of Eliot's poetry required approaches which, in turn, suggested interpretations for earlier literature previously « dumb », and as a result new « lines of influence » were sketched in between fresh centres of significance. A later writer, emerging in the thirties would, if he were « really new », evade such readings while, perhaps (like Empson) perfecting them. Notoriously, Malcolm Lowry in *Under the Volcano* pre-empts the predictable symbolist interpretation of his novel by incorporating it. In this way, the notion of tradition entered rapidly and coherently into the dialectic between writer and writer, writer and reader, to which it had given a name — rather as a political concept re-enters politics having been generated and refined from conditions at the level of political actions. It is not difficult to see how there could be little connection between such a concept and « sociology » as it was to develop over a similar period. To Bradleyan idealism, literary criticism owed a system which was *already* « historical » in that it was structured « through time» in terms of its significant innovatory moments and was not paralysed by inherited dichotomies between fact and value; it was a structure « through time » reconstituted by reverberation from the « high points » in the system of literary production, « the new (the really new) work ». As Adrian Cunningham puts it:

> ... the continuity with Bradley is even closer if we note that antitheses are rather symbiotic relationships. The concepts are dialectical polarisations of the same phenomenon: tradition and individual talent, are different but inseparable terms in constant interaction. The symbiotic form is fundamental to Eliot's exposition and criticism of Bradley.....[41].

To emphasise a continuity in this way is not, of course, to revert to the notion of Bradley's thought being — in

[41] A. CUNNINGHAM, « Continuity and Coherence in Eliot's Religious Thought », in G. Martin, *op. cit.*, p. 215.

some sense — « the truth behind » Eliot. Indeed, because of the predominant characteristics[42] of British Culture, it is often very necessary to uncover the unexpected connections shared by those who arguably inherited from the native « Hegelianism » at the end of the last century. The resources of this idealist revival, do not, in this country, materialize into a « science of the social formation as a whole » but rather intersperse with various similar aesthetic and religious currents; remaining suggestive, in a fragmental way, of the possibility of a richer history. Collingwood, for example, originated here and he goes further than Eliot in understanding the potentialities of this inheritance for knowledge. His affinities with Eliot provide, in fact, a beginning if we are to consider the way in which « ' history ' ... the science of the social formation » can intervene on the barely articulated science of fiction.

Collingwood's « Bradleyism » issues in an inter-subjective totality not unlike Eliot's:

> If what the historian knows is past thoughts, and if he knows them by rethinking them himself, it follows that the knowledge he achieves by historical enquiry is not knowledge of his situation as opposed to knowledge of himself, it is knowledge of his situation which is at the same time knowledge of himself. In rethinking what somebody else thought, he thinks it himself. In knowing that somebody else thought it, he knows that he himself is able to think it. And finding out what he is able to do, is finding out what kind of a man he is. If he is able to understand, by rethinking them, the thoughts of a great many different kinds of people, it follows that he must be a great many kinds of man. He must, in fact, be a microcosm of all the history he can know[43].

There is a comparable sense of what it is necessary for the historian, like Eliot's writer, to have « in his bones » and of that « internal distance » that he must struggle to maintain. Collingwood's proposition that: « Historical

[42] P. ANDERSON, *op. cit.*, p. 15 esp.
[43] R. G. COLLINGWOOD, *The Autobiography*, (Oxford, 1937).

knowledge is the re-enactment of a past thought incapsulated in a context of present thoughts, which, by contradicting it, confine it to a plane different from theirs »[44] defines an historian as critically recreating the past out of what he is where he is; he labours to surpass the present from an initial locating of himself in time. For Collingwood, « Every historical problem ultimately arises out of ' real ' life ... historical problems arise out of pratical problems. We study history in order to see more clearly into the situation in which we are called upon to act ». It was this that preserved Collingwood from the Bradleyan scepticism that, according to Costello who took notes on contributions to Royce's seminar in December 1913, afflicted Eliot when he considered this problem of thought and action in the past. Arguing that « in studying religious behaviour, we also study both our own interpretation of it and the participants' interpretation of what they are doing ... » he was apparently left with « no escape from endless relativity »[46]. And yet, of course, in *practice* the difficulty is resolved (for the artist) when the ' *work* ', the artistic product, is sufficiently externalised, and (for the critic) when there is a sufficiently compelling reading to answer the « problem » created by its « supervention ». However, we are concerned for the moment not so much with the release from metaphysical dizziness variously achieved by Eliot and Collingwood as the coincidence in the problematic within which they operate. One can easily testify to the exclusion of these considerations from British sociology by simply alluding to the status which Peter Winch's book, *The Idea of Social Science*,

[44] *Ibid.*, p. 114.
[45] *Ibid.*
[46] A. CUNNINGHAM, *op. cit.*, p. 214.
C. F. Collingwood: « ... I shall be fererring to that kind of action in which the agent, knowing or believing that there is a certain rule applicable to the situation in which he knows or believes himself to be, decides to act in accordance with it. » (p. 102).

achieved when it drew attention to them (1958). In other cultures, they are more clearly central, and Antonio Gramsci's reflections take us straight to the fullest articulation of what is implicit in the literary practice we have been considering:

> Philosophy cannot be separated from the history of philosophy nor culture from the history of culture. In the most immediate and pertinent sense one cannot be a philosopher, that is, have a critically coherent conception of the world without being aware of its history, of the phases of development it represents and the fact it stands in contradiction to other conceptions or elements of them. The correct conception of the world answers certain problems posed by reality which are very much determined and « original » in their actuality. How is it possible to think about the present, and a very much determined present, with a thought elaborated from the problems of a past which is often remote and superseded? If this happens it means that one is an « anachronism » in one's own time, a fossil and not a modern living being. Or at least one is « made up » strangely. And in fact it happens that social groups which in certain ways express the most developed modernity, are retarded in others by their social position and so are incapable of complete historical independence [47].

For Gramsci, to have a « critically coherent conception of the world » is to also have « placed » its relations with other conceptions and those relations are an aspect of its truth. But to be « correct » it must answer « original » problems; problems posed by a reality external to thought and not entirely consonant with it; those posed, for example, by social relations. How is it possible to overcome the inhibiting textures of earlier thought and to « think » the actual relations that determine the problem « in the last instance? » Stevens' poem asserted the necessity of *mental labour* through which residual fictions are overcome. To recognise that categories are comparably transformed by mental labour is not, as Sohn-Rethel says, to « commit

[47] A. GRAMSCI, *The Modern Prince and Other Writings*, trans. Marks, (London, 1957) pp. 59.

us to idealism. However it does commit us to substantiating, in terms of the theory of knowledge, the key sentence of historical materialism according to which the consciousness of men is determined by their social existence » [48]. Gramsci's science of history posits the problem of the relation between the reality of, on the one hand, the mental labour whereby fictions and concepts are refurbished and sublated and, on the other, the reality of the relations external to them. To extrapolate from this: the « tradition », the totality of internal composing the world of fiction, becomes demystified, a cultural structure, one of the « plurality of specific levels of structure with a ' dominant ' in the last instance..... ». That it can be seen as like the structure Gramsci hints at later for the cultural level as a whole is not so surprising when, recollecting Collingwood, we observe the common filiation from late nineteenth century idealism — however different the status of that idealism in the two countries. Nor is it so surprising that in the third section of the *Notes* Stevens explores an instance of the Gramscian quandary above. The statue of a general imposes an order. « The music halted and the horse stood still ». For the lawyers it is « strongly heightened » — manifest fiction to their plain style — and they approach it « to study the past » and yet it regulates their present (« on Sundays »). Doctors, who, « with the most developed modernity » have « bathed / Themselves with care » know (their theory tells them) « there never has been never could be such a man ». The « vestigial states of mind » belong to those who are regulated by the horseman as well as those who honoured him; they are also an « anachronism ». Stevens reminds us that the anachronisms of consciousness have the materiality of bronze and they order the mind by surprise.

Stevens' « feeling » for the materiality of consciousness prompts a return to the question of the *terms* on which

[48] A. SOHN-RETHEL, *A Critique of Keat's Theory of Cognition* (unpub. m.s.).

these structures derive from the shapings of idealism. Gramsci was explicit in thinking that the descent of Marx from Hegel had to be « relived ». Althusser, it will be remembered, maintains that there is a « break » in that descent:

> We know that *Marx did not retain the terms of the Hegelian model of society and 'invert' them.* He substituted other only distantly related terms for them. Furthermore, he overhauled the connection which had previously ruled over the terms. For Marx, *both terms* and *relation* changed in nature and in sense [49].

In Marx, the composition of the totality is different not in respect of an « inversion » but because the dialectic is different. In Hegel it is « simple » as a consequence of the simplicity of the *internal principle* that constitutes the essence of any historical period ». There is no contradiction possible between levels and no « dominant » offering « original » problems. In fact it is:

> ... the reduction of *all* the elements that make up the concrete life of an historical epoch (economic, social and political and legal institutions, customs, ethics, art, religion, philosophy, and even historical *events*: wars, battles, defeats and so on) to *one* principle of internal unity [50].

and this is « only possible on the absolute condition of taking the whole concrete life of a people for the exteriorisation - alination ... of an *internal spiritual principle ... the most abstract form of that epoch's consciousness of itself* ... ». Althusser theorises the specifity of the Marxian dialect in an analysis of an extract from the Afterward to the second German edition of *Capital* [51] directed by a «reading » of the political processes summated in the Leninist formula of « the weakest link ». It is interesting

[49] L. ALTHUSSER, « Contradiction and Overdetermination », in *For Marx, cit.*, p. 109.

[50] L. ALTHUSSER, *ibid.*, p. 103.

[51] K. MARX, *Capital*, (3rd ed.), trans. Moore & Aveling, pp. 19-20.

that Althusser brings to the passage an awareness of a kind one would expect in literary criticism. The surpassing of the Hegelian categories turns on the undercutting of what Althusser sees as « a radical but gestural inversion » by the metaphor of the « rational kernel within the mystical shell » which implies something different. Marx described himself as having « coquetted with the modes of expression peculiar to him (Hegel) ». Thus the philosophy of the « mighty thinker » is drawn into a complex linguistic field, and qualified by metaphor and mockery emerges as something *other* than philosophy. But when the owl of Minerva returns there may again be philosophical consequences.

Marx's dialectic is an ordering of real relations in historical reality. The dialectic of the fictional totality is a material dialectic *in exactly that sense*; it is made out of the real relations between real books. To delineate a « line of influence » in the Leavis phrase is to choose a thread which is in any one work and is part of its meaning. It exists only in so far as it is really *there* (« realised »). It is appropriate that David Craig should cite *Revaluation* as « the only history of English poetry that I find useful » [52], for the totality in question is, in principle, all such lines, and all literary history is critical history — otherwise it is merely chronicle. The « structure » («dialectic ») of any one work reaches out to the larger structures beyond its provisional boundaries in order to establish its meaning, both to fiction and to the other worlds with which it interacts. This secularisation of the dialectic is sometimes very clear, as, for instance, in the mediation of Hegel on tragedy through A. C. Bradley to Wilson Knight, but we are normally dealing with something surfacing from an empirical use; the Marxist dialectic is always in this way a specific shaping — a way of best talking about the connection between this activity and that, this social group

[52] D. CRAIG, « Towards Laws of Literary Development », in *Mosaic* v/2, Winter 1971-72, p. 19.

and that social group, this novel and that novel, these aspects and those of a society, these aspects and those of a tragedy. As Galvano della Volpe, whose concerns paralleled those of Althusser, has expressed it in an essay « Marx and the Secret of Hegel » (subtitled tellingly « Introduction of some problems of Marxist philosophy »), the Marxist use is not one of « exemplifying the dialectic » (*dialettizzare*) but an ordering of real relations between real things:

> To sum up, we must accept the view that to make use of the dialectic makes sense only in so far as we *use the dialectic* (i.e. unify) when *dividing* (.i.e classifying) *in the concrete*; but for that reason it makes no sense if we use the dialectic externally, abstractly, in relation to « examples », i.e. facts, which, *as such*, already *presuppose* the dialectic of which they, as such, have to be and are the manifestation and *realisation*. In the best of cases, it is an innocuous duplicate, an irrelevance, *a use of metaphor*; as happens in the case of Marx's « flirtations », those of the self-critical Marx [53].

But as for history, the articulation was not spontaneous, so, for fiction, the naming of a structure needed a source whatever might be roughed out in particular instances. And even if the « break » (for *something* established criticism where it did not exist) has been much more asserted in the activity itself, it is still the case that Eliot's innovations stem from a certain « toying » with his source. Of Eliot's poetry, Graham Martin has said that so « far from 'reflecting' its philosophy, the poetry should be seen as exploring some of its consequences, even as a dim intuition that a different account of knowledge must be sought » [54]. He contrasts, as illustration, the different meanings of « time » in the philosophy and the poetry.

[53] G. DELLA VOLPE, *Umanesimo positivo e emancipazione marxista* (Milan, 1963), unpub. trans., G. Merkin.

[54] G. MARTIN, « Language and Belief in Eliot's Poetry », in G. Martin, *op. cit.*, p. 128.

This confirms what may be said to be Wollheim's view that the philosophical conceptions « are changed in nature and in sense », so that « tradition » is not an idealist absolute expressive of the doctrine of internal relations but the world of material fictions, « structured like a language » [55].

The possibility was suggested earlier that it is precisely that Eliot is not a Marx or a Freud in his stature as the initiator of a science that, in this case, proved strategic. Eliot's « toying » concurs both with a mock-heroic dimension and a symbolist attitude to concepts present in his work. It is the relation of this practitioner to his predecessors which is calculated to generate the concept of « tradition » whatever else was operating to « determine » institutions in which fiction would be studied. Thus, perhaps, the matter under discussion illustrates itself in that the emergence of literary criticism is compelled *in part* by contingencies and potentialities within the fictive relations themselves. One can imagine also that as, in the various practices, different conceptual tools are needed, so one can suppose that very different conditions (and not only *social* conditions) would make them possible. It would be

[55] Perhaps, however, Eliot experiences the « emotional equivalent » of a « break » — a « break » « in the form of ..... 'feeling' ». Questioning Miller's mistake in seeing Bradley as the thought behind the early Eliot, Martin nevertheless approves of his seeing a subsequent change in Eliot's relation to Bradley's universe: « The post - 1927 manner records the discovery of an objective world separated from the self who experiences it, and by a self equally real, no longer a mere 'consciousness ..... reducible to the relations between objects' (*Ibid.*, p. 129). This is, of course, linked with Eliot's religion in which, according to Cunningham, the Bradleyan influence survived in Eliot's « inability to bring the emphasis on belief and transcendence, and that on religion as a cultural fact in his work into the same perspective » (G. MARTIN, *op. cit.*, p. 227). This was reinforced by his reading of Maurras for whom the Church was an « embodiment » and for whom it had « no theological content at all, it was supremely a cultural institution » (*Ibid.*, p. 219).

[56] M. SHAPIRO, « Style », in *Anthropology Today* (Chicago, 1953), p. 287.

strangely mechanical to look for the same sort of *personality* every time. One can conceive of many ways in which a productive « flirtation » with concepts could happen and a glance at the stylistic mixture in (say) the *Economic and Philosophic Manuscripts* suggests a moment derived linguistically — again, whatever else. The idea of a « stylistic » variable in the emergence of knowledge should come more easily perhaps in the instance of a knowledge of art than elsewhere, for the interplay of line and moment we have been considering is, amongst the other cognate phrases that have been found for it, a secularised phenomenology of style, secularised because this is a term which normally confronts as a functionary from the Hegelian domain. As Meyer Shapiro puts it: « For the synthesizing historian of culture or the philosopher of history, the style is the manifestation of the culture as a whole, the visible sign of its unity. The style reflects or projects the ' inner form ' of collective thinking and feeling ». Threatened as it is by idealism, the concept of « style » remains as the main organising possibility in the cultural level as such. And it is *not* (as it frequently pretends to be) reducible to class.

The article by Shapiro rehearses other difficulties associated with this word, that, for example, « The characteristics of styles vary continuously and resist a systematic classification into perfectly distinct groups »[57] and that it « is used for the common forms of a particular period and the common forms of a phase of development found in many periods »[58] but has formulations that affirm its value, particularly arising from the analogy with systems of language: its shaping, he says, « like the conscious shaping of a norm of language is a true achievement »[59] and, again, « A style is like a language, with an internal order and an expressiveness admitting a varied intensity

[57] *Ibid.*, p. 288.
[58] *Ibid.*, p. 296.
[59] *Ibid.*, p. 288.

or delicacy of statement »[60]. He makes the point appropriate to all historical science that:

> Analysis applies aesthetic concepts current in the teaching, practice, and criticism of contemporary art; the development of new view points and problems in the latter directs the attention of students to unnoticed features of older styles. But the study of works of other times also influences modern concepts through discovery of aesthetic variants unknown in our own art[61].

For Shapiro, then, a morphology of style would not be a phenomenological story of the panlogical principles infusing culture; it is rather the naming of parts in the whole, the coding of reminiscenses and recollections encountered in the sketching of significant influences. It is characteristic of the names in question that they frequently refer outwards from one art to another or even further. They contain a suppressed simile and inherently raise issues round the proximity of the cultural components to one another. « Style » is also a family resemblance word and it is unrealistic to depict the structure of fiction as simulating a structuring of culture as a whole. Rather it is a matter of there being a number of language centred studies which distinguish a number of objects and which mutually refine and qualify one another. In this way, a picture of the age may shadow the contradictory complexity of its material products and their relations. Taking the culture too immediately as an entity results in a blunting of the dialectic between the various elements. To return to Shapiro, the method to be avoided is one in which « world views or ways of thinking or feeling are usually abstracted by the historian from the philosophical systems and metaphysics of a period or from theology and literature or even from science » and in which « the latter is documented by illustrations from

[60] *Ibid.*, p. 291.
[61] *Ibid.*, p. 290.

many fields... »[62]. Of course, literature and philosophy frequently seem to be speaking for something beyond themselves, in which case it is the more imperative to cultivate a sharp sense of the specificity of language. Tillyard, for example, speaking of the « Mutabilitie Cantos » of Spenser, maintains that the conception of order it describes, « must have been common to all Elizabethans of even modest intelligence » and comparably « Hooker's elaborated account (of order) must have stated pretty fairly the preponderating conception among the educated. Hooker is not easy reading to a modern but this would have been much less difficult to a contemporary used to his kind of prose. He writes not for the technical theologian but mediates theology to the general educated public of his day »[63].

It is tempting to analyse Tillyard's own idiom for the unexamined assumptions of his own « common sense ». Note, for example, the idealist term « mediates » which seems to have undergone none of the change marking a separation from its original source. Of course, Spenser is very much a poet who claims to be unfolding things as they are and who seems indeed to « mediate » rather than overtly construct — a reason why it took criticism a while to catch up with him. Like all epic poets, he tells us what we are supposed already to know. These cantos recount how change is subordinate to nature, how flux is resolved in an absolute, and they attract us to « philosophize » by their certainty of outline. But ideology enters literature as a resource and we cannot know how it is held there until we have intervened with the appropriate practice, however il may be supplemented. Spenser creates a fiction where the length itself is meaningful. All the attributes of mutability, the days, the hours, the months, the years are set down relentlessly and without

[62] *Ibid.*, p. 305.

[63] E. W. M. TILLYARD, *The Elizabethan World Picture*, (London, 1961).

embarrassment; but the limitless possibilities for invention are repeatedly circumscribed in what Coleridge noted to be the miniature totalities of the Spenserian stanza. The opposition between the potential physicality and terror in the « October » miniature is negated finally by the last long line of the stanza and the gentle flow of the idiom. The character of Mutability herself intrudes a vulgarity and diffuseness subsumed in the verse; she hectors and ruffles its surface (« how so ye crake ») but cannot disturb the authority invested in the uniform tone anymore than October can transcend his stanza. When Nature asserts (« in speeches few ») the change is merely one element in a complex identity, her case has been established by the material absolute of the poem, as a whole. To think of an ideology as « internally distanced » is difficult in Spenser's case. But in so far as ideology instructs us in what we already know, it is better placed to do so if, through the productive processes of art, its claims to do so have been materially and compellingly established. We may, perhaps, forget that it is all something quite new. If as Stevens says, « the absence of imagination / Has itself to be imagined, » the familiar can be imagined too. Art may skillfully anticipate its own inevitability and seem to testify to generalities it has invented. Just *who*, in Elizabethan times, believed in *that* sort of order? The commonsense of an epoch is something that one tentatively elaborates *around* such powerful deceptions; around also the analogous persuasion to order in the Ciceronian construction of Hooker — a syntactic metaphor clinching arguments which, if the isolated passage is restored to its context, are answerable to more conventional logics.

Skills from several interpretative practices are added to or recast to register the definitive achievements of a culture. The keeping of strong sense of the « independence » of each world and its internal dialectic of style should not prevent an interplay of skills, but compel an expectation of the contradictions and disjunctions within the culture which may be crucial in explaining its role in the social formation as a whole. Too rapid a resort to a « class

consciousness » may obscure this. Gramsci describes the intervention of Marxism, the science of history, as not a question of the introduction of an external science but of the critical deploying of what is there, of the correcting and clarifying of scientific potential and the expulsion of the ideological in the somewhat reductive sense in which it has been used so far. For Gramsci, the model is one in which culture is shaped by the « high points » (« the activity of especially gifted individuals ») within which are set up areas of shared assumptions about how things are. The « common-sense » of a class is not its ghost, but an essential element in what it is — an area of *actual* struggle:

> ... Marxism can only present itself at first in a style of polemic and criticism, as overcoming preceding modes of thought and actual existing thought (or the existing cultural world); hence above all as a critique of « common sense » (after having based itself on common sense to demonstrate that « everyone » is a philosopher and that it is not a question of introducing *ex novo* a science into the individual life of « everyone », but of renovating and criticising an already existing philosophy) and hence also as a critique of the philosophies of the intellectuals which make up the history of philosophy, and which, individually (and developing in fact essentially out of the activity of especially gifted individuals) can be considered as the « high points » of the progress of common sense, at least of the common sense of the more cultured strata of society, and through them of popular common sense as well. That is why an introduction to the study of philosophy must expound synthetically the problems nascent in the development of general culture, which is only partially reflected in the history of philosophy, the latter, however, in the absence of a history of common sense (impossible to write because of the lack of documentary material) remaining the largest source of reference — in order to discuss them, showing their living significance (if they still have any) or their significance in the past as links in a historical chain, and determining the new present-day problems or the present-day formulation of old problems [64].

[64] A. GRAMSCI, *op. cit.*, p. 65.

The logic of styles is not a programme which the writer — or whatever — fulfills. The pattern, for example, of heroic, high-heroic, mock-heroic, anti-heroic which recurs in however shadowy a form from time to time is not meaningful as an «ideal type » only as an « arc » describing specific and, of course by no means exclusive, relations. But a « moment » within the structure at which fiction condescends to the anti-heroic or the burlesque is important in that it is a « weak link »; it is possibly here, where attitudes are not reverential, where the past can be seen as a quarry out of which a provisional meaning for the present can be fashioned, that new forms can prevail and new views of man etc. can be interjected. The whole set of relations, in this example, has ordered a « consciousness » but we should be reluctant to say to what that « decadence », that structural « descent » or « decline » correspond. In fact, as the example of the Stevens really revealed, so far from being the emanation of a consciousness, a literary critical reading may impel us to theoretical speculations but *only if it is a literary critical reading first*, otherwise « theorising » a work can only resolve it back to its ideological raw material. For instance, the ideological raw material in George Eliot is remarkably similar to Marx and while there may not have been an English Marx there *were* the opening paragraphs of *Felix Holt* where the « grazing, brewing, wool-packing, cheese-loading » detail in the dialectical patterning of the past of Treby Magna draws attention by *an excess* to its material specificity and where, in her « gratuitous » rumination on « that higher consciousness which is known to bring higher pains », George Eliot « flirts » with her own ideological pre-history. In looking too often for what fiction reflects we may miss what it has to say about reflection — and other things.

J. W. OAKLEY

recensioni

Il Boccaccio nella cultura inglese e anglo-americana (a cura di G. Galigani), Firenze, Leo S. Olschki, 1974, 265 pp.

Questo volume, che raccoglie gli Atti del Convegno tenutosi a Certaldo nel settembre del 1970, è il secondo della serie edita dall'Ente Nazionale « G. Boccaccio »; segue cioè quello dedicato a *Il Boccaccio nella cultura francese,* apparso nel '71, con gli Atti del Convegno del 1968.

Stavolta, come dice il titolo del Convegno e del volume, è stata studiata la presenza dell'opera del Boccaccio nella cultura anglosassone. Vi hanno collaborato anglisti italiani e italianisti sia inglesi che americani, con interventi che hanno più o meno dialetticamente spaziato dal Trecento ai nostri giorni. Infatti al di là della loro diversità, tutti i contributi sono raggruppabili a seconda che vertano sulla presenza del Boccaccio in un secolo o verifichino su singole opere, non solo di narrativa, l'effettiva consistenza di qualcuno dei tanti influssi a lui attribuibili. Ma soprattutto tutti questi vari interventi presentano un palese comun denominatore, ed è la necessità di continuare a fare i conti con il *Boccaccio in England from Chaucer to Tennyson,* la ponderosa indagine che H. G. Wright portò a termine nel 1957, dopo circa 25 anni di lavoro.

Sia che vi sia un dissenso (è il caso di G. Singh: cfr. p. 245), sia che, più di frequente, vi sia il riconoscimento di un debito mediante la prosecuzione di un'indagine o lo sviluppo di uno spunto, non vi è contributo che ne prescinda. Ciò risulta evidente specie se si accentra l'attenzione sul gruppo di interventi dedicati al Cinquecento, il più ricco e il più organico, non a caso, dell'intero volume. Qui, in questi saggi dedicati al secolo che scoprì il Boccaccio novelliere, si scorge infatti forse più che altrove l'ininterrotto dialogo con l'opera di Wright.

Si veda l'intervento di G. Galigani, il curatore del volume, che, occupandosi in particolare della fortuna del *Decameron* in quel secolo, verifica operativamente la persistente attualità del debito contratto con le ricerche del Wright (cfr. p. 27, n. 1). Il Galigani definisce « occasione mancata » quella della cultura elisabettiana, poiché, pur essendo alla ricerca di modelli narrativi, non riuscì ad avvantaggiarsi del grande esempio boccacciano se non in misura assai limitata. E « mancata » anche da un altro punto di vista: nella realtà sociale elisabettiana, l'emergente ceto mercantile non

seppe avvalersi dell'opera nata in Italia come una vera e propria « epopea dei mercanti » (cfr. p. 36). Egli spiega l'assenza o il tardato recupero di quel patrimonio narrativo con la forte resistenza, principalmente morale, che la nuova coscienza protestante opponeva alle descrizioni dei così poco edificanti costumi ambientati nella tanto esecrata Italia ' papista '. Non è un caso quindi, suggerisce, che una delle novelle più fortunate sia stata quella ben poco « boccaccesca » di *Tito e Gisippo* « ...che, tra il 1531 e il 1583, si proponeva come fonte di almeno sette traduzioni e adattamenti. Il comportamento dei due amici toccava una corda particolarmente sensibile nell'uomo elisabettiano » (p. 37).

Il più noto dei problemi comparatistici nell'àmbito cinquecentesco è certamente costituito dai presunti rapporti fra Shakespeare e la maggiore opera narrativa del Boccaccio. In questo volume lo affrontano due interventi, quello di G. Almanzi e quello di L. Bergel. Entrambi riesaminano l'eventualità che il *Decameron* possa essere stato una delle fonti del *Cymbeline*. Almanzi, accettando sostanzialmente l'antica proposta di Gaston Paris (sulla quale Wright aveva più di una perplessità: cfr. *Boccaccio in England from Chaucer to Tennyson*, London, Athlone Press, 1957, p. 220, n. 3), inserisce il *Cymbeline* nel « cycle de la gageure » e, con l'ausilio della numerosa letteratura critica addensatasi ormai sull'argomento, ripercorre problematicamente il confronto tra il *play* shakespeariano, la novella del *Decameron* (II, 9) e le loro eventuali mediazioni.

Bergel, che si occupa dello stesso argomento, si accontenta invece di un confronto tra l'intreccio del *Cymbeline* e quello della novella del *Decameron*, per trarne, in maniera, a dire il vero, non del tutto convincente, la conclusione che Shakespeare avrebbe utilizzato Boccaccio come fonte preziosa per la sua esplorazione della « nature of true patriotism » (cfr. p. 217).

Anche Sergio De Marco indaga il Cinquecento studiando *La « beffa » boccaccesca in alcuni « Jest Books » elisabettiani*, in particolare in tre gruppi di *jests*: *The Schoolmaster* di T. Twine, del 1576, e due anonimi del 1590, *Tarltons Newes out of Purgatorie* e *The Cobler of Canterbury*. Il De Marco si preoccupa soprattutto di cogliere l'intenzione degli autori nel loro uso di elementi boccacciani. A suo avviso, lo *Schoolmaster* « ... si limita a prendere spunto dal *Decameron* per offrirci due esempi [...] dell'esteriorità del culto cattolico [...] e della dissolutezza del clero... » (p. 159). Altrettanto persuasiva è la sua lettura delle altre due raccolte, la quale gli permette di contrapporre alla *Tarltons Newes*, di chiaro intento edificante, la *Cobler of Canterbury*: « Evidentemente il " ciabattino " è contrario al *jest book* inteso come libello di propaganda anticattolica o come uno strumento di edificazione. Tale atteggiamento s'accompagna [...] ad una maggior comprensione della comicità del Boccaccio e quindi ad una più grande aderenza allo spirito dell'originale... » (p. 174). Non illegittima appare quindi la sua propensione ad attribuire i *jests* della *Tarltons Newes* e quelli della *Cobler of Canterbury* a due autori diversi.

E infine, sempre per quanto riguarda l'influsso del Boccaccio nel Cinquecento inglese, va segnalata la rilettura fatta da C. G. Cecioni dell'*Heptameron* di G. Whetstone: il *Decameron* vi risulta abilmente utilizzato ai fini della politica anticattolica di Elisabetta.

Come si è già accennato, i rimanenti interventi che affrontano altri periodi storici appaiono, indipendentemente dal loro vario valore, più decentrati, ma certo non d'interesse minore. Si veda, ad es., quello già ricordato di G. Singh. Parte da una intenzione limitativa, in verità non troppo motivata, nei confronti dell'opera di Wright; e in una pur veloce rassegna delle più significative valutazioni suscitate dall'opera del Boccaccio nella cultura inglese, da Coleridge a Hazlitt, da Arnold a Landor, ai nostri contemporanei, trova modo di ricordarci tutto l'interesse che D. H. Lawrence ebbe per il Boccaccio, il suo autore preferito, che tutti avrebbero dovuto leggere perché li avrebbe aiutati a liberarsi « dalla grigia auto-importanza che è la malattia principale della nostra civiltà moderna » (p. 254).

MARIA GRAZIA PALERMO CONCOLATO

M. D'AMICO, *Scena e parola in Shakespeare*, Torino, Einaudi, 1974, 241 pp.

« ... attribuire la creazione di tali ambienti [delle opere di S.] totalmente o prevalentemente all'uso di elementi scenici, visivi, significa sottovalutare l'importanza dell'uso shakespeariano della scenografia verbale, ovvero della parola come creatrice di illusione » (p. 55): è questo l'assunto da cui muove M. D'Amico in *Scena e parola in Shakespeare*, verificandolo sistematicamente nel corso del volume su tutta la produzione teatrale shakespeariana, non senza opportuni accenni e riscontri con vari aspetti del teatro cosiddetto ' elisabettiano '. È quest'ultimo infatti un termine che D'Amico si preoccupa di definire « assurdamente lato » nella consuetudine critica dell'anglistica italiana (cfr. pp. 8-9) e che meglio egli vedrebbe sostituito, sull'esempio inglese, dal puntuale uso di ' elisabettiano ', ' giacobiano ', e ' carolino '. Ma di osservazioni di tal tipo, sia linguistiche che filologiche, storiche, sociologiche, ecc., *Scena e parola in Shakespeare* è pieno, con un'innegabile animazione della analitica rassegna ambientale che costituisce la sua deliberata ed esplicita struttura portante.

Può stupire che nella ormai sterminata letteratura critica sul teatro shakespeariano sia mancata sinora una ricognizione come questa condotta dal D'Amico — ed egli è il primo a riconoscerlo:

si veda la Prefazione —; ma è un fatto che pur non essendo certo inediti gli spunti e l'interesse critico verso un tale argomento, come comprovano i contributi da lui più direttamente tenuti presenti, tutta sua invece sembra esserne la programmatica sistematicità.

Una riprova di questo spirito che rende indiscutibilmente utile il volume, la si ha nell'Appendice A, che offre una sintesi degli interventi critici più recenti e più attendibili, dei quali l'A. ha tenuto conto nel corso della sua indagine (da Chambers a Bentley, da Greg a Wickham, ecc.), relativi all'origine, alle caratteristiche e alla funzione del palcoscenico nel teatro inglese fra il '500 e il '600.

Il D'Amico ricorda innanzitutto che non c'erano scene dipinte nel teatro elisabettiano, che l'attrezzeria era scarsa e che quindi il compito di creare, evocare l'ambiente dell'azione ricadeva quasi tutto sulla parola. Esisteva cioè quella che egli chiama « una scenografia verbale » (cfr. p. 42), nata proprio con Shakespeare, che pertanto ne fornisce gli esempi più significativi, sebbene essa non manchi del tutto presso autori suoi antecedenti e contemporanei.

Il pubblico che assisteva ad una rappresentazione, sia quello popolare dei teatri pubblici che quello più raffinato dei teatri privati, doveva, ci viene qui ricordato, affidarsi soprattutto al suo orecchio, bene esercitato del resto, in un'epoca ricca di vita musicale e abituata molto più all'ascolto, di lunghi sermoni, ad es., che non alla lettura.

Questo pubblico si trovava di fronte, ormai sembra accertato, ad un palcoscenico pressoché vuoto, eccettuati talvolta « alcuni articoli di attrezzeria scenica » (un trono, un albero, una grotta, ecc.), sul quale vigevano alcune convenzioni: il viaggio veniva, ad esempio, indicato con un attraversamento del palcoscenico o l'azione notturna con la presenza delle torce. Vi erano inoltre i costumi dell'attore. È dunque essenzialmente dal dialogo che il pubblico veniva informato, apprendendo dove l'azione si svolgeva, in qual momento della giornata, in quali condizioni atmosferiche, (cfr., in particolare, p. 41) e così via.

È vero che, come abbiamo già ricordato, il D'Amico conduce sempre il suo discorso badando a tutta l'opera shakespeariana (l'Appendice B dà una tabulazione schematica di tutti i risultati dell'analisi da lui effettuata), ma è al *Romeo e Giulietta* che dedica un intero capitolo, il secondo; ed un altro, il quarto, alle quattro tragedie maggiori. Nel terzo capitolo compie invece una sorta di bilancio dell'uso della « scenografia verbale » in buona parte dell'opera shakespeariana, cogliendone il progressivo affinamento.

È persino superfluo aggiungere, dopo quanto si è detto, che gli esempi del metodo e dei risultati conseguiti dal D'Amico potrebbero essere numerosissimi; ma vale la pena precisare che è soprattutto a proposito dei più celebri e studiati passi shakespeariani che la opportunità del suo discorso critico viene confermata. Per citare un solo caso, ecco il tipo di utilizzazione che egli riesce a mostrare di due fra le più celebri albe del teatro shakespeariano, quella del *Romeo e Giulietta* e quella dell'*Amleto*. Nel *Romeo e Giulietta*: « Qui la luce del mattino si insinua dapprima lieve, poi con prepotenza, mettendo fine ai languori della notte; l'accompagnano canti di uccelli e profumi di melograni:

Juliet: Wilt thou be gone? It is not yet near day.
It was the nightingale, and not the lark,
That pierced the fearful hollow of thine ear.
Nightly she sings on yond pomegranate tree.
Believe me, love, it was the nightingale.

Romeo: It was the lork, the herald of the morn;
No nightingale, Look, love, what envious streaks
Do lace the severing clouds in yonder east.
. . . . . ».

(III, V, 1-42)

« In *Amleto*, lo scopo è di informare sul luogo, l'ora, le circostanze; ma stavolta si crea anche un'atmosfera di tensione drammatica, in cui una sorta di magica sospensione del tempo prelude all'arrivo soprannaturale dello spettro del re assassinato [...] L'angoscia dura quanto le tenebre notturne; lo spettro scompare, è il gallo « strumpet to the morn », a dargli il segnale della ritirata. E spunta, colorita, l'alba, a disperdere i terrori della notte, in due versi fra i più celebrati della « word-scenery » shakespeariana:

Horatio: But look, the morn in russet mantle clad
Walks over the dew of yon high eastward hill »
(165-66)

E negli altri drammaturghi, elisabettiani e no? « Quanto al confronto con gli altri autori, potrei rispondere che per quello occorrerebbe un altro libro. Ma in realtà io sono convinto che soltanto l'autore di *Amleto* si sia dedicato all'impiego della scenografia verbale con tanta esuberanza, sapienza, felicità e varietà di modi » (p. 171).

MARIA GRAZIA PALERMO CONCOLATO

F. LA POLLA, *Struttura e Mito nella narrativa americana del '900*, con un saggio di G. Celati, Venezia-Padova, Marsilio Editori, 1974, 165 pp.

Pur restando nell'ottica limitante di un eccessivo freudianesimo, il saggio di F. La Polla si colloca comunque con un certo interesse e con una evidente intenzione di verifica (dichiaratamente provocatoria) nell'ambito di problematiche già aperte dal-

l'autorevole intervento del critico americano Leslie Fiedler con *Love and Death in the American Novel* e, più tardi, anche con la raccolta di saggi *No! in Thunder* — interno al romanzo americano del '900.

Il La Polla, attraverso scrittori legati da una comune matrice antropologico-culturale inconfondibilmente meridionalistica, assume, nell'ambito dell'adolescenza americana, il tema della fuga e del sesso come problematiche categoriali che abbracciano una regione letteraria — il sud — coi suoi miti, le sue tradizioni, la sua cultura, le sue contraddizioni.

I « patterns » del sesso e della fuga (la matrice letteraria di quest'ultimo va decisamente ricercata nei twainiani Tom Sawyer e Huck Finn) ricorrono in forma di mito ma anche e soprattutto in rapporto a delle coordinate socio-culturali e a degli archetipi — almeno questa è la intenzione del La Polla — direttamente collegati all'etica e all'antropologia puritana. La ritualistica legata al « battesimo del sesso », per esempio, insieme al tema della frustrazione del « Maschio Americano » e alle più banali e paradossali deviazioni sessuali nei personaggi di Faulkner, primo degli scrittori compresi in questo studio, è il passaggio obbligato per una indagine storica sulla funzione repressiva della filosofia sociale puritana.

Il volume del La Polla — che si risolve poi in un'analisi della struttura profonda di alcuni romanzi di scrittori meridionali quali il già citato Faulkner, Thomas Wolfe, Carson McCullers, Truman Capote, James Agee, William Styron ed Harper Lee — si snoda attraverso una serie di saggi nei quali le due tematiche della fuga e del sesso ricorrono, anche se in forma diversa, ma con sistematica puntualità, in ognuno degli scrittori menzionati. Questi due parametri sono chiaramente il segno di una rivolta incompiuta e abortita (cfr. soprattutto i capitoli dedicati alla McCullers e a Truman Capote), una ribellione senza scampo dell'adolescenza americana agli schematismi ideologici e all'intera sovrastruttura oppressiva puritana:

> Condizionati o oppressi, gli adolescenti della tradizione narrativa che abbiamo esaminato sono per lo più dei Tom Sawyer il cui ritorno a casa non è soltanto d'obbligo, ma è spesso sperato e vagheggiato da essi stessi (trattandosi di Tom come potrebbe essere altrimenti?) Da un lato l'incertezza del luogo nuovo, dall'altro la sicurezza di un'educazione sociale che immancabilmente preme sulla volontà e sul carattere. Fra i due poli la scelta è quasi ovvia (p. 142).

Ma queste due « costanti » sono anche e soprattutto il segno di una concezione della vita e di una visione del mondo che affonda le radici nella tradizione culturale americana (si pensi, uscendo fuori dall'orizzonte meridionale al *Babbit* di S. Lewis e

all'*Herzog* e al *Dangling Man* di S. Bellow fino alle esperienze narrative di Kerouac):

> Più che ricostruire una tipologia dell'adolescenza americana e una sua topografia sociale attraverso la letteratura di quella nazione — argomenta il La Polla —, intenderemo quella stessa adolescenza come « segnale », simbolo, se vogliamo, o metafora di una condizione che è a fondamento della cultura e della civiltà statunitense (p. 18).

In realtà, il La Polla si perde non poche volte in unilaterali interpretazioni psicoanalitiche tralasciando altri possibili ambiti sovrastrutturali. È il caso del romanzo *To kill a Mockingbird* (1960) della Harper Lee, dove la ricerca forzata dello psicologismo sessuale impedisce all'autore del saggio (che pure non esclude una lettura in chiave sociologico-strutturale) la demistificazione della struttura ideologica del romanzo la cui comunicazione culturale si finalizza nell'ambito deviante e mistificatorio della visione di un'America fondamentalmente giusta e pulita, dove la tradizione democratica della giustizia statunitense dominerebbe imparzialmente al di là delle contraddizioni sociali e dei conflitti razziali e di classe. È il caso dei personaggi Mick Helly e Frankie Addams dei romanzi *The Heart is a Lonely Hunter* (1940) e *The Member of the Wedding* (1946) della McCullers, dove l'interpretazione psicosessuale (« il carattere ermafroditico » delle due adolescenti) non va al di là delle indicazioni fiedleriane. E l'esemplificazione non si esaurisce qui. Si pensi al significato dato alla fuga dell'adolescente Richard in *The Morning Watch* (1951) di James Agee e ai limiti di una lettura in chiave rigorosamente psicologica:

> In conseguenza dell'interpretazione strettamente psicoanalitica che del romanzo abbiamo data, la fuga si configura, sì da un lato, come temporanea escape dal college cattolico, ma anche come simbolico ritorno in seno all'autorità materna, ma con la distruzione dell'animale totemico (= padre) e la repressione dell'istinto naturale nella sua forma sessuale (il serpente). Un'antifuga insomma (pp. 115-116).

Lo stesso personaggio di Peyton, in *Lie Down in Darkness* (1951) di William Styron, è unilateralmente visto attraverso un'ottica psicologizzante; ma, a monte della visione emotivo-psicologica del personaggio, non si pone nella giusta evidenza, sebbene non la si escluda del tutto, la carica di rivolta ideale della ragazza — anche se a livello contraddittorio, ma non si può certo pretendere da Peyton una coscienza complessiva della sua « condizione » di donna e del suo ruolo subalterno — nei confronti del perbenismo piccolo-borghese e delle ipocrite regole di costume codificate da una morale oscurantista e decisamente reazionaria.

Su un piano psicoanalitico si pongono anche le analisi dei romanzi wolfiani e faulkneriani anche se qui, più che altrove, riesce al La Polla di contestualizzare le tematiche del sesso e della fuga (soprattutto quest'ultima) nell'ambito di certe strutture socioculturali direttamente rapportate alla funzione storica dell'ideologia puritana. Il tema del « battesimo del sesso », in Faulkner, riflette la condizione estremamente contraddittoria, inquieta e instabile del « Maschio Americano » con la sua visione distorta e quasi patologica del sesso che è facile collegare a quell'ambiguità che caratterizza il modello whitmaniano. Riesce difficile, invece, avallare la radicalizzazione della tematica, proposta dall'autore del saggio, nel momento in cui, generalizzando molto semplicisticamente, arriva a queste conclusioni:

> Sembrerebbe che, pur se apparentemente per diverse ragioni, il trauma della scoperta sessuale eserciti nel tempo la sua nefasta influenza sulla virilità americana (p. 24).

Non diversamente, « il carattere ermafroditico » delle adolescenti della McCullers, suggerisce all'autore del saggio lo stesso tipo di generalizzazione riferito questa volta, inequivocabilmente, al sesso femminile:

> La Donna Americana sa organizzarsi. E il vincolo omosessuale è la sua forza almeno quanto lo stesso vincolo è per il maschio indice della sua debolezza (p. 89).

Al di là degli assunti generalizzanti sopra formulati, il saggio mantiene una certa organicità tematica; lo stesso criterio d'interpretazione psicoanalitico non si muove nell'ambito estremamente riduttivo di uno schematismo freudiano, che vede la genesi delle patologie psico-sessuali solo nel contesto delle contraddizioni familiari, ma esce fuori dall'ottica della famiglia come entità culturale autarchico-corporativa (anche in una struttura matriarcale quale quella del sud), per abbracciare situazioni di classe e strutture storico-sociologiche generali, le cui matrici si ritrovano in veri e propri « stereotipi di cultura » presenti negli apparati ideologici del puritanesimo americano. E la problematizzazione dialettica del « pattern » della fuga, il cui limite nella tradizione statunitense sintetizza forse il fallimento dell'« American Dream » dell'adolescenza americana, è, indubbiamente (attraverso la riformulazione critica delle teorie fiedleriane, rilevabile anche nel saggio in appendice al volume di G. Celati), l'aspetto più qualificante del volume di F. La Polla.

In ogni caso c'è da far rilevare che l'autore del saggio nell'assumere la mitologia della fuga e del sesso come categorie letterarie o, più precisamente, come « costanti », presenti nella tradizione

americana, trascura i diversi ambiti sociologici e i mutati contesti politico-economici nei quali si realizzano queste operazioni di comunicazione culturale. In altre parole, la sistematicità, con la quale queste due « costanti » trovano riscontro negli autori menzionati, non è analizzata in funzione delle « contingenze storico-economiche » nelle quali si realizzano, per cui la mancanza di una visione strutturale dialettica complessiva è forse il più grave limite del lavoro di F. La Polla. Significativa ci appare la generalizzazione a cui si lascia andare l'autore del saggio in questa formulazione a proposito di Faulkner e di Dos Passos:

> ... Faulkner, lo sappiamo, ci parla del Sud. Ma vi sono casi in cui le distinzioni geografiche perdono valore. E se è vero che i problemi, ad esempio, di un Doss Passos sono diversi dai suoi, è anche vero che i due scrittori sono legati dal minimo comune denominatore della stessa tradizione letteraria, per cui, di là da *contingenze storico-economiche* [1] (purtuttavia determinanti), è sempre, se non la stessa America, la stessa tradizione culturale che parla con loro (p. 16).

In definitiva si potrebbe chiudere queste note parafrasando il giudizio, in verità eccessivamente negativo, di Marcus Cunliffe (cfr. *The Literature of the United States*, Middlesex, Penguin, (1954) 1969, capitolo 15°), il quale a commento delle note tesi di Fiedler, riprese anche dal La Polla, afferma che certi miti, « simboli » e « archetipi », individuati dal critico statunitense nel romanzo americano, sono presenti, anche se — aggiungiamo noi — con connotazioni e significati diversi, in tutte le letterature occidentali; ma allo studioso italiano bisogna comunque riconoscere, a parte il merito di rivendicare queste tematiche alla cultura propriamente americana, che questo suo saggio costituisce certamente un momento di chiarificazione e di intelligente provocazione nel dibattito, aperto da tempo anche in Italia, intorno al romanzo americano del '900. Infine, il lavoro presenta un'appendice di G. Celati, dal titolo di « Mitologie romanzesche americane », nella quale si ripropongono i medesimi temi che costituiscono il fulcro dell'analisi del La Polla.

LUDOVICO ISOLDO

J. LAWSON - H. SILVER, *A Social History of Education in England*, London, Methuen, 1973, 502 pp.

La Gran Bretagna, com'è noto, possiede una solida tradizione di studi e ricerche nel campo dell'istruzione che testimoniano un

[1] Il corsivo è nostro.

vivo e continuo interesse per un problema al quale si devono indubbiamente riconoscere una portata e un contenuto sociale rilevanti.

Uno dei più recenti ed apprezzabili contributi in questo campo è rappresentato da *A Social History of Education in England* che, come suggerisce il titolo, si propone di offrire un panorama della evoluzione dei sistemi educativi in Inghilterra dalla colonizzazione romana fino ai nostri giorni. Ne sono autori due specialisti della materia come J. Lawson e H. Silver — rispettivamente dell'università di Hull e del Chelsea College di Londra —, i quali già in passato hanno offerto dei pregevoli contributi in questo campo. Lawson in particolare — autore di *Endowed Grammar Schools* (1962), *A Town Grammar School through Six Centuries* (1963), e *Mediaeval Education and the Reformation* (1967) — ha svolto delle ricerche sulle *grammar schools* e sull'istruzione nel Medioevo e nel Rinascimento. Silver, d'altra parte, ha svolto studi relativi soprattutto al XIX e XX secolo, come indicano i titoli di alcuni dei suoi più significativi saggi: *The Concept of Popular Education* (1965) in cui viene dato ampio spazio ai movimenti sociali del primo '800, *The University and Social Welfare* (del 1969, scritto in collaborazione con I. Katz) e *Modern English Society-History and Structure 1870-1970* (1970, stavolta assieme a J. Ryder). Lawson e Silver si trovano ora ad affrontare un'opera di più ampio respiro e di vasto impegno che, oltre alle difficoltà intrinseche di uno studio generale, comporta degli indubbi problemi metodologici. Com'è già intuibile dal titolo del libro è la dimensione sociale del fenomeno 'istruzione' che viene messa in rilievo; ciò conseguentemente spiega l'enfasi posta sui contesti sociali che hanno generato un particolare modello educativo.

I due autori avvertono che una storia 'sociale' dell'istruzione, per essere completa e rigorosa, comporterebbe un'approfondita analisi di tutte le complesse interrelazioni che la legano a molteplici fattori quali, ad esempio, i mutamenti delle stratificazioni sociali e delle strutture economiche, i movimenti politici e filosofici. Tuttavia il loro studio non mira alla completezza, intesa come sintesi organica ed esaustiva di tutti i fattori che, in maniera più o meno rilevante, intervengono nella formazione di un particolare sistema educativo, né ha l'ambizione di esaurire il campo nella sua complessità, bensì si propone di individuare ed analizzare i modelli educativi corrispondenti a fasi particolarmente significative della storia d'Inghilterra. Questo, tra l'altro, spiega come l'impianto cronologico si attenga a grandi linee alla periodizzazione tradizionale della storiografia inglese e giustifica l'accento posto su taluni eventi decisivi quali la Riforma, la guerra civile e la Rivoluzione industriale che in certa misura scandiscono le fasi principali di tale evoluzione.

Gli autori si propongono di esplorare due temi fondamentali quali i mutamenti delle strutture sociali e la diffusione dell'alfabetismo. Questi aspetti unificanti dello studio che, in certa misura, ne connotano l'angolazione critica sono poi integrati da quegli elementi ai quali viene, di volta in volta, riconosciuta una funzione determinante ed un influsso decisivo sullo sviluppo dei sistemi educativi. Così, ad esempio, nei primi capitoli l'enfasi viene posta sul ruolo della chiesa, sulle università di Oxford e Cambridge, sulle *grammar schools*, sull'addestramento alle professioni, mentre in epoca più recente emergono nuovi fenomeni quali la stampa popolare, i provvedimenti legislativi in materia d'istruzione, le *extramural universities*, le *comprehensive schools*, l'influsso ormai determinante dei *mass media*.

Altri fattori, ai quali viene invece riconosciuto il carattere di costanti, sono analizzati nella loro progressiva evoluzione: la formazione degli insegnanti, i gruppi sociali che hanno accesso alla cultura e coloro che ne detengono gli strumenti d'impartizione, il ruolo delle donne, la diversa funzione svolta dalle università, la diffusione della stampa.

In complesso si può dire che l'intento fondamentale dello studio, come dichiarato dagli stessi autori, sia quello di individuare il tipo di istruzione che in un determinato periodo veniva diffusa, chi ne fruiva, da chi veniva impartita e le sue finalità. Ma al di là di tale enunciazione programmatica ci si sarebbe aspettato un atteggiamento più esplicito su tali aspetti e in particolare su come in ogni epoca il sistema educativo sia funzionale alla stratificazione sociale esistente e miri a diffondere i valori canonizzati della classe che detiene gli strumenti di impartizione della cultura. Ora anche se tale assunto è in parte riscontrabile nello sviluppo generale dello studio sarebbe stato auspicabile un intervento degli autori che chiarisse l'ottica a cui s'informavano.

Una esplicitazione del tipo di approccio adottato è riscontrabile, ad esempio, nei capitoli relativi alla fase medievale, in cui si mostra come il sistema educativo — e tutta la cultura del resto — fosse monopolio della chiesa e assolvesse alla duplice finalità di diffusione della dottrina cristiana e di formazione dei ranghi ecclesiastici. In questo caso l'accento viene posto sui monasteri come centri di cultura — e certo di cultura elitaria —, sulle università di Oxford e Cambridge che, in mancanza di un organismo laico che assolvesse a tale funzione, erano sorte con l'intento di addestrare alle carriere di insegnanti, predicatori, funzionari, amministratori, e sui curricula che, accanto all'eredità classica delle sette arti liberali, erano stati integrati dai testi fondamentali della teologia e delle Sacre Scritture. Per quanto la mancanza di dati di una certa consistenza e credibilità non li aiuti in tale compito, gli autori ricostruiscono l'estrazione sociale di coloro

che avevano accesso alla cultura che, com'è intuibile, coincidevano con i ceti benestanti dell'epoca: avvocati, parte dell'aristocrazia, piccoli proprietari terrieri, mercanti, il clero stesso. D'altra parte, l'adozione del latino quale lingua della 'cultura' viene vista come il maggior ostacolo alla diffusione dell'alfabetismo al di fuori dei ranghi clericali. È indubbiamente sintomatico — come rilevano Lawson e Silver — che la differenziazione dei ruoli esplicati nella società medievale da clero, nobiltà e popolo fosse, a grandi linee, percepibile anche a livello linguistico: il latino, il francese e il vernacolo avevano una chiara connotazione di classe oltre che di cultura, dando luogo rispettivamente a opere religiose, romanzi cavallereschi, cultura folklorica orale.

Ampio rilievo viene successivamente dato alla Riforma quale momento di rottura non solo sul piano religioso, politico ed economico, ma anche culturale che comportò la disgregazione del monopolio ecclesiastico e la progressiva laicizzazione della cultura. Si rileva come il modello di uomo colto che il sistema educativo tendeva allora a forgiare fosse non più il « clerk », bensì lo statista, il funzionario regio, l'abile amministratore, l'astuto diplomatico, preparato ai nuovi compiti che lo Stato centralizzato richiedeva. L'influsso dell'Umanesimo, di tutto rilievo in questa fase per il notevole contributo — soprattutto attraverso lo strumento della trattatistica — alla teorizzazione delle qualità e dell'educazione del funzionario regio, non è adeguatamente valutato ed analizzato. In compenso però si discute ampiamente dell'influenza decisiva svolta dall'istruzione quale fattore di mobilità sociale. Lawson e Silver individuano correttamente nella *gentry*, nei mercanti e negli *yeomen* i gruppi sociali emergenti che svolsero un ruolo determinante nel dare impulso alla creazione di scuole, appropriandosi degli strumenti della cultura e assumendo ruoli di sempre maggior rilievo nell'ambito della società dell'epoca.

Il periodo d'interregno — che vide la momentanea ascesa al potere dei ceti medi ormai consapevoli della propria forza politica oltre che economica — segnò conseguentemente una delle fasi di maggior espansione dell'istruzione che divenne oggetto di una serie di scritti e *pamphlets* — vale per tutti il saggio di Milton *Of Education* del 1644 — incentrati sulla creazione di un nuovo sistema educativo, su basi fondamentalmente pratiche e non più teoriche, che desse ai più dotati la possibilità di sviluppare il proprio talento:

> Importanza e utilità sociale erano i criteri che tutti i riformatori applicavano all'istruzione del loro tempo. Essi volevano che fosse più pratica e realistica, meno formale e scolastica, e accessibile a tutti, non solo a una ridotta minoranza privilegiata (p. 156).

Viene giustamente rilevato come il modello educativo di tale periodo, ponendo l'accento sul merito individuale e non sull'appartenenza a una classe privilegiata fosse la derivazione dell'etica meritocratica del ceto medio di tendenza puritana. Tuttavia bisognava sottolineare che, nonostante le enunciazioni teoriche, tale atteggiamento di apertura e democraticità non trovava completo riscontro nella realtà, dal momento che dalla fruizione della cultura restavano ancora emarginati gli strati meno abbienti.

Lawson e Silver sembrano poi ovviare a questa lacuna nei capitoli successivi, relativi soprattutto ai secoli XVIII e XIX, in cui sottolineano la funzione discriminante svolta dalle istituzioni educative che tendevano a marcare la suddivisione di ruoli fra coloro che erano destinati ai ranghi dirigenti o a posizioni subalterne. Così le grandi *public schools* come Eton, Winchester, Harrow e Rugby avevano la funzione di creare i quadri dirigenti del paese fornendo una preparazione adeguata a coloro che erano destinati a ricoprire posti chiave nell'ambito dell'amministrazione statale, della politica, della diplomazia e del clero. Per contro le varie istituzioni educative filantropiche che furono create — *charity schools, workhouse schools* e *industry schools* — vengono correttamente viste non come apertura verso le classi più diseredate, bensì come strumento di preservazione della gerarchia sociale esistente e di controllo di forze ritenute eversive da parte di una borghesia che mirava oramai a gestire gli strumenti della cultura per diffondere la propria ideologia e imporre la propria preminenza sociale. A proposito delle *charity schools* gli autori scrivono:

> Il curriculum considerato appropriato per i poveri era: leggere, scrivere e forse far di conto per i ragazzi e il cucito per le ragazze, ma l'oggetto essenziale per tutti erano la disciplina morale e religiosa e la subordinazione sociale. Negli inni che cantavano, nelle preghiere che recitavano e nei sermoni che dovevano ascoltare, ai bambini delle *charity schools* erano costantemente ricordati la loro umile condizione e la obbedienza e il rispetto dovuti ai loro superiori (p. 184).

La stessa matrice paternalistica viene del resto riconosciuta anche al movimento evangelico — d'importanza notevole verso la fine del '700 — che operava attraverso due strumenti fondamentali quali la stampa, di contenuto edificante, e le *Sunday Schools*:

> Il suo intento non era quello di adattare il popolo alle nuove condizioni, bensì consapevolmente di ammonire contro i pericoli sociali e morali allo scopo di rafforzare i tradizionali codici religiosi di comportamento. Esso fu un movimento che mirava a redimere una chiesa indifferente, ad educare un popolo analfabeta e nel contempo a proteggere l'ordine sociale (p. 231).

In complesso lo studio di Lawson e Silver, nonostante certi limiti a cui si è in precedenza accennato, presenta molti motivi d'interesse per l'abile sintesi operata, per l'ampiezza dei dati offerti, per la stessa chiarezza espositiva a cui ha indubbiamente contribuito una scrittura agile e vivace. Alcuni fattori e fenomeni avrebbero forse meritato una trattazione più approfondita e dettagliata, tuttavia bisogna riconoscere che il ridimensionamento subìto risulta in definitiva a tutto vantaggio dell'economia e organicità del discorso complessivo.

GIULIANA MARINIELLO

M. MANCIOLI BILLI, *Strutture narrative nel romanzo di Henry Fielding*, Milano, Bompiani, 1974, 116 pp.

Nelle storie del romanzo inglese la figura di Henry Fielding occupa una posizione di notevole prestigio; non solo egli viene indicato come il più grande romanziere del Settecento, lo « storiografo della vita privata », ma viene ricordato altresì come colui che per primo elaborò una sistematica teoria del romanzo. Celebri, del resto, sono rimaste le parole con cui il Fielding esordiva nella prefazione al suo primo scritto narrativo, *Joseph Andrews* (1742):

> As it is possible the mere English reader may have a different idea of romance from the author of these little volumes, and may consequently expect a kind of entertainment not to be found, nor which was even intended, in the following pages, it may not be improper to premise a few words concerning this kind of writing, which I do not remember to have seen hitherto attempted in our language.

In questi termini si esprimeva il Fielding, riferendosi al nuovo genere narrativo (il cosiddetto « comic epic poem in prose ») da lui stesso introdotto in Inghilterra sulla scorta dei suggerimenti raccolti dalle pagine della *Poetica* di Aristotele, dai molteplici derivati aristotelici del Cinquecento, del Seicento e del Settecento ed ulteriormente arricchiti da un'accurata e studiata estensione delle norme che si riteneva regolassero il « comico » ed il « burlesco ».

Fin dalle prime parole di questa famosa prefazione — evidentemente costruita dall'autore tenendo a mente le lettere prefatorie della *Pamela* (1741) di Samuel Richardson — affiorano due delle costanti preoccupazioni artistiche di Fielding narratore. Da un lato egli si mostra nella posa cristallizzata di romanziere intento a risolvere l'eterno problema di « come » instaurare un rapporto significativo ed efficace (dal punto di vista della comunicazione di norme di comportamento sociale in linea con la tradizione settecentesca che conferiva al letterato il ruolo di guida morale e di promotore della causa della virtù) con il suo pubblico di lettori, per la prima volta posti di fronte ad una forma narrativa insolita che avrebbe potuto disorientarli e finanche distoglierli dalla lettura. Per altro verso, poi, il Fielding ostenta — in toni compiaciuti e sicuri — un ritratto di sé come autore visto all'opera nella sua officina segreta, nelle vesti autorevoli di narratore alle prese con i molteplici problemi di natura tecnica relativi alla caratterizzazione dei personaggi (intesi sì come tipi universali, simboli del bene e del male, ma visti anche come rappresentazioni fittizie di valori sociali ben definiti), ai modi della comunicazione (in una prospettiva linguistico-stilistica) e alla costruzione — e quindi al montaggio e alla messa a punto definitiva — delle varie parti che andranno a costituire il complesso sistema narrativo fieldinghiano.

Sotto tale riguardo, le opere del grande romanziere settecentesco si rivelano un fruttuoso campo d'indagine, ricco di spunti interessanti, per chi — come appunto la Mancioli Billi — intenda reperirvi le « strutture narrative » e voglia penetrare all'interno del microcosmo creato dal Fielding per scoprire i meccanismi di funzionamento degli intrecci, per individuare i modi delle relazioni fra i personaggi e, infine, per identificare le regole retoriche e stilistiche che sembrano presiedere alla struttura superficiale dell'intero discorso narrativo. È da questa angolatura particolare, con l'intenzione palese di osservare « come è fatto » il romanzo del Fielding, che la Mancioli Billi guarda al *Joseph Andrews* (1742), all'*Amelia* (1751) e, soprattutto, al *Tom Jones* (1749). Facendo ricorso agli strumenti metodologici offerti dallo strutturalismo e dalla semiologia dei vari Kristeva, Todorov, Barthes e Greimas, l'autrice di questa recente monografia italiana sul Fielding si pone a rintracciare gli schemi e le strutture sottostanti la narrativa del romanziere più famoso e più studiato del secolo diciottesimo.

Il primo stadio della ricerca enuclea i principali ingredienti narrativi di cui s'è servito il Fielding per realizzare l'intreccio, per ottenere interazioni « realistiche » e « plausibili » fra i personaggi e per conseguire quella perfezione stilistica che rispecchiasse adeguatamente le simmetrie delle parti che compongono il racconto. La trama — soprattutto nel caso di *Tom Jones* (il romanzo cui è dedicato più spazio nell'analisi condotta dalla Mancioli Billi) — si dipana secondo un ricercato gioco di opposizioni che coerentemente si ripropongono al livello delle situazioni dei personaggi, nonché dell'architettura sintattica (« palladiana » viene definita dalla Mancioli Billi) del periodare.

> Opposizione e parallelismo sono leggi fisse secondo cui « funziona » tutto il romanzo. I personaggi sono divisi per analogia o per contrasto e tutti fanno capo a Tom (positivo rappresentante della bontà e sincerità) o a Blifil (negativo

> esponente dell'ipocrisia e della esteriorità). Le loro azioni, essendo conseguenti alle loro caratteristiche, così perentoriamente fissate dall'autore, sono dominate da queste, moltiplicandosi così parallelamente e in contrasto le une con le altre. Come sono equilibrati questi contrasti, reali o apparenti? Secondo un disegno formale simmetrico, già suggerito dalla organizzazione formale del romanzo, con la sua divisione in 18 libri, suddivisi in 3 gruppi di 6 e corrispondenti ai vari « momenti » della vicenda nei tre luoghi diversi e contrapposti in cui questa si svolge (pp. 24-5).

In un piano narrativo così bene orchestrato è alquanto difficile individuare le sequenze attraverso le quali passa la vicenda di Tom Jones e, tuttavia, la Mancioli Billi supera agilmente l'ostacolo (complicato ancora di più dal fatto che l'autore è fin troppo consapevole del suo ruolo di « costruttore ») e riesce a cogliere quelli che, per usare la terminologia cara a Roland Barthes, possono definirsi i « momenti di rischio del racconto ». I punti nodali reperiti nella storia di *Tom Jones* sono nove:

> *Ritrovamento* di Tom neonato
> *Prove* (nell'infanzia) { rapporti con i maestri; episodio della fuga dell'uccellino di Sophia - incidente della caduta da cavallo ecc.
> *Mancanze* (Imprudenze) (si ubriaca; frequenta Molly Seagrim)
> *Punizione* (Tom è scacciato)
> *Prove* (Viaggio e varie avventure)
> *Mancanze* (Imprudenze) di Tom (Avventure con Mrs. Waters e Lady Bellaston)
> *Punizione* (è imprigionato, rischia di perdere Sophia)
> *Pentimento* (comprende i suoi errori e il valore della prudenza)
> *Scioglimento* e ricompensa finale (è riconosciuto erede legittimo; sposa Sophia) (pp. 7-8).

In queste fasi così individuate vanno ad inserirsi anche i quattro gruppi di personaggi (Allworthy, Western, Seagrim e Partridge), dalle cui relazioni s'evolve l'intreccio (pp. 8-15).

E, a seconda delle « funzioni » dei personaggi, il romanzo assume di volta in volta connotazioni diverse: così che esso può leggersi come una storia di avventure, può vedersi come un tipico esempio inglese di « epic of the road », oppure può intendersi come una felice imitazione della narrativa comico-burlesca alla maniera dello spagnolo Cervantes.

> ... Fielding traduce una serie di situazioni narrative e di procedimenti rintracciabili nella tradizione precedente in un àmbito del tutto nuovo, situando tali strutture letterarie in un contesto sociale e culturale essenzialmente augustano. Così, per esempio, l'eroe dell'epica classica, centro di organizzazione di tutto il materiale narrativo, diventa un giovane di educazione aristocratico-borghese al centro di un intrigo composto dal doppio motivo dell'amore contrastato e dalla caccia a una cospicua eredità, e inoltre complicato dalla necessità di affermare tutta una serie di valori appartenenti alla cultura dell'epoca quali la bontà d'animo, la prudenza, la giustizia, l'ordine. A livello di discorso, i procedimenti dei generi superiori sono impiegati in chiave comica (Fielding parla significativamente di *comic epic in prose*, e la commedia entra nella sua narrativa anche nella forma di rappresentazione di tipo teatrale) con effetti estetici del tutto originali, risultato di un'operazione cosciente di trasformazione, riadattamento e contaminazione, in cui viene utilizzato, ai fini del nuovo genere, anche il motivo picaresco (p. 24).

Quale che sia il fine attribuito dal Fielding alla tradizione narrativa precedente, adottata in coerente armonia con l'evolversi della vicenda personale del protagonista, è certo che la sua non è mai una pedissequa imitazione formale: è fuor di questione che l'autore possiede notevoli capacità nel saper adattare quanto la tradizione letteraria gli consegna nel modo più intelligente ed utile agli scopi didattici che indiscutibilmente la sua comunicazione culturale trasmette.

Quindi, giustamente la Mancioli Billi sottolinea le doti da « architetto » di cui del resto il Fielding fa costantemente mostra perché ci tiene a far affiorare in superficie le strutture portanti della sua imponente macchina narrativa, strutture che derivano da un insieme di regole che egli stesso — in qualità di progettista del disegno narrativo da attuarsi — ha stabilito e secondo le quali (tale è la sua opinione) il suo modello di finzione deve anche giudicarsi. Come non richiamare, a questo punto, all'attenzione di chi legge una delle sue più famose affermazioni?

> ... I shall not look on myself as accountable to any court of critical jurisdiction whatever: for as I am, in reality, the founder of a new province of writing, so I am at liberty to make what laws I please therein. And these laws, my readers, whom I consider as my subjects, are bound to believe in and to obey ... (*Tom Jones*, II, 1).

Questa è la voce consapevole del narratore che vuole distinguere — apparentemente anche a costo di alienarsi le simpatie dei lettori — i suoi scritti narrativi dai molteplici ed insignificanti *vulgar romances* dell'epoca e che, pertanto, elabora un ben studiato corpus di norme alle quali deve conformarsi, in primo luogo e magari non troppo rigidamente, egli stesso e, in secondo luogo, il destinatario del suo messaggio.

Al livello della narrazione, l'analisi della Mancioli Billi sembra seguire i suggerimenti metodologici dello strutturalismo di Todorov e si sofferma a studiare la figura del narratore, considerata non esclusivamente come voce « esterna » al racconto, bensì come par-

te egli stesso dell'intera organizzazione narrativa che dà luogo al romanzo. Viene fuori un Fielding dispotico che non rinuncia mai al ruolo di guida intransigente, di unico depositario della verità e di organizzatore del materiale da raccontare, perché — come aveva già proclamato nel *Joseph Andrews* in toni non privi di malcelato orgoglio — « it becomes an author generally to divide a book, as it does a butcher to joint his meat, for such assistance is of great help to both the reader and the carver » (II, 1). Inoltre si osserva come — nonostante egli si dimostri sensibile alle difficoltà che il lettore può incontrare — il Fielding tuttavia non riesca a (o non voglia?) dissimulare il carattere di romanziere autoritario che non consente libertà alcuna al suo pubblico e che è sempre pronto a fornire la chiave giusta, la sola che possa schiudere l'accesso al mondo della sua finzione narrativa. Non è per puro caso se, sempre, in ogni episodio e dietro ogni battuta (tralasciando per un attimo di prendere in considerazione gli interventi diretti), si percepisce la presenza vigile dell'autore, attento a che l'armonioso universo narrativo pazientemente costruito non sia sconvolto da interpretazioni non corrette e di conseguenza non venga privato di quell'ordine che invece — secondo la sua visione personale — deve regnarvi.

> *Tom Jones* può essere visto come un paradigma della visione del mondo augustana: la fiducia nell'*esistenza* dell'ordine nel grande disegno dell'universo, e la *necessità* dell'ordine nell'anima individuale. Essa si riflette nell'architettura « palladiana » del romanzo e nella simmetria della sua organizzazione (18 libri divisi in tre parti di sei, topograficamente differenziate, con la locanda di Upton come punto centrale bilanciato dalle digressioni dell'Uomo della collina e di Mrs. Fitzpatrick). *La simmetria* di Tom Jones *riflette un simile ordine quale si trova nell'universo armonico di Fielding*. Anche gli interventi dell'autore, narratore onnisciente, sono un tipo di surrogato di Provvidenza nel mondo del romanzo, che come l'universo può contare su una saggezza (nell'universo: Dio, nel romanzo: l'autore) che regola armoniosamente le cose (pp. 38-9).

Ma perché ciò avvenga, è necessario che la voce del romanziere — direttamente o mediatamente, in toni suadenti e finanche ironici — sia sempre udibile, come guida infallibile che conduce per mano il lettore poco esperto nella direzione interpretativa che egli non ha scelto, ma che gli è stata abilmente imposta. Gli si concede l'illusione rapida e subito evanescente di star compiendo il cammino *insieme* all'autore su un piano paritetico, ma è solo un attimo: subito si rende conto della sua posizione subalterna di « suddito », capisce che il romanziere aveva già tracciato per lui il sentiero da seguire e che il suo andare di nuovo « behind the scenes » con lui — il destinatario del messaggio — altro non è che

un modo ulteriore per accertarsi che tutto procede come egli, il creatore di quel perfetto edificio narrativo, aveva preordinato. Così, anche l'apparente disponibilità e comprensione che il Fielding manifesta verso il pubblico dei lettori rivela il suo vero volto di « sostanziale aristocraticismo illuministico e ... buona disposizione 'democratica' di origine shaftesburiana » (p. 60).

Dunque, non un atteggiamento aperto quello che il Fielding assume, bensì una funzione di controllo e di orientamento in una direzione interpretativa obbligata. È chiaro che l'autore desidera che i suoi lettori approvino il suo modo di concepire la realtà narrata (ovviamente intesa anche come rispecchiamento del mondo circostante) e si rendano conto che i suoi interventi nella vicenda (siano essi sotto forma di « saggio » o di « predica », oppure si rivelino nei comportamenti e nelle opinioni dei suoi protagonisti) equivalgono al modo sacro con cui la divinità (secondo la visione ottimistica che scaturisce dai sermoni di un Butler o dalle riflessioni moralistiche di uno Shaftesbury o dai « polite » versi di un Pope) ha ordinato l'universo: il rispetto per l'autorità divina è per il bene dell'uomo, così come la deferenza e la fiducia per l'autorità del romanziere è per il bene del lettore. Se non si seguono le leggi divine, si mette in crisi la disposizione gerarchica delle cose e si genera quel disordine che è contrario alla Natura. L'idea era stata affermata dal Pope nel suo *Essay on Man*:

> Order is Heaven's first law; and this confest,
> Some are, and must be, greater than the rest,
> More rich, more wise.
>
> (IV, vv. 11-3)

Ed era un'idea che ribadiva un'antica analogia fra macrocosmo e microcosmo atta a giustificare l'ordine costituito di una società, basata sulla disuguaglianza, ma che in nessun modo doveva essere turbata.

Riflesso di un tal modo di pensare lo si ritrova naturalmente, come osserva la Mancioli Billi nelle pagine dedicate allo studio dei rapporti fra autore e lettori (pp. 41-68), anche in questa immagine di sé come narratore (o *histor*, se si vuole) che il Fielding esibisce: se, infatti, il destinatario della sua comunicazione culturale non dovesse seguire i consigli e le istruzioni elargitegli con paternalistica generosità nel corso dell'intera narrazione, allora minaccerebbe di screpolare la levigata superficie che riveste la perfetta costruzione narrativa e, di conseguenza, metterebbe a repentaglio la reputazione e l'autorità indiscutibile del romanziere, il quale — proprio come la Divina Provvidenza — niente ha lasciato al caso e tutto ha scrupolosamente visto e studiato.

> First, then, we warn thee not too hastily to condemn any of the incidents in this our history as impertinent and foreign

> to our main design, because thou dost not immediately conceive in what manner such incident may conduce to that design. This work may, indeed, be considered as a great creation of our own; and for a little reptile of a critic to presume to find fault with any of its parts, without knowing the manner in which the whole is connected, and before he comes to the final catastrophe, is a most presumptuous absurdity (*Tom Jones*, X, 1).

La citazione ribadisce la posizione intransigente del romanziere che si dedica con impegno costante e con somma attenzione all'organizzazione coerente delle singole parti del discorso narrativo e che non vuole correre il rischio che alcune sezioni dei suoi romanzi siano giudicate puramente esornative: ogni avvenimento, ogni particolare apparentemente insignificante è *funzionale* allo scioglimento finale. Ma tale citazione sottolinea ancora una volta l'atteggiamento di decisa superiorità del Fielding che non tollera di essere giudicato o contrariato dal lettore, il quale — per quanto abile ed agguerrito possa essere — non deve mai dimenticare di essere pur sempre un suddito del regno fieldinghiano e alle leggi ivi vigenti deve obbedire.

È evidente che ad un simile narratore — allo stesso tempo voce narrante e protagonista della storia — il lettore (colto o di cultura media) deve solo rispetto ed ammirazione, nonché obbedienza: questo atteggiamento di supina obbedienza si riscontra sia che Fielding si rivolga ad un pubblico colto e del suo stesso livello, sia che indirizzi il suo messaggio al pubblico più sprovveduto che ha bisogno — nella sua particolare visione — di essere aiutato a districarsi nei meandri della sua narrativa. Scrive la Mancioli Billi:

> Il rapporto tra destinatore e destinatario colto è un rapporto fatto di interessi comuni, di comuni letture (i classici in particolare), di tutta una visione della vita, considerata come dominata da una Provvidenza benevola, ordinatrice e fondamentalmente armoniosa, come armoniosa è l'opera letteraria, composta e ordinata dall'autore stesso.
>
> C'è poi la folla degli altri lettori, dei borghesi di cultura limitata e di interessi pratici, per i quali il riferimento letterario non è la rievocazione di studi e letture profonde, ma un insegnamento di qualcosa di nuovo e di piacevole, inserito come è nella narrazione di avventure avvincenti. La visione della vita dominata dall'ordine e dall'armonia che regola tutto il cosmo, si traduce per questo lettore nella convinzione e nell'accettazione del messaggio morale, a cui già lo avevano preparato la pratica religiosa e le letture edificanti (pp. 46-7).

È una medesima visione del mondo consegnata — in toni diversi e presumibilmente con intenzioni diverse (ma di questo la Mancioli Billi niente ci dice) nelle mani di questi due tipi di lettori,

all'interno dei quali si rintraccia anche, sulla base della presenza costante di un tono sentimental-patetico (predominante soprattutto in *Amelia*, ma non del tutto assente negli altri romanzi), una componente femminile. La multiforme varietà del pubblico destinatario suggerisce anche l'uso di una molteplicità (nonché di una attenta mescolanza) di stili narrativi adatti, secondo quanto prescrivono le norme del *decorum* neoclassico, a rispondere alle diverse esigenze delle tre categorie di lettori e, poste, sembrerebbe, in una sorta di scala gerarchica, dettata dalla visione del mondo della 'great chain of being' che informa di sé l'intera opera narrativa del Fielding (pp. 58-68).

Per ciò che riguarda i personaggi, si deve subito dire che la Mancioli Billi li vede unicamente — secondo un'angolazione assai diffusa fra gli strutturalisti — come *attanti* (nell'accezione di Greimas) — ai quali vengono attribuite determinate *funzioni* (nella terminologia di Todorov):

> Tutti i personaggi agiscono, nel romanzo, psicologicamente isolati e anche il progresso morale di Tom risulta evidente solo dalle azioni che egli compie e dalle ricompense che ottiene, senza minimamente sfiorarlo sul piano psicologico. Anche quei personaggi minori che non sono presentati secondo il modo tipico di Fielding, e cioè con un'etichetta, e non sono costretti, dalla loro subordinazione alla trama, a esserne gli agenti passivi, non essendo « impediti » dai ruoli che hanno avuto in sorte dalle complicazioni del disegno narrativo, tuttavia non intrattengono tra loro delle relazioni di alcun genere. Le relazioni che intrattengono con Tom sono sempre limitate a un solo aspetto, superficiale e condizionante dell'intreccio (p. 11).

Insomma, ci pare di capire che il ruolo dei personaggi diviene, agli occhi della Mancioli Billi relativamente importante rispetto all'evolversi dell'intreccio, cui verrebbe invece riconosciuta la parte centrale nella narrazione. Ma, tale interpretazione appiattisce la complessa fisionomia intellettuale dei personaggi, i quali sono dotati di connotati psicologici e sociali e sono infatti presentati come veri e propri prototipi sociali, modelli di comportamento da imitare o da rifiutare. A tal proposito non ci pare inopportuno richiamare l'attenzione su quanto lo stesso Fielding scrive, quando presenta — nella prefazione al *Joseph Andrews* — il personaggio di Parson Adams:

> As to the character of Adams, as it is the most glaring in the whole, so I conceive it is not to be found in any book now extant. It is designed a character of perfect simplicity; and as the goodness of his heart will recommend him to the good-natured, so I hope it will excuse me to the gentlemen of his cloth; for whom, while they are worthy of their sacred order, no man can possibly have a greater respect.

> They will therefore excuse me, notwithstanding the low adventures in which he is engaged, that I have made him a clergyman; since no other office could have given him so many opportunities of displaying his worthy inclinations (I, 1).

Come si può osservare, è l'autore stesso ad individuare chiaramente sia le componenti psicologiche ed etiche, che quelle attinenti alla sua collocazione sociale; Fielding sembra suggerire, quindi, che il suo personaggio (ma anche gli altri, in verità) non va inteso solo come « tessera » indispensabile del suo mosaico narrativo. Ne consegue l'invito implicito a considerare i personaggi non esclusivamente come coloro che adempiono a determinate *funzioni*, ma anche come coloro che, in ultima istanza, danno corpo a valori sociali ben definiti.

Il conflitto fra gli eroi (o personaggi positivi) e gli antieroi (o figure negative) è anche una lotta fra i valori e le concezioni di vita che essi rappresentano: se, ad esempio, in *Tom Jones* trionfassero Blifil ed il suo gruppo, si assisterebbe certamente alla sconfitta di Tom e dei suoi sostenitori, ma si avrebbe anche la disfatta di quegli ideali di vita improntati alla *good nature*, alla *charity*, alla *virtue* e alla *prudence*; ancora, si pensi a come sarebbe sconvolto l'universo narrativo dell'*Amelia* se trionfasse la deformità fisica (ma anche morale) di una qualunque Bleareyed Molly invece della dolce ed armoniosa Amelia. Immancabilmente, il discorso va a ricongiungersi con l'intera ideologia che è sottesa al romanzo fieldinghiano, che — come s'è già accennato — consente di penetrare all'interno delle strutture narrative identificate, aiuta a leggere nel profondo dei personaggi stessi.

Al suo destinatario Henry Fielding vuole insegnare ad osservare con attenzione — mediante le vicende e le personalità dei personaggi — l'uomo colto nelle sue relazioni con i suoi simili:

> Teach me, which to thee is no difficult Task, to know Mankind better than they know themselves. Remove that Mist which dims the Intellects of Mortals, and causes them to adore Men for their Art, or to detest them for their Cunning in deceiving others, when they are, in Reality, the Objects only of Ridicule, for deceiving themselves ... Fill my Pages with Humour, 'till Mankind learn the Good-Nature to laugh only at the Follies of others, and the Humility to grieve at their own (XIII, 1).

E non c'è dubbio che, per conseguire tali risultati, un autore come Henry Fielding non può essersi limitato ad invocare l'ausilio della musa ispiratrice, ad elaborare un complicato piano narrativo o semplicemente a definire i personaggi come tipi universalizzati e rappresentazioni concrete dell'eterno conflitto fra bene e male. Un autore versatile come Henry Fielding, ben consapevole dei

problemi sociali della sua epoca e profondamente compreso della funzione didascalica che il romanzo poteva svolgere, non poteva lasciarsi sfuggire l'occasione di fare dei suoi personaggi (prototipi sociali) dei modelli di comportamento sociale al negativo e al positivo.

Scriveva Henry Fielding in *Tom Jones*: « The World may indeed be considered as a vast Machine, in which the great wheels are originally set in Motion by those which are the very minute and almost imperceptible to any but the strongest Eyes » (V. 1). Ebbene, se trasferiamo tale metafora alla sua costruzione narrativa, possiamo certamente affermare che la Mancioli Billi coglie puntualmente, come dimostrano l'impianto e lo svolgimento della sua ricerca, gli elementi costanti e le regole che guidano la narrativa del romanziere settecentesco. Da tale punto di vista l'autrice di questa monografia conduce la sua analisi con notevole rigore metodologico, limitando il rilevamento sulle strutture narrative di Fielding ad uno studio della sua morfologia. Tuttavia, se è giusto descrivere le parti componenti del racconto fieldinghiano per rendersi ben conto delle relazioni significative presenti al livello della struttura superficiale, non meno indispensabile sarebbe riflettere sulla sua genesi e su quelle trasformazioni che ne costituiscono i livelli più profondi e che possono condurre, oltre la mera descrizione, ad una effettiva interpretazione.

LAURA DI MICHELE

M. PAGNINI - A. SERPIERI - A. JOHNSON, *Rhapsody. Tre studi su una lirica di T. S. Eliot*, Milano, Bompiani, 1974, 123 pp.

Questo volume raccoglie tre saggi dei quali è inedito solo l'ultimo, e cioè « Dinamica fanopeica in *Rhapsody on a Windy Night* » di A. Johnson (pp. 57-123), che costituisce anche la parte quantitativamente più consistente del libro. Gli altri due sono stati invece qui riprodotti con lievi modifiche, essendo apparsi precedentemente in altra sede: « Sullo stile modulare del primo Eliot » di M. Pagnini (pp. 11-31) era stato pubblicato con il titolo « Sullo stile modulare di T. S. Eliot » in *Strumenti Critici*, V, III, 1971; e « L'incubo della mutilazione: da *Rhapsody on a Windy Night* a *The Waste Land* » di A. Serpieri (pp. 33-55) costituiva un capitolo del volume dello stesso Serpieri dal titolo *T. S. Eliot: le strutture profonde* (Bologna, Il Mulino, 1973).

L'interesse principale della raccolta consiste nel fatto che i saggi in essa contenuti sottopongono ad analisi lo stesso prodotto letterario e si offrono pertanto spontaneamente ad un confronto e ad una verifica delle diverse procedure analitiche seguite, se non dei diversi metodi critici adottati, giacché i tre autori si avvicinano

a questa lirica di T. S. Eliot secondo un approccio analogo, riconducibile al metodo semiologico di tipo funzionale. Di tale metodologia critica due degli autori coinvolti hanno dato peraltro precise formulazioni in alcuni loro lavori dalle intenzioni più dichiaratamente definitorie, fornendo indicazioni quanto alle finalità perseguite dall'attività critica e quanto alle tecniche ermeneutiche da impiegarsi a tale scopo. Ci si riferisce in particolare ai lineamenti epistemologici discussi da A. Serpieri nel saggio programmatico che costituisce l'introduzione al suo *T. S. Eliot: le strutture profonde* e soprattutto alla elaborazione teorica fatta da M. Pagnini in *Struttura letteraria e metodo critico*, Firenze/Messina, G. D'Anna, 1967, nonché ai principi metodologici immanentemente reperibili nella raccolta dello stesso Pagnini dal titolo *Critica della funzionalità* (Torino, Einaudi, 1970). Per ambedue gli autori è compito della critica letteraria di far affiorare e chiarire i rapporti di parallelismo o di opposizione costituenti la struttura dei diversi livelli — fonologico, morfologico, lessicale, sintattico, semantico e simbolico — le cui intersecazioni reciproche e le cui tensioni rispetto al sistema di attese extratestuali (identificato con la norma estetica vigente) costituiscono la struttura dell'opera. Attraverso un'accurata operazione di segmentazione tassonomica e di riorganizzazione paradigmatica degli elementi costitutivi, guidata dalla individuazione della loro connotazione funzionale, tale metodo si propone di identificare il sistema che sottende e materia la forma artistica, scoprendo le regole trasformazionali secondo le quali « l'*eidos* antinomico di base si trasforma nell'organizzazione testuale secondo norme (che sono, poi, scarti dalla norma rispetto alla *langue*) ricavabili *dentro* l'idioletto di un autore o di una singola opera » (secondo quanto afferma Serpieri in *T. S. Eliot: le strutture profonde*, p. 33).

Lo scopo ultimo della critica è pertanto (come è anche indicato nell'« Avviso » firmato da Pagnini e premesso al volume) di precisare un modello di lettura che, riducendo l'ambiguità letteraria si avvicini con il massimo di attendibilità scientifica a quella che viene individuata dagli autori come la matrice profonda della struttura formale. Ed è intorno a questo concetto che si configurano, a mio avviso, il merito innegabile di questo approccio critico e, allo stesso tempo, un suo limite irriducibile. Se infatti va riconosciuto come uno sforzo oramai improcrastinabile (e tuttavia ancora ben lungi dall'essere pienamente e pacificamente ammesso nell'àmbito della critica accademica) quello di ricercare un criterio scientifico di analisi che non lasci spazio ad impressionistiche quanto opinabili interpretazioni del messaggio estetico, vanno anche discusse, però, le concezioni di matrice generativa e di funzione estetica che sono connaturate con questo metodo e che infatti trovano una espressione programmatica nelle dichiarazioni

dei tre autori ed una pratica attuazione nelle loro analisi. « L'opera s'identifica con il suo linguaggio... questo linguaggio non è sostanzialmente comunicativo bensì un *modo del comunicare* (il significato, che i formalisti russi chiamarono semplicemente ' i materiali ' è un elemento fra gli altri della struttura) » affermava Pagnini in *Struttura leteraria e metodo critico* (p. 169), e Serpieri confermava in *T. S. Eliot: le strutture profonde* (p. 19): « L'opera d'arte non è un enunciato dichiarativo, né un messaggio retorico o pubblicitario congegnato in modo da suscitare una risposta omogenea alla domanda; ma è un'interrogazione del mondo e di se stessa in quanto sistema di segni ». E, intensificando, se possibile, l'accentuazione formalistica, così Johnson commenta sul significato profondo di *Rhapsody:* « Questi scacchi in serie subiti dalla *persona* del vagabondo notturno ... proprio in quanto organizzati espressivamente comportano un trionfo della Parola. Difatti è proprio il senso di potere della Parola che, suggerendo il senso opposto, rovescia in vittoria la serie di sconfitte della *persona* — quelle sconfitte che almeno il livello semantico superficiale del discorso disegna come tali: i significanti non accettano i significati richiesti dal senso apparente » (p. 121). In maniera univoca ed inequivocabile viene fatta da tutti coincidere l'essenza dell'attività estetica con la strutturazione di rapporti superficiali armoniosi, e viene nel contempo negata ogni sua funzione di comunicazione di valori connessi con i contenuti strutturati. Contrariamente alle intenzioni rinnovatrici ed anti-idealistiche dichiarate nell'« Avviso » (p. 6), quest'assunto si rivela strettamente collegato con una concezione niente affatto nuova, ma profondamente radicata proprio nella tradizione critica di stampo idealistico, abituata ad assegnare all'arte un àmbito distinto e separato da quello dell'azione pratica, come viene, ad esempio, perentoriamente affermato da Croce nell'*Aesthetica in nuce* (p. 13 dell'edizione Laterza, 1952): « L'arte, come non si confonde con quella forma di azione pratica che par le sia più vicina, la didascalica e l'oratoria, così, e a più forte ragione, con nessuna delle altre forme di azione intese a produrre certi effetti di piacere, di voluttà e di comodo, o, anche, di virtuosa disposizione e di pio fervore », e come viene puntualmente riecheggiato nei presupposti della critica stilistica (cfr. le dichiarazioni di L. Spitzer in proposito, formulate in *Critica stilistica e storia del linguaggio*, Bari, Laterza, 1954, p. 32: « Il linguaggio è soprattutto comunicazione, l'arte soprattutto espressione, il linguaggio è soprattutto sociale, l'arte individualista »).

Alla luce di queste concezioni si spiega perfettamente il ruolo centrale affidato da questo tipo di critica allo studio attento e preciso degli equilibri formali che costituiscono la struttura superficiale di un'opera letteraria, poiché è precisamente l'armonica perfezione di quegli equilibri che ne costituisce la qualità estetica;

qualità alla cui connotazione i contenuti sono, in definitiva, indifferenti. Tanto più che tali equilibri dipendono da una « ossessione affabulatoria » totalmente incontrollabile da parte dello scrittore e del tutto sconnessa dalle sue intenzioni consapevoli e persino dalle sue adesioni etiche ed ideologiche, tanto è vero che permangono sopravvivendo ad eventuali sue conversioni: « La mente cosciente — ideologie, credi, convincimenti — non può modificare le strutture profonde per cui le parole si organizzano, attraverso sistemi di trasformazioni, in quei macrosegni comunicativi autoriflessi che sono le opere d'arte » (come afferma Serpieri in *T. S. Eliot: le strutture profonde*, p. 42).

A questi principi generali, condivisi dai tre autori, si informano le tre analisi di questa lirica scritta da T. S. Eliot nel 1911 e pubblicata nella sua prima raccolta di poesie nel 1917: una lirica che, data la complessità strutturale del modulo compositivo eliotiano ben si presta ad una applicazione prestigiosa del metodo strutturalistico formale. In essa assistiamo ad un itinerario psichico all'interno della memoria che una insonne *persona* mentale e poetica percorre durante una deambulazione notturna scandita dal ritmico rintocco di un orologio che batte le ore e dal simmetrico susseguirsi dei lampioni stradali, elementi geometrici di un ordine razionale eroso e sconvolto dalla suggestione subliminare proiettata dall'incantesimo lunare che sfalda i piani della memoria ricomponendoli in una sintesi surreale. I frammenti mnestici apparentemente disparati che emergono nella coscienza stralunata della voce poetante costituiscono una catena coerente di immagini collegate da sottili associazioni analogiche, al cui scioglimento e alla cui interpretazione in chiave psicologico-simbolica sono prevalentemente dedicati i tre saggi raccolti nel volume. Essi si basano infatti su di un accurato esame delle immagini, di ciascuna delle quali si definisce molto convincentemente il campo di attrazione semantica, e quindi l'accezione suggestiva, rintracciandone con paziente e colta operazione di rilevamento la ricorrenza tanto nel canone eliotiano quanto nell'uso poetico coevo e precedente, allo scopo di decifrarne con sufficiente approssimazione l'alone allusivo attraverso l'esplorazione delle possibili associazioni affioranti dal repertorio mnemonico dell'autore. Questo studio, al quale si accompagna un'analisi altrettanto puntuale ed attenta delle simmetrie riscontrabili sul piano fonematico, morfematico, lessicale e sintattico, approda alla individuazione di una compatta rete di corrispondenze e di equivalenze che si riverberano di livello in livello fino a quello semantico dove si riscontra un omologo gioco di opposizioni e di analogie da cui scaturiscono i temi del componimento. È sulla individuazione di tali temi che (pur nella fondamentale omogeneità delle tre interpretazioni) si registrano alcune significative discrepanze.

Pagnini infatti riconduce tutto il sistema semematico della composizione all'unico fondamentale sema della *contorsione* affiancato dai due campi vicari della *secchezza-aridità* e della *aggressività* e dopo averne riconosciuta l'omogeneità con il « tipico materiale eliotiano wastelandistico » (p. 26), non procede ad un'ulteriore indagine sul senso di tale presenza tematica, ma concentra invece la sua attenzione sul procedimento compositivo concludendo, appunto, con una notazione sulla tecnica stilistica: « Assai significativamente per i suoi rapporti con la pittura contemporanea... *Rhapsody on a Windy Night* sta fra lo sfruttamento della nuova 'durata' costituita dai sedimenti memoriali di Bergson... e il passaggio ulteriore ... alla distruzione dei modelli naturali per una loro ricostruzione essenziale (husserliana) mediante forme inventate (che sarà il procedimento tipico della *Waste Land* » (p. 31). E c'è da notare che tanto in questo confronto con la pittura contemporanea, quanto nella riproposizione fattane da Johnson (pp. 64-65), una volta stabilita l'analogia della dissociazione bergsoniana dell'immagine operata dalla dissezione psichica di Eliot con quella ottenuta dalla vivisezione prospettica inaugurata da Cézanne e da Picasso, rimane ancora da spiegare la motivazione genetica di questa comune tecnica stilistica, a meno che non si voglia proporre — come del resto non si propone — una pura attrazione imitativa, con la relativa adozione di moduli comuni nei vari àmbiti espressivi (ai quali andrebbe peraltro aggiunto anche quello musicale in considerazione della dissociazione tonale introdotta da Schönberg).

Anche Serpieri rivolge la sua attenzione all'andamento modulare della composizione: « ... la poesia si articola in tre blocchi parallelistici, dove si propongono, in catene sintagmatiche, funzioni equivalenti sul piano paradigmatico: *a*) l'ora, *b*) il lampione che illustra, *c*) una scena naturalistica e tuttavia immediatamente simbolizzata, in cui *d*) l''attante' compie una funzione e, ad ogni scena segue *e*) un qualche equivalente memoriale simbolico » (p. 45). Dalla constatazione della presenza sistematica di coppie oppositive nella stringa terminale, egli risale alla individuazione di un certo numero di contrapposizioni metaforiche centrali, riconducibili all'antinomia fondamentale attrazione/opposizione del sesso-Eros, nella quale si attualizza il tema della castrazione. Tale tema, tuttavia, non è collegato né con un complesso psicologico individuale del poeta (la cui psicopatologia viene, giustamente, rifiutata dal critico come suo campo di indagine), né con le ragioni profonde, di origine sociale, evidentemente, che determinano l'assunzione di questa tematica da parte di un poeta che, come lo stesso Serpieri nota in *T. S. Eliot: le strutture profonde* (p. 41), scrive « sé stesso e la sua epoca ». Il collegamento viene invece operato a livello mitico-archetipale ed è convalidato con riferimenti alla mappa

delle trasposizioni mitiche del *topos* universale della mutilazione fornita dal *Golden Bough* di Fraser, opera ad Eliot ben nota.

Quanto a Johnson, egli prende le mosse dalle due analisi precedenti, le precisa e le specializza ulteriormente fornendo un catalogo completo ed una descrizione del repertorio di immagini presenti nella lirica, allo scopo di individuare la loro funzione fanopeica di stimolo della immaginazione visiva, in accordo con uno degli assunti basilari della poetica imagista. Le intenzioni dell'analisi sono chiaramente esposte in apertura del saggio: « Ciò che ci proponiamo è di mettere in luce la dinamica degli elementi visivi i quali, interagendo all'interno del testo, stabiliscono un gioco di legami e di modularità capaci di produrre una suggestione subliminale ricca di simboli sessuali » (p. 59). Ripercorrendo il labirinto di rimandi allusivi che conferiscono a ciascuna immagine un ruolo duplice (nei confronti della catena sintagmatica e del sistema paradigmatico) Johnson ne giustifica la natura intimamente antinomica rapportandola ad una opposizione fondamentale, da cui scaturisce la lirica, tra mondo della psiche (che si esprime soprattutto attraverso la metafora) e mondo della razionalità (che si estrinseca prevalentemente nella metonimia). Ed è appunto nella tensione tra questi due sistemi figurali (da Jakobson in poi riconosciuti come centrali e distintivi di forme antipodiche di elocuzione), che si risolve la dinamica della composizione, la cui validità estetica consiste tutta nella particolare sintesi formale in cui si superano le aporie retoriche. Il saggio si basa infatti sulla concezione del godimento estetico (il « piacere della lettura » di p. 123) come fine a sé stesso, più che come categoria dell'apprendimento del reale. L'arte si configura così come attività ' disinteressata ', che ha solo la contemplazione di sé stessa come oggetto e che, ove la si voglia vedere nei suoi rapporti con il fruitore, trasmette un solo valore e cioè la bellezza della Parola: essa, insomma, non comunica dei contenuti strutturati e codificati in una forma particolare che ne permette l'apprendimento estetico, ma esprime esclusivamente sé stessa.

Come sempre accade di fronte alle analisi compiute all'insegna di questo approccio critico, anche la lettura di questo volume suscita il rammarico che il minuzioso ed acuto esame del sistema di immagini in cui si realizza la struttura formale di un'opera letteraria resti un fine concluso in sé, anzicché condurre ad una interpretazione della matrice genetica profonda di quella struttura. Tale matrice non può evidentemente risiedere unicamente e semplicemente nei meccanismi psichici dello scrittore, né, tanto meno, nella sua capacità di produzione linguistica strutturatamente complessa. Essa piuttosto va rintracciata nella posizione dell'autore rispetto ad un complesso di valori riconosciuti nella sua società e sui quali egli esprime il suo giudizio (e quindi la sua volontà

di sostenerli o di osteggiarli) compiendo delle scelte coerenti con tale volontà a tutti i livelli della codificazione, cosicché gli equilibri e le tensioni superficiali rispetto alla norma sociale linguistica e rispetto a quella letteraria e di genere — che sono l'oggetto privilegiato di questa scuola critica — non sono che la manifestazione ultima di tensioni e di equilibri ben più profondi, riconducibili proprio a quelle posizioni etiche ed ideologiche, ad esempio, che Serpieri esclude dall'àmbito della genesi letteraria, e che interagiscono in maniera complessa e dialettica con le ideologie e le fedi dominanti nella realtà sociale circostante.

C'è inoltre da registrare il perdurare di una dicotomia nell'àmbito della critica strutturalistica, la cui ricomposizione diventa sempre più urgente ed improrogabile, e cioè la saldatura dei due tronconi in cui essa si dirama orientandosi rispettivamente verso lo strutturalismo formalistico di derivazione linguistica o verso il cosiddetto strutturalismo genetico legato alla interpretazione sociologica della produzione artistica. Mentre il primo si ferma ad una descrizione minuziosa ed accurata della struttura superficiale, impropriamente individuando la matrice generativa nei meccanismi linguistici, il secondo opera vaste generalizzazioni, talvolta suggestive e geniali, ma frequentemente non corroborate da un apparato dimostrativo convincente e basato su analisi puntuali. È appunto un incontro tra queste metodologie ed una reciproca convalidazione delle stesse che la critica strutturalistica non può tardare ad effettuare. fornendo un modello di lettura che sia, insieme, descrizione ed interpretazione.

MARINA VITALE

G. TINDALL, *The Born Exile. George Gissing*, London, Temple Smith, 1974, 295 pp.

Questa è la prima monografia su G. Gissing che appaia a distanza di undici anni dal noto studio di J. Korg (*George Gissing: a Critical Biography*, Seattle, University of Washington Press, 1963), ancora oggi il testo fondamentale per chi voglia avvicinarsi a questo scrittore.

È necessario premettere che il critico in questione è Gillian Tindall, attualmente autrice di romanzi di una certa notorietà in Inghilterra. Questa sua particolare posizione le permette di affrontare l'analisi dell'opera di Gissing con il piglio di chi per esperienza personale sa che cosa significhi ' scrivere ' e quale sia l'intimo rapporto fra l'autore e la sua opera. È utile tener presente, perciò, che la Tindall non fa il critico di mestiere, né appartiene al mondo accademico; d'altronde, il lettore di questo testo non può dimen-

ticarlo tanto facilmente, dal momento che la Tindall non manca di rammentarlo di sovente (con dei tipici 'asides' da romanziere vittoriano), nonché di puntualizzarlo sin dall'introduzione, dove così spiega l'intento del suo studio:

> All writers are two people, writer and ordinary person. In that the two share the same environment and experiences, the same eyes and ears, one might be tempted to call them Siamese twins — except that, though inescapably joined together, they are non-identical twins... It is the inter-relation between these two persons, their points of communication and their failures in communication, which concerns me in the following chapters (p. 25).

La Tindall premette — quasi a difendersi da una simile accusa — che nel caso di Gissing sono facili i rischi di ricercare apparentemente ovvie corrispondenze fra la vita e l'opera, e tutto a scapito di quest'ultima; cosicché « in his place is raised a popular romantic figure to whom are ascribed motivations owing as much to the mental climate of our own times as to that of his own » (p. 23). Ma, in effetti, questo libro cade proprio in un analogo errore, come si cercherà di dimostrare nelle pagine che seguono.

La domanda a cui l'autrice vuole tentare di dare una risposta — domanda che il critico di Gissing non può eludere — è perché egli fosse così autodistruttivo in tutte le manifestazioni della sua vita e nelle vicende in cui pone i suoi personaggi; condizione psichica ben sintetizzata da Norman MacKenzie in questa citazione dalla sua recensione al libro della Tindall (« Gissing, the Fallen Man », in *The Listener*, 25 April 1974, pp. 523-4):

> With a masochistic will to fail, he became the anti-hero of his own life — and all his books are variations on that negative theme. The essential Puritan becomes the anti-Puritan, arrested for theft as a student, living with a prostitute; the writer of promise becomes a Grub Street scribbler; the man who craves companionship cuts himself off from his friends. Gissing, in short, inverts all the values of his day: he lives, intentionally, in the netherworld of the Victorians — the pit, in Mark Rutherford's phrase, that lies beneath the thin crust of contemporary civilisation.

Le spiegazioni per questo spirito di autodistruzione suggerite dalla Tindall sono varie, ma tutte più o meno ruotano intorno al mistero del « guilty secret », che potrebbe farsi risalire all'umiliante allontanamento di Gissing dall'Owen's College, oppure all'aver egli contratto una malattia venerea durante il suo rapporto con la prostituta che poi sposò, fatto, quest'ultimo, che lo avrebbe fatto sentire indegno e non adatto a un matrimonio con una donna 'rispettabile'. La Tindall cerca una conferma alla sua ipotesi nel modo in cui il tema del matrimonio è trattato nei romanzi, nonché nelle vicende reali della vita di Gissing.

L'autrice parte, infatti, dall'assunto che i personaggi di Gissing sono proiezioni del loro creatore, o, meglio, di suoi desideri repressi, o di inconsci sensi di colpa, o di mal celate frustrazioni. Queste spinte di natura psichica, e non esigenze economiche, indussero Gissing — che « was basically a born writer » (p. 233) — a scrivere, trasformando, così, in elemento dinamico quello che di piu inerte c'era nella sua personalità. I romanzi sarebbero serviti, dunque, a « thinking out themes which were not entirely clear in his own mind » (p. 122). Fin qui l'ipotesi della Tindall sembra del tutto accettabile; ma lo è un po' meno quando arriva ad affermare che « sometimes, having tried to concept out in fictional form, he went ahead and did that very thing himself months or years later » (*ibidem*); caratteristica, questa, che darebbe ai suoi libri una certa qualità profetica o divinatoria, quando paragonati agli eventi reali (e non più inventati) della sua vita. Questa sorta di 'magico' o, comunque, misterioso influsso dell'arte sulla vita (che avrebbe trovato d'accordo un Oscar Wilde) è più volte ribadito con una dovizia di esempi tolti, ovviamente, e dalla biografia e dalla narrativa di Gissing. Particolarmente convincente sembrerebbe l'accostamento fra l'infelice ed incomprensibile matrimonio di Gissing con una giovane prostituta, Nell, ed un analogo legame fra il protagonista di *Workers in the Dawn* e la prostituta Carrie. Commenta la Tindall:

> We have a very interesting example here of two things, both of which, separately, are typical of the relationship between Gissing's life and his novels. On the one hand, he appears to have been using his novel to test out in fictional form a possible source of action for himself, and did indeed suceed in proving, within the book, that marrying Nell-Carrie would not do. And yet, in his life, he went ahead and did it, thus making his novel into the most curious pre-recognition of what was actually to come to pass — the reverse process to the far more commonplace one of 'putting one's life straight into a book'... The writer knew more than the man, and the man was thus unable to make the proper use of what the writer clearly told him (p. 81).

Allo stesso modo viene spiegato il secondo ed altrettanto sfortunato matrimonio con una ragazza proletaria, Edith, fallimento previsto, ma non perciò evitato, nel romanzo *In the Year of Jubilee* tre anni prima. Sembrerebbe, dunque, un tipico caso di schizofrenia fra l'uomo e lo scrittore!

D'altro canto — ed apparentemente in contraddizione con quanto affermato prima — proprio i personaggi con più problemi esistenziali avrebbero permesso a Gissing di sublimare in loro la sua nevrosi — un concetto certo non nuovo neanche per un

semplice orecchiante della teoria freudiana. Sebbene la Tindall cerchi di tutelarsi da possibili accuse di psicologismo, affermando che « I do not mean that all, or even any experience can be rendered totally extinct by the therapeutic procedure of writing a novel » (p. 233), tuttavia non esita più oltre a dichiarare che i personaggi dei romanzi servirono al loro creatore come antidoti alle sue crisi più gravi, fino al punto di fargli evitare un *reale* suicidio grazie al suicidio *fittizio* di un James Hood (in *A Life's Morning*) o di un Arthur Golding (in *Workers in the Dawn*) o di un Harold Biffen (in *New Grub Street*). E questa, per la Tindall, sarebbe una prova che Gissing « was stronger than all his alterego characters, and surfaced from troubles under which they succumbed » (p. 242). Ancora una volta, dunque, la scrittrice attribuisce alla produzione artistica o, piuttosto, all'atto del ' creare ', effetti non spiegabili razionalmente, quasi soprannaturali, sull'artista stesso.

Ciò che qui si vuole contestare alla Tindall non è l'uso di certi strumenti ormai da tempo offerti dalla psicanalisi e dalla psicologia analitica e di cui spesso la critica letteraria si serve, e in alcuni casi con ottimi risultati. Basti pensare, ad esempio, alla nota applicazione del metodo junghiano nello studio di Maud Bodkin *Archetypal Patterns in Poetry* (1934), e in quello di J. Kirsch, *Shakespeare's Royal Self* (1966); oppure ad interpretazioni in chiave freudiana, come nel famoso saggio *Hamlet and Oedipus* di E. Jones (1923), per non parlare della lettura che lo stesso Freud fece del *Merchant of Venice*. Sarebbe segno di chiusura culturale il voler negare l'utile contributo che questa non più giovanissima disciplina può dare al critico di prodotti letterari ed artistici in genere.

Va anche detto che in questo suo libro la Tindall getta nuova luce su certi aspetti più oscuri della personalità di Gissing, e colpiscono certe notazioni assai acute che, proposte come intelligenti intuizioni da parte di critici precedenti (come già F. Swinnerton nel 1912 o Virginia Wolf nel 1932), vengono qui, per così dire, sistematizzate e classificate con un linguaggio più scientifico e spesso convincente.

Così, l'individuazione nella narrativa ghissinghiana di alcuni motivi ricorrenti — tutti riconducibili ad esperienze traumatiche fondamentali della sua adolescenza e prima giovinezza —, come « the guilty secret theme » (p. 127 e segg.), « the jealousy theme » (pp.195-203), « the theme of help » o « the giving motif » (pp. 101-126), aiuta a leggere l'opera di Gissing e fornisce un meticoloso commento alla esistenza stessa dell'autore. Si possono spiegare in tal modo le molte contraddizioni, non solo a livello di vita privata, che caratterizzano l'intera esistenza di Gissing, come la sua incerta presa di posizione di fronte al movimento operaio ed alle prime organizzazioni socialiste inglesi degli anni '80, l'atteggiamento ora apertamente progressista ora possessivo e tradizionale nei confronti della donna, le sue pericolose riserve verso certe

manifestazioni della democrazia di massa quale la nascita dell'industria culturale alla fine del secolo scorso.

Perciò, il riferimento d'obbligo al pessimismo presente nell'opera di Gissing (su cui già la critica a lui contemporanea tanto insisteva) è qui spiegato in termini di temperamento depressivo con tendenze sado-masochiste; le ambiguità e contraddizioni sono interpretate con la ricerca di identità che egli condivideva col suo personaggio Reardon. A questo proposito la Tindall opera una delle sue purtroppo rare applicazioni del metodo biografico-psicanalitico al prodotto letterario visto in una tradizione culturale, in questo caso del romanzo inglese, quando scrive:

> Writing is a confidence trick. This is the simple, but extremely fundamental, ' guilty secret ' that Gissing and Reardon share; a crippling sense of the fragility of their own identity. It is this perception that makes *New Grub Street* (1891) not just the key-book of Gissing's entire work, but the key-book in the development of the novel away from the Dickensian theme of individual versus circumstances and towards the twentieth-century image of the individual grappling with himself (p. 157)

Perciò mi sembra particolarmente felice la sua definizione di questo romanzo: « a book against books, a written treatise against writing — the first genuine anti-novel » (p. 236).

Nell'accurata ricostruzione della personalità di Gissing attraverso i vari personaggi della sua narrativa — quasi tracciando un ideale zig-zag fra la vita e l'opera — l'enfasi è posta particolarmente sul rapporto del nostro autore con « la donna », tema, questo, quanto mai interessante nel caso di uno scrittore che, pur convinto assertore dell'emancipazione femminile (specie in *The Odd Women* del 1893 e in *In the Year of Jubilee* del 1894), non seppe mai liberarsi di tutta una serie di pregiudizi e tabù sessuali che la Tindall indica con molta precisione sia rinviando alla biografia che riportando utili esempi e pertinenti citazioni. Si vede, così, come Gissing nutrisse un ideale di donna ' pura ' ma anche desiderosa di essere dominata dal maschio, da una parte, sicura di sé e sessualmente emancipata, ma pur sempre debole e vulnerabile, dall'altra. Un'immagine mistificata, dunque, non molto lontana da quella tuttora propagandata come modello nella odierna società dei consumi. Su questo argomento la Tindall non perde l'occasione di portare avanti per tutto il libro una pacata ma costante polemica con il Women Liberation Movement, come quando, alla fine di una lunga citazione da *The Emancipated* (1890), afferma:

> That seems as comprehensive a review of the situation of women in many periods as you may find anywhere, even to a reference to masochism as a natural part of the femi-

> nine make-up — something which present-day Liberationists prefer to ignore (p. 224-5).

Per la Tindall la chiave per la comprensione di Gissing è, dunque, la sua nevrosi sessuale, tema, questo, che le permette di lasciarsi prendere la mano dalle più svariate interpretazioni, sia in chiave freudiana che junghiana (vedi, ad es., il riferimento al « rather strong feminine principle in Gissing's nature »), che, pur nella loro ingegnosità, rimangono mere illazioni. Per cui, a questo punto, sembra lecita qualunque ipotesi, compresa quella, molto affascinante ma non documentabile, secondo cui la causa della nevrosi sessuale di Gissing sarebbe da ricercarsi nel suo rapporto coi genitori. Scrive Norman MacKenzie:

> I think it's possible that Gissing's 'secret' was that he felt that he had committed some psychic crime during his early years and that this may have been in some way associated with the death of his father (*op. cit.*, p. 524).

Ma tutte queste interpretazioni, seppur spiegano i meccanismi che hanno portato l'autore a scegliere certi temi piuttosto che altri, poco aggiungono ad una più significativa lettura dell'opera ghissinghiana nel suo contesto socio-culturale. Si può, infatti, affermare che il limite fondamentale di questo libro consiste nel metodo seguito. Ciò che viene naturale domandarsi di fronte ad un simile approccio critico non è tanto la legittimità o la pertinenza, quanto l'opportunità e la rilevanza di un tale approccio per una migliore comprensione del prodotto letterario, e cioè, se sia questo uno strumento idoneo alla decodificazione del messaggio che l'elaboratore (ed il 'gruppo mittente' di cui è portavoce più o meno consapevole) invia ad un dato pubblico (o 'gruppo destinatario'). Probabilmente la critica sociologica (con tutte le varianti esistenti al suo interno) avrebbe potuto offrire un aiuto più valido che permettesse di uscire dal circuito chiuso biografia-opera-biografia. Risultano infatti interessanti le osservazioni sociologiche che la Tindall fa, ad esempio, a proposito della reazione di Gissing di fronte alla espansione della pubblicità; vale la pena riportare una splendida citazione da *In the Year of Jubilee* (dove non si può fare a meno di pensare ad analoghi passi di *Keep the Aspidistra flying*) molto opportunamente scelta dall'autrice:

> High and low, on every available yard of wall, advertisements clamoured to the eye: theatres, journals, soaps, medicines, concerts, furniture, wines, prayer-meetings — all the produce and refuse of civilisation announced in staring letters, in daubed effigies, base, paltry, grotesque. A battleground of advertisements, fitly chosen amid subterranean din and reek; a symbol to the gaze of that relentless warfare which ceases not, night and day, in the world above (cit. a p. 260).

Altrettanto felice risulta il primo capitolo, « The Born Exile », in cui si offre una giustificazione, non solo in chiave psicanalitica, del titolo stesso dell'intero libro, che è, peraltro, una suggestiva parafrasi di *Born in Exile* (1892). Qui la Tindall propone di leggere l'espressione come « a stranger in his own town and class » (p. 44), spiegandola con la provenienza dei genitori di Gissing, «East Anglians put down in a northern mill-town... who seem to have considered themselves, with some reason, 'a cut above their neighbours'» (*ibidem*). Il che spiegherebbe anche la nostalgia per la campagna, le efficaci descrizioni di paesaggi rurali, nonché la difesa della ideologia della piccola aristocrazia contadina, in romanzi come *Demos, A Life's Morning* e *Isabel Clarendon*. Ma la Tindall non riesce, però, neanche qui ad evitare il solito parallelo fra Gissing e i suoi personaggi, quando osserva che lo scrittore morì 'esule', in una cittadina dei Pirenei, come Godwin Peak (il protagonista di *Born in Exile*) muore solo e lontano dall'Inghilterra!

Piace concludere questo discorso con una citazione dall'interessante recensione di Pierre Coustillas apparsa sul numero di aprile della *Gissing Newsletter*:

> We are led on a guided tour of the Gissing terrain by a highly sensitive, sharp-eyed and palpably intelligent analyst. The argument is primarily psychological and many brilliant interpretations of the novelist's attitudes are put forward... In some places, we are given the impression that psychology can explain away all mysteries and contradictions in Gissing's personality; in others we come across suggestions which seem a little gratuitous... (*The Gissing Newsletter*, vol. X, no. 2, pp. 21-22).

The Born Exile è un libro intelligente e piacevole, la cui autrice dimostra le sue capacità di invenzione più che di critica in senso proprio. Esso va dunque letto come un bello ed avvincente romanzo sull'uomo e sullo scrittore George Gissing.

MARIA TERESA CHIALANT

J. R. R. TOLKIEN, *Lo Hobbit o la Riconquista del Tesoro. Mappe e illustrazioni dell'autore*, Milano, Adelphi, 1973, 342 pp.

In Italia si comincia a parlare di Tolkien: *La Compagnia dell'Anello* e *le Due Torri*, pubblicati da Rusconi all'inizio dell'anno, sono quasi esauriti ed uguale successo attende l'ultimo e più avvincente volume della trilogia: *Il ritorno del Re*. Ma ancora prima che la Rusconi prendesse l'iniziativa di ripubblicare individualmente — ma non certo nella veste economica annunciata — i tre volumi che compongono *il Signore degli Anelli*, già presen-

tato dalla stessa casa editrice nel 1970, la Adelphi, alla fine del 1973, ha pubblicato per la prima volta in Italia, *The Hobbit or There and Back Again* col titolo un po' astruso *lo Hobbit o la Riconquista del Tesoro,* nella traduzione di Elena Jeronimidis Conte.

Apparso per la prima volta nel 1937 (*La Compagnia dell'Anello* è del 1954) il libro narra una serie di avventure che precedono di sessant'anni quelle della trilogia e sono appunto all'origine di tutti gli avvenimenti successivi. Contrariamente a quanto sarebbe lecito supporre, Tolkien non cede alla tentazione di contrabbandare nel romanzo le sue conoscenze letterarie, non indulge (eccezione fatta per le rune delle mappe — unica concessione alla sua profonda conoscenza dell'anglosassone) a questa forma di mistificazione tanto comune che assume gli aspetti più vari, dai falsi stile Macpherson — pensate alla mappa di Wieland recentemente confutata — ai poemi medievaleggianti tipo William Morris, fino ai racconti elargiti da troni di legno fasulli ai lettori estivi dei premi letterari. Vorrei quindi fugare questo sospetto che non può che creare diffidenza intorno ad un romanzo, invece, estremamente avvincente e tutto da godere, privo com'è delle preoccupazioni didattiche e delle ricercatezze che appesantiscono i volumi della trilogia, dove prologo e appendici risultano addirittura alienanti.

Bilbo Baggins, il personaggio principale del racconto, viene disturbato, proprio all'ora del té dall'arrivo di una serie di nani, tredici in tutto, che riescono a coinvolgerlo in un'impresa, all'apparenza disperata, che si accingono ad intraprendere con la collaborazione di Gandalf, uno stregone con cappello a punta e bacchetta magica, di cui non vengono mai chiariti i poteri, abilissimo a scomparire nei momenti di maggiore bisogno e che nei volumi successivi verrà persino fatto resuscitare — novello Sherlock Holmes — da un abisso da cui avevamo perso ogni speranza di vederlo ricomparire. Bilbo parte così per riconquistare il tesoro appartenuto al re dei nani ed ora custodito nel cuore della Montagna Solitaria dal drago Smog. La compagnia, coinvolta in straordinarie avventure, superati ostacoli di ogni genere, riesce alla fine ad uccidere il drago e a riconquistare il tesoro. Dopo la battaglia dei Cinque Eserciti i nani istaureranno un nuovo regno nella valle di Dale e Bilbo percorso a ritroso tutto il cammino ritornerà a casa Baggins, Vicolo Cieco, Sottocolle, Hobbitopoli.

Affollano il romanzo gli esseri più diversi. Bilbo è un hobbit, popolo mite ed allegro, amante della campagna e della buona tavola, di statura ridotta e dai piedi pelosi, vestito sempre di colori vivaci. I suoi compagni sono nani dai lunghi cappucci e dalle barbe variopinte, fermate alla cintura, amanti della musica e dell'oscurità, resistentissimi e testardi. Incontreranno gli Elfi di Forraspaccata e gli Elfi Silvani, esseri liberi e spensierati che

cantano tra i rami e sono al corrente di tutto, i disgustosi e ferocissimi Orchi, nemici di tutti, alleati solo dei lupi, e ancora le aquile con il loro imperturbabile Signore, Elrond e Beorn, gli Uomini Neri e gli Uomini del Lago e infine Gollum, il viscido essere che abita in fondo alle miniere degli orchi, irrimediabilmente corrotto dal talismano di cui è schiavo, il terribile Anello del Potere che gli verrà carpito da Bilbo e di cui tanto sentiremo in seguito.

Corredano il volume una serie di illustrazioni che nel tratto ricordano singolarmente quelle della *Geografia* di Van Loon; a parte le mappe, incredibilmente minuziose nella loro totale irrealtà, ci sono disegni quasi identici come « Forra Spaccata » e « il colle » di Van Loon [1]. Talune immagini, invece, guardano indietro all'*Art Nouveau* che riecheggiano nelle linee fluide e nelle forme ondulate, tipiche le spire di fumo del fuoco degli « Uomini Neri » (p. 55) o gli alberi di p. 208 b che rivelano un autore alla ricerca di immagini ideali, lontane da ogni volgarità realistica e sono sintomatiche della natura irrimediabilmente escapista del romanzo cui non giova alcuna interpretazione allegorica — e molte ne sono state e ne saranno proposte.

Il racconto meraviglioso, non bisogna dimenticarlo, è in realtà una avventura estremamente seria, si riduce a quello che Mircea Eliade chiama uno « scenario iniziatico » [2], dove la lotta contro il mostro, gli ostacoli da sormontare, gli enigmi da risolvere non sono altro che le prove iniziatiche esemplari, variamente travestite nei racconti moderni, in questo libro del tutto trasparenti. Ed è proprio qui che, a mio avviso, fallisce *Lo Hobbit* da cui deriviamo solo divertimento ed evasione ma non « iniziazione »: nonostante le mille avventure, infatti, manca a Bilbo una morte o una resurrezione simbolica che, superata, lo renda adulto. Alla fine del viaggio, compiuta la sua impresa lo hobbit ritorna a casa, dove riprende tranquillamente la sua vita di gentiluomo di campagna, solido, moderato, contrario ad ogni genere di avventura, tanto simile, con la sua immancabile pipa, al primo ministro Baldwin, personaggio chiave della scena politica inglese in quei tragici « anni della locusta » in cui andava maturandosi il romanzo di Tolkien.

PATRIZIA LENDINARA

[1] A p. 145 dell'ed. it. Terminata nel 1931 e pubblicata l'anno successivo la *Geografia,* tradotta da C. Coardi è stata pubblicata in Italia da Bompiani, Milano 1934. Altrove il tratto delle illustrazioni di Van Loon è affatto diverso: essenziale, veloce, deciso.

[2] Cfr. l'ultimo capitolo di *Myth and Reality,* Harper & Row, New York 1963 trad. it. *Mito e Realtà,* Rusconi, Milano 1974 e in appendice *I Miti e i Racconti di Fate* (da « La Nouvelle Revue Française », maggio 1956) pp. 228 e sgg. della ed. it.

riassunti

RIASSUNTI DEGLI ARTICOLI CONTENUTI NEL VOL. XVII

M. T. CHIALANT, « L'intellettuale tardo-vittoriano di fronte allo sviluppo dell'industria culturale. Un caso esemplare: George Gissing », 1, pp. 9-75.

The first part of the article deals with Gissing's view of art, constantly split between social commitment and aesthetic escapism. This is shown by his denunciation of the reification of art in contemporary society included in his novel *New Grub Street*. The second part is about Gissing's criticism of the « new journalism » of the 1880's, as a degraded form of mass democracy and « cultural industry ». Gissing's points of view are made clear through a comparison of his fictional *Chit-Chat* with the newly founded weekly magazine *Tit-Bits*.

A. CONTENTI, « Nathanael West e l'industria culturale », 1, pp. 77-109.

An interpretation of West's *Miss Lonelyhearts* and *The Day of the Locust* as a description of the effects of mass media (popular magazines and films) on their audiences in the 1930's. Effects seem twofold: short-range, consisting in a sort of biological adaptation, i.e. a reckless imitation of cheap models; and long-range, resulting in a breaking up of personal relationships, and leading, in turn, to violent, psychopathic behaviour. The analysis is correlated to the sociological theories of members of the School of Frankfurt. They were dealing with the same issues in approximately the same period, and their conclusions seem to be strikingly similar to West's.

S. DE FILIPPIS, « Minatori e anime superiori: conflitti familiari e lotta delle classi nel teatro autobiografico di D. H. Lawrence », 2, pp. 7-59.

This analysis of *A Collier's Friday Night, The Daughter-in-law, The Widowing of Mrs. Holroyd* (three plays written between 1908 and 1913 almost contemporary to *Sons and Lovers*) brings out explicitly the complex significance of the three characters which recur in this trilogy: the father, the mother and the woman. These, in fact, appear as symbolic figures through which Lawrence repre-

sents his own interior struggle for his identity. This struggle, however, is not restricted merely to the sphere of interpersonal relationships, rather it involves a greater conflict: that between two cultures, two classes (the working class represented by the father and the middle class represented by the mother) competing for the mind of the young Lawrence. The conflict is resolved, in the end, by his claiming the supremacy of the rights of the artist's individuality, by refusing any class identity, and by recognizing instinct and spontaneity as the only positive values.

F. Ferrara, « *The Tempest* di Shakespeare come metateatro », 3, pp. 7-43.

In *The Tempest* Shakespeare was not only facing political and ethical issues, he was mainly discussing the problems of the dramatist in the new social and cultural conditions started by the opening of private theatres in 1608. The « bare island » is the stage of the Blackfriars, the Tempest is post-Elizabethan London ruled by mercantile and utilitarian values. Prospero is the playwright, attempting to stage all types of performances, but always failing because of the impossibility of reproducing the features of the total theatre of Queen Elizabeth's time in the new situation. *The Tempest* is therefore a play about theatrical communication, a perfectly successful play about the impossibility of writing successful plays.

G. Mariniello, « Vicende biografiche e formazione ideologica di un letterato elisabettiano, Barnaby Rich », 3, pp. 45-105.

Barnaby Rich, a minor Elizabethan writer, author of twenty-six works, including romances, short-stories, anti-papist pamphlets, military tracts, satirical works and descriptions of Ireland, has been relatively neglected by critics till now. The main purpose of this article is to trace the major stages of his biography and the evolution of his ideology in connection with the social, cultural and military environments of the Elizabethan and Jacobean ages.

N. Morace, « Una drammaturgia per l'Ottocento: *The Plays of the Passions* », 3, pp. 107-145.

In her dramatic theory « of the passions » Joanna Baillie develops an interpretative proposal of drama as a means for the psychological analysis of the causes of human behaviour. The ascendancy of her views may be found in the classics, in the tradition of eighteenth-century philosophy beginning with Locke and Shaftesbury, and in the aesthetics of the Sublime. Mrs. Baillie's theories showed their shortcomings when she wrote her « plays of the passions » which were based on those foundations; they failed to achieve success in spite of their being applauded as distinctive

works of art by eminent men of letters of that period. Their failure was due to the lack of coherence between Mrs Baillie's understanding of contemporary problems and her adoption of traditional tenets and standards.

V. Papetti, « Il teatro politico di Henry Fielding », 2, pp. 61-83.

The political plays of the young Fielding are not a mere transposition of the satirical Scriblerian tradition into the dramatic mode. Fielding's new patron is the public, and his satire is not generically moral; rather it is topical and political; its objects are not the types and manners of contemporary society, rather the situations of the English political scene. Fielding's experimental language has three referents (the stage, politics and the cultural industry) and continuously plays on the basic theme of the interplay of functions between theatrical illusion and reality.

Ed. Intercontinentalia - Napoli

Istituto Grafico Italiano S.p.A.
Stabilimento in Cercola - Napoli