

PER.  
65

Dipartimento di Studi letterari  
e linguistici dell'Occidente.

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

# ANNALI

SEZIONE GERMANICA

XIX, 2

anglistica

NAPOLI 1976

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

**ANNALI**

SEZIONE GERMANICA

diretta da Fernando Ferrara

---

COMITATO DI REDAZIONE

Giovanni Chiarini, Lidia Curti, Raffaella Del Pezzo, Laura Di Michele, Fernando Ferrara, Marino Freschi, Maria Grimaldi, Jeannette Koch, Ludovica Koch, Horst Künkler, Gemma Manganella, Jan Hendrik Meter, Maria Rosaria Saquella, Luciano Zagari.

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

XIX, 2

1976

---

anglistica

Lidia Curti, Laura Di Michele, Fernando Ferrara

---

INDICE

ARTICOLI E SAGGI

Lidia Curti, <i>Teatro spazio zero</i> . . . . .	pag. 7
Lucienne Kroha, <i>Gli anni di apprendistato di Lorenzo Benoni</i> . . . . .	» 55
Mario Varriale, <i>Cultura e società nel Candelaio e in Love's Labour's Lost: proposte comparative</i> . . . . .	» 101

AION  
SEZIONE GERMANICA

anglistica

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

SEZIONE GERMANICA

XIX, 2

anglistica

NAPOLI 1976

articoli e saggi

La reciproca fecondazione fra culture diverse del ceppo occidentale è il tema unificante di questo fascicolo di Anglistica. Nel caso di Bruno e Shakespeare (di cui tratta Mario Varriale nel suo studio intitolato «Cultura e società nel Candelaio e in Love's Labour's Lost», suggerito da una nota postilla crociana) verificiamo probabilmente una contemporanea accensione di due sommi ingegni del Cinquecento posti di fronte alla sempre più urgente « questione della lingua » che lo smantellamento delle prerogative dei chierici e l'avvento di una nuova dimensione culturale rendevano oramai insopprimibile. Con il suo Lorenzo Benoni Giovanni Ruffini apriva, verso la metà dell'Ottocento, con i lettori inglesi un dialogo inteso a raccogliere (come mostra l'articolo di Lucy Kroha, « Gli anni di apprendistato di Lorenzo Benoni », il cui titolo rivela altresì il modello goethiano adottato dal narratore genovese) il consenso e l'appoggio della classe dominante britannica per la casta egemone dell'Italia liberale che il Risorgimento stava formando. « Teatro spazio zero », prima parte di un lavoro più ampio di Lidia Curti, discute la fecondazione delle più interessanti esperienze teatrali degli anni recenti illustrando la potenza seminale del messaggio di rigenerazione del dramma enunciato negli anni trenta da Artaud e raccolto da Brook e dai gruppi del nuovo teatro inglese degli anni sessanta.

## TEATRO SPAZIO ZERO

## I.

« Ci sono momenti in cui sono nauseato dal teatro e dalla sua artificialità »<sup>1</sup>, scriveva Peter Brook negli anni sessanta echeggiando il suo predecessore Antonin Artaud che, a dispetto della sua attività teatrale assai più ridotta, si può definire uomo di teatro non meno di Brook. Quarant'anni prima, Artaud aveva denunciato con uguale impazienza il teatro così com'era, almeno nel mondo occidentale:

Il teatro è la cosa più impossibile da salvare al mondo. Un'arte interamente fondata su un potere d'illusione, che essa è incapace di suscitare, non ha ormai che da scomparire<sup>2</sup>.

o ancora, indicando il suo male maggiore:

Uno spettacolo che si ripete ogni sera secondo riti sempre uguali, sempre identici a se stessi, non può più avere il nostro consenso (p. 8).

Artaud, nel suo saggio *Le Théâtre Alfred Jarry et l'hostilité publique*, indicava con chiarezza il suo programma:

Il Teatro Alfred Jarry, consapevole della sconfitta del teatro di fronte allo sviluppo dilagante della tecnica, si propone con mezzi

<sup>1</sup> P. BROOK (etc.), *US: The Royal Shakespeare Production*, London, Calder and Boyars, 1968, p. 9: « There are times when I am nauseated by the theatre, when its artificiality appals me ».

<sup>2</sup> A. ARTAUD, *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 1968, p. 6. A meno di altre indicazioni, le citazioni da Artaud si intendono tratte da questo testo.

specificamente teatrali di contribuire alla distruzione del teatro quale attualmente esiste in Francia... (p. 25).

A dispetto di questo proposito distruttivo e del giudizio completamente negativo nei confronti del teatro esistente, ambedue dedicarono la loro vita e le loro energie a salvare questo superstite in agonia. Ambedue hanno assolto a questo compito adottando due ruoli molto diversi ispirati da due diversi momenti culturali: Artaud da visionario e da « pazzo », come egli stesso ha voluto definirsi nel titolo di una delle sue autobiografie<sup>3</sup>, interpretando uno degli ultimi ruoli di poeta maledetto, dell'artista uomo sbagliato e disadattato; Peter Brook da « giovane funzionario efficiente » com'è stato definito<sup>4</sup>, dando corpo a una nuova figura mitica, quella degli anni del *boom* del capitalismo occidentale, il giovane *manager* intraprendente che fu visto da molti come il nuovo eroe degli anni cinquanta<sup>5</sup>. Brook, che era partito da posizioni forse meno distruttive, si accinse alla sua opera di salvataggio con atteggiamento freddo, efficiente, tranquillo, assai lontano da quello di Artaud. Pure decise insieme a Charles Marowitz di riproporre il teatro della crudeltà di Artaud ai suoi contemporanei, e sembra interessante rintracciare il filo che unisce questi due « salvatori » e l'importante funzione da loro avuta nella fioritura del teatro post-sessantottesco.

Sarebbe errato credere tuttavia che il rinnovamento teatrale si limiti a questi ultimi anni. In Inghilterra come altrove l'intero periodo che va dal dopoguerra ad oggi ha visto una serie di tentativi di rivitalizzazione di una forma di spettacolo che sembrava destinata a sparire di fronte alla competizione del cinema<sup>6</sup> e della televisione. Conside-

<sup>3</sup> *Artaud-Le-Momo*, Paris, Bordas, 1947.

<sup>4</sup> Cit. da J. C. TREWIN, *Peter Brook: A Biography*, London, Macdonald, 1971, p. 15.

<sup>5</sup> Cfr. S. HALL, « La società consumista » in *Uscire dall'apatia*, a cura di E. P. Thompson, Torino, Einaudi, 1963, pp. 54-90.

<sup>6</sup> Non bisogna dimenticare che già Artaud riferiva la crisi del teatro al sorgere della nuova arte, e alla sua maggiore efficacia spettacolare e dinamica. Cfr. A. ARTAUD, « A RENÉ DAUMAL - *Projet*

rato da molti un'arte defunta, il teatro era emerso dal dopoguerra con la patina di pezzo da museo, con la reputazione di spettacolo per gli anziani, i nostalgici, la gente per bene<sup>7</sup>, accusato di essere bassamente commerciale da alcuni o non abbastanza da altri.

John Osborne, Sheilagh Delaney, Arnold Wesker, John Arden, Joan Littlewood lo avevano per primi scosso dalla ripetitività del suo stanco passato o dalla vana competizione con le nuove forme di spettacolo rivolte alle masse. Gli anni cinquanta fornirono molte figure interessanti di drammaturghi individuali, mentre gli anni sessanta hanno proposto la nuova figura del regista-coordinatore a parziale sostituzione del testo scritto, e in sostanza hanno spostato l'enfasi dall'individuo — che fosse autore, regista o primo attore — al gruppo, all'insieme degli attori, tecnici e coordinatori e al lavoro di gruppo, alla produzione collettiva. Sparivano così, almeno nelle proposte di gruppi di avanguardia e nelle frange sperimentali, sia l'organizzazione gerarchica e piramidale esistente abbastanza rigidamente ancora oggi all'interno dell'*équipe* teatrale che la soggezione a un testo prodotto all'esterno del gruppo e indipendentemente da esso; mutava il carattere del lavoro scenico che da esecuzione passiva diventava creazione collettiva. Queste spinte furono accentuate dagli eventi del '68 e dal movimento controculturale che, sviluppatosi soprattutto in quegli anni, proponeva la dissoluzione delle strutture verticistiche esistenti in tutti i campi, da quello politico e sindacale, familiare e scolastico a quello artistico. Come già era accaduto negli anni venti e trenta, l'arte si proponeva come mezzo e obiettivo favorito della contestazione

*de lettre* (1931) », *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1964, vol. III, p. 214. Cfr. anche la sua « nota » sui fratelli Marx (*op. cit.*, p. 250-52) nei cui film egli vedeva gli elementi di magia visiva e sonora che un nuovo teatro avrebbe dovuto cercare di imitare.

<sup>7</sup> Che il teatro sia una forma di spettacolo limitata alle classi medie può essere facilmente dimostrato dalle cifre che non mancano su questo punto, ma qui si intende quella particolare sezione del ceto medio che viene in inglese con una parola felicemente descrittiva definita 'square'.

fino al punto di giungere, come allora, a mettere in questione se stessa. 'La cultura è l'inversione della vita' denunciava drasticamente una delle scritte murali di Nanterre nel '68, e non si può non ricordare la frase di Aragon: « L'abilità artistica appare come una mascherata in cui si trova compromessa ogni dignità umana »<sup>8</sup> o quella di Artaud: « La scrittura è tutta una porcheria »<sup>9</sup>, pronunciata nel breve periodo di armonia con il gruppo surrealista prima che egli stesso, ironicamente, ne fosse espulso proprio per aver perseguito isolatamente « la stupida avventura letteraria »<sup>10</sup>. I situazionisti, che furono uno dei gruppi al centro della rivolta contro l'arte e la politica negli anni sessanta, avevano denunciato, attraverso il loro portavoce Guy Debord<sup>11</sup>, la società alienata e supina del tardo capitalismo come la « società dello spettacolo ». Nella pleora di posizioni negative si faceva strada la proposta di sostituire la 'costruzione di situazioni' allo spettacolo, l'intervento alla passività dell'assistere<sup>12</sup>. Il gioco con i suoi elementi di invenzione, partecipazione, onestà veniva visto come potenziale realtà rivoluzionaria<sup>13</sup>. L'alternanza fra

<sup>8</sup> M. NADEAU, *Storia e antologia del surrealismo*, Milano, Mondadori, 1964, p. 47.

<sup>9</sup> *Idem*, p. 60.

<sup>10</sup> *Idem*, p. 235.

<sup>11</sup> G. DEBORD, *La société du spectacle*, Paris, Editions Champ Libre, 1971, p. 20. « Le spectacle dans la société correspond à une fabrication concrète de l'aliénation. L'expansion économique est principalement l'expansion de cette production industrielle précise... Le spectacle est le *Capital* à un tel degré d'accumulation qu'il devient image ».

<sup>12</sup> « The construction of situation can only begin to be effective as the concept of the spectacle begins to disintegrate. Clearly the basic principle of the spectacle — non-intervention — is at the heart of all our alienated social life... » in *Leaving the 20th Century: The Incomplete Work of the Situationist International*, ed. by C. Gray, Liverpool, Free Fall Publications, 1974, p. 13.

<sup>13</sup> « A society based on organised survival can only tolerate false, spectacular forms of play. But given the crisis of the spectacle, playfulness, distorted in every imaginable way, is being reborn everywhere. From now on it has all the features of social upheaval and, beyond its negativity, the foundations of a society of real par-

completa negazione e fede in un rinnovamento globale — operato dalla trasposizione di forme vitali nella inerte arena teatrale — echeggia, sia pur flebilmente, gli accenti di Artaud:

Non si può continuare a prostituire l'idea di teatro, poiché il suo valore risiede esclusivamente in un rapporto magico e atroce con la realtà e con il pericolo (p. 204).

Il teatro degli anni sessanta raccoglieva, sia pure moderandola, questa complessa eredità; diventava 'evento', fatto reale o azione improvvisata, si mescolava alla vita quotidiana o era estrapolata da essa, non fingeva ma era; in sostanza rinnegava se stesso. La catena di montaggio dell'accurata macchina che la tradizione tardo-ottocentesca aveva codificato e su cui il teatro della prima metà di questo secolo si era modellato era messa in questione e distrutta. La nuova *équipe* teatrale sembrava avere, rispetto all'organizzazione teatrale tradizionale, lo stesso valore dirompente che, nella visione delle avanguardie sessantottesche e nella pratica politica del movimento operaio di alcuni paesi europei, dovevano avere i consigli di fabbrica per l'organizzazione del lavoro nel sistema capitalistico.

Antonin Artaud è vissuto nel periodo tra le due guerre<sup>14</sup> e la sua presenza ha avuto un certo peso nella vita intellettuale parigina fra il 1920 e il 1936, in connessione con i gruppi di avanguardia e in particolare con quello surrea-

tipation can be detected. To play means to refuse leaders, to refuse self-sacrifice, to refuse roles, to embrace every form of self-realisation and to be utterly, painfully, honest with all one's friends » (*idem*, p. 145).

<sup>14</sup> Era nato a Marsiglia nel 1896 da una famiglia di commercianti. Della sua infanzia e adolescenza si sa assai poco, eccetto che ebbe una meningite a 5 anni e che a 14 anni dette vita, al Collège du Sacré-Coeur di Marsiglia dove studiava, a una rivista letteraria.

lista<sup>15</sup>. Il suo rapporto con quest'ultimo fu particolarmente burrascoso: la sua adesione fu segnata dall'assunzione della direzione del Bureau de Recherches Surréalistes e dall'attivo contributo alla rivista *La Révolution Surréaliste*, di cui egli curò per intero il numero 3, e fu subito seguita dalla sua drammatica espulsione, sottolineata dall'attacco aperto e senza mezze misure del gruppo surrealista<sup>16</sup>. *Nella notte fonda o il bluff surrealista*, è il saggio del '27 che costituisce il principale contributo di Artaud al duello verbale<sup>17</sup>.

Durante questi anni, Artaud fu molto attivo come attore di teatro e di cinema; si trattò per lo più di ruoli marginali, tranne nel caso del suo dramma *Les Cenci* in cui si assegnò la parte del protagonista. Nel cinema lo si può ricordare nel ruolo di Massieu in *La Passion de Jeanne d'Arc* di Dreyer (1928) e in quello di Marat nel *Napoléon*

<sup>15</sup> Nonostante una grave malattia psichica, che a quanto egli stesso racconta si manifestò assai presto e lo obbligò a trascorrere lunghi periodi in cliniche psichiatriche, egli fu molto attivo in quegli anni: contribuì a varie riviste, pubblicò saggi, articoli, poesie e venne a contatto con Rivière, Aron, Vitrac, Aragon e Breton. Per la biografia di Artaud, cfr. J. DERRIDA, *L'écriture et la différence*, Paris, Editions du Seuil, 1967, e, dello stesso autore, « Prefazione » a *Il teatro e il suo doppio*, cit., pp. XXXIX-XLVI.

<sup>16</sup> L'attacco è principalmente contenuto nell'opuscolo *Alla luce del sole*: « In nome di un certo principio, quello dell'onestà... abbiamo rotto, nel novembre del 1926, con due nostri vecchi collaboratori, Artaud e Soupault. La rilevante mancanza di rigore che tradivano fra di noi, l'evidente controsenso implicito... nell'inseguimento isolato della stupida avventura letteraria... erano stati anche per troppo tempo oggetto della nostra tolleranza... Non saremmo contenti se non ci mostrassimo più espliciti nei confronti di Artaud; è dimostrato che Artaud non ha mai obbedito se non ai moventi più meschini. Tra di noi vaticinava fino a farci venire il disgusto, la nausea... Da molto tempo volevamo farlo tacere, persuasi come eravamo che fosse animato da qualcosa di bestiale » (Cfr. M. NADEAU, *op. cit.*, pp. 234-5 e cfr. sopra, nota 10).

<sup>17</sup> « Che i surrealisti mi abbiano cacciato o che io stesso mi sia messo alla porta dei loro grotteschi simulacri, è da un pezzo che non si tratta più di questo. Sono uscito dal gruppo perché ne avevo abbastanza di una buffonata che era durata anche troppo tempo... » (*idem*, p. 246).

di Abel Gance (1926)<sup>18</sup>. In un documento lettera del 1931 indirizzato a René Daumal<sup>19</sup>, Artaud rifletteva sulla competizione fra cinema e teatro<sup>20</sup> e sembrava consapevole

<sup>18</sup> La sua attività in questo campo proseguì fino al 1935, a dispetto del disprezzo dei surrealisti: « Sempre, in qualunque ramo, la sua attività (faceva anche l'attore cinematografico) è stata solo una concessione al nulla » (*idem*, p. 235, nota).

<sup>19</sup> Cit. sopra, nota 6: « ...il semble que le goût du public pour les spectacles, de cette partie du public qui n'allait chercher dans une représentation théâtrale qu'un délassement d'ordre strictement digestif, doive trouver dans une représentation cinématographique un amusement à la hauteur... le public d'ailleurs en vidant avec ensemble toutes les salles où se survit un théâtre de texte à prétentions littéraires et d'une observation psychologique douteuse, fait de lui-même justice d'un genre depuis longtemps périmé » (p. 214). Gli scritti di Artaud sul cinema sono tutti raccolti nel vol. III delle opere complete pubblicate da Gallimard. In esso appaiono anche le sue sceneggiature. *Tulane Drama Review* ha dedicato ampio spazio a quest'aspetto dell'attività di Artaud, soprattutto in un numero speciale dedicato a cinema e teatro nel 1964 (*TDR*, vol. 8, no. 2). L'interessante introduzione di Susan Sontag collega il cinema degli anni sessanta al teatro della crudeltà artaudiano: « A pervasive notion in both advanced cinema and theatre is the idea of art as an act of violence. Its source is to be found in... Artaud and Buñuel » (pp. 36-7).

<sup>20</sup> Curiosamente, in una nota del 1916 su *Teatro e cinematografo*, (Cfr. *Letteratura e vita nazionale*, Torino, Einaudi, 1964, p. 249), Antonio Gramsci sembrava esprimere un parere analogo sulla necessità e l'importanza che il teatro ha di differenziarsi dal cinema: « Prendersela col cinematografo è semplicemente buffo. Parlare di volgarità, di banalità, ecc., è retorica bolsa. Quelli che credono veramente a una funzione artistica del teatro dovrebbero essere lieti di questa concorrenza. Perché essa serve a far precipitare le cose, a ricondurre il teatro al suo vero carattere ». È sorprendente, ma comprensibile data la precocità di queste osservazioni di Gramsci, che il discorso successivo mostri il suo sostanziale disprezzo per la nuova arte e la sua fede nell'elitismo del teatro: « ... [il teatro] è diventato un affare senz'altro. È diventato una bottega di paccottiglia a buon mercato... Il cinematografo, che quest'ufficio può compiere con più agio e più a buon mercato, lo supera nel successo e tende a sostituirlo » (*ibidem*). Artaud, pur nell'accordo sostanziale, mostra una visione più complessa dei rapporti fra cinema e teatro grazie alla sua esperienza interna ad ambedue le arti e ai successivi sviluppi del cinema. Sull'involutione del teatro la diagnosi è la medesima e « l'atmosfera da bordello »



dei meriti della nuova arte nei confronti di un teatro che si limiti a una funzione digestiva o nel migliore dei casi all'analisi psicologica dell'individuo, e che ha sostituito all'azione la parola. L'opposizione di Artaud è chiaramente diretta ai drammi con pretese letterarie, allo psicologismo approssimativo del naturalismo, a un teatro che non tenga conto degli apporti del balletto russo, o dei contributi di Piscator, Meyerhold, Craig ed Appia, e cioè che non tenga conto dell'importanza degli elementi visuali, coloristici, architettonici, o delle possibilità plastiche e dinamiche della scena<sup>21</sup>.

che secondo Artaud regna nel teatro francese echeggia la « bottega di paccottiglia » di Gramsci. La differenza tuttavia emerge proprio quando i due critici di teatro (poiché in tale funzione essi si esprimono in quest'occasione) precisano in cosa consista la funzione del teatro. Ambedue auspicavano che il teatro acquistasse nuova vita abbandonando le « inutili, insincere tirate retoriche » che non sono « altro che letteratura ». Ma l'uno voleva che questo avvenisse attraverso un teatro che da straordinario divenisse abituale, che riflettesse in forme concrete i conflitti veri di un mondo vero; l'altro si opponeva storicamente al teatro fotografico e inerte che si aggira 'nelle corti di giustizia e nelle aule del tribunale' o nel migliore dei casi si sposta, grazie alle complesse analisi psicologiche di un Pirandello, nello studio dello psicoanalista « ce qui nous fait encore descendre d'un cran dans notre expérience psychologique et démoralisante de l'homme qui, quels que soient les monstres qu'il enfante et dont il fait sa compagnie habituelle, n'en est pas moins l'homme de tous les jours... » (cit., p. 216). Il paragone è rischioso e forse non molto utile: Gramsci fu critico teatrale in modo marginale e le sue recensioni sono sempre più attente alle realtà storiche e culturali che ai problemi scenici e teatrali mentre Artaud si occupò prevalentemente dei problemi del rinnovamento scenico e teatrale. Tuttavia ci è sembrato interessante notare un fondamento critico comune, forse insospettabile a chi consideri le due personalità in un momento successivo.

<sup>21</sup> Il suo attacco è rivolto alla cornice piatta, abituale, quotidiana in cui viene costretto il personaggio. Egli credeva in un teatro fatto di « personaggi famosi, delitti atroci, sacrifici sovrumani » (op. cit., p. 201). Lo spettacolo di massa quale ad esempio era stato realizzato durante la rivoluzione russa sembrava ad Artaud un correttivo utile: « ...il teatro della crudeltà vuole ricorrere allo spettacolo di massa; cercare nell'agitazione di masse numerose, ma convulse e scaraventate l'una contro l'altra, un po' di quella poesia

Se il cinema riesce a dare un'immagine dinamica e completa della vita moderna che gli assicura superiorità spettacolare e intellettuale su altri tipi di spettacolo, il teatro può avere scopi diversi e una sua propria specificità:

Se facciamo un teatro non è per rappresentare lavori, ma per riuscire a fare in modo che quanto c'è di oscuro nello spirito, di occultato, di irrilato, si manifesti in una specie di proiezione materiale, reale (p. 13).

È con questo scopo che Artaud fondò il Théâtre Alfred Jarry che diresse, fra molte difficoltà, fino al 1930 in collaborazione con Roger Vitrac e Robert Aron.

Il teatro Alfred Jarry, consapevole della sconfitta del teatro di fronte allo sviluppo dilagante della tecnica, si propone con *mezzi specificamente teatrali* di contribuire alla distruzione del teatro quale attualmente esiste in Francia, coinvolgendo in tale distruzione tutte le idee letterarie o artistiche, tutte le convenzioni psicologiche, tutti gli artifici plastici, ecc., su cui questo teatro è fondato, e riconciliando, almeno provvisoriamente, l'idea teatrale con le parti più roventi dell'attualità (p. 25).

L'attività del gruppo fu alquanto limitata: quattro spettacoli composti di varie parti, eseguiti in luoghi sempre diversi; insieme a *Les Cenci* che egli stesso mise in scena al Théâtre des Folies-Wagram nel 1935, essi costituirono l'unica realizzazione registica di Artaud<sup>22</sup>. Egli fu invece assai proli-

che esiste nelle feste e nelle folle, i giorni, oggi troppo rari, in cui il popolo si riversa nelle strade » (*ibidem*). Da tali definizioni si possono dedurre le difficoltà oggettive che egli avrebbe trovato nel realizzare un tale tipo di teatro, un teatro per il quale egli invocava, se necessario, del vero sangue.

<sup>22</sup> Si trattava di due drammi di Vitrac, uno di Claudel (contro il volere dell'autore), *Il sogno* di Strindberg (su cui il regista incluse un interessante commento nel programma), il film di Pudovkin *La madre*, e una breve composizione drammatica dello stesso Artaud, con commento musicale, *Ventre brûlé ou la Mère folle* (1927). Di questo dramma che trattava in chiave farsesca del conflitto fra cinema e teatro rimane solo una descrizione ironica di Artaud. La descrizione è attribuita a due critici, secondo una tipologia perfettamente riconoscibile ancora oggi e ispirata ad Artaud

fico nel campo teorico: durante l'attività del teatro produsse manifesti, discussioni degli spettacoli, programmi e proposte di messa in scena, alcune delle quali sono dei veri e propri canovacci drammatici<sup>23</sup>. Non man-

dalle sue poco felici esperienze in questo campo: « Permettetemi di raccontare *Ventre brûlé ou la Mère folle*, dramma di Antonin Artaud. Questo lavoro mostrava nella quasi completa oscurità un giovane che portava prima avanti e poi indietro una sedia pronunciando frasi misteriose. Moriva, e allora passava una regina, che moriva anche lei, e altri personaggi, che morivano a loro volta. L'autore non ha voluto fornire la chiave del problema » (*op. cit.*, p. 37). Brook come Artaud non risparmiò strali alla critica che riteneva fra le principali responsabili dell'asfissia del teatro occidentale.

<sup>23</sup> A parte i saggi teatrali, di cui si dirà, i suoi scritti drammatici occupano un posto minore nella sua considerevole produzione. Molte furono le sue raccolte di poesie: *Tric-trac du ciel*, *L'ombilic des limbes*, *Le pèse-nerfs* tra quelle giovanili; due i romanzi: *Le Moine*, un rifacimento dell'opera di Lewis a cui egli si interessò a varie riprese per un adattamento teatrale, e *Héliogabale ou l'anarchiste couronné*. Delle molte opere in prosa si può ricordare *L'art et la mort* (1929) e *Van Gogh le Suicidé de la Société* (1947). La parte rilevante è data dalle opere autobiografiche e dai resoconti di viaggio, e soprattutto dai saggi e dagli articoli ispirati dalla sua esperienza messicana; le sue lettere più interessanti sono pubblicate in due raccolte, *Correspondence avec Jacques Rivière* del 1924, e le *Lettres de Rodez* pubblicate da Henry Parisot a cui erano dirette, e insieme alle molte altre lettere che egli scrisse costituiscono un resoconto puntuale delle sconvolgenti esperienze psichiche di Artaud. Nel campo specificamente teatrale, accanto agli unici due testi drammatici che si possono definire completi, il dramma *Les Cenci* (1935) e il radiodramma *Pour en finir avec le jugement de dieu* (1948), bisogna ricordare due drammi perduti, *Ventre brûlé*, di cui si è detto, e *Le supplice de Tantale*, un adattamento dell'*Atreo e Tieste* di Seneca, che gli sembrava il migliore testo esistente per il teatro della crudeltà. È importante menzionare il dialogo poetico *Le Jet de Sang* che era parte di una delle sue prime raccolte di versi *L'ombilic des Limbes* e che Brook e Marowitz inclusero nel loro spettacolo sperimentale del 1964, intitolato al teatro della crudeltà, e tre progetti di messa in scena, *La pierre philosophale* del 1930-31, *Il n'y a plus de firmament*, una pantomima cosmica sull'imminente collisione della terra con Sirio, e *La Conquête du Mexique* (1950), sulla sconfitta e sulla morte di Montezuma. Quest'ultimo testo, una parte del quale fu incluso nel

cano commenti sull'ostilità del pubblico e della critica; sulle difficoltà finanziarie e sulla mancata solidarietà dell'ambiente letterario e artistico. La parte più interessante di questi scritti sta nelle formulazioni positive del tipo di teatro che si voleva realizzare, che mostrano l'entusiasmo e la fede di Artaud nell'impresa — entusiasmo che egli conservò fino alla fine nelle circostanze più avverse e demoralizzanti — e lasciano intravedere le linee fondamentali della sua proposta teatrale<sup>24</sup>. Fu solo dopo il fallimento del teatro Jarry che Artaud si dedicò più consapevolmente alla scrittura di saggi teorici, che lo condussero a una formulazione organica del suo « teatro della crudeltà ». Nel 1931 vide una rappresentazione del teatro balinese che lo colpì enormemente e accentuò il suo interesse — na-

Secondo Manifesto del Teatro della Crudeltà e di cui egli riuscì a dare solo una lettura pubblica nel 1934, insieme a brani di *Richard II*, è forse il più interessante dei suoi progetti drammatici perché più rappresentativo delle sue idee. In tutti questi casi si trattava di descrizioni drammatiche più che di testi veri e propri; brevi brani lirici incompleti o raccolta di varie liriche come in sostanza nel caso del radiodramma; adattamenti, come nel caso di *Les Cenci*, tratto dalle tragedie di Shelley e di Stendhal. Una produzione breve, incompleta, mutilata che a fatica giustificerebbe l'enorme influsso di Artaud nel teatro contemporaneo e che certo non è stata il veicolo principale di tale influsso.

<sup>24</sup> Piuttosto chiaro è il discorso sulle influenze: « Il teatro Alfred Jarry rinuncia ad elencare tutte le influenze frammentarie che ha potuto subire (come: teatro elisabettiano, Cechov, Strindberg, Feydeau, ecc.), per soffermarsi soltanto, dal punto di vista dell'efficacia che si esige nel paese, sugli esempi indiscutibili forniti dai teatri cinese, negro-americano, e sovietico. In quanto allo spirito che lo informa, esso partecipa dell'insuperato insegnamento umoristico di *Ubu Roi*, e del metodo rigorosamente positivo di Raymond Roussel » (*op. cit.*, p. 32). Egli si proponeva di usare tre temi: attualità, *humour*, riso assoluto, elementi questi ultimi che egli derivava dal teatro di Jarry, e che dovevano dimostrare che il comico e il tragico sono una falsa alternativa. Egli voleva combattere contro tutte le superstizioni, in particolare contro la vergogna « l'ultimo e il più temibile ostacolo alla libertà » e in quanto all'inconscio, esso non sarà usato per se stesso — « tanto peggio per gli analisti, i cultori dell'anima, i surrealisti » (*cit.*, p. 31) — ma in riferimento alla vita quotidiana degli individui.

to molti anni prima — per il teatro orientale<sup>25</sup>. Da quel momento egli considerò come fondamentale l'opposizione esistente fra due civiltà e due espressioni teatrali: il suo rifiuto del teatro occidentale si estremizzò e lo allontanò dalle proposte precedenti, che tentavano ancora di mediare con materiale e tecniche preesistenti.

Il saggio che egli scrisse sulla rappresentazione è estremamente importante: nelle descrizioni tecniche contiene i fondamenti delle sue proposte sceniche — un teatro rituale ed astratto che abbia il regista come suo sacerdote<sup>26</sup>; che rappresenti i conflitti attraverso puri gesti, in una geometria schematica rigorosamente scenica<sup>27</sup>; che usi gli attori quali « geroglifici animati »<sup>28</sup>; che si esprima attraverso un linguaggio scenico di estrema precisione ed essenzialità<sup>29</sup> — e dette il via a un periodo di tre anni in cui egli scrisse i saggi che saranno poi pubblicati, insieme a pochi altri articoli successivi, con il titolo *Le théâtre et son double* nel 1938.

Il 1936 segnò una brusca svolta nella sua vita: deluso dall'impossibilità di trovare una realizzazione concreta alle

<sup>25</sup> « Lo spettacolo del teatro Balinese, fatto di danza, di canto, di pantomima — e pochissimo di teatro psicologico quale lo intendiamo noi in Occidente — riporta il teatro ad un piano di creazione autonoma e pura, in una prospettiva di allucinazione e di sgomento » (*cit.*, p. 170).

<sup>26</sup> « È un teatro che elimina l'autore a profitto di quello che, nel nostro gergo teatrale d'Occidente, chiameremmo il regista; ma in questo caso il regista diventa una sorta di coordinatore magico, un maestro di cerimonie sacre » (*idem*, p. 176).

<sup>27</sup> « In questo teatro ogni creazione viene dalla scena, trova la sua traduzione e le sue origini in un impulso psichico segreto che è la Parola di prima delle parole » (*ibidem*).

<sup>28</sup> « ... dal dedalo di gesti, di atteggiamenti, di grida improvvisate, attraverso giravolte ed evoluzioni che utilizzano ogni punto dello spazio scenico, si sprigiona il senso di un nuovo linguaggio fisico basato sui segni e non più sulle parole. Gli attori, con i loro abiti geometrici, paiono geroglifici animati » (*idem*, p. 171).

<sup>29</sup> « Tutto dunque è regolato, impersonale; non un guizzo di muscoli, non uno stralunamento d'occhi che non sembri appartenere a una sorta di matematica meditata che regola ogni cosa e attraverso la quale ogni cosa passa » (*idem*, p. 174).

proprie idee e dalle difficoltà oggettive che si frapponevano alla traduzione del suo teatro della crudeltà, confermate dal clamoroso fallimento di *Les Cenci*, egli decise di allontanarsi dalla scena letteraria e dalla Francia alla ricerca di una cultura in cui gli elementi istintuali e mistici non fossero stati ancora distrutti dall'industrialesimo e in cui l'uomo non avesse paura di vivere sotto il segno autentico della magia. Il Messico e l'Irlanda furono le tappe del suo viaggio di liberazione, la droga e il misticismo gli strumenti del suo allontanamento dalla società civile<sup>30</sup>. Al suo rientro in essa, egli fu internato in manicomio per vari anni e privato della libertà di scrivere<sup>31</sup>.

La sua esperienza liberatoria terminò ironicamente — o forse logicamente — in una reclusione che Artaud descrisse come brutale e repressiva e di cui dette un'interpretazione politica<sup>32</sup>.

<sup>30</sup> In Messico venne a contatto con le tribù indiane Tarahumaras che praticavano l'uso e il culto del *peyotl*, una droga che gli permise l'esperienza liberatoria che cercava: « J'ai pris du Peyotl au Mexique dans la montagne et j'en ai eu un paquet qui m'a fait deux ou trois jours chez les Tarahumaras, j'ai pensé alors à ce moment-là vivre les trois jours les plus heureux de mon existence. J'avais cessé de m'ennuyer, de chercher à ma vie une raison et j'avais cessé d'avoir à porter mon corps » (A. ARTAUD, *Les tarahumaras*, Paris, Gallimard, 1971, p. 109). Nel secondo caso, spinto dai poteri magici di un bastone che egli credeva fosse appartenuto a San Patrizio e cui egli attribuiva qualità straordinarie, si avvicinò al cattolicesimo per un breve periodo. Anche la sorprendente storia di questa sua temporanea conversione al cattolicesimo (Artaud giunse successivamente a operare tagli e correzioni nelle opere di quel periodo, dimenticando in qualche caso di eliminare le contraddizioni) viene riferita in alcune delle lettere contenute nel resoconto di viaggio sul Messico appena citato. Il libro, composto di prosa, poesia, lettere, documenti, fu scritto fra il 1936 e il 1948 ed è una testimonianza dell'itinerario di Artaud fra il viaggio al Messico e l'internamento a Rodez.

<sup>31</sup> « Quant à mes papiers et manuscrits personnels, j'en perds la trace depuis le sol Français. Et pour récrire ce Voyage au Mexique et l'achever il me faudrait maintenant près d'une année. D'ailleurs l'atmosphère de l'internement ne se prête guère à cette sorte de travaux. Pour écrire il faut être libre » (*op. cit.*, p. 130).

<sup>32</sup> Fin dall'inizio della sua carriera, egli si sentì perseguitato, per la carica pericolosa delle sue idee, da « repasseurs, blanchis-

Sarà questo uno degli elementi che faranno di Artaud, come si vedrà, uno dei profeti degli anni sessanta, e non solo per quanto riguarda l'attività teatrale. L'immagine di «le sick kiddo» emerge dagli eventi della sua vita, non meno che dai suoi scritti e dal suo lavoro, ed è in questo senso che si giustifica questo breve cenno biografico<sup>33</sup>. Questa coincidenza fra vita e opera è al centro dell'interesse della critica più recente e alcuni studiosi — Derrida, Foucault, Kristeva — hanno proposto il collegamento fra discorso critico e clinico, in questo caso il discorso fra follia come creazione e arte, e follia come malattia, e lo hanno visto come rapporto storico essenziale per l'uomo e l'artista di oggi<sup>34</sup>.

---

seurs, droguistes, épiciers, marchands de vins, manutentionnaires, employés de banque, comptables, commerçants, flics, médecins, professeur d'université, employés d'administrations, prêtres enfin, prêtres surtout» (Lettera a Henry Parisot del 1945 in *Oeuvres Complètes, cit.*, vol. IX, p. 182) e negli elettro-choc cui venne sottoposto vide la vendetta della Francia borghese contro di lui (*id.*, p. 181 e passim). L'interpretazione politica che egli dà del suo internamento in una delle istituzioni repressive della società civile verrà ripresa dall'anti-psichiatria degli anni sessanta: «There is no such 'condition' as 'schizophrenia', but the label is a social fact and the social fact a political event. This political event, occurring in the civic order of society, imposes definitions and consequences on the labelled person...» (R. D. LAING, *The Politics of Experience*, Harmondsworth, Penguin, 1967, p. 100).

<sup>33</sup> Gli eventi della sua vita qui assai sommariamente riferiti, così come la sua filosofia dell'irrazionale e dell'istintuale, sono dominati da un estremo rigore. Si direbbe che tutta la vita di Artaud sia frutto di un'accurata regia. Non bisogna dimenticare che tutto quanto si sa di lui deriva prevalentemente da lettere e scritti autobiografici.

<sup>34</sup> Cfr. J. DERRIDA, *op. cit.*; J. KRISTEVA, «Le sujet en procès» in P. SOLLERS, *Artaud*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1973 e M. FOUCAULT, «Le nom du père», *Critique*, Mars 1962. Lo stesso Artaud ha incoraggiato l'accostamento. Specialmente negli scritti degli ultimi anni, in particolare nelle *Lettres de Rodez* (1945), egli sembrò considerare la sua malattia come un'importante realizzazione della sua personalità; già in una lettera del 1924 a Jacques Rivière, si era chiesto: «Alors, d'où vient le mal, est-ce vraiment l'air de l'époque, un miracle flottant dans l'air, un prodige cosmique

La sovrapposizione fra l'uomo e l'artista, il personaggio umano e la funzione professionale, è evidente nella qualità del suo influsso sul teatro europeo, che fin troppo spesso ha dedicato maggiore attenzione alle emblematiche vicende individuali di Artaud piuttosto che al suo contributo di drammaturgo e regista. Basterà pensare, fra i molti esempi, allo spettacolo recente di Charles Marowitz, *Artaud at Rodez*, che si concentra prevalentemente sugli aspetti psichici e umani della vicenda di Artaud, e che è solo l'ultimo episodio d'una serie.

L'influsso specifico, legato alle sue proposte e teorie teatrali, è invece anteriore agli anni sessanta e si può farlo risalire all'immediato dopoguerra. Nel 1946 al suo rientro — sia pure parziale — nella vita sociale, la sua fama aveva probabilmente valicato i confini dell'intelligenza parigina. Paule Thévenin, nel commosso omaggio ad Artaud che fa nel luogo saggio *Antonin Artaud dans la vie*<sup>35</sup>, riferisce di

---

et méchant, ou la découverte d'un monde nouveau, un élargissement véritable de la réalité?» (*Oeuvres Complètes, cit.*, vol. I, p. 39). I toni usati per descrivere l'esperienza della follia come un'espressione dello spirito del tempo, la scoperta di un mondo nuovo, un'estensione genuina della realtà ricordano quelli di Laing («Madness need not be all breakdown. It may also be breakthrough. It is potentially liberation and renewal as well as enslavement and existential death», *op. cit.*, p. 110). La descrizione del viaggio al di là dei confini della razionalità, che è parte fondamentale dell'esperienza schizofrenica e che viene descritta da Laing in *The Politics of Experience*, è quella di un'esperienza liberatoria, un viaggio di scoperta da cui si torna con capacità e conoscenze precluse ai 'normali'. Le analogie fra questa esperienza e gli effetti che Artaud attribuiva al suo teatro della crudeltà, almeno nelle sue aspirazioni, sono sorprendenti.

<sup>35</sup> A Paule Thévenin, un'attrice e amica che gli fu vicina in quegli ultimi due anni, Artaud affidò la cura delle sue opere e dei suoi manoscritti. E alla sua testimonianza che si deve il racconto dell'ultimo travagliato periodo durante il quale il poeta fu aiutato dalla solidarietà di amici o anche di avversari (come Aragon) che organizzarono una mostra di suoi disegni e manoscritti e una lettura di sue poesie, che suscitò molte polemiche e scandalo. L'episodio più controverso fu comunque la produzione del radiodramma,

suoi incontri con uomini di teatro, francesi ed europei, avvenuti a Parigi in quegli ultimi due anni e Brook, che nella seconda metà degli anni quaranta, si recava spesso a Parigi, potrebbe essere stato fra questi. Non è importante stabilire se egli avesse materialmente conosciuto Artaud o letto le sue opere. Estremamente attento com'era al teatro francese — Sartre e Cocteau sono interessi dominanti di questi suoi primi anni — era inevitabile che egli entrasse in rapporto con le sue idee, e attraverso i drammi da lui diretti e attraverso i gruppi sperimentali attivi in Francia da prima della guerra e che erano stati in contatto più o meno diretto con Artaud. Il gruppo dell'Atelier diretto da Charles Dullin potrebbe aver costituito un collegamento importante<sup>36</sup>. L'incontro di Brook con Dalí e la loro collabo-

---

*Pour en finir avec le jugement de dieu*, prima accettato e poi respinto dall'ente radiofonico francese. Il radiodramma all'ultimo momento fu ritenuto inadatto alla trasmissione per gli oltraggiosi attacchi a una nazione amica, gli Stati Uniti di America, e per lo straordinario apparato vocale e sonoro, accuratamente preparato dall'autore e regista ma che ciò nonostante fu definito da un critico « una sinfonia di grida animali ». Un mese dopo Artaud venne trovato morto nella casa di cura di Ivry, seduto ai piedi del letto come aveva dichiarato di voler morire. Morì per il cancro da cui era affetto e la causa ultima fu probabilmente un eccesso delle droghe che usava contro il dolore, e che peraltro aveva sempre usato; pure il giorno prima aveva fatto testamento (anche se solo di scritti e idee) e a dispetto delle cause esterne e probabilmente accidentali morì nel modo e nel momento scelti da lui. Cfr. P. THÉVENIN, « Antonin Artaud dans la vie », *Tel Quel*, n. 20 (Hiver 1965), p. 34.

<sup>36</sup> L'attività di attore, che fu subordinata a quella di regista e drammaturgo, fornì ad Artaud elementi determinanti della sua concezione del teatro. In particolare il lavoro con il gruppo di Dullin fu particolarmente importante, come testimoniano le sue note del 1922, « Il Teatro dell'Atelier », *cit.*, pp. 105-09. L'accurata preparazione psicofisica cui Dullin sottoponeva i suoi attori alla ricerca di intonazioni particolari della voce e di movimenti corporei che potessero rappresentare sia caratteri umani che elementi naturali o perfino pure creazioni dello spirito, e le tecniche di improvvisazione, anch'esse raggiunte attraverso una lunga preparazione, facevano di questo gruppo un teatro laboratorio fra i più interessanti. L'esperimento non era nuovo: i russi usavano l'improvvisazione da anni e Artaud ne era al corrente, così come conosceva gli altri

razione nella *Salomé* di Strauss potrebbe aver fornito un altro canale di comunicazione indiretta.

Gallimard iniziò la pubblicazione dell'opera completa di Artaud nel 1956<sup>37</sup> e fu questa ponderosa impresa — ancora in corso — che permise di conoscere il pensiero di Artaud nella sua completezza. *Le théâtre et son double* come si è detto era stato pubblicato in vita da Artaud permettendo la diffusione delle sue teorie teatrali da tempo. La prima traduzione inglese dei saggi teatrali si ebbe nel 1953 — *Le théâtre et son double* è stato ristampato varie volte negli Stati Uniti e in Inghilterra negli anni cinquanta e sessanta — ma la pubblicazione delle opere complete in Inghilterra è iniziata solo nel 1968<sup>38</sup>.

Ma anche per questo aspetto, fu solo agli inizi degli anni sessanta che l'interesse per Artaud divenne dominante in Inghilterra e negli Stati Uniti.

---

By 1965, the ideas of Artaud and the work of the experimental American companies which had been filtering through to London for about three years began to take root<sup>39</sup>.

---

gruppi di avanguardia attivi in Francia e altrove, ma l'allenamento diretto che egli ricevette per alcuni anni come attore alle dipendenze di Dullin fu certamente cruciale per lui. Egli non cessò mai di sperimentare in particolare nel campo dell'educazione della voce e nella ricerca di un linguaggio non verbale. La Thévenin lo descrive, nell'ultima parte della sua vita, impegnato giornalmente in esercizi respiratori e sonori allo scopo di dare alla sua voce il carattere di strumento docile e polimorfico necessario per il radiodramma di cui egli era attore.

<sup>37</sup> A. ARTAUD, *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1956-74 (I-XIII).

<sup>38</sup> A. ARTAUD, *Collected Works*, ed. by V. Corti, London, Calder and Boyars, 1968.

<sup>39</sup> CH. MAROWITZ, *Confessions of a Counterfeit Critic*, London, Methuen, 1973, p. 30. In questo suo pur interessante testo, Marowitz descrive spesso il teatro inglese degli anni sessanta come un campo di battaglia, spaccato in due dall'influsso contrastante del teatro metafisico di Artaud e dei drammi didattici e politici di Brecht. Egli stesso confessa che da questi due influssi antitetici non si libererà mai. La sua visione manichea è estremamente meccanica. Come si vedrà, nel lavoro di Brook sarà difficile distinguere fra l'insegnamento dell'uno e quello dell'altro, e lo stesso Brook

Charles Marowitz, che è l'autore di queste parole, fu uno dei mediatori dell'influsso di Artaud sia con la sua attività registica che attraverso articoli e opere critiche.

Che Artaud fosse diventato il santo di una nuova chiesa era una constatazione che veniva anche da chi era esterno al mondo teatrale ed era efficacemente comunicata da un lungo articolo del *Times Literary Supplement*, intitolato « Saint Artaud »:

A stage covered with lunatics, a pink-fleshed, sinisterly soft-spoken Marquis de Sade being whipped into orgasm by Charlotte Corday's hair, jiggling movements directly suggestive of copulation, a general atmosphere of madly controlled frenzy always ready to flare up into anarchistic violence...<sup>40</sup>.

È questo il commento alla rappresentazione del *Marat-Sade* che sembra all'anonimo critico un altro capitolo della rivolta irrazionalistica di cui Artaud, con Sade, Rimbaud, Jarry, è ispiratore. Il tentativo di storicizzazione non impedisce all'autore di formulare il sospetto che l'odio di Artaud per la parola e per il testo scritto provenisse da una sua presunta balbuzie.

*Tulane Drama Review*, che ha avuto una funzione centrale nello sviluppo del teatro sperimentale recente, dedicò un numero speciale al drammaturgo nel 1963 e da allora l'interesse per Artaud, sostenuto attraverso la pubblicazione di lettere, diari di scena e commenti critici, è diventato un tratto caratterizzante della rivista; in Inghilterra *Encore*, che ebbe funzione analoga a *TDR* pur avendo un campo di interesse assai diverso, si occupò ripetutamente di Artaud nel 1964, soprattutto ad opera di Brook e Marowitz che erano i principali artefici del *revival* artaudiano anche in campo scenico. Fuori dall'Inghilterra i gruppi che

---

mise in guardia contro tali distinzioni meccaniche: « One can oversimplify; and say that Artaud is related to a non-rational, non-verbal, non-intellectual theatre, and that Brecht is related to an intellectually lucid theatre » (P. BROOK AND OTHERS, « Marat / Sade Forum », in *TDR*, vol. 10, n. 4 (summer 1966), p. 226).

<sup>40</sup> « Saint Artaud », *TLS*, March 18 1965, p. 214.

più autorevolmente si proposero come discepoli di Artaud erano il Living Theatre di Julian Beck e Judith Malina, divenuto noto in Europa agli inizi degli anni sessanta ma che agiva negli Stati Uniti fin dal 1947, e il teatro laboratorio di Grotowski. Ma essi non erano i soli specialmente negli Stati Uniti:

The Living Theatre, The Open Theatre, La Mama, Grotowski, and almost every significant permanent company on the Continent have accepted Artaud's dicta on collective structuring, physicality of performances, release from logical-positivist language, and the need to escape from the tyranny of trivializing realism<sup>41</sup>.

Un altro gruppo di intellettuali inglesi e americani, questa volta esterni all'ambiente strettamente teatrale, si volse ad Artaud come ad una fonte di ispirazione. Si trattava del gruppo di poeti formatosi intorno a Charles Olson negli anni cinquanta, il Black Mountain College Group, e il primo numero della *Black Mountain Review* dedicato a « The Drug Experience » fa ampi riferimenti a Artaud. Corti, Ferlinghetti e Trocchi, che sono stati fra i collaboratori della rivista, si sono in seguito occupati della diffusione dell'opera di Artaud, come traduttori e curatori, soprattutto sulle pagine della *Tulane Drama Review*.

Accanto a tali esempi, Brook si pone in tono minore se ci si limita a considerare l'unico episodio esplicitamente artaudiano della sua carriera, la breve stagione sperimentale al Lamda Theatre con Marowitz nel 1964. Ma uno sguardo completo alla personalità e all'attività di Brook permetterà di vedere la complessità e l'estensione — oltre alla problematicità — del rapporto con Artaud, e mi pare che di rapporto e non di influsso si dovrebbe parlare, in questo e in altri casi.

\* \* \*

---

<sup>41</sup> CH. MAROWITZ, *op. cit.*, p. 35. Anche Brook parla del Living Theatre come di uno dei migliori esempi di comunità teatrale secondo le concezioni artaudiane. Sull'influsso di Artaud sul gruppo americano, cfr. S. GOTTLIEB, « The Living Theatre in Exile: Mysteries, Frankenstein », *TDR*, vol. 10, n. 4, summer 1966, p. 140 e *passim*.

La figura di Peter Brook ha avuto un ruolo centrale nel teatro inglese ed europeo degli ultimi 30 anni. Da A. Hunt egli è stato definito « the most talented individual director... to have emerged in our theatre for 30 years »<sup>42</sup>. Le sue proposte, assieme a quelle di Brecht, Artaud, Ionesco e Grotowski, fanno parte del discorso interessante che si è aperto da vari decenni nel mondo occidentale, il mondo in cui il teatro si è trovato ad affrontare la sfida dei mezzi tecnologici, una sfida che ha accettato in parte usando i *media* (basti pensare al teatro televisivo che spesso ha specificità e forma autonome, o all'uso assai diffuso, fino a diventare di maniera, di schermi televisivi sulla scena o in sala utili a fornire effetti di alienazione o frammentazione) e in parte proponendosi come forma alternativa ai canali del consenso e stimolo al dissenso e alla contestazione. A questo atteggiamento va collegata la proposta di ritorno a un teatro essenziale e originario che viene da Artaud, Brook, Grotowski, in quanto sottolinea che il teatro — in opposizione ai *media* tecnologici — è forma pre-capitalistica che originariamente rifletteva esperienze umane essenziali ed elementari. Questa ricerca di essenzialità viene indicata come uno degli scopi di Brook:

He's driven by a need to search for ways of exploring the ultimate in human experience in terms of the ultimate in theatrical expression<sup>43</sup>.

Le teorizzazioni di Brook sono ampie e accurate illustrazioni di tale sua ricerca, dai molti articoli pubblicati su riviste americane e inglesi — dal 1947 in poi — fino a *The Empty Space* che nel '68 segna una pausa di riflessione importante nella sua attività. Il '68 è anche l'anno di pubblicazione del 'libro' di *US*, che contiene solo un breve scritto individuale di Brook. Ma per essere la cronaca fedele di una delle sue esperienze più interessanti rappresenta una testimonianza importante della sua pratica tea-

<sup>42</sup> A. HUNT, « Acting and Being », in *New Society*, 20 Feb. 1975, p. 466.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

trale. Da allora si è sentita la sua voce anche più spesso e in modo più autorevole: non c'è raccolta di saggi sul teatro che non contenga un suo articolo o intervista, da *Encore Reader* (1965) a *Directors' Theatre* (1974). Anche le sue prefazioni sono significative, da quella al libro del critico polacco Jan Kott, *Shakespeare our Contemporary* (1965) e a *Towards a Poor theatre* di Grotowski (1969), due importanti influssi sull'opera di Brook, fino al suo recente contributo all'edizione francese di *Timon D'Athènes*, pubblicata, nel 1974, dal Centre International de Créations Théâtrales da lui diretto a Parigi.

Brook è stato interprete e protagonista di tutte le fasi del rinnovamento teatrale del dopoguerra ed egli stesso è un po' il mediatore del passaggio dalla figura individuale del regista autocrate al lavoro di gruppo, e fornisce una continuità fra la sperimentazione odierna e quella del passato legata prevalentemente alla ricerca paziente dell'artista individuale o all'estro creativo di personalità isolate. Non a caso il suo nome viene accostato a quello di Gordon Craig, che egli conobbe e ammirò, e l'accostamento non viene rifiutato da Brook<sup>44</sup>.

<sup>44</sup> Peter Brook non è Gordon Craig né potrebbe esserlo; pure, la tentazione di accostare questi due mostri sacri del teatro novecentesco inglese si è dimostrata troppo forte per critici e biografi di Brook (cfr., ad esempio, J. C. TREWIN, *op. cit.*, p. 97) ed è incoraggiata dallo stesso Brook che menziona Craig in più di un'occasione nei suoi scritti teorici ed articoli. D'altra parte i rapporti fra l'anziano regista e Peter Brook erano dei più affettuosi e cordiali: Edward G. Craig nella sua biografia (*Gordon Craig*, London, Gollancz, 1968) riferisce che i due erano legati da ammirazione e rispetto reciproci e che i rapporti con Brook furono un conforto importante degli ultimi anni della vita di suo padre. La presenza di elementi interni all'opera di Brook che risentono dell'influsso di Craig o che almeno indicano le affinità fra i due è sostanziale e un'analisi del genere ci porterebbe assai lontano. Basterà ricordare l'importanza da ambedue attribuita al balletto: Craig, che condivise tale passione con gran parte delle avanguardie primo-novecentesche, indicò nella danza uno degli elementi costitutivi del nuovo tipo di dramma da lui proposto, insieme alla musica, al colore, all'azione mimica, al gesto. Brook, che è stato critico di balletto per l'*Observer* per vari anni, ha par-

Con la sua influenza egli ha codificato l'uso di nuove tecniche teatrali, fra cui quella dell'improvvisazione, anche al di fuori della voga dello *happening* che in quegli stessi anni si andava diffondendo in Inghilterra e in America, e ha introdotto una nuova nozione della funzione del regista, che diventa in parte coordinatore e in parte sostituto dell'autore. Brook crede nel lavoro di gruppo preparato da anni di collaborazione piuttosto che nell'incontro occasionale e casuale, che nel teatro ufficiale è quasi sempre determinato da fattori esterni o commerciali. La presenza costante accanto a lui di altri registi, quali Marowitz e Geoffrey Reeves, Michael Kustow e Albert Hunt, o di compositori e scenografi quali Sally Jacobs e Richard Peaslee confermano la sua volontà di dare un carattere di creazione collettiva al suo lavoro; gli scrittori o i poeti, Charles Wood o Dennis Cannan, Adrian Mitchell o Ted Hughes, fanno parte del gruppo e 'lavorano' in esso e assieme ad esso: sia che abbiano la funzione di registrare il lavoro collettivo, o di ispirarlo con poesie e canzoni, o perfino di creare un nuovo linguaggio come nel caso di *Orghast*, il loro ruolo non è esterno o anteriore al lavoro collettivo, la loro funzione non preminente o autocratica e non diversa da quella

---

lato in varie occasioni dell'importanza e della funzione di tale arte. In un suo articolo su *New Theatre Magazine* del 1947, Brook sostiene la necessità di armonizzare suono, parola, movimento e colore in una produzione teatrale con parole che ricordano quelle che Craig scrisse nel 1905 in *The Art of the Theatre*: « He had a habit of designing his own set and composing his own music doing in fact all that Gordon Craig thought a complete man of the theatre should do » (cfr. J. C. TREWIN, *op. cit.*, p. 12). La ricerca di un linguaggio fisico e concreto per il teatro, di un linguaggio specifico che non fosse quello verbale, o almeno non solamente verbale, unisce ambedue i registi ad Artaud sia pure in rapporti diversi, se non altro temporalmente e costituisce un nucleo essenziale comune da cui si articolano le profonde differenziazioni che portano Craig all'isolamento dell'astrazione e Brook a vivere il suo tempo appieno e a realizzare nel modo più concreto le sue sperimentazioni. L'elemento da cui si potrebbe partire per differenziare Brook da Craig è proprio il costante sforzo di Brook di non operare individualmente.

dello scenografo. Gli attori sono raramente degli esecutori, più spesso dei collaboratori ed ispiratori: partecipano alla fase di ricerca e di assemblaggio del testo, contribuiscono con le loro reazioni, i loro ricordi, i loro gesti impulsivi, la loro personalità — talvolta con i loro nomi e i loro vestiti — a costruire l'azione. Da questo sforzo collettivo, da ricerche e discussioni, da un intenso allenamento e preparazione comune nasce il testo, o l'adattamento di un testo pre-esistente.

E tuttavia anche nella fase più recente della sua attività, in cui il confine esistente fra produzione ufficiale e sperimentale è andato sempre più sparendo<sup>45</sup>, il momento iniziale della ricerca, la volontà che la informa e la dirige, le linee teoriche che la ispirano appartengono a un uomo solo e riconducono a una personalità individuale, che rimane quella dominante, almeno nell'immagine giornalistica, anche quando egli ha operato con lo stesso gruppo per alcuni anni come è avvenuto recentemente. Si direbbe che uomini come Brook e Marowitz conservano un irriducibile elemento individualistico, nonostante il fascino della spinta anti-autoritaria e collettivistica subito da loro, come da altri, negli anni sessanta. Nel caso di Brook può essere legato alla sua fama di regista shakespeariano: sebbene egli si sia fatto mediatore e interprete di uno Shakespeare nostro contemporaneo, è pur vero che ha agito nella fase cruciale della sua carriera a Stratford-upon-Avon che può essere considerato uno dei templi del teatro occidentale. Ancora oggi, in una fase assai diversa, Brook difende il suo antico spazio scenico a cui non esclude di poter tornare: « ...formality is a tool at Stratford because... it permits intense communication with a thousand people... »<sup>46</sup>. Anche il paragone con Craig tende spesso a sottolineare in Brook l'artista isolato, il genio individuale che muta il carattere del teatro di un'epoca: « Gordon Craig influenced Europe for half a century through a couple of performan-

---

<sup>45</sup> J. COOK, *Director's Theatre*, London, Harrap, 1974, p. 43.

<sup>46</sup> Nella lunga intervista a J. Cook (*id.*, p. 19).



ces given in Hampstead in a church hall », dice Brook<sup>47</sup> e non molto dissimile è l'affermazione di Albert Hunt che parla di « ... Brook's attempt to invent, virtually single-handed, a genuinely contemporary theatre »<sup>48</sup>.

Dunque, l'alternanza fra volontà di cancellare la sua dominanza e necessità di farla valere per rinnovare il processo drammatico, la contraddizione fra la sua fede nel lavoro di insieme e la sua forte individualità — sottolineata dal mito del ragazzo prodigo prima e uomo miracolo poi creato da critici e biografi e perpetuato dalla pubblicità — conducono a uno dei dissidi esistenti nel suo lavoro, dissidi che si sono talvolta tradotti in conflitti concreti all'interno del gruppo, come ad esempio durante la preparazione e l'esecuzione di *Orghast* in Persia. Anche a un esame superficiale e solamente esterno, la sua carriera appare dominata da opposizioni e contraddizioni, da un ritmo dialettico di cui egli stesso ha parlato:

I believe that the only way one finds anything is through the radar system of finding one point, two points, three points, and somewhere in between those, is what you're looking for. For these reasons I've really spent all my working life in looking for opposites. For instance very early on, if I'd worked in Shakespeare, I'd then want to do a commercial comedy; if I'd worked in television, I'd want to go to opera<sup>49</sup>.

Ed infatti egli si è occupato di cinema e di teatro, di opera e di balletto, di teatro commerciale e di *musicals*, di Shakespeare e di Artaud. Spesso e all'interno di ciascuna di queste pur diverse attività egli si è trovato di fronte alla doppia esigenza di fare del teatro un'espressione politica e spettacolare, e di contemperare documentarismo e procedimento onirico, accurata preparazione storica e improvvisazione basata su libere associazioni fisiche e psichiche.

<sup>47</sup> P. BROOK, *The Empty Space*, Harmondsworth, Penguin, 1972, p. 74. A meno di altre indicazioni, le citazioni da Brook si intendono tratte da questo testo.

<sup>48</sup> A. HUNT, *art. cit.*, p. 466.

<sup>49</sup> In una intervista su *The Times*, 29.8.1970.

La necessità di armonizzare l'influenza di Brecht e Artaud sembra essere un nodo essenziale della sua opera, una tensione necessaria: talvolta l'espressione politica e la tentazione estetizzante sembrano conflittuali ma più spesso esse diventano due aspetti di una stessa esperienza; la loro coesistenza è il carattere distintivo del teatro di Brook.

Il periodo storico in cui la sua attività si è svolta è caratterizzato da profondi mutamenti ideologici, è un periodo in cui gli stessi confini di quella che veniva considerata arte sono mutati. Il teatro in particolare è uscito dalla provincia delimitata e specifica che occupava e l'opera di Brook, di notevole spessore, rappresenta tutte le contraddizioni inevitabili in tale processo di sconvolgimento e rinnovamento. Si possono leggere molte cose nell'attività di Brook: la necessità di riferirsi al grande testo (Seneca, Euripide o Shakespeare), e la tentazione di reinventarlo, come nel caso di *The Tempest* alla Round House; il ricorso al grande attore, che sia Paul Scofield o John Gielgud, e la volontà di creare un gruppo in cui l'allenamento collettivo renda ogni attore elemento intercambiabile dell'insieme; i procedimenti della crudeltà accanto a quelli della cronaca; il teatro spettacolare delle macchine ingegnose e mirabolanti accanto a quello dell'estrema semplicità e povertà; l'espressione rituale accanto alla visione disincantata del materialista. Vi si può leggere la storia di un periodo in cui il teatro ha tentato di inventarsi un nuovo linguaggio, e di uscire dalla convenzione antica.

Peter Brook ha iniziato la sua carriera in un'epoca in cui nulla lasciava prevedere che il teatro fosse meno che « deadly »<sup>50</sup> e in uno dei più solidi teatri provinciali d'Inghilterra, il Repertory Theatre di Birmingham, dove all'età di vent'anni<sup>51</sup> fu chiamato a dirigere *Man and Su-*

<sup>50</sup> « The Deadly Theatre » è il titolo della prima sezione di *The Empty Space*, dedicata al teatro del passato o a quello che secondo Brook è tale.

<sup>51</sup> Peter Brook è nato nel 1925 da genitori russi, emigrati in Francia prima della rivoluzione e poi in Inghilterra durante la

perman di Shaw, *King John* di Shakespeare, e *La donna del mare* di Ibsen. In tutti e tre i drammi egli diresse un giovane attore, Paul Scofield, iniziando una collaborazione che è durata a lungo, senza alcuna diffidenza per la figura del 'grande attore' che da chiunque operi in campo sperimentale viene considerato retaggio pericoloso del passato.

It was as if he had come up by public request like a high-pressure executive arriving to take over a dying business<sup>52</sup>.

L'immagine, che fa parte della molta retorica che viene usata dalla critica, giornalistica e non, fu adottata da Kenneth Tynan per descrivere il giovane appena uscito da Oxford, con l'esperienza di cinema e teatro sperimentali fatta durante gli anni universitari, che giunse — come spesso accade ai giovani funzionari efficienti — a dirigere attori e scenografi assai più vecchi di lui e sorprendentemente fu accettato da tutti. Le sue proposte innovative si inserirono senza troppe scosse in uno dei canali più solidamente tradizionali del teatro inglese e che tornò ad essere tale in seguito. Sia che si trattasse di interesse indulgente verso il ragazzo prodigio, come ha dichiarato uno degli attori che collaborò con lui in quegli anni, o del riconoscimento che il teatro era veramente « una ditta sull'orlo del fallimento » e che c'era bisogno urgente di un'operazione rinnovatrice, Brook incontrò scarsa resistenza. Subito dopo, egli fu chiamato a dirigere *Love's Labour's Lost* (1946) a Stratford e apparve per la prima volta in quello che è stato il suo spazio scenico prevalente fino al *Midsummer-Night's Dream* del 1969. La sua presenza ha modificato la storia delle rappresentazioni shakespeariane in Inghilterra, che fino ad allora erano dominate da un tradizionalismo

---

prima guerra mondiale. La sua educazione è stata delle migliori: prep school, public school e poi Oxford (Magdalen College) dove nell'ottobre 1942 diresse *Dr. Faustus* di Marlowe e una versione filmica del *Sentimental Journey* di L. Sterne.

<sup>52</sup> Cfr. sopra p. 2, nota 4.

decoroso che incontrava l'approvazione congiunta di spettatori, studiosi e critici<sup>53</sup>.

I contatti costanti con l'ambiente artistico parigino dovettero influenzare il suo *Love's Labour's Lost*. La rappresentazione, ispirata al *Voyage à Cythère*, uno dei quadri scenografici di Watteau, ebbe molto successo. Ancora una volta Brook fu favorito dal momento storico: la sua volontà di sperimentare un teatro visuale e pittorico incontrò il favore del pubblico dell'austero dopoguerra inglese, stanco dei toni sommessi e grigi della realtà della guerra. In *The Empty Space*, Brook parlerà del teatro inglese e francese del primo dopoguerra, il teatro di Fry e di Olivier, di Jouvet e di Barrault, come di un teatro che ritrovava, nelle luci e nei colori fastosi, le glorie passate:

... this was a theatre of colour and movement, of fine fabrics, of shadows, of eccentric and cascading words, of leaps of thought and of cunning machines, of lightness and of all forms of mystery and surprise—it was the theatre of a battered Europe that seemed to share one aim—a reaching back towards a memory of lost grace (p. 48).

Come si vede, anche in queste prime esperienze, Brook si diresse istintivamente verso un teatro che si volgesse alla fantasia piuttosto che all'intelletto dello spettatore, che usasse un linguaggio scenico non esclusivamente verbale, che rifiutasse la falsa realtà del teatro naturalistico. Un punto di partenza importante questo per Artaud, la cui condanna per il teatro narrativo e psicologico è senza mezzi termini:

La psicologia, che si accanisce a ridurre l'ignoto a noto, cioè a quotidiano e ordinario, è la causa prima di questo avvilitamento, e di questa spaventosa dispersione di energie, che mi sembra ormai arrivata al limite estremo (pp. 193-4).

---

<sup>53</sup> « When I first went to Stratford in 1945 every conceivable value was buried in deadly sentimentality and complacent worthiness — a traditionalism approved largely by town, scholar and Press » (cit., p. 51).

In quello stesso anno gli stratagemmi tecnici adottati per la rappresentazione di un adattamento dei *Fratelli Karamazov* e la regia di *Huis Clos* di Sartre, che è stata definita il suo primo esperimento di teatro della crudeltà<sup>54</sup>, lo affermarono come uno sperimentatore a cui si guardava con un misto di curiosità e di diffidenza ma con il rispetto che il suo rigore gli aveva guadagnato sin dal primo momento.

Da allora la carriera di Brook è stata una costante affermazione, con poche eccezioni, nel teatro e nel cinema: attori prestigiosi, scenografie mirabolanti, rappresentazioni impeccabili hanno reso i suoi controversi spettacoli, estremamente popolari. « *Le public: il faut d'abord que le théâtre soit* », aveva detto Artaud nel primo manifesto de « Il teatro della crudeltà » (cfr. *cit.*, p. 214) e la capacità di Brook di attirare l'interesse delle folle sembrerebbe smentire quest'affermazione<sup>55</sup>.

Nel 1962 gli viene offerto da Peter Hall di collaborare alla direzione della Royal Shakespeare Company, ed egli accetta alla condizione di poter fare del lavoro sperimentale al di fuori delle due sedi ufficiali della compagnia, l'Aldwych Theatre a Londra e lo Shakespeare Memorial Theatre a Stratford. È con questa riserva mentale, che mostra che Brook già aveva le idee chiare sulla difficoltà che le formule esistenti oppongono a una rivitalizzazione delle forme teatrali, che egli accetta di agire nell'ambito di due dei tre teatri che, con l'assistenza finanziaria dell'Arts Council, erano stati fino ad allora considerati i principali canali del rinnovamento teatrale del dopoguerra.

<sup>54</sup> da J. C. Trewin, in *op cit.*, p. 28.

<sup>55</sup> La differenza più notevole almeno esteriormente fra i due drammaturghi/registi è proprio data dalla incapacità di Artaud di « comunicare » il suo teatro in opposizione al successo che Brook ha avuto con il suo pubblico in tutte le fasi della sua carriera. Il diverso momento storico è l'elemento da tener presente, oltre alla considerazione che Brook si esprime in un'epoca che ormai contiene Artaud. Ma come si vedrà è la demistificazione della parola « successo » condotta da Brook che ridimensiona la differenza fra le due diverse esperienze.

Alcuni anni prima, in un articolo pubblicato su *Encore*, Brook aveva denunciato lo schiacciamento di prospettive e scopi prodotto dal sistema di sussidio delle arti del *welfare state*:

Once upon a time, in an evil, tyrannical world, there was a monstrous but clear-cut gulf between the wicked *them* and the virtuous *us*. For instance, there were two distinct types of theatre... To-day, all worlds intermingle. Now, in liberal, broadminded England the Archbishop of Canterbury can sit beside an atheistic author at the Queen's luncheon table... this hug of welcome, the warmth of this bosom carries with it a kiss of death<sup>56</sup>.

Questo 'bacio della morte' segnava la fine della rabbia e dell'antagonismo sentiti e vissuti dall'artista respinto dalla società, e provocava la perdita del suo senso di identità. Insieme ad altri intellettuali della sinistra inglese, Brook attaccava l'apatia indotta da un sistema sociale che sembrava accogliere tutti e porli sullo stesso piano:

For England destroys artists. This is a peculiar property of our social system... Social snobbery in England takes many forms, infinite in their variety, subtle in their invisibility, powerful in the illusion of total freedom they seem to give. No one presses the artist to do anything—all they do is to create a climate in which he only too readily will castrate himself<sup>57</sup>.

Artaud si era scagliato con altrettanta ferocia contro il teatro-spettacolo che dominava in Europa e in particolare in Francia dove « la gente va a teatro come andrebbe al bordello » (*cit.*, p. 107), all'ombra dei grandi mostri sacri come la Comédie-Française. Il successo è il più pericoloso di questi elementi soporiferi, perché introduce l'artista in uno dei molti piccoli mondi specializzati di questa società altamente strutturata dove egli rimane isolato da chi, nelle altre arti, un tempo lottava assieme a lui. In quel suo scritto

<sup>56</sup> CH. MAROWITZ (etc.), *The Encore Reader*, London, Methuen, 1965, p. 69. Il saggio di Brook, intitolato « Oh For Empty Seats » (pp. 68-74), è del 1959.

<sup>57</sup> *Id.*, pp. 69-70.

Brook ipotizzava che un teatro libero dall'esigenza del successo commerciale — Stratford in un senso e il piccolo gruppo del Lamda in un altro sembravano offrire le condizioni ideali — avrebbero potuto infrangere questa schiacciante struttura. Come Artaud con il teatro Alfred Jarry, Brook sembrava aver trovato la soluzione per sfuggire alla tirannia del botteghino e il modo — o la speranza — di unire popolarità e ricerca sperimentale. Il piccolo gruppo di attori che lavora con scarsi mezzi e sperimentalmente era stato descritto più di una volta da Artaud come l'unico mezzo per opporsi agli schiacciati meccanismi del teatro ufficiale. Per ambedue la speranza si rivelò un'illusione.

Durante questa prima fase della sua carriera, svoltasi senza scosse all'interno del teatro ufficiale, gli interessi di Brook, se si esclude Shakespeare, erano stati prevalentemente esterni al teatro inglese. La Francia, che per motivi biografici e culturali ha esercitato una notevole attrazione su Brook, gli aveva offerto il materiale più interessante: l'interesse giovanile per Cocteau, due importanti rappresentazioni di Sartre, una lunga serie di drammi di Anouilh, che evidentemente gli offrivano la possibilità di attuare quel teatro fantastico con prevalenza di elementi pittorici e musicali che è caratteristica di questo suo primo periodo. Ma è l'approdo a Genet, con *Le Balcon* diretto a Parigi nel 1960, che gli fornisce l'influsso più importante, insieme a quello di Artaud, che gli venga dal teatro francese, fornendogli la base del suo teatro maturo<sup>58</sup>.

Del teatro americano l'autore più rappresentato è Miller, accanto a Truman Capote e Tennessee Williams, ma in questo caso è in questione la sua funzione di ambasciatore fra due lingue e due — anzi tre — culture, poiché è lavoro da lui prevalentemente svolto in Francia. L'altro gruppo di drammaturghi interessanti appartiene al teatro di lingua te-

<sup>58</sup> « Now Genet is discussed, Shakespeare re-evaluated, Artaud quoted: there is a lot of talk about ritual » (*cit.*, p. 31).

desca: dall'esistenzialismo apocalittico di Durrenmatt e dal documentarismo di Hochhutt a Weiss, che fu per Brook un incontro importante che di nuovo lo riconduceva ad Artaud<sup>59</sup>.

Il dramma britannico a lui contemporaneo lo ha attratto assai poco con le eccezioni di Whiting e di Arden, che gli devono essere sembrati estranei all'ondata di neo-realismo che dominava il teatro inglese e da cui Brook si è tenuto distante anche se senza ostilità. In *The Empty Space* egli menziona Wesker, Osborne, Pinter come esempi di quanto sia positivo per il teatro che il drammaturgo sia o sia stato attore e conosca il processo materiale di costruzione di una commedia<sup>60</sup>. Sono presenti nell'elenco delle opere da lui dirette rappresentazioni di Fry, Greene ed Eliot che erano di routine negli anni quaranta e cinquanta e che lo interessavano per il linguaggio poetico, per gli elementi di mistero e di sorpresa di cui egli stesso ci ha detto<sup>61</sup>. È sorprendente che non abbia mai rap-

<sup>59</sup> Il teatro di Weiss, come quello di Genet, è per Brook un esempio di unione fra il collettivo e l'individuale, il sociale e il privato, un altro di quei casi che mostrano come l'influsso di Artaud e Brecht non siano così facilmente distinguibili: « Peter Weiss, combining Jewish family, Czech upbringing, German language, Swedish home, Marxist sympathies, emerges just at the moment when his Brechtianism is related to obsessive individualism to a degree unthinkable in Brecht himself » (*cit.*, p. 94).

<sup>60</sup> È questo uno dei molti punti in cui Brook insiste sull'importanza di eliminare la figura dell'autore così come essa era intesa nel teatro tradizionale. Artaud aveva combattuto a più riprese contro la parcellizzazione e la codificazione del processo di costruzione dell'azione drammatica e soprattutto contro l'estraneità del « produttore di parole » da esso. La sua opposizione al testo come realtà esterna e preesistente all'azione drammatica si è articolata variamente (cfr., soprattutto, *cit.* pp. 191-99). Nella sua stessa pratica teatrale egli intese offrire un modello della ricomposizione delle varie fasi del processo, ma non essendo mai riuscito ad operare con un vero gruppo poté solo unificare in sé i ruoli di attore, sceneggiatore, autore, regista. È quanto accadde per *Les Cenci* e in gran parte per le altre sue poche realizzazioni teatrali.

<sup>61</sup> Cfr. sopra, p. 27.

presentato Beckett che egli ammirava molto e che fu il suo modello nel *Lear* del 1962:

Perhaps the most intense and personal writing of our time comes from Samuel Beckett. Beckett's plays are symbols in an exact sense of the word.... There is after all quite another audience, Beckett's audience; those in every country who do not set up intellectual barriers, who do not try too hard to analyse the message... Poetry, nobility, beauty, magic—suddenly these suspect words are back in the theatre once more (pp. 64 e 66).

Ma come si è già detto l'interesse di Brook è dominato in questi anni dall'unico drammaturgo inglese che gli sembrava veramente suo contemporaneo, e cioè Shakespeare. Anche le sue ricerche sperimentali successive per quanto audaci e protese nel futuro sono tutte tese a riprodurre un modo elisabettiano di far teatro. Egli riteneva che Shakespeare non andasse visto come una cima isolata ma come espressione del collegamento fra autore e pubblico, fra teatro e società esistente nel periodo elisabettiano. Questo fitto tessuto connettivo giustificava l'ambizione di esprimere in un dramma le forme e le pressioni dell'epoca e forniva la possibilità di legare le passioni individuali alla società:

Drama was exposure, it was confrontation, it was contradiction and it led to analysis, involvement, recognition and, eventually, to an awakening of understanding (p. 40).

In parte per questo motivo, Brook trovò la lettura di Shakespeare fatta da Kott particolarmente acuta e profonda: Kott è favorito secondo Brook dal vivere in una società che, come quella elisabettiana, offre pericolo e fantasia, intensità e costante coinvolgimento dell'individuo nel processo sociale<sup>62</sup>. Anche il nuovo teatro metafisico di Gro-

<sup>62</sup> Cfr. « Preface » to J. KOTT, *Shakespeare Our Contemporary*, London, Methuen, 1972, p. XI. Altrove, nella stessa introduzione, Brook definirà Kott un elisabettiano e, a sua volta, un contemporaneo di Shakespeare per la sua capacità di riferire le opere del drammaturgo elisabettiano all'esperienza della vita contemporanea.

towski — e per lo stesso motivo — riporta lo spettatore al problema del collegamento fra individuo e società che è particolarmente urgente in un paese diviso fra cattolicesimo e comunismo:

Again, as in Elizabethan times, man is asking why he has a life and against what he can measure it (p. 94).

In queste condizioni l'autore di teatro sente di avere uno scopo umano e sociale che lo motiva nella ricerca dei suoi temi e dei suoi strumenti e che in molto del teatro occidentale è scomparso, essendosi sostituiti lo spettacolo digestivo ed edulcorato, il teatro superfluo a quello necessario.

Anche per Artaud il teatro è necessità, non negatività o entità superflua, ma lo strumento per neutralizzare la lezione imparata a scuola e aiutare gli uomini ad arrivare alla verità, a ricongiungersi all'essenza di sé da cui la civiltà industriale li ha separati.

Se la folla si è disabituata ad andare a teatro, se tutti siamo arrivati a considerare il teatro un'arte inferiore, un mezzo volgare di distrazione, e a servircene come sfogo per i nostri istinti peggiori, ciò accade perché ci hanno troppo spesso ripetuto che era teatro, cioè menzogna e illusione (p. 193).

Artaud — al contrario di Brook — coinvolge nell'accusa tutto il teatro degli ultimi quattrocento anni, che gli sembra descrittivo e narrativo, incluso il teatro rinascimentale e Shakespeare che vogliono mostrare al pubblico lo specchio di se stesso. Shakespeare e i suoi imitatori secondo Artaud hanno avallato il concetto di un'arte fine a se stessa: una rappresentazione che lasci intatto il pubblico e che serva ad allietare i suoi momenti di riposo è frutto di un concetto pigro e decadente dell'arte che può condurre solo alla castrazione.

Questo è quanto manca alle pur perfette rappresentazioni di Shakespeare in Inghilterra; questo anche, il senso dell'intensità sconvolgente, della realtà accecante che è l'essenza del teatro della crudeltà.

Non bisogna dimenticare infine che Brook in questi anni non aveva disdegnato il teatro commerciale e spettacolare, dai *Barretts di Wimpole Street* a vari musicals, quali *Irma la Douce* e *The Perils of Scobie Prilt*. Egli ha messo più volte in rilievo l'importanza di questo elemento:

... the theatre not only fails to elevate or instruct, it hardly even entertains... A true theatre of joy is non-existent and it is not just the trivial comedy and the bad musical that fail to give us our money's worth... (p. 12).

Anche per Artaud il riso e l'*humour* erano elementi essenziali della teatralità. Con il teatro Alfred Jarry si era proposto di fare un « teatro di tutto ridere » (*cit.*, p. 159) e nel saggio del 1931 « La messa in scena e la metafisica » (*cit.*, p. 159) egli affermava:

Il teatro contemporaneo è in decadenza perché ha perduto da una parte il senso del serio, dall'altra quello del comico... ha perduto il senso autentico dell'umorismo e del potere di dissociazione fisica e anarchica del riso<sup>63</sup>.

Un periodo estremamente vivace in cui si sono già espressi molti degli interessi del teatro maturo di Brook, e si è compiuto il suo tentativo di condurre l'azione di rinnovamento nell'ambito delle strutture ufficiali o almeno di assicurare un collegamento e uno scambio fra la sfera della ricerca e quella del teatro istituzionale. L'armonia era falsa e illusoria e ben presto Brook dovette tornare allo scetticismo iniziale. Il successo è fatale per l'artista: quel pubblico che si sottoponeva a lunghe attese

<sup>63</sup> Il concetto di comicità di Artaud — che egli illustrò soprattutto nelle note sui film dei Fratelli Marx — è però più legato alle esigenze di un rinnovamento formale che a quelle della funzione di divertimento che secondo Brook, in questo più vicino a una definizione di Brecht, il teatro doveva assolvere. Artaud in effetti si scagliò contro il teatro spettacolo in più di una occasione, sostenendo che al teatro si va non come al bordello ma come dal dottore o dal dentista, per « sottoporsi a una operazione vera » (*cit.*, p. 7).

al botteghino e comprava i biglietti al mercato nero, come accadde per *Lear*, già nel 1962, era un pubblico ignoto, anonimo e finiva con il diventare il maggior elemento di pietrificazione di una materia viva e sempre in mutamento, la cui mutevolezza e vitalità doveva dipendere proprio dalla condizione che il pubblico non ne fosse oggetto passivo e inerte, elemento esterno e sconosciuto<sup>64</sup>. L'Aldwych a soli cinque anni di distanza, e a parte le sue vecchie strutture architettoniche, si poneva come spazio inadatto a ogni esperimento, per il tipo di pubblico che attirava, rappresentativo di una minoranza sociale e di uno strato privilegiato; per l'architettura interna che creava un'enorme distanza fra spettacolo e spettatore e per la completa soggezione alle pressioni commerciali:

No experimenting can take place, and no real artistic risks are possible. The director must deliver the goods or be fired and so must the actor (p. 21).

Persino Stratford che per essere la maggiore attrazione turistica inglese era sembrato a Brook esente dalla necessità del successo finanziario si era rivelato tutt'altro che ideale:

This is the working limit at Stratford and the Royal Shakespeare Company is perhaps the freest and the most enlightened national theatre organism in the world... subsidy must mean that you never have to give a second performance unless the work demands it... One should be able to play the same play (if you do it 80 times) in eighty different milieux<sup>65</sup>.

<sup>64</sup> « Propongo perciò un teatro in cui immagini fisiche violente frantumino e ipnotizzano la sensibilità dello spettatore travolto dal teatro come da un turbine di forze superiori » aveva detto Artaud (*cit.*, p. 199).

<sup>65</sup> *cit.* in A. SMITH, *Orghast at Persepolis*, London, Methuen, 1972, p. 20. Si tratta del resoconto fedele del lavoro sperimentale di Brook e del suo gruppo in Persia nell'estate del 1971. Smith, che fu osservatore e partecipante, fornisce ampio materiale da interviste e articoli e uno sguardo articolato e complessivo all'attività sperimentale di Brook a Parigi.

La formazione del gruppo sperimentale in collaborazione con Marowitz era il tentativo di trovare uno spazio diverso, in cui sfuggire alla legge della ripetizione meccanica e creare un vero 'ambiente' per l'azione drammatica che permettesse uno studio del pubblico e quindi l'incontro con esso. L'esperimento dette all'inizio risultati interessanti ma creò difficoltà non troppo dissimili da quelle già incontrate:

At the Theatre of Cruelty part of our study was the audience, and our very first public performance was an interesting experience... Then as the run wore on, word of mouth got around that there were improvisations, some dull bits, a chunk of Genet, a shake-up of Shakespeare, some loud sounds, and so the audience arrived, selected... gradually only the enthusiasts or the determined scoffers filtered through (pp. 145-46).

Con *Marat-Sade* e *US* Brook tornò all'Aldwych, suscitando la disapprovazione di Marowitz. Era chiaro che egli non aveva ancora deciso di abbandonare l'arena ufficiale né di rinunciare all'espressione teatrale, e il fatto che nelle due rappresentazioni egli usasse i risultati ottenuti e le tecniche dell'esperimento al Lamda mostrano che egli ancora finalizzava la ricerca alla realizzazione teatrale, di qualunque tipo ella fosse. Tuttavia sia nel caso di *US* che di *Marat-Sade* il sistema si rivelò distruttivo. *Marat-Sade* fu recepito dal pubblico londinese nel modo sbagliato, come spettacolo perfetto piuttosto che come necessità di affrontare uno dei più sconvolgenti conflitti della nostra epoca:

The *Marat-Sade* was liked in London not so much as a play about revolution, war and madness as a play of theatricality. The opposing words 'literary' and 'theatrical' have many meanings, but in the English theatre, when used as praise, they all too often describe ways of warding off contact with disturbing themes (pp. 29-30).

*US* voleva rivolgersi ad un particolare pubblico attraverso il riferimento a un'esperienza comune e viva: « a subject that was being reported every evening in the news-

papers sold outside the Aldwych theatre »<sup>66</sup>. La prima risposta interessante e soddisfacente, proprio perché estremamente controversa, viene seguita dall'inevitabile meccanicità e stanchezza che deriva dalla ripetizione, dall'abitudine, dai condizionamenti della stampa e dell'ambiente:

So in this case, the fixing was the beginning of a slide towards the deadly — the liveliness of the actors waned as the immediacy of the relation with their public and their theme lessened (p. 27).

Ormai Brook sembrava paralizzato dalla necessità di non andare oltre la prima rappresentazione e quindi dall'impossibilità di agire nel sistema vigente. I suoi commenti riecheggiano le parole stanche di Artaud dopo il fallimento di *Les Cenci*, che gli dette la certezza che in questo sistema era impossibile attuare un teatro nuovo e soprattutto trovare gli strumenti — parlava soprattutto degli attori — per un linguaggio nuovo.

A parte alcuni episodi isolati che accentuano l'elemento sperimentale e dirigono la ricerca verso aree esterne — *The Tempest* alla Round House, *Oedipus* di Seneca, e infine *Midsummer-Nights Dream* nel 1969 — Brook non agirà più nel teatro inglese. Sin dal 1968 egli aveva fondato a Parigi il Centre International de Recherches Théâtrales, nella speranza che un gruppo internazionale di attori gli permettesse di evadere dai confini ristretti dei vari teatri nazionali e dalla schiacciante funzionalità del sistema inglese. Il teatro essenziale può nascere solo da una vera comunità di vita, di interessi, di scopi e lavoro quotidiano. In quanto al pubblico, non esiste finché il teatro non è, come aveva detto Artaud. E Brook per vari anni lo ha tagliato fuori. Sono questi gli anni in cui l'influsso di Artaud ha operato su di lui nel modo più diretto.

È stato detto da J. C. Trewin e da altri che Brook ha anticipato la voga artaudiana in Inghilterra. L'uso di elementi coloristici e spettacolari era elemento essenziale del

<sup>66</sup> *Id.*, p. 251.

*Romeo and Juliet* del 1947. Peter Ustinof lodò la scena o piuttosto l'assenza di scena:

Its huge, blue, empty cyclorama was a glorious background, not only for the passionate riot of colour but also for the rushing imagination<sup>67</sup>.

Il critico del *Times* lamentò invece la subordinanza di ogni altro elemento a quello pittorico<sup>68</sup>. Brook stesso racconta come l'ispirazione per la forma da dare alla rappresentazione venne dalla sua collaborazione con lo scenografo Gérard, e di come in genere per lui il lavoro teatrale cominci da un'immagine:

Scenery is irresistibly fascinating. For me theatre always begins with an image. If I find the image through the design, I know how to continue with the production<sup>69</sup>.

Nel caso particolare insieme a Gérard egli decise di non usare lo scenario complicato e costoso che era disponibile ma un palcoscenico nudo violentemente colorato. Brook sentiva forse per la prima volta il fascino dello spazio vuoto che chiede di essere utilizzato e riempito. Nella prefazione citata, egli descrive l'incredibile attrazione esercitata dal palcoscenico nudo che chiede concretizzazione e definizione, echeggiando le parole di Artaud: « ... la scena è un luogo fisico e concreto che esige di esser riempito e di poter parlare il suo linguaggio concreto » (*cit.*, p. 155).

Ma è con *Titus Andronicus* del 1955 che Brook si avvicina direttamente ad Artaud. Già la scelta del dramma, ritenuto da molti una somma grottesca e gratuita di orrori, è una scelta artaudiana. *Titus Andronicus* può essere considerato un dramma neo-senechiano, e non si deve dimenticare la predilezione di Artaud per Seneca, e in particolare per *Atreo e Tieste*, in cui egli ritrovava lo scatenarsi

<sup>67</sup> P. USTINOF, in *New Theatre* (June 1947) cit. da J. C. TREWIN, *op. cit.*, p. 36.

<sup>68</sup> *Id.*, p. 34.

<sup>69</sup> Prefazione a M. WARRE, *Designing and Making Stage Scenery*, Londra, Studio Vista, 1968, p. IX.

delle forze atroci del caos necessarie alla creazione della 'situazione' della crudeltà<sup>70</sup>. Brook impresse un ritmo astratto alla rappresentazione di passioni esasperate, quali la violenza, l'odio, la paura, la crudeltà, fissandole in una stilizzazione estrema e conferendo al dramma quell'elemento di ritualità sanguinaria che a lui come ad Artaud sembrava essenziale:

When I took a tour of *Titus Andronicus* through Europe, this obscure work of Shakespeare touched audiences directly because we had tapped in it a ritual of bloodshed which was recognized as true (p. 53).

Jan Kott che vide la rappresentazione durante questo giro all'estero parlò di colori e architetture derivate da Tiziano, Veronese, Rubens ed El Greco richiamandosi agli stessi maestri cui Artaud si era ispirato per l'esecuzione di *Les Cenci*<sup>71</sup>. I complessi effetti musicali, prodotto di una ri-

<sup>70</sup> Artaud aveva parlato di un teatro « sanguinario e inumano » (*cit.*, p. 207). Fra i drammaturghi che potevano ancora parlare a un'epoca di gravi turbamenti come quella attuale, egli poneva Seneca che gli sembrava l'unico adatto a un pubblico di massa. In un documento del '34, egli annunciò la sua intenzione di leggere il dramma senechiano a Marsiglia in una fabbrica o in luogo analogo ed è l'unico caso in cui Artaud ha espresso la volontà di parlare al « grosso pubblico » (cfr. *cit.*, pp. 119-21: *Per favorire il decentramento...*). Egli si proponeva di usare particolari effetti sonori, visivi e gestuali in modo da coinvolgere anche la sensibilità materiale dello spettatore e non solo la sua mente e il suo spirito. Gli effetti titanizzanti che si proponeva dovevano provocare il tipo di *shock* che solo una tragedia personale o un grande sommovimento sociale possono produrre, e portare, come in una suggestione collettiva, ordine allo spirito. Accanto a Seneca e per gli stessi motivi, egli ammirava due drammaturghi giacobini, Ford e Tourneur; di quest'ultimo soprattutto *The Revenger's Tragedy*, che aveva incluso nel programma dell'Alfred Jarry e che gli sembrava al contrario di molti drammi contemporanei vicina « alle nostre angosce, alle nostre rivolte, alle nostre aspirazioni » e che definì « una macchina teatrale fragorosa, grandiosa, esaltante » (*cit.*, p. 66).

<sup>71</sup> Come dichiarò in un articolo del 1935 su *Le Petit Parisien* (« Le théâtre de la cruauté », *Oeuvres Complètes*, *cit.*, vol. V, p. 300): « Avec les tâtonnements inévitables, je recherche les principes d'une



cerca estremamente elaborata e complessa, costruivano un commento ossessivo e allucinante — tramite la moltiplicazione dei rumori, gli effetti d'eco, la sovrapposizione di suono vivo a suono registrato, l'uso dei microfoni — e imprimevano un ritmo barbarico all'azione.

Realizing that, for their purpose, only texture, rhythm and timbre were important, they worked with such things as ashtrays and pots and pans, pencils and Venetian glass phials, and wire baskets used as harps<sup>72</sup>.

Brook si era interessato da tempo alla musica concreta e alle sue possibilità nel teatro, e le sue ricerche per questa rappresentazione e per altre ricordano assai da vicino quelle di Artaud per *Les Cenci* in cui furono usati microfoni multipli, strumenti atti a produrre effetti di tuoni e fulmini, incudini, lime, seghe e altri oggetti di metallo a creare un insieme di suoni che sommergesse e avvolgesse lo spettatore in una rete di vibrazioni e sensazioni<sup>73</sup>.

Per il *Lear* del 1962 Brook filtrò Artaud attraverso l'influsso del saggio di Jan Kott, che in *'King Lear' or Endgame*, aveva suggerito una lettura anti-naturalistica ed esistenziale del dramma, accostando l'inferno del *Lear* a quello di Sartre, di Ionesco e Durrenmatt, e soprattutto di Beckett:

In *King Lear* the stage is empty throughout: there is nothing, except the cruel earth, where man goes on his journey from the cradle to the grave. The theme of *King Lear* is an inquiry into the meaning of this journey, into the existence or non-existence of Heaven and Hell<sup>74</sup>.

science dont je suis persuadé qu'elle existe et qu'elle inspire certains peintres: Vinci, Le Greco, le Tintoret et même Veronese ».

<sup>72</sup> J. C. TREWIN, *op. cit.*, pp. 86-7.

<sup>73</sup> Cfr. « Articles à propos des Cenci » in *Oeuvres Complètes*, *cit.*, vol. V, p. 46: « Tout comme dans le Théâtre de la Cruauté, le spectateur se trouvera, dans les Cenci, au centre d'un réseau de vibrations sonores... ».

<sup>74</sup> J. KOTT, *op. cit.*, p. 116.

Il palcoscenico nudo, la scena astratta, la visione di un uomo in una situazione definitiva ricrearono per Brook, che per questa rappresentazione ebbe Marowitz al suo fianco, il mondo artaudiano: lo scontro fra l'uomo e la crudeltà dell'esistenza emerse in tutta la sua violenza ed essenzialità<sup>75</sup>. Lear sferzato dalla tempesta — ricreata come aggressione concreta e assordante — passa dalla iniziale ottusità e superbia al possesso e alla comprensione del nulla. Il suo è un viaggio crudele nelle profondità dell'inconscio, un viaggio che non è mai consolante né liberatorio, il viaggio che lo prepara e lo matura per la fine della partita<sup>76</sup>. Il suo disfaccimento seguito dalla sua cupa maturazione venne rappresentato e mimato dal volto di Paul Scofield, e tutti gli altri attori vennero usati come maschere, secondo il suggerimento artaudiano, in atteggiamenti fissi di ostinazione e protervia, sclerotizzati in reazioni ossessive che troveranno uno scioglimento solo nell'annientamento. L'assenza di catarsi finale, che era la condizione essenziale del teatro di Artaud, veniva rispettata<sup>77</sup>. Lo Shakespeare della crudeltà, come fu definito da Kott, dipingeva l'uomo stritolato dagli ingranaggi dell'implacabile meccanismo della storia che è forza elementare e brutale come la grandine e il tuono, la morte o la vita. Le morti crudeli, le torture e l'annientamento del corpo, descritti con agghiacciante realismo da Brook, in questo

<sup>75</sup> « Come la peste, il teatro è dunque un formidabile appello a forze che riportano con l'esempio lo spirito alla fonte dei suoi conflitti... come la peste è la rivelazione, la trasposizione in primo piano, la spinta verso l'esterno di un fondo di crudeltà latente attraverso il quale si localizzano in un individuo o in un popolo tutte le possibilità perverse dello spirito » (A. ARTAUD, « Il teatro e la peste », *cit.*, p. 148).

<sup>76</sup> Di nuovo ci si può richiamare ad Artaud: « Propongo che si ritorni in teatro a quell'idea magica elementare, ripresa dalla psicoanalisi moderna, che consiste nell'ottenere la guarigione di un ammalato facendogli assumere l'atteggiamento esteriore della condizione cui si vorrebbe riportarlo » (*cit.*, p. 197).

<sup>77</sup> « Ma 'teatro della crudeltà' vuol significare teatro difficile e crudele anzitutto per me stesso... Noi non siamo liberi. E il cielo può sempre cadere sulla nostra testa. Insegnarci questo è il primo scopo del teatro » (*cit.*, p. 196).

sfondo devono sembrare fatti naturali o necessità ineluttabili<sup>78</sup>. L'immagine dell'uomo-talpa che improvvisamente si accorge di essere al fondo dell'universo anziché al suo vertice sembra aver dominato la fantasia di Brook durante la preparazione di *Lear*, come suggerisce la lunga metafora che Kott usò proprio per descrivere la condizione dei personaggi di *King Lear*.

A mole digs in the earth but will never come to the surface. New generations of moles are being born all the time, scatter the earth in all directions, but are themselves constantly buried by the earth. A mole has its dreams. For a long time it fancied itself the lord of creation, thinking that earth, sky and stars had been created for moles, that there is a mole's God, who had made moles and promised them immortality. But suddenly the mole had realized that it is just a mole, that the earth, sky and stars had not been created for it<sup>79</sup>.

Le immagini e il ritmo scenico della produzione di Brook sembrano ispirate a questo sogno-incubo che descrive il lento movimento dall'ottusità alla consapevolezza dolorosa.

La visione attualizzata di Kott, che è favorito secondo Brook dal vivere in una società simile a quella elisabetiana, la sua insistenza sulla rappresentazione di passioni essenziali e violente, la sua lettura visuale e non verbale di Shakespeare lo avvicinavano ad Artaud, e il *Lear* fu prodotto alla luce di questo doppio influsso. Kitchin che cita la rappresentazione come l'emblema del teatro della crudeltà nel teatro inglese degli anni sessanta, la accusò di essere troppo pesantemente filtrata da Kott e Artaud e giudicò formalistico l'uso di artifici scenici<sup>80</sup>. Anni dopo

<sup>78</sup> Di tale attualità Kott aveva già parlato per l'altra rappresentazione di Brook che aveva visto: « And when Titus Andronicus received a production like that of Peter Brook, today's audiences were ready to applaud the general slaughter in Act Five no less enthusiastically than Elizabethan coppersmiths, tailors, butchers and soldiers had done » *op. cit.*, p. 5.

<sup>79</sup> *Id.*, p. 30. La metafora dell'uomo-talpa fu ispirata a Kott dalla beffarda battuta di Hamlet: « Well said, old mole! canst work i' the earth so fast? — A worthy pioneer! » (*Hamlet*, I, 5, 162-3).

<sup>80</sup> L. KITCHIN, *Drama in the Sixties*, Londra, Faber, 1966, pp. 174-77.

Brook doveva girare il film di *Lear* in Danimarca, e sebbene esso conservi intatta la suggestione del disperato viaggio psichico artaudiano nel regno della pazzia, giustifica l'accusa di formalismo più di quanto non avesse fatto la rappresentazione.

Charles Marowitz ebbe, come egli stesso ci dice, un ruolo marginale in questa sua prima collaborazione con Brook, « that of Boswell to Brook »<sup>81</sup>, anche se fin da allora di un Boswell critico e diviso fra odio e amore per il suo maestro. Il che non gli impedì di impegnarsi — e questa volta con un ruolo cruciale — nell'impresa del Lamda Theatre con Brook.

Ambedue i registi indicano come prima motivazione della formazione del gruppo la volontà di realizzare le « intraducibili »<sup>82</sup> teorie di Artaud ma Brook è più cauto:

The title was by way of homage to Artaud, but it did not mean that we were trying to reconstruct Artaud's own theatre. Anyone who wishes to know what theatre of cruelty means should refer directly to Artaud's own writings (p. 55).

Le pagine che seguono, in *The Empty Space*, sono la descrizione accurata degli esperimenti che portarono alla rappresentazione composita — un vero e proprio *collage* — e che cercavano di tradurre in pratica le prescrizioni artaudiane: esercizi di concentrazione, di controllo muscolare ed espressivo, di improvvisazione e interazione, di estenuante ricerca del gesto simbolico e stilizzato:

... a gesture is a statement, expression, communication and a private manifestation of loneliness — it is always what Artaud calls a signal through the flames... (p. 57).

<sup>81</sup> « Our first association was on the Scofield *King Lear* where I acted as Assistant Director — functioning mainly as a kind of Boswell to Brook, recording rehearsal events and in private, fiercely analysing every aspect of the production ». (CH. MAROWITZ, *Confessions of a Counterfeit Critic*, cit., 1973, p. 102).

<sup>82</sup> « After that, fired by the untranslatable ideas of Antonin Artaud, we created the Royal Shakespeare Experimental Group and presented the Theatre of Cruelty Season at LAMDA; a kind of surrealist vaudeville-show, whipped on by the manifestoes of Artaud » (*ibidem*).

Gli elementi rituali e anti-naturalistici tendevano a creare un teatro sacro, violento, irrazionale, meno verbale, più pericoloso. Il resoconto di Brook termina tuttavia con la constatazione che se si tenta di realizzare il teatro di Artaud lo si tradisce immancabilmente e con l'accento di critica più seria che egli abbia rivolto a questo « illuminated genius »<sup>83</sup>. Marowitz tenne un vero e proprio diario di scena<sup>84</sup> che dava non solo un'accurata descrizione della preparazione del gruppo ma anche dell'andamento delle rappresentazioni che mutavano continuamente e tentavano di coinvolgere il pubblico.

The quest for Artaud, if it's lucky, will not simply discover sounds, cries, groans, and gestures, but new areas that never occurred to Artaud<sup>85</sup>.

Queste parole sembrano indicare il fallimento del gruppo anche se esso non viene denunciato esplicitamente. Dai commenti dei due protagonisti si deduce che la ricerca era complessa (Artaud non ne era l'unico ispiratore) ed era totalmente aperta. In più di un'occasione, Brook parla delle trappole in cui la rappresentazione è caduta: i cliché dell'improvvisazione, i pericoli della ripetizione, il mancato rapporto di tensione con il pubblico, con la sola eccezione della prima sera (cfr. *cit.*, p. 125 e pp. 145-6).

Nonostante le riserve e il parziale fallimento, Brook come si è già detto mise a frutto la breve sperimentazione del Lamda Theatre nel suo lavoro seguente, *Marat-Sade*, in qualche caso letteralmente trasponendo le immagini sceniche usate nel *collage*, come nel caso della vasca da bagno e della ghigliottina. *Marat-Sade* costituì una tappa im-

<sup>83</sup> « As with all prophets, we must separate the man from his followers. Artaud never achieved his own theatre: maybe the power of his vision is that it is the carrot in front of our nose never to be reached » (*cit.*, p. 60). In questa stessa pagina Brook parla dei pericoli di passività e regressione che possono essere nascosti nel messaggio di Artaud, ma su questo punto si dovrà tornare.

<sup>84</sup> CH. MAROWITZ, « Notes on the Theatre of Cruelty », *Tulane Drama Review*, vol. 11, n. 2 (T34), Winter 1966, pp. 152-163.

<sup>85</sup> *Id.*, p. 162.

portante della sua ricerca: in esso confluiva molto del suo lavoro precedente e finalmente si attuava la sua volontà di riunire Brecht ed Artaud, gli elementi dello *happening* a quelli del dramma didattico. Il testo di Weiss gli sembrò un esempio ideale di quel dramma totale che Artaud aveva auspicato, poiché univa astrazione e concretezza, violenza e freddo raziocinio. Soprattutto gli permise un esercizio che si potrebbe definire di variazione sulla follia e che rimane il migliore omaggio ad Artaud, a dispetto di tutti i drammi, che sono seguiti e seguiranno, ispirati alla vicenda privata di Artaud oltre che alle sue idee. Egli vi si preparò con l'aiuto di psichiatri, di visite e soggiorni in cliniche inglesi e francesi che gli fornirono una vera competenza nel campo. Il contributo di tutti gli attori, basato su improvvisazioni, ricordi, imitazioni, insieme ai quadri di Breughel, Hogarth e Goya, fornì gli altri elementi. Le esplosioni improvvisate, le smorfie, i contorcimenti degli attori resero superfluo l'uso di maschere e di manichini. Il dramma mostrava, attraverso lo scontro fra due paranoici e con un preciso riferimento storico, la tensione presente in ogni momento rivoluzionario fra i mutamenti delle strutture sociali e lo 'spostamento' del soggetto individuale. Il conflitto, che forse meglio esprime i movimentati anni sessanta, fra libertarismo rivoluzionario e marxismo era il senso ultimo dell'opera. Questa volta gli esercizi mirabolanti del teatro della crudeltà si fusero con il suo messaggio; il *Marat-Sade* di Brook e Weiss intendeva offrire al pubblico la possibilità di confrontarsi con se stesso in modo crudele e difficile, usando non una letteraria descrizione psicologica ma le immagini concrete, fisiche e materiali della follia, a rappresentare l'io diviso dell'uomo alienato dalla vera essenza di sé. Se si leggono recensioni e commenti critici, si può notare che l'accento fu posto troppo spesso sul segno che parve a molti sconvolgente e sconveniente. Su questo punto si è già citato Brook, che questa volta andò oltre la constatazione che Artaud realizzato è Artaud tradito e la estese alla condanna di una cornice istituzionale che impediva la vera comunicazione, essenziale perché si compia il rito del teatro necessario.

Da molte parti *Marat-Sade* era stato definito uno spettacolo «à la Brecht» e «à la Artaud» ma fu, in modo ancora più accentuato, nello spettacolo seguente, *US*, che Brook tentò di adattare la regola artaudiana a un dramma documentaristico e politico sull'aggressione americana in Vietnam. Questa volta egli non si servì di un testo scritto ma di un canovaccio nato dalla collaborazione di tutti i membri del gruppo teatrale, dalle loro ricerche e dalle loro improvvisazioni. C'era — o ci sarebbe dovuto essere — uno scrittore<sup>86</sup> ma il suo lavoro, prevalentemente di stesura, rispecchiava e traduceva il lavoro del gruppo e non si compiva prima o a parte. Il libro di *US* descrive e rispecchia questa struttura del lavoro: è più un diario di scena che un testo, composto di varie parti, alcune di registrazione diretta, altre descrittive. Gli autori delle lunghe descrizioni del processo drammatico sono i due aiuto-registi Albert Hunt e Michael Kustow; Adrian Mitchell scrisse le poesie e canzoni, Dennis Cannan, che aveva sostituito Charles Wood, i dialoghi. Era la prima volta che Brook riusciva a frammentare la funzione dell'autore e a renderne partecipi i vari componenti la *troupe*, a far coincidere processo creativo e processo esecutivo, secondo una delle ambizioni di Artaud. L'elenco degli autori include scenografo e musicista e termina con un «do it yourself» che include lo spettatore:

The book can be read in a number of ways. Like the performance, it aims to leave room for the spectator to find his way in<sup>87</sup>.

Il dramma con la sua intenzione di aggredire il pubblico dell'Aldwych e metterlo di fronte alla sua complicità e connivenza nella tragedia del Vietnam — che oggi si è rivelata tale per più di uno dei suoi attori — attuava nuovamente quel teatro di provocazione artaudiano che poteva sfociare in presa di coscienza e azione concreta. In *US* l'influsso di Artaud non è mai chiaramente discernibile da

<sup>86</sup> Si trattava di Charles Wood che, forse insofferente della disciplina di gruppo, rinunciò al suo incarico.

<sup>87</sup> *US*, cit., p. 7.

quello di Brecht: l'attualizzazione di antichi riti e personaggi del folklore vietnamita, l'assenza di distinzioni tra attori e spettatori, le tecniche gestuali e di improvvisazione — che si avvalsero della preziosa collaborazione di Grotowski e del contributo di Joe Chaikin — sembrano fedeli realizzazioni delle teorie di Artaud. Ma accanto a questi elementi si ritrovano la mescolanza di contemporaneità e passato storico, l'uso di slogans e films, le canzoni che forniscono al dramma una struttura di simboli e immagini, in cui sarebbe difficile distinguere l'influsso di Brecht da quello di Artaud. Lo spettacolo si poté dire riuscito per quella specie di logica infallibile del successo che ha assistito Brook in tutta la sua carriera e che in quella fase gli sembrò una circostanza non meno sfavorevole di quanto l'insuccesso era sembrato ad Artaud. *US* che doveva dimostrare che lo spettacolo artaudiano era possibile — il contatto unico, irripetibile, violento con un pubblico che fosse spinto a prendere coscienza ed agire, se non altro a non essere più lo stesso — fu sconfitto dalle strutture in cui era posto, dalla ripetizione, dall'abitudine, dalle mode, dal successo che appiattirono quello che doveva essere un urto sorprendente e sconvolgente; resero comodo e piacevole quello che doveva essere atroce, agghiacciante, pericoloso.

L'*Oedipus* di Seneca e il mirabolante *Midsummer's Night-Dream* del 1969 — l'ultima concessione, per un lungo periodo, fatta al teatro ufficiale e forse il suo maggiore 'successo' — sono ancora capitoli della sua ricerca artaudiana. E tuttavia sono eccezioni in una pratica del teatro che doveva significare anche pratica di vita e di costume.

Dopo di allora, Brook decise che i suoi tentativi si dovessero svolgere altrove e da quel momento l'affinità con Artaud si estende alle scelte di vita. L'allontanamento dal teatro ufficiale nel suo caso avviene nel pieno del successo e della fama ma lo porta ugualmente al rifiuto della civiltà occidentale e alla ricerca di un teatro primitivo in comunità pre-industriali. Artaud aveva detto che i temi cosmici e universali — «temi che corrispondano all'agitazione e all'inquietudine della nostra epoca» — andavano ricercati nelle antiche cosmogonie, la messicana, l'indù,

l'ebraica, la persiana, ecc. Brook termina il suo discorso sul teatro rituale con la descrizione di una cerimonia haitiana, una semplice cerimonia in cui il visibile e l'invisibile entrano in contatto, l'umano e il divino si stringono la mano. In Persia, in America, e soprattutto in Africa Brook come Artaud è andato alla ricerca di un teatro che conservasse la funzione essenziale che un tempo esso aveva nella comunità. *Orghast*, rappresentato al Festival di Shiraz a Persepolis, rappresentò il contatto con il teatro popolare persiano. Il tema di *Orghast* è il contatto con il divino e con il mito del fuoco, che era uno dei temi cosmici e universali di Artaud. Ma il vero centro del dramma è la ricerca di un nuovo linguaggio:

... all is music in the contrast of letters and in the rhythm. We are working in a language that does not exist in order to do things we could not do in French, English, Farsi. These are letters made by a poet. Don't regard it as a foreign language. Out of its letters it is possible to develop something that has the meaning of the voice of a vulture<sup>88</sup>.

Gli esercizi acrobatici e respiratori per portare il corpo a un controllo estremo e fare dell'attore un giocoliere, un clown, un cantante e un danzatore; l'allenamento della voce che deve diventare strumento fisico e concreto richiamano assai da vicino le pratiche artaudiane.

Brook, come Artaud in Messico, ha cercato fra gli indiani del Colorado o nei villaggi persiani e africani i residui di un teatro che era rito essenziale e comunitario. Artaud aveva parlato della necessità di una regressione per l'uomo alienato e Brook, pur avendo indicato i pericoli di questa proposta, sembra voler compiere lo stesso viaggio fra le rovine.

LIDIA CURTI

<sup>88</sup> A. SMITH, *op. cit.*, p. 75.

#### GLI ANNI DI APPRENDISTATO DI LORENZO BENONI

Cinque anni dopo il suo passaggio ufficiale nelle schiere dei sostenitori della monarchia costituzionale piemontese, Giovanni Ruffini, esule dalla nativa Liguria fin dal 1833, iniziava la sua carriera di narratore in lingua inglese<sup>1</sup>. *Lorenzo Benoni*<sup>2</sup>, pubblicato nel 1853, segna infatti la prima e insieme la più fortunata tappa di tale carriera.

Se il notevole successo del *Benoni* può attribuirsi da una parte al fatto che esso è indubbiamente l'opera artisticamente più riuscita che Ruffini abbia scritta, dall'altra è indispensabile tener presente che nasce, non a caso, in un momento particolarmente propizio, e cioè quando comincia a manifestarsi in Inghilterra un certo interesse a livello di opinione pubblica per le vicende risorgimentali italiane. Nella misura in cui *Lorenzo Benoni* si presenta come la testimonianza personale di un esule italiano, e tende così a dare una dimensione umana a delle vicende rimaste finora per il pubblico a livello di informazione — si pensi per esempio alla famosa *Lettera* di Gladstone (1851)

<sup>1</sup> Per un riassunto delle attività di Ruffini e del loro significato nel contesto della realtà inglese, rimandiamo il lettore ad un nostro precedente articolo, «Arte e propaganda nel *Doctor Antonio* di Giovanni Ruffini», in *Anglistica*, 3, 1975, pp. 109 sgg.

<sup>2</sup> Giuseppe Mazzini, in una lettera a Caroline Stansfeld, dell'11 maggio 1853, rivendica la paternità del titolo *Lorenzo Benoni*: «What you tell me about the Edinburgh novel is very interesting, I could say important to me... The name, Benoni, is, strange to say, of my creation. It means in Hebrew, the son of my grief; and I mentioned it to them some fifteen years ago as the title of a hypothetical novel I was proposing to write» (*Scritti editi e inediti*, vol. XLIX, Imola, 1928, pp. 187-188).

sulle atrocità e le ingiustizie perpetrate dal regime borbonico nel napoletano — si può dire che esso sfrutta deliberatamente una preesistente disponibilità del pubblico verso la materia. Dice infatti un recensore dell'epoca:

We have examined this remarkable book in more detail than we should had it been presented to us in a different form. The mere facts it contains would scarcely have required such an extended notice; but as an account of Italian life by an Italian, it is of exceeding interest<sup>3</sup>.

Scritto in prima persona, con il sottotitolo *Passages in the Life of an Italian*, il libro è di chiara matrice autobiografica, senza costituire però un'autobiografia diretta. Infatti esso mira, non tanto a raccontare la vita del suo autore, quanto a documentare la formazione morale e politica tipica dell'italiano « nuovo », che Ruffini trovava ottimamente esemplificata nella figura sintetica risultante dalla somma di sé stesso e dei suoi fratelli Jacopo ed Agostino. Ambientato nel Piemonte della Restaurazione, il racconto comprende le tappe più significative dello sviluppo del protagonista dall'infanzia al periodo post-universitario: la vita di collegio, la vita familiare, l'università, l'incontro con Fantasio (Mazzini), l'iniziazione all'attività politica (la Carboneria), la prima esperienza sentimentale, la militanza nella Giovine Italia, la fuga in Francia per motivi politici, lo *choc* provocato dalla notizia della morte in carcere del fratello Cesare (Jacopo).

Come del resto non aveva difficoltà ad ammettere lo stesso Ruffini<sup>4</sup>, il racconto presenta notevoli variazioni ri-

<sup>3</sup> « Lorenzo Benoni; or, Everyday Life in Italy », in *The Dublin University Magazine*, agosto 1853, pp. 158-173.

<sup>4</sup> In una lettera del 6 luglio 1854 l'autore dice in proposito: « Pochi sono gli uomini che potrebbero fare un libro dilettevole, raccontando semplicemente quello che loro è realmente accaduto, e a renderlo tale ci vuole un po' di frangia. Purché i fatti sian tali che sarebbero potuti realmente accadere in quel tal paese, in quella data epoca, poco importa se siano accaduti o no. L'arte si contenta della verità relativa, possibile e non assoluta, attuale » (C. CAGNACCI, ed., *Giuseppe Mazzini e i fratelli Ruffini: lettere raccolte e annotate*, Berio, Porto Maurizio, 1893, p. 385).

petto alla realtà a cui fa riferimento, e non è certo un caso che uno dei primi ad accorgersene fu proprio uno degli appartenenti a quel cenacolo mazziniano le cui peripezie vi sono rievocate. Nel 1855, due anni dopo la pubblicazione dell'opera, apparve infatti su *Italia e Popolo*, giornale politico genovese di tendenza repubblicana, una recensione<sup>5</sup> firmata da Federico Campanella, uno dei cospiratori del '33 rimasti fedeli al credo mazziniano, raffigurato nel *Benoni* sotto il nome di Sforza. Intitolata polemicamente *Il Conte Ruffini*<sup>6</sup> [sic] questa recensione mette in evidenza, per molti aspetti dell'opera, in quale misura e in che direzione essi hanno subito modifiche rispetto agli avvenimenti ai quali fanno riferimento. Ma molto più significativo di queste osservazioni specifiche è il giudizio complessivo espresso da Campanella:

Esaminate in tal guisa il libro nelle sue parti principali, che rimane di vero?

Poco.

Questo poco però era molto e dovea rispettarsi.

Questo poco erano i conati di alcuni giovani per emancipare il paese, e quei conati erano aspirazioni di anime generose che non meritavano al certo di essere accompagnate da quel sorriso d'ironia e di scetticismo col quale le accompagna l'autore: quei conati erano fatti oscuri in sé stessi e di niuna importanza storica ma troppo gravi però per essere argomento di fole romanzesche ed essere travisati in modo così fantastico e capriccioso...

E se almeno qualche insegnamento sgorgasse dalle pagine del libro a conforto della gioventù che sorge! Ma le pagine del libro sono aride e sterili, e non suonano che scoraggiamento e dubbio...

Se Lorenzo Benoni ... avesse guardato più addentro nei fatti

<sup>5</sup> La recensione apparve in due puntate consecutive, sui numeri del 17 e del 18 giugno 1855.

<sup>6</sup> Il titolo prendeva lo spunto da una edizione francese del *Benoni*, pubblicata con il titolo *Memorie di un Cospiratore*, e attribuita appunto al Conte Ruffini. Nella prima edizione di *Doctor Antonio*, Ruffini fece pubblicare un avviso in cui disse che tale edizione del *Benoni* era stata stampata, « without my knowledge, and during my absence »; aggiunse: « Of all those who charitably have laughed at my nobility of fresh date, no one has done so more heartily than plain, J. Ruffini » (*Doctor Antonio*, Paris, Galignani, 1855).

che narra, avrebbe forse veduto che gli oscuri tentativi dei pochi settari che lo muovono tanto a pietà, hanno contribuito non poco a preparare i moti del '48; benché falliti, hanno ridestato più intenso che mai nei petti italiani l'amore della nazionalità e della libertà, ed appianata in tal modo la via alla futura redenzione<sup>7</sup>.

In fondo, Campanella non fa altro che esprimere, con molta amarezza e non di rado con altrettanto sarcasmo, la delusione ed il rammarico di chi vede alcuni tra i momenti più significativi della vita propria ed altrui manipolati, e distorti, allo scopo di derivarne una visione del tutto estranea ed ostile a quella che aveva ispirato quegli atteggiamenti e quei gesti.

Indice di quanto Ruffini si era allontanato più che nei fatti nello spirito dalle esperienze rievocate, l'articolo di Campanella tende, tramite un minuzioso esame di alcuni aspetti dell'opera, a dimostrare che le sue « forme così vaghe e fantastiche ... non resistono al tocco, ma sfumano sotto la mano indiscreta dell'indagatore »<sup>8</sup>. L'insistenza di Campanella sul carattere romanzesco e fantastico dell'opera mostra infatti che egli attribuisce la versione ruffiniana degli eventi all'indifferenza dell'autore verso di essi, ed al conseguente prevalere del criterio « narrativo » nella determinazione dei caratteri della rievocazione. Egli per esempio è convinto che lo svolgimento dell'episodio di Lilla è stato dettato unicamente dal « bisogno di cinquanta pagine per lo meno »<sup>9</sup>.

Ci sembra superfluo ricordare che Campanella non rappresentava certo il lettore « ottimale » per il *Benoni* — era semmai proprio il contrario. Troppo intimamente coinvolto nella vicenda, e per di più tuttora repubblicano, difficilmente egli poteva essere sensibile al « richiamo » particolare dell'opera, nata in un contesto inglese e destinata a suscitare consensi ed appoggi per la causa italiana tra un pubblico prevalentemente liberale e moderato. In altre parole, difficilmente poteva essere in grado di percepire, e

<sup>7</sup> *art. cit.*, 18 giugno 1855.

<sup>8</sup> *art. cit.*, 17 giugno 1855.

<sup>9</sup> *art. cit.*, 18 giugno 1855.

tanto meno di apprezzare, che ciò che per lui suonava « scoraggiamento e dubbio », e cioè tradimento, al pubblico destinatario dell'opera, la borghesia inglese dell'epoca, doveva suonare, per così dire, « realismo e moderazione ».

È troppo nota la fobia della borghesia inglese nei confronti dei movimenti rivoluzionari nati sul continente dopo l'89, perché sia necessario ribadire l'importanza, per chi si proponesse di propagandare la causa italiana a livello di opinione pubblica, di puntare su una tale immagine del movimento indipendentista ed unitario. Infatti, nonostante che vi fosse in questo periodo una certa simpatia per l'Italia proprio nella misura in cui la sua causa era rappresentata da esponenti della monarchia costituzionale, è indubbio che persisteva anche un motivo di perplessità, e questo si conduceva all'azione e alla predicazione del repubblicano Mazzini. Del resto, il fatto stesso che coesistessero all'estero due fazioni distinte, ognuna delle quali aveva una visione ben precisa dei problemi italiani, costituiva già di per sé una fonte di incertezze e di dubbi, anche in chi era disposto a dare il suo appoggio:

The influence of the exiles as a whole was equivocal: their presence in England was a perpetual reminder of the lack of liberty in Italy; but their activities were distasteful even to their well-wishers. And throughout the period there was friction between the two groups of Mazzinians and Cavourians... Such evidence of Italian disunity did not encourage English support<sup>10</sup>.

Era perciò inevitabile che chi, come Ruffini, si proponesse di raccontare il proprio passato a scopo più o meno propagandistico, si ponesse il problema di come presentare al pubblico queste due facce del movimento. In ciò che segue è nostro intento dimostrare che nel *Benoni*, tramite la rievocazione in chiave autobiografica della politicizzazione di Lorenzo, Ruffini in realtà affronta, sia pure indirettamente, proprio il tema dei rapporti tra le due posizioni, spiegandole diacronicamente come due momenti succes-

<sup>10</sup> DEREK BEALES, *England and Italy, 1859-60*, London, Nelson, 1961, p. 33.

sivi e collegati: il primo essendo un atteggiamento estremistico proprio del neofita e dell'ingenuo che, maturando, consegue il secondo, alimentato dagli stessi ideali fondamentali, ma privato di ogni giovanile utopismo e calato nella realtà della prassi politica. In tal modo minimizza sia la portata ideologica della propria matrice repubblicana e quindi della successiva conversione, sia la rilevanza della componente repubblicana nel determinare l'attuale corso degli eventi in Italia.

Quanto fosse importante in tale operazione evitare di alimentare l'immagine esclusiva di un movimento spaccato al suo interno risulta chiaro dal brano sopracitato. Un attacco aperto alle posizioni repubblicane da parte costituzionale avrebbe intaccato ulteriormente l'immagine del movimento indipendentista che doveva apparire invece unitario nel suo complesso; una presentazione faziosa avrebbe comportato un costo politico troppo alto. Ancora maggiore sarebbe stato per Ruffini il costo personale di un tale attacco; non può essere sopravvalutata l'importanza che aveva per Ruffini, nel prendere le distanze da certi aspetti del suo passato, il non mettere contemporaneamente in crisi il senso dei sacrifici fatti in nome di esso. Sia l'esilio che la perdita del fratello Jacopo erano stati il risultato diretto della partecipazione dei Ruffini alle attività della Giovine Italia. Questa partecipazione era stata pagata troppo cara per poter essere categoricamente liquidata in nome della successiva adesione alla monarchia costituzionale.

Solo alla luce di questi fatti è possibile a nostro avviso capire il pieno significato di quell'ironia che tanto amareggia il recensore Campanella. Oltre e più che riflettere lo scetticismo da lui avvertito, essa ha una funzione ben precisa nell'economia dell'opera: evitare il confronto diretto con i repubblicani, confronto che avrebbe significato polemica aperta con il proprio passato, e che avrebbe richiamato l'attenzione sul dissidio ideologico esistente tra le due correnti.

Va detto che effettivamente nel *Benoni* l'autore non affronta mai direttamente la questione della propria conversione; infatti gli avvenimenti si fermano al 1833. Essa è

invece sottintesa lungo tutto il racconto, è data cioè per scontata, e implicitamente giustificata con la contemporanea maturazione dell'autore e del movimento indipendentista, maturazione che il lettore deduce dal modo in cui il narratore guarda in retrospettiva alla propria giovinezza. L'ironia non è altro che il segno della « consapevolezza » e della « maturità » raggiunte, le quali non vengono mai contrapposte alle fole giovanili, ma scaturiscono appunto dal distacco con cui egli sottopone a giudizio il proprio passato.

Questa operazione, molto abilmente eseguita, sottintende in realtà due presupposti ideologici per lo meno discutibili, i quali, insieme alla maturazione politica dell'autore e del quadro politico italiano, vengono qui dati per scontati. Il primo è che la monarchia costituzionale rappresenta un passo in avanti rispetto alla monarchia assoluta, il secondo che la concessione dei diritti costituzionali in Piemonte rende del tutto superfluo il movimento repubblicano e democratico; questo movimento ha contribuito a rendere possibile lo stato attuale delle cose, ma ormai è del tutto sorpassato dagli eventi — il che equivale a dire che la monarchia costituzionale rappresenta oggettivamente la forma ottimale di governo. (È chiaro che ciò a cui Ruffini mirava era il ridimensionamento non tanto di Mazzini come figura e simbolo della rivoluzione, quanto dell'immagine e del peso politico di quelli che *ancora* erano repubblicani).

Il dare per scontati questi valori, che in Italia non erano affatto tali — come dimostra tra l'altro la recensione di Campanella — ma che in Inghilterra erano così profondamente radicati nella media coscienza borghese da aver perso quasi del tutto il loro carattere relativo, permette all'autore di far sì che la sua conversione trascenda il mero fatto personale e acquisti il carattere di simbolo della maturazione di una borghesia — di cui Lorenzo è l'esemplare tipico — che nel '33, esasperata per via della feroce repressione in atto, era molto sensibile alle suggestioni del radicalismo repubblicano, ma che ora, dopo il '48, non ha più motivo di esserlo. In altre parole, individuando implicitamente nella svolta del '48 il compimento di un processo di



maturazione del quadro politico italiano e del movimento indipendentista ed unitario, Ruffini fa apparire la sua conversione altrettanto naturale ed inevitabile quanto il suo giovanile estremismo.

Va sottolineato il ruolo capitale giocato nella trasmissione di questo messaggio dagli schemi narrativi adottati. Infatti, in ragione della particolare impostazione dell'opera, tendente a seguire l'evoluzione del protagonista nei suoi risvolti sia affettivi che morali e politici, crediamo che *Lorenzo Benoni* possa ragionevolmente collocarsi nell'ambito della tradizione del *Bildungsroman*, il cosiddetto romanzo della formazione, di origine tedesca, genere del resto già abbastanza noto nell'Inghilterra della prima metà dell'Ottocento. Nelle opere che si ispirano a tale modello, si assiste appunto alla progressiva formazione del personaggio principale, la cui « iniziazione alla vita » avviene mediante un *apprentissage*, una serie di esperienze che lo dovranno preparare ad affrontare consapevolmente la vita adulta<sup>11</sup>.

Crediamo inoltre di poter individuare proprio nell'espressione più nota e tipica di questo genere, il *Wilhelm*

<sup>11</sup> Dice un critico in proposito: « The Bildungsroman in its pure form has been defined as the 'novel of all-around development or self-culture' with a 'more or less conscious attempt on the part of the hero to integrate his powers, to cultivate himself by his experience'... In Germany the Bildungsroman soon produced several clearly marked variants: the *Entwicklungsroman*, a chronicle of a young man's general growth rather than his specific quest for self-culture; the *Erziehungsroman*, with an emphasis on the youth's training and formal education; and the *Künstlerroman*, a tale of the orientation of an artist. In England these categories have been far less rigid; the pursuit of self-culture has hardly ever been so deliberate or programmatic, and the process of education, though schooling may play a major role in it, has seldom begun or ended with prescribed courses of study » (JEROME HAMILTON BUCKLEY, *Season of Youth: The Bildungsroman from Dickens to Golding*, Cambridge, Harvard University Press, 1974, p. 13). *Lorenzo Benoni*, nella misura in cui la evoluzione del protagonista non è un fatto cosciente né deliberato, rientra quindi nella categoria dell'*Entwicklungsroman*. Continueremo però a servirci del termine *Bildungsroman*, più generalmente noto e diffuso.

*Meisters Lehrjahre* (1794-96) di Goethe, il modello che Ruffini con ogni probabilità ha avuto presente nell'impostare il *Benoni*. Tra gli elementi che favoriscono questa ipotesi<sup>12</sup>, uno dei più significativi è la somiglianza, troppo marcata per poter essere del tutto casuale, tra alcuni passi e situazioni delle due opere<sup>13</sup>. Inoltre, è da tener presente una testimonianza dello stesso Ruffini, il quale, proprio nel *Benoni*, cita Goethe come uno dei suoi autori prediletti: « I devoured every Italian or French translation of the works of Shakespeare, Goethe, and Schiller I could lay my hands on »<sup>14</sup>.

Ma se tra le due opere esiste quasi sicuramente una parentela, essa non va oltre il livello superficiale. Infatti, ed è ciò che si tenterà di dimostrare nel presente saggio, raramente come in questo caso, ci è consentito di constatare come un autore abbia sfruttato abilmente i moduli narrativi di una determinata tradizione a fini propri. Gli schemi del *Bildungsroman* costituiscono nel *Benoni* il veicolo di un messaggio ideologico preciso, che nulla ha a che vedere con il *Bildungsroman* in sé, il cui scopo principale è la rappresentazione del graduale evolversi del mondo interiore del protagonista nel continuo confronto con la realtà esterna. In *Lorenzo Benoni* invece, nella misura in cui il racconto è fatto in prima persona, questa rappresentazione è finalizzata e subordinata alla creazione della « giusta » immagine del narratore, il quale si pone come esponente della « nuo-

<sup>12</sup> In francese vi erano state complessivamente tre traduzioni del *Meister* che risalivano agli anni in cui Ruffini si trovava ancora in Italia — 1802, 1803, 1829. In Inghilterra, il romanzo fu tradotto nel 1824 da Thomas Carlyle, con il titolo *Wilhelm Meister's Apprenticeship and Travels*. Ebbe un successo più che discreto, tanto è vero che vi fu una seconda traduzione nel 1846, ad opera di R. Boylan (queste informazioni si trovano nella nota introduttiva di una traduzione italiana, *Le Esperienze di Wilhelm Meister*, a cura di R. Pisaneschi e E. Spain, Bari, Laterza, 1913, p. 26).

<sup>13</sup> Si vedano in proposito le note 23 e 24 del presente saggio.

<sup>14</sup> *Lorenzo Benoni*, by The Author of *Doctor Antonio*, Leipzig, Tauchnitz, 1861, p. 141. Da ora in poi tutte le citazioni si riferiscono a questa edizione e ci limiteremo a indicare, tra parentesi, la pagina.

va » classe italiana, moderata e costituzionalista, e come tale giudica il suo passato. Ma è proprio il fatto che tale giudizio (e cioè il messaggio dell'opera) venga filtrato attraverso gli schemi del *Bildungsroman*, che lo rende così efficace. E cioè è proprio il fatto che è quasi *de rigueur* nel *Bildungsroman* contrapporre implicitamente l'avventatezza e l'inconsistenza delle giovanili illusioni alla ponderazione e alla consapevolezza dell'adulto, che permettono a Ruffini di raffigurare il proprio passato in modo tale da fare apparire naturale evoluzione, e quindi legittima, la transizione dal radicalismo giovanile, ingenuo e sincero, al successivo approdo alle posizioni del liberalismo moderato: sono i moduli narrativi del genere che permettono di travisare un fatto di profondo significato ideologico — la conversione politica — come un dato « naturale ». Commentando con sorriso ironico l'ingenuità e l'esuberanza dei giovani cospiratori nel caso della parentesi carbonara, mettendo in rilievo il carattere illusorio dei progetti della Giovine Italia, sottolineando il ruolo giocato dal diffuso clima alfieriano nonché dalle circostanze oggettivamente oppressive nel determinare il suo atteggiamento estremista, Ruffini fa corrispondere la sua « evoluzione personale » all'evoluzione della coscienza politica italiana, senza mai dire che questa sua « maturazione » rappresentava in realtà una involuzione rispetto alle posizioni politiche precedenti — almeno in Italia ove non era scontata la superiorità del modello monarchico costituzionale. Così un messaggio squisitamente ideologico — che fa coincidere illusioni e immaturità giovanili con radicalismo e repubblicanesimo, e realismo e maturità con moderazione e costituzionalismo — passa invece, agli occhi del lettore, per il frutto della semplice constatazione della inevitabile incompatibilità tra illusione e realtà, tra mondo interiore e mondo esterno: l'autore, protagonista esemplare di una vicenda esemplare, raggiunta una certa maturità personale nel periodo in cui la situazione politica in Italia subiva radicali mutamenti per via della concessione dello Statuto in Piemonte, non poteva che passare a far parte del movimento costituzionale. L'obbiettivo politico più immediato — quello di gettar luce sui collegamenti fra le due

« anime » del nazionalismo italiano e sulla legge « oggettiva » del prevalere di quella moderata è filtrata abilmente con la suggestiva evocazione romanzesca, e l'equivoco fondamentale che sta alla base del messaggio dell'opera è riassorbito dal modello narrativo che serve come suo veicolo.

La verifica di questa chiave di lettura del *Benoni* può condursi in due ambiti: nell'ambito dell'informazione e cioè in questo caso dei fatti di carattere storico che l'autore riporta, e nell'ambito della finzione e cioè della codificazione narrativa del messaggio e del suo articolarsi in termini di racconto intorno al protagonista.

Nell'ambito dell'informazione alcuni aspetti del disegno dell'autore sono forse più facilmente riscontrabili che altrove, e rendono subito chiaro quale sia la lettura degli avvenimenti che egli vuole proporre. Infatti, « il fondo generale del quadro, ... il Piemonte, o per meglio dire l'Italia dell'epoca, »<sup>15</sup> è in realtà almeno altrettanto ideologizzato quanto la parte più propriamente di finzione. « The State of Piedmont *previous to the grant of a Constitution* hinted at in an anecdotal way », è il titolo del capitolo in cui l'autore si propone di dire « two words of the Piedmontese Government and of its doings up to the time when the Statute came to put an end to a state of things as incredible as it is true » (p. 151)<sup>16</sup> — ove è più che esplicita la volontà di insistere soprattutto sulla svolta politica segnata dallo Statuto, svolta che sistematicamente svuota, nella sua ottica, di molti contenuti e soprattutto di efficacia politica il messaggio repubblicano.

« Jesuitical despotism » e « Individual liberty » sono i due sottotitoli che riassumono il contenuto di informazioni volte ad illustrare la irrazionalità, la arbitrarietà, e la violenza delle leggi del regime trascorso. Queste componenti miravano esclusivamente a tutelare i privilegi della casta dominante ed a reprimere ferocemente qualsiasi forma di ribellione. Anche la descrizione delle istituzioni scolastiche

<sup>15</sup> F. CAMPANELLA, *art. cit.*, 17 giugno 1855.

<sup>16</sup> Il corsivo è nostro.

costituisce soprattutto una denuncia del vigente privilegio di nascita o di censo.

Era un regime nel quale « talent was the worst recommendation, and a title, or a few millions the best », nel quale « docile subjects and not troublesome reasoners were desired » (p. 21), nel quale l'ammissione all'università si determinava in base a criteri del tutto estranei alle capacità intellettuali del candidato:

... They created two classes of students — those whose parents could prove the possession of a certain amount of landed property, and those whose parents could not. Again; they created two distinct modes of examination, one for the students of the First Class, the other for those of the second. The ordeal appointed for the latter was purposely fraught with such a complication of difficulties ... as to deter the most self-confident from facing it. This amounted to neither more nor less than an ingenuously disguised mode of excluding from the liberal profession an entire class of citizens (p. 107).

I membri della commissione per la riforma dell'istruzione pubblica, « were selected from among the most bigoted, the most retrograde, the most notably hostile to all spirit of moderate progress » (p. 106); infatti, « in answer to a plan of public instruction laid before him at Milan<sup>17</sup> by a distinguished professor, his imperial Majesty had said laconically, « All too much. If my subjects know how to read and write, it is quite enough » (p. 22).

Tuttavia, nonostante lo stato avesse tutto l'interesse a servirsi della scuola per indottrinare i suoi giovani sudditi sui meriti della monarchia, paradossalmente, l'insegnamen-

<sup>17</sup> È da notare che Ruffini, nel presentare la situazione piemontese, tende a rappresentare in quella, per il pubblico inglese, più in generale la situazione italiana, approfittando del fatto che « the average Englishman was quite innocent of any notion of 'Piedmontisation' or enforced Italian unity » (D. BEALES, *op. cit.*, pp. 33-34). L'unico accenno al sentimento anti-piemontese si limita alla particolare situazione di Genova, ove si parla di un « Genoese, or purely municipal feeling, which looked simply to the overthrow of the intruding Piedmontese Government » (p. 241).

to somministrato era tale da favorire la formazione di uno spirito tutt'altro che remissivo:

Strange but true. Public education in Piedmont—the part of Italy, perhaps, most despotically governed at that time—was entirely republican. The history of Greece and Rome, the only thing taught us with any care at school, was, in truth, according to the light in which it was placed, little else than a constant libel upon monarchy, and a panegyric upon the democratic form of government. The decline of Athens and of Sparta, happy and flourishing so long as they remained republics, dated from the day which gave power into a single hand... Our indignation against tyrants, and our enthusiasm even for their assassins, seemed to be purposely excited... Thus, from our most tender years we were inspired with ideas and feelings quite opposed to those we ought to have brought into real life, and with a blind enthusiasm for actions and virtues, the imitation of which would be condemned and punished as a crime by the society in which we were to live. Now, was this not absurd? was it not wantonly sowing danger to be reaped in after-life? (p. 59).

È evidente in queste riflessioni sulla società dell'epoca la volontà di giustificare in qualche modo ciò che succederà, e di sottolineare la matrice borghese delle rivendicazioni repubblicane, in quanto appunto ribellione contro il dominio assoluto del privilegio di nascita, in nome della meritocrazia. La lotta contro lo stato in nome del credo repubblicano viene presentata come una risposta naturale dato il carattere così ferocemente anti-borghese del potere.

Una conferma di ciò ci è fornita circa duecento pagine dopo, quando Ruffini tenta di spiegare — a proposito della formazione della Giovine Italia — come nello specifico clima politico dell'epoca, l'alternativa repubblicana sembrasse effettivamente la più adatta:

If there was to be a creed, it was a necessity, acknowledged even by the partisans of constitutional monarchy, that it should be the Republican. Representative monarchy lacked a plausible candidate for the crown of Italy.

National pride, of course, would not admit of a foreign monarch, and the personal antecedents of all the little Italian princes were so deplorably bad and anti-national, that no person in his senses would have thought of offering the crown of Italy to any of them... The ex-Prince of Carignano, then King of Sardinia under the

name of Carlo Alberto, was just at that time most unpopular. The Piedmontese, and indeed the whole peninsula, had hailed his accession to the throne six months previously, with high-wrought anticipation. They seemed to have forgotten—to their credit be it said—that there were dark spots on this Prince's career since 1821, and only to remember that it was only in the name of Carlo Alberto, then Regent, that, in that memorable year, constitutional liberty, however short-lived, had been inaugurated in Piedmont. But as time went on without bringing any change for the better; as the Jesuits continued all-powerful, and not even an amnesty was granted to the Prince's old associates in the constitutional movement, a reaction had taken place in public opinion, and the disappointment was proportionate to the preceding expectation, that is, excessive (pp. 239-240).

Addirittura, dice Ruffini con particolare enfasi, molti, che pur avrebbero preferito la monarchia costituzionale, furono costretti dalle circostanze ad aderire all'iniziativa repubblicana:

This accounts for the ease with which we got the republican principle accepted by the rising association. But all who made part of it were not republicans from conviction. Many among them, on the contrary, especially among those who in course of time joined it, would have preferred a representative monarchy to a republic, and if they accepted the latter it was from a feeling of the practical impossibility of bringing anything else to bear. Others cared only for the one great point, the independence of Italy, and, to secure that, were ready to accede to any form of government (p. 240).

E, coerentemente a ciò, la successiva spaccatura tra le due correnti del movimento viene liquidata con un mezzo paragrafo, in cui la si riconduce unicamente alla concessione dei diritti costituzionali in Piemonte, giudicata insufficiente dai democratici, contrari per principio alla monarchia. Non si fa nessuna menzione del fatto che il disaccordo ideologico tra moderati e democratici era nato parecchio prima — lo stesso Ruffini si era staccato da Mazzini nel 1837 — e che le differenze tra i due schieramenti non si limitavano certo all'accettazione o meno della figura del re.

Hence it may easily be understood how it happened that, when in 1848 Carlo Alberto bestowed a constitution, and came to an open

rupture with Austria, what remained of the association split into two fractions, of which one, composed of the two elements we have just mentioned, rallied round the standard of the constitutional monarchy—the champion of national independence; while the other—the republican party—abstained from taking part in it, or declared against the movement, because originating with and headed by a king (p. 240).

Questo paragrafo costituisce l'unico accenno in tutta l'opera alla spaccatura tra democratici e moderati. Infatti, la polemica con i repubblicani sembra quasi venga considerata fuori luogo, nella misura in cui la rilevanza delle posizioni repubblicane sarebbe ormai marginale.

Sul piano della finzione, la verifica della nostra ipotesi passa necessariamente, in un primo momento, attraverso lo studio dei rapporti tra il *Bildungsroman* come genere, e *Lorenzo Benoni* come riflesso di esso, per individuare quegli aspetti del genere che più palesemente hanno permesso a Ruffini di utilizzarlo ai propri fini.

Nel capitolo introduttivo del suo libro sul *Bildungsroman* nella letteratura inglese, Jerome Buckley così riassume l'intreccio tipico del genere, specificando ovviamente che esso è suscettibile di variazione secondo le specifiche esigenze del narratore:

A child of some sensibility grows up in the country or in a provincial town, where he finds constraints, social and intellectual, placed upon the free imagination. His family, especially his father, proves doggedly hostile to his creative instincts or flights of fancy, antagonistic to his ambitions, and quite impervious to the new ideas he has gained from unprescribed reading. His first schooling, even if not totally inadequate, may be frustrating insofar as it may suggest options not available to him in his present setting. He therefore, sometimes at a quite early age, leaves the repressive atmosphere of home (and also the relative innocence), to make his way independently in the city (in the English novels, usually London). There his real « education » begins, not only his preparation for a career but also—and often more importantly—his direct experience of urban life. The latter involves at least two love affairs or sexual encounters, one debasing, one exalting, and demands that in this respect and others the hero reappraise his values. By the time he has decided, after painful soul-searching,

the sort of accommodation to the modern world he can honestly make, he has left his adolescence behind and entered upon his maturity. His initiation complete, he may then visit his old home, to demonstrate by his presence the degree of his success or the wisdom of his choice<sup>18</sup>.

Non è affatto difficile ritrovare nel *Benoni* gli elementi che permettono di ricondurlo a questo modello. Il *Benoni* non è altro che la storia di un ragazzo sensibile e di temperamento romantico, il quale, frustrato dal clima repressivo che domina tutte le istituzioni sociali con le quali viene a contatto, e ispirato da letture prese troppo alla lettera, si rifugia nelle amicizie e nella politica per uscire dal cerchio ristretto delle esperienze che la sua estrazione borghese gli avrebbe normalmente riservate. Alcuni aspetti, come per esempio la parentesi cittadina — la vita indipendente lontana dall'ambiente di famiglia — sembra che siano assenti dall'opera ruffiniana, ma queste lacune sono in verità più apparenti che reali. Infatti, se è vero che il protagonista del *Benoni* rimane lungo tutta l'opera formalmente sotto la tutela del padre, e cioè, per così dire, in « provincia », è anche vero che la « città » e tutto ciò che essa implica e suggerisce è presente in forma diversa, e corrisponde al periodo post-collegiale, universitario, in cui Lorenzo agisce e si sviluppa al di fuori degli ambienti e degli schemi fino ad allora impostigli da famiglia e società. Lo stesso vale anche per ciò che riguarda le esperienze sentimentali (Buckley parla di almeno due rapporti sentimentali qualitativamente diversi, la cui contrapposizione contribuisce a determinare nell'eroe una prima presa di coscienza): anche se vi è nel romanzo un unico rapporto sentimentale ricambiato, che tale rapporto si riveli in seguito sbagliato e illusorio agli occhi del protagonista, è almeno in parte dovuto al soffocato, disperato amore della serva, Santina, per lui. Questo amore costituisce per Lorenzo un termine di paragone che gli permette di constatare per contrasto la labilità e l'egoismo dell'incantevole Lilla, nonostante il fascino che essa esercita su di lui.

<sup>18</sup> *Op. cit.*, pp. 17-18.

Un tema del *Bildungsroman* che trova invece nel *Benoni* uno svolgimento pienamente aderente agli schemi pre-costituiti del genere è quello che Buckley chiama il tema dell'« assenza del padre ». Tale assenza può essere o fisica o morale, e quasi sempre costituisce uno dei motivi principali del distacco dell'eroe dai valori tradizionali, e del suo conseguente rifugiarsi in schemi morali ad essi alieni o opposti<sup>19</sup>.

Non è dunque un caso che nel *Benoni*, che, a tutti gli effetti pratici, inizia con il periodo dell'adolescenza, vi sia comunque un capitolo iniziale dedicato all'infanzia, ovvero, più esattamente, alla rievocazione della disperata solitudine di Lorenzo bambino, maltrattato ed abbandonato da tutti tranne che dalla madre, le cui premure non sono però sufficienti a colmare il bisogno di affetto del bambino:

My mother's warm caresses and tender care soon dispelled that morbid feeling of loneliness and depression so unnatural in a child, under which I had laboured more or less for two years, and so acutely for the last eight-and-forty hours. It was so new to me, and so delightful to be loved, to be taken care of, to be something to somebody! But alas! The sunshine was of too short duration. Five days after my arrival, my college uniform having been made and brought home, I was warned by my father, who had been very cold and distant with me, to get ready for the next morning, it being his intention that I should enter college on that day (pp. 9-10).

Man mano che i figli affermano la propria autonomia nei confronti dei valori del padre, aumenta progressivamente la tensione dei loro rapporti con lui. Ostile alle loro

<sup>19</sup> Dice Buckley: « The growing child, as he appears in these novels, more often than not will be orphaned or at least fatherless... But if not deprived by death of a father, who presumably would have been a true guide and protector, he will almost certainly be repelled, like Richard Feverel and Stephen Dedalus and Paul Morel, by a living father who mistrusts and seeks to thwart his strongest drives and fondest desires... The loss of the father, either by death or by alienation, usually symbolizes or parallels a loss of faith in the values of the hero's home and family and leads inevitably to the search for a substitute parent or creed, such as Julien Sorel expects to find in his mentors or Wilhelm Meister discovers in the masonic secret society » (*Op. cit.*, p. 19).

idee politiche, indifferente alle loro sofferenze anche fisiche, egli rappresenta, per dirla con Faldella, « il prototipo del governo assoluto in casa »<sup>20</sup>:

One evening, a short time after our return, my father called me into his study. My father had a very large head, and wore powder and a pig-tail. I don't know how it was, but I never felt at ease in his presence, and this feeling, instead of diminishing, daily increased. He habitually kept me, and indeed all of us, at a distance. It had never chanced that he had caressed me in private, as my mother would do, though more than once—on the day of the distribution of prizes for instance—he had embraced me in public. When I say he had embraced me I use a figure of speech; I ought to say he had offered me his cheek to kiss. It was a strictly exacted custom that all his children, on entering his presence, should kiss his hand, and address him in the third person—the most deferential mode of speaking in Italian (pp. 87-88).

Anche se ovviamente non siamo in grado di dire se il ritratto del padre corrisponda o meno alla personalità umana di Bernardo Ruffini, vale la pena di rilevare che la sua personalità politica viene invece radicalmente ridimensionata rispetto a ciò che sappiamo esserne la realtà<sup>21</sup>. Infatti l'autore tace completamente i precedenti democratici del padre, che era stato attivo sostenitore della Repubblica genovese nell'era napoleonica, e lo dipinge invece come il più gretto dei conservatori, del tutto in accordo con l'operare del regime. Queste modifiche, che adeguano la figura paterna al modello fornito dal *Bildungsroman*, creano un quadro familiare tale da estendere anche al campo affettivo l'origine del successivo « sbandamento » politico del protagonista, arricchendolo con motivazioni di carattere psicologico, individuale (carenza di affetto, ecc.) e non esclusivamente sociale. Infatti, nel *Bildungsroman*, ci fa notare Buckley, il dramma del protagonista è quasi sempre di carattere prevalentemente personale, e cioè « largely self-induced »; il suo superamento avviene proprio quando l'eroe

<sup>20</sup> GIOVANNI FALDELLA, *I fratelli Ruffini*, Torino, 1895, p. 90.

<sup>21</sup> Su Bernardo Ruffini, si veda ARTURO CODIGNOLA, « Il padre dei Ruffini », in *Rassegna Storica del Risorgimento*, aprile-giugno 1922, pp. 165-214.

è capace di uscire dal cerchio ristretto del proprio mondo interiore per fare i conti con la realtà esterna<sup>22</sup>.

È appunto nella misura in cui gli schemi del *Bildungsroman* permettono all'autore di far rientrare il suo passato di rivoluzionario in un contesto di ambizioni ed affetti « sbagliati », propri dell'immaturità e dell'inesperienza, che egli riesce a svuotare di significato questo passato, senza togliere nulla alla credibilità delle sue posizioni attuali e della sua passata buona fede. Attribuendo ad un'esperienza politica il valore di un'esperienza anche in gran parte personale e in quanto tale « superata », evita di dover fornire giustificazioni o spiegazioni della sua conversione ideologica, e per di più sminuisce il peso di chi è rimasto sulle posizioni della « immaturità ».

Questi accenni al modo in cui l'autore si è servito di alcuni dei moduli narrativi caratteristici del *Bildungsroman* per de-responsabilizzare il narratore del *Benoni* nei confronti delle sue azioni passate, e per staccarlo da tutta una stagione politica e culturale della storia italiana molto più significativa di quanto non gli conveniva far intendere al suo pubblico, costituiscono però solo un primo approdo al discorso che intendiamo svolgere. Infatti, se gli schemi del *Bildungsroman* si prestano fin troppo bene ad instaurare quel distacco tra narratore e materia a cui Ruffini così palesemente mira, essi servono anche a permettergli di salvare quel tanto del suo passato necessario per non mettere in questione il senso delle scelte fatte in nome di esso, e per non screditare del tutto una parte del movimento indipendentista italiano ancora vistosamente rappresentato in Inghilterra. Nella misura in cui il *Bildungsroman* prevede un graduale sviluppo del personaggio verso la maturità, e quindi fasi di minore e di maggiore consapevolezza di fronte alle proprie azioni, l'autore può collocare il periodo della

<sup>22</sup> Così si esprime Buckley in proposito: « ... The central conflict in nearly every... Bildungsroman is... personal in origin; the problem lies with the hero himself. Thus David Copperfield has an errant heart, and Pip [*Great Expectations*] misdirects his ambitions and affections. Ernest Pontifex [*The Way of All Flesh*], like Wilhelm Meister at first misconceives his vocation » (*op. cit.*, p. 22).

sua militanza nella Giovine Italia in un punto del proprio sviluppo tale da dare ad esso dei connotati non del tutto negativi, ed anzi, in un certo senso, positivi. Nella sequenza infanzia - prima adolescenza - iniziazione alla vita - prima presa di coscienza - maturità<sup>23</sup>, l'esperienza della Giovine Italia viene collocata nella fase « prima presa di coscienza », mentre il primo rapporto politico, quello con la Carboneria, fa parte, per contrasto, della fase precedente, « iniziazione alla vita ». In tal modo la militanza mazziniana viene parzialmente recuperata, non tanto per i suoi contenuti ideologici, quanto per quelli morali.

Precisamente in che modo l'autore adegua le sue esigenze di carattere ideologico alle convenzioni del genere, e vice-versa, si può constatare attraverso un esame più dettagliato del testo, il quale va diviso in due parti ben distinte: una prima parte che riguarda l'infanzia e l'adolescenza e tratta della formazione collegiale e seminariale, e una seconda parte che tratta il periodo universitario e post-universitario, fino alla drammatica fuga dall'Italia in seguito all'arresto del fratello e di altri cospiratori. Questa seconda parte, a sua volta, si suddivide in tre momenti più o meno distinti: il primo, che accoppia la prima esperienza politica (l'incontro con Fantasio-Mazzini e la Carboneria) e la prima esperienza sentimentale (Lilla); il secondo, che tratta il passaggio dalla Carboneria alla Giovine Italia, e, contemporaneamente, la rinuncia a Lilla; il terzo, che descrive la fuga verso l'esilio.

Ognuno di questi momenti corrisponde ad una fase significativa della evoluzione di Lorenzo. A livello superficiale, ogni momento ha un suo significato, un suo svolgimento più o meno convenzionale e tipico, corrispondente alla fase di sviluppo che esso incarna nella sequenza sopra accennata<sup>24</sup>. A livello strutturale invece il significato di ogni

<sup>23</sup> È ovvio che tale sequenza rappresenta una nostra estrapolazione fatta in base ai termini dell'evoluzione del personaggio, e non è mai esplicitamente enunciata dall'autore.

<sup>24</sup> Si ha quindi la seguente situazione: 1° capitolo, periodo collegiale e seminariale = infanzia e prima adolescenza; Carboneria e prima esperienza sentimentale = iniziazione alla vita; Giovine Italia

momento risalta solo nel rapporto con gli altri, in quanto il messaggio è complessivamente articolato dai diversi momenti che si condizionano e si legittimano reciprocamente.

Nella prima parte del libro vengono ricostruiti, in chiave ironica e canzonatoria, episodi caratteristici della vita collegiale, i quali in sé e per sé documentano la natura alquanto ingenua ed esuberante di Lorenzo, nonché il clima morale — sostanzialmente alfieriano — in cui si era formato. Ma la funzione strutturale di questa parte è di predisporre la chiave esplicativa delle future posizioni « estremiste » di Lorenzo. Questo rapporto di causa ed effetto è sottolineato dal fatto che le avventure collegiali (la prima parte) sono « quasi la allegoria reale, la miniatura della seconda, che narra le peripezie patriottiche »<sup>25</sup>.

Questa riguarda l'incontro con Mazzini e il primo contatto con la militanza politica (la Carboneria), in parallelo con la prima esperienza sentimentale, e nel complesso sta a rappresentare la fase più caratteristicamente di « iniziazione alla vita ». Oltre al collegamento con la parte precedente che avviene sul terreno dell'ironia — qui addirittura feroce — volto a riaffermare il carattere generoso ed estremista di Lorenzo nei primi contatti con la « vita » così come già nel microcosmo del collegio, va colto come uno dei caratteri più specifici e significativi di questa parte, l'analogia che l'autore istituisce, abbastanza esplicitamente, tra i caratteri delle « iniziazioni », sentimentale e politica. Avremo occasione in seguito di illustrare l'uso della simmetria nella descrizione dei loro diversi momenti. In definitiva, quello che Ruffini qui analizza e giustifica è come i sogni, le fantasie, l'esuberanza e l'inesperienza fanno sì che la fuga dal reale prosegua anche dopo la prima adolescenza, in infatuazioni che, nella loro diversità, soddisfano comunque

e rinuncia a Lilla = prima presa di coscienza. Rimane fuori da questo schema la fase della maturazione, che non è compresa nel racconto, ma sottintesa nel punto di vista del narratore. Rimane fuori anche la fuga, che si stacca chiaramente nel racconto dalla parte precedente, ma non costituisce propriamente una fase in sé.

<sup>25</sup> G. FALDELLA, *op. cit.*, p. 99.

una stessa esigenza di auto-affermazione e di realizzazione di ideali astratti e spesso di matrice letteraria.

La sconfessione della parentesi carbonara acquista il suo pieno valore nel contrasto con la descrizione della formazione della Giovine Italia. Qui la vena ironica si stempera quasi del tutto, segno della volontà dell'autore di distinguere nettamente questa esperienza dalla precedente. Infatti, il periodo carbonaro, oltre ad essere trattato con toni fortemente ironici, viene rievocato esclusivamente attraverso la rappresentazione di momenti alquanto banali, quali per esempio la misteriosa e romanzesca iniziazione o la pericolosa radunata notturna. L'adesione alla Carboneria da parte di Fantasio, Lorenzo e gli altri, non viene mai legata ad una loro specifica coscienza della situazione politica italiana, ma sembra nascere appunto dal desiderio ingenuo e fanciullescamente « avventuroso » di far parte di una società segreta.

Invece, nella descrizione della Giovine Italia, non solo l'ironia è surrogata da riserve semmai sull'attuabilità pratica dei suoi programmi, ma si insiste in misura notevole sul fatto che la sua formazione derivava proprio da una spiccata coscienza politica e critica in genere, stanca dei « misteri » inefficaci della Carboneria, e desiderosa di attuare un piano rispondente alle vere esigenze politiche dell'Italia. L'esperienza della Giovine Italia viene rappresentata dunque sotto un doppio profilo: da un lato, rispetto alla « militanza » nella Carboneria, la Giovine Italia segnerebbe un passo in avanti, una prima presa di coscienza sia morale che politica. Dall'altro, è sempre relegata dall'autore al mondo delle « illusioni » — « All very well on paper » (p. 235), il sottotitolo del capitolo in cui si descrive il progettato funzionamento dell'associazione, non ha certo bisogno di essere commentato.

Perciò, pur senza aderire ovviamente ad essa dal punto di vista ideologico, Ruffini insiste sia sul rigore morale e sull'estrema buona fede che caratterizzavano le prime cospirazioni mazziniane, che sul fatto che in quelle circostanze esse erano quasi una scelta obbligata. Se questo è

vero, la fase della Giovine Italia rappresenta nel *Benoni* una prima evoluzione verso un atteggiamento concretamente morale nei confronti della vita: i misteri della « sua » Carboneria erano un gioco, i rischi della Giovine Italia sono realtà che mettono alla prova la tempra morale dei militanti. Il Ruffini che parla di « Lorenzo » salva di Lorenzo non già la specifica ideologia della Giovine Italia, bensì la prima affermazione concreta di quei principi morali che rimarranno al di là della sua evoluzione politica. Non è un caso che questa fase della maturazione di Lorenzo coincida, sul piano della vita sentimentale, con l'abbandono della tormentata, sballata relazione con Lilla.

L'ultima parte del libro è dedicata alla descrizione della fuga di Lorenzo dall'Italia, in seguito alla scoperta dei complotti della Giovine Italia e all'arresto di Cesare ed altri. Lorenzo, che sfugge all'arresto per un errore burocratico, si rende conto che l'esilio è l'unica alternativa rimastagli. Segue una descrizione lunga e dettagliata di tutte le fasi della fuga, tesa a dimostrare, in modo drammatico e suggestivo, cosa volesse dire vivere sotto un governo dispotico, e ad assicurare la piena partecipazione emotiva del lettore. Mentre fino alle vicende connesse alla Giovine Italia si faceva più che altro appello al lettore dal punto di vista « razionale », tramite l'informazione e l'uso di una ironia squisitamente raziocinante, successivamente, con l'approdo al consapevole e concreto impegno politico, la connotazione ironica, giunta al punto più alto nella descrizione dell'esperienza carbonara e della vicenda sentimentale, si interrompe bruscamente. Ciò tende a coinvolgere progressivamente il lettore, con un processo che culmina e si conclude nella scoperta da parte di Lorenzo della morte del fratello Cesare.

Come abbiamo anticipato, lo scopo fondamentale della prima parte è di dimostrare il rapporto tra l'educazione di Lorenzo e gli atteggiamenti politici che egli avrebbe assunto in seguito: cioè di dimostrare quanto fossero determinanti per la formazione della particolare tempra morale di Lorenzo, il contrasto tra l'educazione repubblicana ricevuta in collegio e quel poco della realtà esterna, oppressiva ed



ingiusta, che vi si ripercuoteva. Ruffini insiste molto, infatti, sul fatto che l'insegnamento di valori repubblicani, accoppiato a livello di prassi ad una politica dettata da criteri opposti, non poteva che costituire, nei confronti degli allievi, una provocazione che avrebbe creato risentimenti di non poco conto; è il caso dell'episodio in cui vengono scelti degli studenti da presentare al re:

I have met with many a disappointment in life, but none ever affected me so painfully as this. It was a first and bitter disenchantment. To speak candidly, I had never looked upon the Prince [un condiscipolo di Lorenzo] as a serious competitor in the affair of the presentation at court, and I made so sure of being preferred, that my failure took me quite by surprise. I felt both offended and humiliated by the precedence accorded to my rival. Not that I presumed too much on my own merits, but my impression, as well, indeed, as that of the Lilliputian society in which I moved, was that rank and title could never vie with distinctions such as those which I could boast. Birth and rank were held at college in the light of unimportant advantages; and a dunce, let him be born a marquis or a duke, was no less a dunce with us, and no less treated as such. The only aristocracy we acknowledged at school was that of talent, and of physical strength united to spirit... [And yet], no place, not one, had been reserved to real merit! (p. 21).

È sempre presente in questa parte il ruolo dei modelli letterari che confluiscano a plasmare l'educazione e gli atteggiamenti morali del ragazzo. Anche per questo, la vita di collegio è presentata come una metafora della vita civile sotto un governo assoluto, completa di tiranno, sudditi complici e sudditi ribelli, ove, però, a differenza di ciò che accadeva nella realtà, abbattere il tiranno era un'impresa relativamente semplice: è molto semplice per il giovane Lorenzo organizzare la sommossa per defenestrare il tiranno di collegio Anastasio e costituire una « repubblica indipendente » regolata sul codice di Licurgo, e nella quale « all titles of nobilty are and shall remain abolished » (p. 60)<sup>26</sup>.

<sup>26</sup> Questo è uno degli episodi che più palesemente si ispirano al *Wilhelm Meister*. Infatti, alle pagine 231-32 dell'edizione italiana

L'autore non manca di sottolineare che la determinazione di abbattere la « abominable tyranny » di Anastasio, se da una parte nasceva da « a strong spirit continually wounded by what I saw », era anche e soprattutto frutto di una « somewhat romantic and adventurous turn of mind, which the reading of some books of chivalry, that had for me an unspeakable attraction, had not of late a little developed »:

To make myself the redresser of the wrongs of the whole class—to raise the oppressed, to punish the tyrant—what an enticing prospect for an imagination of thirteen, full to the brim of the high deeds of Rinaldo, Ruggiero, Orlando, and the whole fraternity of knights-errant! This, indeed, thought I, would be a noble part—a part worthy of me! (p. 16).

Quando Lorenzo decide di provocare la lite con Anastasio per potersi affermare come « leader of the opposition party », si fa coraggio « by reading some of Alfieri's most spirit-stirring tragedies, and waiting for the wished-for occasion with the courage of an old Roman » (p. 18); perché l'influenza maggiormente determinante, e che completa, almeno nell'ambito letterario, il quadro degli elementi portanti della sua formazione collegiale, era stata proprio quella esercitata dal mito delle repubbliche dell'antichità classica. E non a caso, nel mettere in rilievo questo fatto, l'autore coglie anche l'occasione per contrastare il proprio slancio infaticabile, la propria fede e tensione ideale, con l'atteggiamento più concreto di un suo compagno, « the Prince »:

Just as we were on the point of separating, after several hours' conversation, a feeling of distrust came into my mind.

sopracitata, a proposito della decisione dei membri della compagnia teatrale di abolire la carica di direttore si legge: « Si considerò sottinteso che, fra uomini di valore, il governo repubblicano è il migliore; si sostenne che la carica di direttore doveva cessare; egli doveva essere eletto da tutti, ed una sorta di piccolo senato sedere perpetuamente presso a lui... Elessero direttore Wilhelm. Il senato fu istituito; le donne ottennero diritto consultivo ed elettivo; proposero delle leggi, ne respinsero, ne accettarono ».

« One more word, » said I, laying a meaning stress on each syllable, « to bring down the tyrant is not all, we must crush tyranny itself, and render its return impossible, and this can only be done by constituting LIBERTY. » I think I had found the phrase in Tacitus.

« With all my heart, » returned the Prince, yawning, « only I confess I do not know how to set about it. Manage things for the best yourself; I have as unlimited confidence in your wisdom as in your intentions, and I will back you in everything, blindfold, and always. »

« What do you think of a republican government? » insisted I. « Sparta, Athens and Rome, owed to that their brightest days of glory and prosperity. »

« I think that whatever you do will be well done, and that is all I think about it; but really I feel very cold—good night! »

« Good-night. »

Flattered on the one hand, by the absolute confidence of the Prince, but deploring, on the other, his utter want of general principle, I went and lay down on my bed. After all, thought I, Rome was not built in a day: and thereupon I fell asleep (pp. 50-51).

Ma i consensi ottenuti in collegio, sia nell'ambito « politico », che in quello accademico, fanno sì che Lorenzo, al termine degli studi collegiali, sia oltre misura imbevuto del proprio successo. L'autore infatti insiste piuttosto pesantemente sulla presunzione e mancanza totale di « common sense » che caratterizzavano il suo comportamento in quel periodo:

...If I did not exactly enter the world in the attitude of a conqueror, lance in rest, I must yet allow that the feeling predominant in me at the time was that society at large, on the day of my accession to it, had had the benefit of a rather important acquisition... At last I determined that a man of my consequence could not do without a suit of black. Suppose—and what was more likely?—that the archbishop or the governor of the town were to send for me, or even—who knows? that I should be summoned to court. Positively I must have a suit of black (pp. 82-83).

Quale sia lo scopo di questa talvolta pesante autoironia, di questa deliberata presa in giro dei propri ideali e del proprio entusiasmo, ci sembra troppo ovvio da meritare più di un breve accenno; del resto, lo stesso Ruffini precisa che questa parte del suo racconto sarà particolarmente gradita da quei lettori che avranno saputo conservare

« in mature years that most precious gift — the faculty of occasionally becoming once more children, and feeling as such for a while » (p. 12). Ma oltre a dare risalto, per contrasto, alle attuali posizioni dell'autore, ovviamente molto lontane dallo spirito di queste prime vicende, oltre a spiegare il comportamento futuro di Lorenzo in funzione del clima morale del collegio, la prima parte tende anche ad anticipare il senso della seconda. Né l'autore tiene a lasciare sottinteso questo suo disegno; anzi, che egli voglia effettivamente predisporre il pubblico in questa prima parte ad una lettura appropriata delle esperienze successive, si capisce fin troppo chiaramente:

It will no doubt be remembered that the overthrow of tyranny was but one-half of the task I had set myself, and was, in fact, looked upon by me only as a means of attaining a far greater and more desirable end—the settlement of liberty on a broad and solid basis. I am not sure that I had a very clear idea of what this might mean; but these were fine-sounding words, and lads of thirteen are apt to fall in love with words, and take them for things, which, as everybody knows, grown-up men never do (p. 58).

La seconda parte, che abbraccia il periodo universitario e post-universitario, è quella nella quale, secondo le parole di Campanella, « i fatti cominciano a presentare un qualche interesse politico ». Essa inizia con il capitolo dal titolo significativo « The University: my world of fancy crumbles before sad realities, » in cui l'autore descrive la fine della spensieratezza e dell'incoscienza del periodo collegiale:

The letter was everything, the spirit nothing... The aim was to form machines, not men. The University was like a huge press destined to squeeze out of the rising generation all independence of spirit, all dignity, all self-respect...

Nothing more painful than my first steps in this little world of low feeling, mean annoyances, deception and oppression. Nothing so discouraging as my gradual initiation into a state of things against which my whole nature revolted. There was a complete end to enchanted palaces, princesses, and romantic adventures! My fictitious world crumbled piecemeal, as sad realities forced themselves upon me. Dull indeed and dreary was this first period

of my University education. I was miserable, and felt so lonely! Alfred was gone, and as for Caesar poor fellow, I hardly saw him even at meals! (pp. 114-115).

Alla desolazione per il crollo delle illusioni si aggiunge un ulteriore motivo di sconforto:

About the same time, coming home one evening earlier than usual I found my mother in tears. She refused to tell me the cause, but it came upon me as a sudden revelation that she was far from happy... This discovery added much to my load of misery. I loved my mother so tenderly I could not bear to see her unhappy (p. 116).

È in questo clima che avviene l'incontro con Fantasio-Mazzini. L'autore lo prepara con grande scrupolo ed attenzione ai dettagli; esso coincide, come abbiamo visto, con un periodo molto difficile della vita di Lorenzo. Avendo più bisogno del solito di un appoggio morale, era di conseguenza particolarmente predisposto a farsi condizionare dal fascino di Fantasio, che già godeva di una reputazione non indifferente tra gli studenti:

It was in this state of mind that I became acquainted with a fellow student whom I had long wished to know. This acquaintance soon ripened into a friendship equally intimate and enthusiastic on both sides, which was a happy relief to my sufferings and shed an inexpressibly sweet balm into the wounds of my soul (p. 116).

Per dare ancora maggiore rilievo al peso soverchiante delle circostanze, l'incontro viene ricordato anche in concomitanza con un episodio indicativo della brutalità ed arbitrarietà della repressione governativa, e cioè una provocazione da parte militare nei confronti di un gruppo di studenti. In questa occasione per Lorenzo i primi contatti con Fantasio coincidono con i primi problemi con le autorità. Questo episodio, oltre ad esasperare la già tesa situazione familiare di Lorenzo — « this affair gave rise to the first stormy scene that had as yet passed between my father

and me » (p. 119) — crea un motivo di solidarietà tra i due giovani:

The discomfiture we had received in common, created between Fantasio and myself a communion of feeling, which contributed to the rapid growth of our intimacy. What our feelings were towards the commandant of the town and the director of the police, in particular, as well as towards the Government in general, I leave it to the reader to guess (p. 120).

È fin troppo ovvio a cosa mirano riflessioni di questo genere, e perciò non ci può sorprendere che il ritratto di Mazzini stesso sia anch'esso opportunamente orientato, da ripetute insistenze sia sulla ingenuità di Lorenzo che sulla carica carismatica di Fantasio. Senza screditarlo, senza sembrare di volerne sminuire la figura, anzi evidenziando molte delle sue doti eccezionali, Ruffini riesce nondimeno ad operare un efficace ed equilibrato ridimensionamento dell'immagine di Fantasio:

A passionate lover of liberty under every shape, there breathed in his fiery soul an indomitable spirit of revolt against tyranny and oppression of every sort. Kind, feeling, generous, never did he refuse advice or service, and his library, amply furnished, as well as his well-filled purse, were always at the command of his friends. Perhaps he was rather fond of displaying the brilliancy of his dialectic powers at the expense of good sense, by maintaining occasionally strange paradoxes. Perhaps there was a slight touch of affectation in his invariably black dress; and his horror of apparent shirt-collars was certainly somewhat exaggerated; but, take him all in all, he was a noble lad (p. 121).

E a proposito degli ormai famosi commenti mazziniani a Dante:

To him I owe having really read and enjoyed Dante... In a word, I had only sought amusement in Dante. Fantasio taught me to look there for instruction and the enobling of my faculties. I drank deeply at this source of profound thought and generous emotion; and from that time the name of Italy, which recurs so often in the book, became sacred to me, and made my very heart beat. We read together the most obscure passages. Fantasio's commentaries were rather brilliant than deep, but I was of an age

when brilliancy is irresistibly seductive, and makes up for everything else (p. 122).

Il « fascino » di Fantasio viene ribadito a varie riprese « He spoke well and fluently; and when he warmed upon a subject, there was a fascinating power in his eyes, his gestures, his voice, his whole bearing that was quite irresistibile » (p. 120); oppure « He was ... the most fascinating little fellow I ever knew » (p. 121); e rievocando la conversazione dalla quale nacque l'idea di formare o aderire a una società segreta, sembra addirittura che l'autore lo voglia incolpare di inconsapevole plagio:

Fantasio's enthusiasm and burning passion became contagious... I was the only one who hazarded some objections, or started some doubts. But this was a feeble obstacle, which the passionate eloquence of Fantasio bore down in a moment. From this time forward, politics absorbed our thoughts, and furnished the subject of our daily conversations (p. 143).

Quindi da un lato il fascino di Fantasio, dall'altro le condizioni oggettive di repressione cui è soggetto Lorenzo sono gli elementi che complementariamente ed in modo determinante lo spingono verso l'approdo finale alla Carboneria. È molto rivelatore in proposito il titolo del capitolo nel quale Ruffini accenna per la prima volta alle società segrete: « Injustice and Oppression beget the spirit of Revolt » (p. 136).

Anche in questa fase, come per la prima adolescenza, sono fondamentali gli aspetti letterari:

Names were whispered—names which I had never heard pronounced or met with in my reading from my earliest youth, without a thrill of reverential awe!—names which in my judgment represented demi-gods—Lafayette, Lamarque, Foy, etc. etc. My heart swelled, my head grew giddy, a passionate longing to achieve some great deed took possession of me (p. 162).

Altrettanto stimolante è la scoperta della *Hetaireia*, nella lettura della *History of the Greek Revolution*: « The association of religion with liberty — this devotion of one

to all of all to one — the heroic end of so many noble hearts enflamed my imagination » (p. 142)<sup>27</sup>.

Né serve da deterrente la feroce repressione in atto nei confronti della setta da parte delle autorità governative ed ecclesiastiche:

Pope Pius VII had excommunicated it, and the mere fact of belonging to it was punished by death. Such monstrous rigour, far from diminishing, had increased the fascination of the sect. A halo of sombre poetry surrounded these exceptional beings, whom the popular imagination pictured as holding their assemblies in woods and caverns at the midnight hour, and continuing their mysterious work, nothing daunted by the thunders of the Vatican or the prospect of the scaffold (p. 160).

Perciò, quando arriva finalmente il tanto sospirato momento della iniziazione alla setta, non è affatto sorprendente — anzi sarebbe stato sorprendente il contrario — che Ruffini raffiguri se stesso, Lorenzo, come ormai totalmente incapace di ragionare in modo autonomo, dopo tante e tali letture, amicizie, e proiezioni fantastiche della propria immaginazione:

Did I know that, as soon as I should have taken the solemn oath, my arm, my faculties, my life, my whole being, would no longer belong to myself, but to the order?... Was I ready blindly to obey, and to abdicate my will before the will of my superiors in the order?

Of course I was. If I had been told to open the window and throw myself out of it, head foremost, I should not have hesitated (p. 170).

<sup>27</sup> Nel *Meister*, a p. 198 sempre della stessa edizione, si legge la seguente riflessione, che riportiamo a titolo indicativo per dare un'idea del tipo di modello che Ruffini poteva aver presente nel tracciare la figura di Lorenzo: « Wilhelm incominciò ad accorgersi che nel mondo l'andava altrimenti di quello che s'era pensato. Vedeva da vicino la grave vita piena di significati dei potenti e dei grandi, e si stupiva com'essi sapevano darle un corso leggero. Un esercito in marcia, un principe eroico a capo di esso, tante guerre intrecciantisi, tanti ammiratori importuni, eccitarono la sua fantasia ».

Se la passione politica viene sistematicamente ridimensionata, svuotata, dall'autoironia talvolta sarcastica, con la quale l'autore commenta « lucidamente » la parentesi carbonara, e volutamente ricondotta a livello di una qualsiasi esperienza giovanile, altrettanto si può dire dell'altra grande passione, e cioè l'amore per Lilla. Nobildonna genovese, sorella del capo della Carboneria della città, rimasta vedova all'età di diciotto anni, Lilla è stata da parecchie fonti identificata con Laura De Nigro<sup>28</sup>, il cui idillio fu nella realtà con Agostino<sup>29</sup> e non con Giovanni.

Ciò che più colpisce nella rappresentazione di questo rapporto è la somiglianza, non certo casuale, degli effetti che esso produce su Lorenzo, con quelli determinati dalla soverchiante personalità di Fantasio e dal primo contatto con la Carboneria; donde non ci sembra errato pensare che si sia voluto mettere le due « passioni » sullo stesso piano, attribuendo così a quella politica, per analogia, la stessa importanza che si è soliti dare, in retrospettiva, ad un primo amore.

Infatti, come l'influenza enorme che Fantasio ha avuto su di lui viene dall'autore in gran parte attribuita ad una sua inconsapevole predisposizione emotiva — si ricordi con quanta tensione l'incontro tra i due è preparato — così l'influenza che sarà esercitata su di lui da Lilla viene sapientemente inquadrata e giustificata dal particolare stato d'animo di Lorenzo alla vigilia del loro incontro:

I had felt of late a sense of vague discomfort, a want of interest in all things, a sort of void in my life never experienced before. Especially since I had been in the country, strange feelings would steal over me at times, swell in my bosom, and fill my eyes with tears. The sight of that beautiful rejoicing nature, instead of cheering, saddened and oppressed me. At certain moments I had a morbid desire for solitude, and often spent whole hours seated at the foot of a tree, in the most distant corner of our remote

<sup>28</sup> Si veda G. TROMBATORE, « Giovanni Ruffini », in *Memorialisti dell'Ottocento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1953, pp. 227-300.

<sup>29</sup> Su Agostino Ruffini si veda MARIA ROSA BORNATE, « La giovinezza e l'esilio di Agostino Ruffini », in *Rassegna storica del Risorgimento*, ottobre-dicembre 1922, pp. 687-840.

valley, lost in undefined reverie. O that I could but seize on its passage one of those confused images, one of those daughters of air that float through my fancy, like the atoms of dust dancing in a sunbeam! How far off were the times when I used to dream of princesses with golden locks and coral lips! I was now quite alive to the beauty of my lovely country-women (p. 164).

Tanta è la preoccupazione di ribadire la suscettibilità di Lorenzo, che l'autore non lascia nulla all'immaginazione:

One of my cousins had lately married, and the sight of the young couple at the wedding party had wrought a sudden change within me. The two young people looked so beautiful, so happy, so much in love with each other, that I quite envied them. Not that I particularly wished to be in my cousin Peter's place, but I wished I could be as much beloved as he was. It must be so delightful to love and be loved! Life thus intertwined must double the pleasure of existence! (pp. 164-165).

Quando Lorenzo riceve la prima lettera anonima di Lilla, nella sua reazione è tutt'altro che difficile scorgere gli echi di ciò che l'ammissione alla setta dei Carbonari aveva, a sua volta, significato per lui. Così reagisce alla lettera di Lilla:

Oh, joy of joys! Oh, rapture beyond compare! My dream of love is realized, my ideal has taken a shape and body! I am beloved! What intoxication in the very word! The angel of my visions is come down from the seventh heaven to take me by the hand! There is something within me like a celestial concert! All the fibres of my being vibrate in delicious harmony! (p. 178).

E così all'ammissione alla setta carbonara:

So at last I have reached Archimedes's resting point, and may now move heaven and earth! The wish that has tantalized me so long is at length realized. I am one of the free men—I have brethren throughout the world—my life has now an aim! How proud I feel of myself! With what profound pity do I look down upon the mass of my profane companions! I dream of dangers, of sacrifice, of success, bought by a noble death—of glory—of what not? (p. 173).

Né la vicenda sentimentale è priva della consueta dimensione letteraria, che ha condizionato tutte le esperien-

ze « politiche » finora considerate; infatti per poter sopravvivere all'attesa di ulteriori notizie da Lilla, ancora anonima, Lorenzo si dà alla composizione di sonetti alla maniera, ovviamente, del Petrarca:

One week, two weeks, three weeks elapsed, and no tidings. What can a man in such a predicament do but write sonnets? Petrarch did and so did I; but Petrarch had a great advantage over me, which may partly account for the superiority of his performance; he knew very well the colour of the eyes and hair, and the number of syllables forming the name of the beauty he sang, while I was in total ignorance of all these particulars. Still I scribbled, and scribbled, and might have scribbled on to this day, had not a fresh note come to stop me (p. 182).

Questo motivo dell'attesa, che caratterizza i primi tempi dei rapporti con Lilla, è presente anche nella rievocazione del periodo immediatamente successivo all'iniziazione alla Carboneria, periodo significativamente qualificato come « my honey-moon », mentre l'iniziazione stessa diventa « our mystical union » (p. 173). Anche Lilla, esattamente come i Carbonari, mantiene la sua anonimità per parecchio tempo successivamente al primo contatto; nei due casi questo fatto induce in Lorenzo un comportamento identico. « Taking it for granted that two persons out of ten whom I met in the street belonged to the sect, it remained for me to determine which were the two elect, and this could not be done without a close scrutiny of all the individuals who passed, » ci dice l'autore (p. 173). Analogamente, per tentare di individuare la sua anonima corrispondente, Lorenzo, in compagnia del suo amico Alfredo, « paced up and down [the street] several times ... staring ladies in the face for the first time in [his] life » (p. 180), chiedendosi ripetutamente: « Who can my unknown be? what her station in life? what the style of her beauty? » (p. 181); dei Carbonari invece: « That fair-haired young man, was he one? or that fine dark fellow yonder? Of course, all those who had remarkable features, or a foreign air, all those in particular who wore the forbidden mustachios, could not fail to be Carbonari » (p. 173).

Inutile ribadire che ambedue le esperienze sono carat-

terizzate in modo tale da accentuare la loro attrattiva simbolica, formale di iniziazione alla vita adulta, a prescindere dai loro effettivi contenuti. Non ci sorprende perciò di constatare che è proprio sulla rappresentazione di queste due esperienze che Campanella, nella sua recensione, trova maggiormente da ridire. Egli fa notare come Ruffini, sia pure riportando episodi effettivamente accaduti durante il periodo della militanza carbonara, li rappresenta circondandoli solo di un alone di mistero, senza minimamente accennare ai veri pericoli che si correivano, come se il tutto fosse stato solo un gioco<sup>30</sup>.

Anche in questo caso, difficilmente Campanella poteva rendersi conto che tale rappresentazione della breve parentesi carbonara rispondeva ad un'esigenza molto precisa dell'autore, che andava ben oltre la mera volontà di minimizzare la portata del suo passato rivoluzionario. E cioè, questa rappresentazione canzonatoria e distaccata dell'esperienza carbonara è essenziale in quanto serve a dare risalto, per contrasto, alla serietà della Giovine Italia. La nascita di questa organizzazione viene inquadrata in un ben preciso contesto storico, e presentata appunto come « un passo in avanti » rispetto alla Carboneria, inefficace e poco radicata nelle effettive esigenze del paese e del momento:

The order of things that had risen out of the Revolution of July was, according to Fantasio's account, satisfactory to no one, and France was on the eve of a new revolution. Political sects were hard at work there as well as in Germany, Hungary, Southern Italy, and elsewhere, to bring about a European insurrection. There was not a moment, therefore, to be lost, if we wished to be in readiness to act in concert with the other countries when the favourable opportunity should arrive. We must get ourselves or-

<sup>30</sup> Dice con sarcasmo Campanella: « Stando al racconto di Lorenzo Benoni, bisogna pur convenire che i tempi, dei quali ragiona, fossero i tempi eroici della libertà in Piemonte. Le società segrete poteano liberamente adunarsi sulle piazze pubbliche... ed ivi trattare con tutto comodo dei loro rispettivi affari. Per quanto numerosa fosse l'assemblea, il governo non impediva, né frammetteva ostacoli. Una sola condizione esigeva il governo, ed era che la seduta avesse luogo alla mezzanotte » (art. cit., 18 giugno 1855).

ganized without the loss of a day. We knew by our own experience—Fantasio went on to say—that Carbonarism with its pedantic delays, its limited circle of action, its distrust of youth, would never do. On the other hand the *Federating* scheme, carried on as hitherto, though it would afford us useful elements for a new system of things, was far too loosely strung together to become as effective an instrument as was called for by the exigencies of the times. To obtain a deliberative voice in the councils of the secret alliance of nations, we must have a regular, complete, and above all, strongly centralized organization (pp. 234-235).

Infatti, non a caso, lo stesso Campanella trova la descrizione della Giovine Italia molto più soddisfacente di quella della Carboneria:

Molto più veridico è il racconto di *Lorenzo Benoni* quando descrive l'impianto in Genova della Giovine Italia, di questo vasto piano d'associazione concepito dalla mente di Fantasio allora in Marsiglia, che dovea in breve tempo estendersi non solo in Piemonte ma in tutta l'Italia<sup>31</sup>.

Queste pagine, che rievocano la formazione e l'attività dell'associazione, i principi sui quali si basava, e il quadro politico che aveva favorito la sua nascita, sono quasi del tutto prive del tono ironico finora rilevato, e confermano la volontà dell'autore di aderire in qualche modo al suo passato, pur avendolo sconfessato dal punto di vista ideologico; di mostrare che, seppure ormai superate, tuttavia le sue scelte non erano prive di una notevole carica morale, e le azioni dei mazziniani furono, sì, il risultato di un giovanile entusiasmo, ma anche di una vera buona fede, di un amore autentico per la patria, e, come si è già visto, di una situazione politica, tutto sommato, particolare.

A questo scopo Ruffini mette in risalto la profonda carica morale che caratterizzava le attività dei primi cospiratori:

Fantasio adduced at great length, and with remarkable strength of argument, the reasons which, in respect to Italy, rendered the establishment of a republic not only eligible but necessary...

Our patriotic feelings, and our friendship for himself, made

<sup>31</sup> *Ibidem*.

Fantasio feel sure of our assistance. Influential names were by no means necessary; the one thing needful was the cooperation of men of energetic will and steadfast faith—men active, indefatigable, and determined to succeed, or to die in the attempt (p. 235).

Questi stessi ideali sono espressi in prima persona anche dal fratello dell'autore, Cesare, insieme alla profezia della propria morte, commentata in modo tale da rendere impossibile qualsiasi equivoco da parte del lettore nel valutare le intenzioni dei collaboratori di Mazzini:

« That our efforts may be blest let us set to our task honestly, and with straightforwardness... Let anyone who joins us know that he joins a set of men whose power rests neither on high connexions, nor on the support of any one rank or station; but whose dependence is on their pure devotion and indomitable will... I have a presentiment that few of us will live to see the final results of our labours, but the seed we have sown will shoot forth after us, and the bread we have cast upon the waters will be found again ».

How many times in after-days have I recalled these words, and the melancholy smile that accompanied them! (p. 238).

Lo stesso Campanella, raffigurato sotto il nome di Sforza, è ricordato con simpatia per i sacrifici fatti in nome della Giovine Italia:

Sforza, though poor as a rat, could not be prevailed upon to accept any money for his travelling expenses, which Alfred and the Prince repeatedly offered him. He had savings enough he said (God knows what they were!) to undertake the journey, and having an economical travelling system of his own, a little money went a great way. His boasted system, poor fellow, was travelling on foot (p. 238).

Ma, del resto, ci ribadisce l'autore, « devotion and self-sacrifice were the order of the day in all ranks, » e « a bolder, more steadfast, devoted, indefatigable set of fine young fellows than these five were, it would be difficult to imagine » (p. 254).

La conferma della volontà dell'autore di attribuire a queste nuove posizioni politiche un significato di maturazione — sia pure molto relativa — rispetto al periodo della

Carboneria, ci viene dal mutato atteggiamento del protagonista in questo periodo verso Lilla. Anche in campo sentimentale vi sono i segni di una « prima consapevolezza », di un'autonomia di giudizio, di una coerenza morale nei confronti della vita. A Lilla, il cui comportamento contraddittorio e capriccioso lo ha fatto tanto soffrire, Lorenzo trova il coraggio di dire:

« Pray do not let us condescend to recriminate as to the past. Let us rather learn a lesson from it. We have made an experiment. We were but two children, we knew little of each other—little of ourselves. Time has brought to view differences of feeling and habits which are so incompatible—in short the experiment has failed. Let us make up our minds to the truth » (pp. 225-226).

Ma questo periodo, nonostante rappresenti nella evoluzione di Lorenzo una « prima consapevolezza », rimane comunque pervaso da ingenua illusioni come risulta chiaro dalla seguente riflessione sui pericoli insiti nell'attività del cospiratore:

Those who talk of secret societies so managed as to render detection impossible, talk nonsense. Undiscoverable secret societies have no existence but in the fancy of some over-credulous people. They are like those armies that exist only on paper, and run no chance of ever being beaten. An association comprising a considerable number of members, and which bestirs itself, is ever within an ace of blowing up. In its ranks will be found boasters, zealots, and imprudent spirits, who are in themselves a perpetual danger; and then such is human nature that even among those associates who may be best disposed to keep within the limits of prudence, impunity in the long run will generate a sort of false security, which leads to ruin (p. 256).

L'ultima parte del libro, che descrive sia i preparativi della fuga che la fuga stessa, è indubbiamente quella più drammatica e suggestiva. Ciò che più colpisce in queste pagine è il ritmo serrato, sostenuto del racconto, la mancanza di accenti retorici, la schiettezza del tono: la paura, i momenti di disperazione, le allucinazioni notturne, la certezza di essere scoperto, l'angoscia dei momenti di attesa, la tensione crescente e spesso insopportabile, il tutto è

descritto in modo tale da rendere molto esplicite e palpabili le conseguenze delle scelte fatte da Lorenzo. La simpatia che doveva essere suscitata dall'insistenza sull'ingenua buona fede e sulla dedizione totale dei giovani mazziniani, qui dovrebbe diventare vera e propria *empathy* soprattutto nella battuta finale del libro :

I made haste to Fantasio, who received me as a friend would a dear, dear friend he had despaired of ever seeing again on this side of the grave... Great therefore was his joy to behold me safe and well; and great was mine to find myself once more by the side of an affectionate friend.

But my joy was soon dampened at the sight of the dreadful change that had come over Fantasio's appearance. He looked so pale, so careworn, so haggard—the shadow of himself.

« What is the matter with you? » said I; « you look very ill. »

« Oh! nothing at all, » stammered out Fantasio; « I have been very uneasy about you, and— » He stopped. I hesitated also to speak.

At last I said, « Any bad news from home? » Fantasio attempted to reply, but could not, and turned away.

« For heaven's sake, » I cried, « do not try to deceive me;—tell me what has happened. What—of—Caesar? »

Fantasio hid his face and sobbed aloud.

I understood it all. Merciful God! Caesar was no more! (p. 323).

A questo finale drammatico segue un breve epilogo intitolato « Note by the Editor » in cui si racconta brevemente la fine che fecero in seguito i vari personaggi del racconto: chi fu fucilato, chi imprigionato, chi riuscì a sottrarsi alle persecuzioni fuggendo all'estero o perché le autorità non si accorsero mai delle sue attività anti-governative. Che l'opera si chiuda in questo modo e a questo punto è quanto mai significativo: proprio nel momento in cui si sarebbe dovuto approdare alla fase seguente e finale dello sviluppo di Lorenzo, e cioè la maturazione, l'attenzione del lettore viene spostata dalla vicenda del protagonista nei suoi risvolti intimi e particolareggiati, agli effetti generalizzati della politica del governo assoluto sulle vite dei suoi oppositori. A proposito di Lorenzo non si tira nessuna conclusione, le sue vicende rimangono incompiute, la sua « maturazione » (leggi « conversione ») è ancora al di là da



venire. Il che del resto rientra perfettamente nelle convenzioni del *Bildungsroman*. Ladislao Mittner fa infatti notare che « è implicito nel concetto dell'*Entwicklungsroman* che l'educazione e l'evoluzione del protagonista non finiscano al termine del romanzo, e che le sue esperienze più importanti siano proprio quelle che si prolungano oltre la cornice del romanzo stesso »<sup>32</sup>. Tanto è vero che anche in quelle opere che hanno una conclusione almeno nei fatti, spesso si avverte che tale conclusione è puramente formale; infatti, dice Buckley, il narratore di solito non è ancora sufficientemente distaccato dalle vicende che sta raccontando da poter prendere una posizione netta e definitiva nei loro riguardi:

Here we have a clue to the common difficulty of ending a Bildungsroman with conviction and decision. Like *Of Human Bondage*, the typical novel of youth is strongly autobiographical and therefore subject at any time to intrusions from areas of the author's experience beyond the dramatic limits of the fiction. As a rule it is a first or second book in which the novelist is still very close to his orientation, often indeed too close to achieve an adequate perspective. Since his career is still in progress, perhaps only beginning, he can hardly be sure that the initiation of a hero in many ways so like himself has been an unqualified success. He may, therefore, choose to leave the hero's future ambiguous; he may, in a sort of self-justification, seek to reward the hero beyond his deserts; or, again, he may evade the problem altogether by bringing the hero to an untimely death. But whatever course he follows, he will not find it easy to give his novel a cogent and organic ending<sup>33</sup>.

<sup>32</sup> *Storia della letteratura tedesca: dal pietismo al romanticismo*, Torino, Einaudi, 1964, p. 259.

<sup>33</sup> *Op. cit.*, pp. 23-24. Un esempio di questa incapacità di concludere ci è fornita da Mittner, il quale, a proposito del *Meister*, fa notare come il fidanzamento di Wilhelm e Natalie è sostanzialmente una forzatura, per motivi molto affini a quelli chiamati in causa da Buckley: « La scena finale del suo fidanzamento con Wilhelm dovrebbe essere il momento più alto del romanzo; ma essa è 'vista', stranamente, dal troppo allegro e disinvolto Friedrich, fratello di Natalie: il fidanzamento stesso sembra a tratti quasi uno scherzo. È già stabilito, comunque, dai membri della Torre che

In altre parole, il *Bildungsroman* è, per sua stessa natura, un'opera per così dire « aperta », la cui conclusione è quasi sempre formale e comunque provvisoria<sup>34</sup>. Proprio per questo motivo, infatti, l'autore di un *Bildungsroman* si trova spesso a scriverne, in un secondo momento, la continuazione<sup>35</sup>.

Ora è quanto mai significativo che quando l'editore Constable, dopo il grande successo del *Benoni*, chiese a Ruffini di scriverne appunto una continuazione, il creatore di Lorenzo si rifiutò categoricamente di farlo, e produsse invece *Doctor Antonio*. Il *Benoni*, cioè, benché manchi di una conclusione esplicita, è tutt'altro che « opera aperta », e ciò conferma il ruolo puramente superficiale in esso degli schemi del *Bildungsroman*. Infatti, portare Lorenzo oltre il punto in cui lo vediamo avrebbe voluto dire affrontare non solo vicende spiacevoli e non certo di facile rappresentazione — le amarezze e le meschinità della vita in esilio, i risvolti anche personali della rottura con Mazzini — ma l'argomento davvero scottante della conversione politica. Perciò il romanzo non poteva che rimanere formalmente incompiuto, sebbene sia raccontato tutto dal punto di vista

---

Wilhelm dovrà lasciare subito gli amici e la fidanzata, per iniziare i suoi 'anni di pellegrinaggio' e per dedicarsi allo studio della medicina; ed il secondo romanzo, gli *Anni di pellegrinaggio*, saranno il romanzo della lontananza di Natalie, della rinuncia a Natalie. Come si vede da ciò, Goethe, tanto per finire bene il romanzo, concesse, con procedimento sbrigativo, al suo eroe la felicità di fidanzarsi con l'amata; ma evidentemente non riusciva a concepire l'idea che Wilhelm vivesse poi felicemente con Natalie, perché Wilhelm era ancora in parte l'autore stesso e Natalie era ancora in parte Charlotte [a cui Goethe era stato legato per molti anni] » (*Op. cit.*, p. 532).

<sup>34</sup> Dice un altro critico in proposito: « Dans un sens le *Bildungsroman* n'est donc qu'une sorte de pré-roman, de préambule. En fait, à la fin de l'oeuvre le héros nous apparaît armé pour l'existence, prêt a vivre son roman... Le dénouement, à y réfléchir, n'est que provisoire: un changement de chevaux à une station de relai ». (F. JOST, « La Tradition du *Bildungsroman* », in *Comparative Literature*, 2, 1969, pp. 97-115).

<sup>35</sup> JOST, *art. cit.*, p. 100.

di una conclusione ovvero di una « maturazione » fin troppo evidente<sup>36</sup>.

Una ulteriore conferma delle intenzioni dell'autore si può trovare nella visione di classe che traspare dalle pagine dell'opera, a volta in maniera talmente scoperta da anticipare lo scontro aperto tra aristocrazia e borghesia che animerà le pagine del romanzo successivo, *Doctor Antonio*.

Mentre infatti in *Doctor Antonio* l'aristocrazia è incarnata dal personaggio inglese Sir John Davenne, nel *Benoni* lo stesso ruolo è affidato invece a Lilla. Nonostante le differenze tra i due personaggi, dovute soprattutto al fatto che la funzione di Lilla non si esaurisce in questo ruolo come quella di Sir John, ambedue, per il loro carattere volatile, instabile, egoista, sono emblematici della visione di classe di Ruffini, che tende a contrapporre, alquanto schematicamente, irrazionalità, arbitrio e prepotenza aristocratici alla superiore, concreta razionalità borghese. Questo fatto spiega perché l'autore ha fatto di Lilla quel personaggio irreverente e capriccioso nel quale Campanella afferma con amarezza di non riconoscere affatto la Lilla della sua giovinezza. Il « peccato »<sup>37</sup> di Lilla è riconducibile cioè non

<sup>36</sup> Nella misura in cui *Lorenzo Benoni* affida tutta l'efficacia del suo messaggio a questa fondamentale ambiguità, ci sembra che esso rientri in quel tipo di *Bildungsroman* le cui caratteristiche Buckley così ben individua nel seguente brano: « Both the strength and the weakness of the Bildungsroman, insofar as it is subjective at all (and very few examples of the genre are not), lie in its autobiographical component. It gains in immediacy and authenticity from the novelist's intimate knowledge of his materials. It suffers whenever the novelist's engagement leads to special pleading for a self-interest outside the frame of the fiction or when the motivation of the hero is determined by forces in the novelist's experience for some reason excluded from the novel. In such cases we must know something of the author's life, as the most objective of his biographers have been able to present it, if we are adequately to understand and appraise his book » (*op. cit.*, p. 26).

<sup>37</sup> Dice Campanella della figura di Lilla: « ... La Lilla è capace di tutto... ed eccoti che a poco a poco, come Minerva dal cervello di Giove, esce dal cervello di Lorenzo Benoni una Lilla vestita da

alla volontà di travisare il personaggio reale quale effettivamente era, ma semplicemente di fare di questo personaggio il simbolo e la sintesi del temperamento aristocratico.

« Lilla was self-willed, imperious, at times almost violent » (p. 195), ci dice Ruffini, e « there was such a mobility of impression about [her] that she could cry bitterly and laugh heartily in the course of five minutes » (p. 205). « A charming spoiled little thing with no more judgment about her than a baby » (p. 195), dopo essere stata respinta da Lorenzo per il suo comportamento leggero ed ambiguo, Lilla si lascia andare ad uno scatto d'ira tale da superare ogni precedente:

That Lilla was wilful and passionate I knew of old; but that she would allow herself to be carried away to a pitch of violence such as I had just witnessed, was what I never would have believed (p. 227).

Ruffini è del tutto esplicito nell'individuare le cause di tale comportamento nelle origini di classe del personaggio. Dice a proposito dell'educazione di Lilla e di suo fratello Alberto:

They were both brought up in the midst of every comfort and luxury which a princely fortune could afford. Lilla especially, by nature rather petulant and self-willed, became a spoiled child. Her every wish, her every caprice was gratified. A tear or frown from the little despot would set the whole family in commotion. Such was the school in which she had grown up, and at seventeen she was as remarkable for her beauty as for her imperious and wayward temper (p. 191).

Amazzone, armata di pistola, di sferza, sfacciata come il demonio, che senza tanti complimenti scrive subito lettere anonime, da appuntamenti, va alla campagna del ganzo; si vuole battere in duello, strapazza, grida, strilla, fa il diavolo a quattro e diventa una Lilla delle più Lille...

Dio ti perdoni il peccato di Lilla, o Lorenzo, è brutto assai » (*art. cit.*, 18 giugno 1855).

Però, come Sir John nel *Doctor Antonio* era « as generous as he was rich »<sup>38</sup> e spesso sentiva « the promptings of a really kind heart »<sup>39</sup> così anche Lilla « with all her faults ... was a sweet, fascinating little creature ... warm-hearted, generous, compassionate » (p. 196). « In short, there was in Lilla the stuff of a far better woman than she was » (p. 196), precisa significativamente Ruffini, individuando palesemente nella sua origine aristocratica quale fosse l'ostacolo ad una piena realizzazione dei suoi lati positivi.

Il compito di fungere invece da portavoce e simbolo dell'ideologia del buon senso borghese è affidato ad un personaggio minore di cui finora non si è parlato, e cioè lo zio John, fratello della madre ed esponente della borghesia commerciale genovese dell'epoca. Che si sia potuto proporre un'analisi dell'opera senza nominarlo se non ora conferma il suo ruolo puramente strumentale. Egli serve da « spalla » a Ruffini, per esplicitare nel contesto degli eventi rievocati le posizioni attuali del narratore; è una voce moderata e rassicurante tramite la quale l'autore rafforza e concretizza « l'intesa » con il pubblico, già del resto stabilita implicitamente sul terreno dell'autoironia.

Purtroppo, Uncle John non fa altro che tradurre in massime, piuttosto stanche e banali, i valori del « realismo » borghese di cui l'autore per altro verso si serve nel commentare le proprie imprese giovanili. Questo zio, che serve da interlocutore per Lorenzo, facendo quasi le veci del padre, esprime ovviamente pareri del tutto opposti a quelli del giovane nipote che tratta con paternalismo indulgente. « Nobody knows how to dress before forty » gli dice, oppure « to condense, my dear fellow is the great secret of art »; o meglio ancora, « well, my dear boy, if you can bear to hear an honest truth roughly told, without its making you too angry, come and see me often » (p. 85).

L'autore insiste in modo speciale sulla semplicità e l'austerità dei suoi costumi: « Uncle John's style of living

<sup>38</sup> *Doctor Antonio*, cit., p. 163.

<sup>39</sup> *Id.*, p. 74.

was ... simple and even parsimonious » (p. 94); « his meals were of patriarchal simplicity » (p. 95). È la figura i cui tratti più caratteristici verranno poi ripresi e ampliati nel personaggio del Dottor Antonio: « I could not help being struck by the noble regularity of his profile, and the pensive expression of his countenance » (p. 84), ci dice l'autore. Lo zio John tenta a varie riprese di far capire a Lorenzo l'inutilità della sua rabbia contro il governo ed il sistema. Forse il suo discorso più significativo è il seguente, del resto segnalato anche da Campanella:

« Progress comes of itself; Providence wills it so. There are in the moral world, as well as in the physical, mysterious principles at work unknown to ourselves, and even in spite of ourselves. Thanks to this latent working, things are better to-day than they were a hundred, or even fifty years ago, and fifty years hence you who are young will see still further improvement. One must take present evil with patience, and give time leisure to do its work. Let each in his humble sphere try to become better, and render better those around him. There, and only there, lies the cornerstone of our future regeneration » (p. 144)<sup>40</sup>.

Per quanto riguarda riguarda le classi umili, il personaggio teso a incarnare le loro caratteristiche è la serva Santina. Di lei Ruffini dice: « Everything in the expression of her face, and in her bearing, bespoke a nature full of

<sup>40</sup> Così Campanella commenta questo discorso: « Con buona pace del [sic] zio Giovanni questa filosofia, assurda in tutte quante le cose, lo è principalmente in politica... Come potrebbe lo zio Giovanni migliorare l'individuo che lo avvicina, se non si migliorano le istituzioni sociali? »

Come educare il figlio del popolo, se si nega al figlio del popolo il pane gratuito dell'intelletto, se si abbrutisce bambino con dodici ore di lavori sferzati in una fabbrica, o si abbandona sulla pubblica strada senz'altra guida, senz'altro aiuto che i suoi depravati istinti? Che potrà fare una creatura umana del Lazzarone di Napoli sotto il regno dei Ferdinandi? E come migliorare le istituzioni sociali se non si rovesciano i cattivi governi? Mi citi lo zio Giovanni che conosce così bene la storia, mi citi una sola libertà esistente nel mondo, un solo miglioramento sociale, che il popolo non abbia dovuto conquistare col proprio sangue? » (*art. cit.*, 18 giugno 1855).

passionate workings under restraint » (p. 165). Come Ruffini tende a far coincidere schematicamente irrazionalità e aristocrazia, razionalità e borghesia, così vede nel popolo passione e istinto, innocenza e devozione; ecco una parte del discorso di Santina al momento della fuga di Lorenzo:

« Ah me! ah me! » she said, « what have I done to deserve this great pain? Madonna Santa! is it a sin to love one's own master?... I know that he is a gentleman, and that I am only a poor servant; but what of that? Such as I am, I can serve and love him. All I ask is only to see him—yes, to see him every day. That is not much, but it is everything to me! » (p. 277).

In *Doctor Antonio* la serva Speranza e il suo fidanzato Battista saranno dotati di queste stesse caratteristiche; Battista seguirà Lucy dappertutto, convinto di aver di fronte la Madonna, e Speranza, in un secondo momento, abbandonerà marito e famiglia per curare Lucy a Ischia.

Ma nonostante questi paralleli facilmente individuabili con la situazione di *Doctor Antonio*, il tema di classe non è ancora centrale nel *Benoni*. Questa prima opera rappresenta invece, come abbiamo tentato di dimostrare, l'affrancarsi dell'autore nei confronti del suo passato, ove la polemica, caso mai, è con l'ambiente della sua gioventù. Il tema di classe viene quindi ad apparire come marginale, non ancora pienamente sviluppato. Tutto ciò è logico perché in *Doctor Antonio* Ruffini vuole instaurare un rapporto di alleanza e di fiducia della borghesia inglese nei confronti di quella italiana; nel *Benoni* invece l'intento è di rappresentare soprattutto il faticoso processo di maturazione della borghesia italiana, il suo distacco dal « velleitarismo » radicale, ed il suo approdo al moderatismo borghese.

LUCIENNE KROHA

CULTURA E SOCIETA' NEL CANDELAIO  
E IN LOVE'S LABOUR'S LOST:  
PROPOSTE COMPARATIVE

I

« Il signor Doctor Jordano Bruno Nolano, a professor in philosophy intendeth to pass into England; whose religion I cannot commend ». In questi termini H. Cobham, ambasciatore inglese a Parigi, il 28 marzo 1583 informava il Walsingham, segretario della regina e insieme capo del servizio di spionaggio, dell'arrivo del filosofo italiano<sup>1</sup>. Per il Bruno giunto in Inghilterra al seguito del Castelnau, ambasciatore del re di Francia presso la regina Elisabetta, si apriva quello che si può indicare come uno dei periodi più intensi del suo soggiorno all'estero, sia dal punto di vista ambientale, essendosi egli venuto a trovare al centro dell'interesse degli intellettuali inglesi per i fervori del Rinascimento italiano<sup>2</sup> sia dal punto di vista creativo, se pensiamo ai *Dialoghi Italiani*, composti, almeno in parte, negli anni precedenti, ma pubblicati tutti a Londra<sup>3</sup>.

Vorremmo quindi tentare di cogliere, esplorando quel terreno che resta spesso poco illuminato forse perché al limite fra ricostruzione storica e cronaca, i probabili con-

<sup>1</sup> O. ELTON, *Modern Studies*, London, E. Arnold, 1907, p. 334.

<sup>2</sup> G. BRUNO, *Candelaio*, a cura di G. Barberi Squarotti, Torino, G. Einaudi, 1969, nota bibliografica, pp. 13-14.

<sup>3</sup> Il Bruno strinse amicizie influenti, che si sarebbe poi alienate a causa delle pagine satiriche verso la società inglese della *Cena delle Ceneri*, e dei suoi atteggiamenti polemicici contro la filosofia tradizionale.

tatti che il Bruno ebbe con lo stampatore londinese dei *Dialoghi*.

Chi fu il tipografo? Sulla base di ricerche di studiosi e bibliografi anglosassoni, G. Aquilecchia, con una rigorosa indagine storica ed una analisi del materiale tipografico, indica in John Charlewood lo stampatore dei *Dialoghi*, mentre fino ad ieri, i brunisti italiani erano propensi ad attribuire la stampa delle opere filosofiche bruniane all'officina di Thomas Vautrollier<sup>4</sup>. Questa tesi, già criticata dal Limentani, veniva accolta dubitativamente dal Parenti nel suo *Dizionario dei luoghi falsi*<sup>5</sup>. « La conoscenza della lingua italiana già diffusa a corte durante il regno di Enrico VIII, progredì nel lungo regno elisabettiano »<sup>6</sup>.

L'unica officina in grado di affrontare un programma relativamente esteso di produzione italiana in quel tempo — riferiamo liberamente dalla pagina dell'Aquilecchia — era quella di John Woolf, assistito editorialmente da Pietruccio Ubaldini, seguita poi da quella di Richard Field, il successore di Vautrollier. Tranne i *Dialoghi* bruniani stampati fra il 1584 ed il 1585, nessun volume in italiano uscì dalle officine di Charlewood. Contemporaneamente alle stampe bruniane, Charlewood produsse in proprio, un'anonima *Letter Lately Written From Rome*, tradotta da John Florio (1585), che secondo F. A. Yates, è l'unica pubblicazione del Florio, apparsa durante il suo soggiorno presso l'ambasciatore francese, Michel de Castelnau, al cui seguito lo stesso Bruno era in qualità di gentiluomo; rilievo, questo, interessante per Aquilecchia, anche se non è possibile stabilire con certezza, egli scrive, quale dei due amici italiani abbia introdotto l'altro presso lo stampatore, dato che Bruno cominciò a servirsi delle officine charlewoodiane fin dal 1583, mentre Florio doveva essere ovvia-

<sup>4</sup> G. AQUILECCHIA, « Lo stampatore londinese di Giordano Bruno », in *Studi di filologia italiana*, anno XVIII, 1960, p. 102.

<sup>5</sup> *Id.*, p. 112.

<sup>6</sup> G. AQUILECCHIA, « L'adozione del volgare nei Dialoghi londinesi di Giordano Bruno », in *Cultura neolatina*, anno XIII, 1953, fasc. 2-3, p. 167.

mente meglio informato dell'ambiente tipografico londinese. Il testo della *Letter* è di breve respiro e rientra nella produzione giornalistica del tempo<sup>7</sup>. Quanto rilevato dall'Aquilecchia è interessante ai fini del nostro discorso, poiché, se come sappiamo, John Florio e William Shakespeare, furono entrambi familiari del conte di Southampton<sup>8</sup>, probabili accostamenti fra G. Bruno autore di teatro ed aspetti dei drammi dello Shakespeare potrebbero non apparire infondati. Dall'indagine di Aquilecchia risulta che se si eccettuano le produzioni del Bruno, Charlewood non ebbe altre esperienze tipografiche di testi italiani, restando peraltro molto limitata sia l'esperienza circa testi latini sia la pratica editoriale di testi tradotti dall'italiano. Resta perciò tanto più sorprendente, considerando l'epoca e il luogo della stampa, l'accuratezza delle edizioni londinesi dei *Dialoghi*<sup>9</sup>.

« La perizia di correttore di stampe acquistata nelle officine ginevrine, il timore che gli deturpassero i propri scritti e l'abitudine di fare il più che fosse possibile da sé trovano concordi sia l'Imbriani che il Lagarde, nel sostenere che G. Bruno non si sia affatto risparmiato quando si stamparono la *Commedia* e i *Dialoghi*, anche perché a Parigi e a Londra non era agevole incontrare provetti compositori e correttori italiani »<sup>10</sup>.

Attraverso la correzione delle bozze e la revisione di testi già stampati o cominciati a stampare precedentemente, la probabile presenza di G. Bruno nella stamperia di Charlewood, può aver lasciato, nei lavori di lui, tracce anche notevoli, tali da non passare inosservate agli artisti ed agli studiosi che frequentavano quella stamperia. In una nota dello studio di G. Aquilecchia apprendiamo che Char-

<sup>7</sup> G. AQUILECCHIA, « Lo stampatore londinese di Giordano Bruno », cit., pp. 123-124.

<sup>8</sup> F. A. YATES, *A Study of Love's Labour's Lost*, Cambridge U.P., 1936, p. 27.

<sup>9</sup> G. AQUILECCHIA, « Lo stampatore londinese di Giordano Bruno », cit., p. 126.

<sup>10</sup> G. BRUNO, *Candelaio*, a cura di V. Spanpanato, Bari, G. Laterza & Figli, 1909, pp. IX e X.

lewood ebbe tra il 1587 e il 1592, anno della sua morte, il monopolio della stampa degli affissi teatrali<sup>11</sup>.

Anche se la presenza a Londra di Shakespeare ci è segnalata dal passo del *Groatsworth of Wit* di R. Greene si può arguire che egli già frequentasse l'ambiente teatrale londinese. La data a cui si può far risalire l'attività drammatica di Shakespeare, è l'epoca della seconda e terza parte di *Henry VI*, che il Chambers colloca verso il 1590 mentre F. P. Wilson la vuole fra il 1588 e il 1589<sup>12</sup>.

Lo stesso Shakespeare nei primi anni londinesi oltre a recitare e girare il paese, facendosi delle amicizie, frequentò il negozio di R. Field aiutandolo probabilmente, nei suoi affari di stampatore<sup>13</sup>. Infatti, fu Richard Field a stampare il poemetto *Venus and Adonis*. Field era venuto a Londra all'età di quindici anni, come apprendista di Thomas Vautrollier, un ugonotto francese, considerato uno dei più prestigiosi stampatori di Londra. Alla morte di Vautrollier l'officina fu rilevata da Field che ne sposò la vedova. Shakespeare e Field erano stati compagni di scuola a Stratford ed i loro genitori si conoscevano molto bene<sup>14</sup>.

La stamperia della Londra cinquecentesca, ci appare quindi come punto di incontro di uomini e di idee, e per dirla col Croce, « non è da considerare impossibile che Shakespeare avesse qualche notizia diretta o indiretta del *Candelaio* »<sup>15</sup>.

<sup>11</sup> G. AQUILECCHIA, « Lo stampatore londinese di Giordano Bruno », cit., nota 67, p. 125.

<sup>12</sup> Cfr. M. PRAZ, *Storia della letteratura inglese*, Firenze, G. C. Sansoni editore, 1962, p. 103 e sgg.

<sup>13</sup> A. L. ROWSE, *W. Shakespeare. A Biography*, London, MacMillan & Co. Ltd., 1963, p. 76.

<sup>14</sup> R. Field si associò con qualche riluttanza alla pubblicazione di una delle prime opere di Shakespeare, il poemetto *Venus and Adonis*, essendo egli stampatore e non editore; infatti il 25 giugno 1594 assegnò i diritti di pubblicazione del poemetto ad Harrison, col quale Shakespeare doveva poi pubblicare il suo secondo poemetto, *The Rape of Lucrece*. Cfr. P. ALEXANDER, *Shakespeare's Life and Art*, New York U.P., 1961, p. 91.

<sup>15</sup> B. CROCE, *Nuovi saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari, G. Laterza & Figli, 1923, p. 292.

Riprendendo questa ipotesi crociana, è nostro intento rilevare come alcune immagini della commedia *Candelaio* si ritrovino in *Love's Labour's Lost*.

## II

*Candelaio* usciva a stampa a Parigi dall'officina di Guillaume Jullien figlio, nell'agosto del 1582<sup>16</sup>. « Arnold Van Buchel pone nel suo giornale il Bruno tra gli uomini di grido che nel dicembre 1585 vide o sentì nominare a Parigi e, citando le opere di lui più in voga, include tra queste la commedia: *Candelaio* »<sup>17</sup>.

Sappiamo che Shakespeare era molto interessato alle cose di Francia, infatti O. J. Campbell quando cerca di spiegare come mai Shakespeare conoscesse così bene certi dettagli piuttosto intimi della vita sociale alla corte di Enrico IV, che si riflettono in *Love's Labour's Lost*, ci dice che le informazioni gli venivano probabilmente da gentiluomini inglesi alla corte di Elisabetta, che avevano fatto di quella corte francese uno dei principali luoghi di soggiorno durante i loro 'grand tours'<sup>18</sup>.

Vorremmo poi aggiungere che diversi fatti concernenti eventi francesi di attualità, Shakespeare li apprese nel negozio di Richard Field, ad opera del quale furono stampati numerosi pamphlet che trattavano della Francia, in cui il re di Navarra, il duca di Longueville, il duca di Mayenne e Biron<sup>19</sup> erano alla ribalta. Questi sono i nomi dei perso-

<sup>16</sup> G. AQUILECCHIA, *Giordano Bruno*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1971, p. 21.

<sup>17</sup> G. BRUNO, *Candelaio*, a cura di V. Spampanato, cit., pp. LXIII-LXIV dell'introduzione.

<sup>18</sup> O. J. CAMPBELL, « Love's Labour's Lost Restudied », *Studies in Shakespeare, Milton, and Donne*, University of Michigan, 1925, pp. 9-10.

<sup>19</sup> Armand de Gontaut, barone di Biron, Maresciallo di Francia (1524-1592). Servì valorosamente Enrico IV e fu ucciso all'assedio di Epernay. Uomo d'armi e amante delle lettere, ebbe modo di affermarsi alla corte di Nérac come paggio di Margherita di Valois,

naggi in *Love's Labour's Lost* e rileviamo che il nome della moglie di Field, Jaquinetta, è preso in prestito per la ragazza di campagna nella commedia<sup>20</sup>.

Se si considera l'interesse di Shakespeare per le cose di Francia ed in particolare per tutto ciò che riguardava il teatro<sup>21</sup>, è probabile che notizie del *Candelaio*, dalla

---

regina di Navarra. I suoi contatti con la corte di Nérac ci sembrano interessanti, se si pensa che tra le probabili fonti di *Love's Labour's Lost*, si indica una visita fatta a Enrico IV a Nérac nel 1578 da parte di Margherita di Valois, sua moglie e principessa di Francia. È storicamente accertata la presenza di Biron in questo evento. Ritroviamo Biron all'assedio di Rouen presso il conte di Essex con funzioni di collegamento tra le truppe navarrine e quelle inglesi. Si sa che Shakespeare attraverso il conte di Southampton aveva accesso agli ambienti frequentati dal conte di Essex. « Bruno è una delle figure la cui presenza è stata sospettata in *Love's Labour's Lost*, sebbene questa teoria abbia oggi soltanto pochi sostenitori in Inghilterra. La parola 'Berowne' è fatta per rimare con 'moon'. I suoni vocalici e consonantici di 'Beroon' e Bruno hanno molto in comune. La parola 'bruno' significa in italiano 'scuro'; 'dark' è una parola che si ritrova costantemente nella commedia ».

Si ricorderà che già il Croce aveva avanzato un'ipotesi di tal genere quando scrive che il Bruno avrebbe suggerito il nome 'Berowne' per *Love's Labour's Lost*, concludendo: « Si trastulli chi vuole con questa nuova "ipotesi bruniana", che avrebbe per lo meno il merito di non perdersi a fantasticare sulla filosofia bruniana studiata dallo Shakespeare, ma di restringersi alla probabile aneddotica della vita londinese, nella quale la figura di Bruno non passò inosservata ». Per le fonti si confrontino: R. DE GONTAUT BIRON, *Armand de Gontaut premier Maréchal de Biron 1524-1592*, Paris, Librairie Plon Les Petit-Fils de Plon et Nourrit imprimeurs-éditeurs, 1950, p. 11 e pp. 114-115. M. PRAZ, *Storia della letteratura inglese*, cit., p. 142. G. BALDINI, *Manualetto Shakespeariano*, Torino, G. Einaudi, 1964, p. 196. F. A. YATES, *A Study of Love's Labour's Lost*, cit., p. 102. B. CROCE, *Nuovi saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, cit., p. 292.

<sup>20</sup> A. L. ROWSE, *W. Shakespeare. A Biography*, cit., p. 65.

<sup>21</sup> O. J. CAMPBELL ci parla della presenza di compagnie di attori italiani in Inghilterra negli anni che vanno dal 1573 al 1578. Alcune di queste compagnie venivano dalla Francia ed includevano nel loro repertorio Commedie dell'Arte e Commedie Erudite. Compagnie viaggianti inglesi recitarono negli stessi posti con compagnie italiane per periodi prolungati. Prima del 1580, Londra aveva

Francia, abbiano raggiunto Shakespeare, e che le notevoli difficoltà del testo del *Candelaio*, non abbiano costituito, per Shakespeare, un ostacolo insormontabile, se egli si poté giovare dell'aiuto di qualche gentiluomo inglese, ben versato nella conoscenza dell'italiano o del francese, per accedere ad alcune immagini della commedia bruniana.

L'invenzione linguistica in funzione polemica nei riguardi della società, della cultura, delle scuole e della letteratura colta in genere, costituisce uno degli aspetti interessanti nella pagina del *Candelaio*. Accanto allo svolgersi dell'intreccio si determina lo scontro continuo di diversi tipi di linguaggi riflettenti i vari gerghi, la qual cosa pone il *Candelaio* in una posizione che con espressione attuale G. Bàrberi Squarotti definisce di « estrema avanguardia »<sup>22</sup>. Si no-

---

senza alcun dubbio subito il fascino della Commedia dell'Arte. Lo studioso pensa che, anche se appare evidente che alla fine della sua carriera Shakespeare ben conoscesse alcuni scenari italiani derivanti da un tipo romantico di Commedia dell'Arte, tale conoscenza sembra avere radici più antiche. Specifiche allusioni alle varie maschere italiane si trovano in tutta la sua opera e proprio nella commedia in discussione Biron parla di:

'Some carry-tale, some please-man, some slight zany'  
(V, 2, v. 463)

Questi fatti confermano che il giovane Shakespeare, così aperto a tutte le esperienze drammatiche del suo tempo, non poteva mancare, nei primi anni della sua carriera, di interessarsi alle figure ed all'azione spettacolare della Commedia dell'Arte, la cui influenza, forse successiva a quella della commedia di Lyly, sembra essere più incisiva. I clown shakespeareiani riflettono quella commedia di clown e che il personaggio di Armado somigli al tipo di millantatore spagnolo della commedia italiana e non al Sir Tophas di modello latino del Lyly, non stupirebbe nessun critico edotto della situazione drammaturgica europea negli anni in cui Shakespeare cominciò a scrivere per il teatro. Cfr. O. J. CAMPBELL « *Love's Labour's Lost Restudied* », cit., p. 27; id. pp. 31-32.

<sup>22</sup> G. BRUNO *Candelaio*, a cura di G. Bàrberi Squarotti, op. cit., pp. 6-7 dell'introduzione.

tino gli innesti nella lingua italiana, derivanti dal dialetto napoletano nelle parole di Bonifacio:

*Bonifacio:* Ad altare scarrupato<sup>23</sup> non s'accende  
candela:...

(IV, 8)

e si ricordi il linguaggio di Barra rivolto a Bonifacio:

*Bonifacio:* Io vi dimando mercè e grazia. La vi supplico  
che mi concediate come il Signor nostro Giesu  
Cristo al bon latrone, alla Maddalena.

*Barra:* Cazzo, che buon latrone è costui!

(V, 23)

Intenti analoghi si ritrovano nel testo di *Love's Labour's Lost* dove l'accorta polemica dell'autore, coinvolge società e cultura e ripropone il problema dell'uso della lingua intesa come comunicazione viva e non come prodotto di una cultura libresca. Nella scena II dell'atto V, Armado così risponde a Costard:

*Armado:* Dost thou infamonize<sup>24</sup> me among potentates?

Scrive G. S. Gordon « Nella grossolanità e primitività della lingua egli [Shakespeare] trovò la sua occasione favorevole »<sup>25</sup>.

<sup>23</sup> Diroccato.

<sup>24</sup> Il conio di parole in « ize » era caratteristico di ambiti culturali alla moda in quel tempo. Infatti Nashe, che sembra abbia coniato « infamize », è eloquente sull'argomento nella dedica « To the Reader », di *Christ's Teares over Jerusalem* (Mc Kerrow, II, p. 84): « To the second rancke of reprehenders that complain of my boystrous compound wordes, and ending my Italionate coyned verbes all in Ize, thus I replie [...] ». L'alterazione del verbo 'infamize' (to defame) rivela polemicamente l'intenzione di stigmatizzare certe storture all'italiana per liberare la lingua inglese da ogni ombra di contaminazione. Come è noto tale polemica puristica risale in ultima analisi a Roger Ascham.

<sup>25</sup> H. GRANVILLE BARKER and G. B. HARRISON, *A Companion to Shakespeare Studies*, New York, Doubleday Anchor Books, 1960, p. 121.

Naturalmente il discorso sulla lingua implica il discorso sulle scuole. All'inizio del regno di Elisabetta le scuole rappresentavano quella che G. D. Willcock definisce « l'eredità svuotata del Medio Evo », osservando che dopo la Riforma le istituzioni ecclesiastiche avevano avuto legami con l'istruzione e tendevano a conservare l'uso del latino tanto che, gli uffici divini erano recitati in latino e persino documenti commerciali erano redatti in quella lingua. Se poi la Riforma — soggiunge Willcock — pur divulgando il *Book of Common Prayer* e la *Bibbia* in inglese non abbia provocato una rivoluzione culturale, lo si deve al coincidere di una rinascita dell'erudizione, al prestigio ereditario ed internazionale del latino ed a una inerzia conservatrice<sup>26</sup>.

Se possiamo concordare con l'autore che una immediata rivoluzione culturale non vi fu è pur certo che entro termini relativamente brevi i puritani trionfanti avrebbero proposto una drastica revisione dei sistemi di istruzione che se fu osteggiata dalla cultura conservatrice pure condusse alla Royal Society e alle riforme culturali del Settecento.

Tornando a quanto scrive Willcock apprendiamo che indipendentemente dalle scuole per coristi, destinati ai cori delle cattedrali e delle cappelle reali, esistevano due principali tipi di scuole: la Pettie School (fr. petit) per bambini e la Grammar School. Quest'ultima trattava soltanto la grammatica latina e, limitatamente, quella greca; tuttavia, doveva in realtà dedicare parte del tempo e del suo lavoro ad insegnare a leggere e a scrivere l'inglese, per cercare di colmare le deficienze del corso elementare, l'unico nel quale si insegnava la lingua madre. Nella Pettie School, il bambino si aspettava di apprendere a leggere e a scrivere l'inglese, a compitare il latino, ad acquisire una certa pratica coi numeri e ad essere istruito nei primi elementi del catechismo. Questo curriculum era svolto mediante un insegnamento limitato con l'ausilio dei sillabari o libri per la prima infanzia. Gli abbecedari comprendevano l'alfabeto, il catechismo, alcune parole semplici ed erano venduti per un penny<sup>27</sup>.

<sup>26</sup> *Id.*, p. 122.

<sup>27</sup> *Ibidem.*



Si veda quanto il problema dell'ABC sia vivo nel *Candelaio* per bocca di furfanti quali Marca e Sanguino:

*Marca:* Ben si vede che mai andaste a scola  
*Sanguino:* Subito ch'io ebbi imparata la B.A.BA, mio  
 padre me die' per ragazzo al capitan Mancino<sup>28</sup>.  
 (III, 13)

E così Armado rivolto a Holofernes in *Love's Labour's Lost*:

*Armado:* [to Hol.] Monsieur, are you not lettered?  
*Moth:* Yes, yes, he teaches boys the horn-book.  
 What is a, b, spelt backward with the horn on his head?  
*Holofernes:* Ba, pueritia, with a horn added.  
*Moth:* Ba!  
 (V, I, vv. 45-49)

Il giuoco di parole contro il pedante Holofernes, 'ba' (V, 1) costituisce una evidente analogia del motto di 'pe', pecorone, rivolto contro il pedante Manfurio, nel *Candelaio* (III, 7)<sup>29</sup>.

E ancora nel *Candelaio*, emergono delle analogie con *Love's Labour's Lost*, per bocca del pedante nella irrisione della poesia pastorale latina che formava i repertori didattici del tempo.

*Manfurio:* « Bacchus et alma Ceres, vestro si munere tellus  
 Chaoniam pingui glandem mutavit arista »:  
 (III, 7)

E cita ironicamente « Publio Virgilio Marone, poeta *mantuano* nel suo libro della Georgica primo, verso il principio, ... ».

*Holofernes:* Facile precor gelida quando pecus omne sub umbra  
 Ruminat, and so forth. Ah! good old *Mantuan*  
 (IV, 2 vv. 92-93)

<sup>28</sup> Capitan Mancino, celebre capo dei birri.

<sup>29</sup> B. CROCE, *Nuovi saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, cit., p. 292.

I ragazzi nelle scuole elisabettiane cominciavano la poesia latina col Mantuano<sup>30</sup>, un poeta del sedicesimo secolo, i cui *Christian Bucolica* erano più adatti alle orecchie dei giovanetti che non l'ambivalenza pagana di Virgilio. Sembra che attraverso Holofernes Shakespeare, memore dei suoi giorni di scuola, ci riproponga una sua irriverente polemica contro i suoi pedanti maestri<sup>31</sup>.

« In *Love's Labour's Lost* si avverte una stretta somiglianza dei tipi comici con quelli che O. J. Campbell chiama il clown group della Commedia italiana. Naturalmente per commedia italiana egli intende la Commedia dell'Arte e la Commedia Erudita e rileva che è più facile determinare la conoscenza della Commedia Erudita nell'Inghilterra elisabettiana che non quella della Commedia dell'Arte »<sup>32</sup>.

Le similitudini che scaturiscono dalla esemplificazione che segue, di alcune immagini del *Candelaio* con quelle di *Love's Labour's Lost*, non sembrano fortuite. Manfurio nel *Candelaio* apostrofa Pollula così come Holofernes investe Dull in *Love's Labour's Lost*; l'analogia si rileva soprattutto dagli epiteti.

Tra il pedante e lo stolto si introduce, poi, la figura del parassita imbroglione che nel *Candelaio* è rappresentata da Sanguino e nella commedia inglese da Nathaniel. Si noti che il parassita che si attacca al pedante è una caratteristica della commedia italiana<sup>33</sup>. Naturalmente, l'intervento del parassita nel dialogo tra il pedante e lo stolto è un artificio artistico che dà maggior movimento all'azione drammatica.

*Sanguino:* Mastro, con questo diavolo di parlare per  
 grammuffo<sup>34</sup>...  
 ammorbate il cielo, e tutto il mondo vi burla.  
 (I, 5)

<sup>30</sup> Mantuanus Baptista Spagnolo (1448-1516), frate carmelitano di Mantova le cui ecloghe latine, ebbero una considerevole influenza sulla poesia elisabettiana e spesso furono usate nelle scuole. Esse furono tradotte nel 1567 da George Turberville.

<sup>31</sup> A. L. ROWSE, *W. Shakespeare. A Biography*, cit., pp. 36-37.

<sup>32</sup> O. J. CAMPBELL, « *Love's Labour's Lost Restudied* », cit., p. 26.

<sup>33</sup> *Id.*, p. 42.

<sup>34</sup> Sta per « grammatica ».

Sanguino attacca in modo diretto e violento Manfurio mentre Nathaniel con sottile ironia giustifica la stoltezza di Dull agli occhi di Holofernes, irridendo la sua pedanteria:

*Nathaniel:* Sir, he hath never fed of the dainties that are bred in a book.

(IV, 2, v. 24)

Entrambe le scene delle due commedie in cui agiscono lo stolto, il pedante e il parassita si concludono con l'avvistamento di una ragazza da parte del pedante. Nel *Candelaio* è Lucia ed in *Love's Labour's Lost* è Jaquinetta.

*Manfurio:* ...Ma chi è questa che...  
me si fa obvia è una muliercula, ...

(I, 5)

*Holofernes:* A soul feminine saluteth u:

(IV, 2, v. 80)

Shakespeare, consapevole del problema della lingua, ci presenta Holofernes come prodotto ed attivo sostenitore del sistema scolastico Tudor. Holofernes non solo pensa con la grammatica in testa ma le sue parole si articolano nell'ordine della frase latina<sup>35</sup>:

'A soul feminine'...

Si noti la posizione dell'aggettivo *feminine* in inglese e si pensi all'aggettivo *obvia* nelle parole di Manfurio.

Nel *Candelaio* l'imperversare di Manfurio verso Pollula, sul modo di legger versi, non ci sembra dissimile da quello di Holofernes verso Nathaniel in *Love's Labour's Lost*. Entrambi i pedanti ribattono così:

*Manfurio:* Minime, perché non facendo il punto secondo la ragione<sup>36</sup> de' periodi...  
verrete a digradarli<sup>37</sup> della sua  
maestà e grandezza:...

(III, 6)

<sup>35</sup> H. GRANVILLE, BARKER and G. B. HARRISON, *A Companion to Shakespeare Studies*, cit., p. 124.

<sup>36</sup> Ritmo.

<sup>37</sup> Abbassarli.

*Holofernes:* You find not the apostrophus and so miss the accent: ...

(IV, 2, vv. 118-119)

Allorché nella commedia bruniana, Ottaviano chiede di ascoltare dei versi di Manfurio rivolti contro Sanguino, prototipo del crapulone ispirato dal cinghiale Calidonio di ovidiana memoria, Manfurio si identifica pomposamente con Ovidio:

*Manfurio:* ... — Sulmo mihi patria est, — ...

(II, 1)

In *Love's Labour's Lost* Holofernes, rivolto a Nathaniel, esprime il suo giudizio sui versi letti da quest'ultimo rilevando che essi mancano dei requisiti fondamentali della poesia e ancora una volta l'ironia shakespeariana affiora nelle parole di Holofernes:

*Holofernes:* ... Ovidius Naso was the man: ...

(IV, 2, v. 122)

alludendo al naso adatto a fiutare i fiori odorosi dell'invenzione.

Gli intenti polemici del poeta inglese, sulla scia del Bruno, si colorano di una viva ricerca della verità poetica in contrasto con l'arido tecnicismo di una cultura libresca.

Il riferimento al poeta latino assume qui, il carattere di contestazione dei sistemi scolastici del tempo, come lo studio della retorica. « Il testo in uso nelle scuole elisabettiane per i temi retorici e i modi del discorso era quello di *Aphthonius*, dove il racconto ovidiano di Venere e Adone era analizzato come un esempio di narrazione »<sup>38</sup>.

« Nella upper school Shakespeare studiò Ovidio che tra i poeti latini costituì l'amore della sua vita »<sup>39</sup>.

Nell'opera di Shakespeare, l'influenza di Ovidio è costante, si pensi a *Venus and Adonis*, al racconto di Lucrece che è tratto dai *Fasti*, ai temi e ai personaggi delle *Meta-*

<sup>38</sup> A. L. ROWSE, W. *Shakespeare. A Biography*, cit., p. 39.

<sup>39</sup> *Id.*, p. 37.

*morfosi* che ricorrono in vari lavori. Il grosso della sua mitologia classica Shakespeare lo deriva da quest'opera che usa sia nell'originale sia nella traduzione del Golding.

Come si può arguire, Shakespeare, pur avendo ricevuto l'insegnamento umanistico della Grammar School, rigetta in chiave polemica il suo background culturale innanzi all'esigenza di comunicare con il pubblico in lingua inglese.

### III

Dalla lettura comparata dei testi del *Candelaio* e di *Love's Labour's Lost* emergono dei punti di contatto tra il personaggio di Giovan Bernardo e Berowne.

« Giovan Bernardo nel *Candelaio* appare a tratti come il demiurgo dell'intera vicenda della commedia, e al tempo stesso ne è il giudice distaccato, ironico nei confronti di tutte le tre follie<sup>40</sup> rappresentate, l'inventore dell'intrigo, colui che comanda ai falsi birri, il profittatore, infine quasi un riferimento alla posizione del Bruno stesso »<sup>41</sup>.

Berowne in *Love's Labour's Lost* non è del tutto diverso da Giovan Bernardo; « egli è più e meno di un personaggio:

*Berowne:* Like a demi-god here sit I in the sky,  
And wretched fools' secrets heedfully o'er-eye.  
(IV, 3, vv. 77-78)

Così egli si esprime mentre osserva le follie dei suoi compagni e del re di Navarra, follie cui del resto partecipa, e questa sua frase e la situazione danno l'esatta misura della sua ambigua qualità; da un lato, è coinvolto nelle vicende dell'azione, le provoca e le subisce come gli altri nobili di Navarra, gli altri 'wretched fools'; d'altro lato assume a tratti un tono distaccato e astratto, osserva e prevede fra l'ironico e il divertito, moraleggia e riflette come un 'de-

<sup>40</sup> L'amor di Bonifacio, l'alchimia di Bartolomeo e la pedanteria di Manfurio.

<sup>41</sup> G. BRUNO, *Candelaio*, a cura di G. Bàrberi Squarotti, cit., p. 12 dell'introduzione.

migod', come se possedesse addirittura i segreti e la saggezza che solo l'autore possiede »<sup>42</sup>.

Siamo così introdotti da Fernando Ferrara nel mondo di questo camaleontico personaggio shakespeariano.

« Malgrado il tono ironico e disinvolto Berowne è in effetti una vittima di Cupido e ripercorre la vicenda classica di quel cliché tipico della letteratura rinascimentale che fu definito Eros-motiv »<sup>43</sup>.

I due personaggi in questione nelle due commedie, presentano dei tratti comuni ed una identità ai fini della rappresentazione. Essi ostentano talvolta un atteggiamento di distacco dall'intera vicenda ma alla fine ne sono coinvolti e rimangono vittime dell'amore.

« Quindi Berowne non ha nessun diritto di schernire i suoi amici poiché anch'egli è soggiogato dal potere degli occhi delle donne e quando alla fine è scoperto, egli stesso dà alla tesi del dramma l'estremo significato, vale a dire, la supremazia dell'amore intesa come la sola rivelazione della realtà »<sup>44</sup>:

*Berowne:* But Love, first learned in a lady's eyes,... (IV, 3, v. 324).

La tematica degli occhi ricorre anche nelle parole di Giovan Bernardo rivolto a Carubina:

*Giovan Bernardo:* ...abbiate pietà di questo mio core  
tanto profonda ed altamente impiagato  
da vostri occhii divini.  
(V, 11)

Anche Giovan Bernardo è vittima dell'amore e non può ergersi a giudice della debolezza di Bonifacio e del suo ridicolo innamoramento per Vittoria. Egli è l'artefice dell'intrigo ed infine, dopo aver posseduto Carubina, moglie di Bonifacio, si intromette come arbitro tra i due coniugi, indu-

<sup>42</sup> F. FERRARA, *Shakespeare e la commedia*, Bari, Adriatica editrice, 1964, p. 169.

<sup>43</sup> *Id.*, pp. 170-171.

<sup>44</sup> F. A. YATES, *A Study of Love's Labour's Lost*, cit., p. 125.

cendo la stessa Carubina, a perdonare al marito di aver tentato di tradirla con la signora Vittoria e trattando la liberazione di Bonifacio con i falsi birri, che nel quadro della beffa, lo hanno fermato, avendolo trovato nei panni dello stesso Giovan Bernardo.

Giovan Bernardo è in realtà il 'demigod' di questa boccacesca vicenda napoletana e ci appare anche più incisivo come personaggio teatrale. Egli si manifesta allo spettatore come orditore della trama, attraverso le parole di un personaggio minore, Carubina:

*Carubina:* Io mi accorgo, ...  
che avete saputo tessere tutta questa tela.  
Io comprendo, adesso, molte cose.  
(V, 11)

Un modo di costruire e fare agire il personaggio, una tecnica teatrale, insomma, questa del Bruno, superiore a quella dell'ancor giovane e non abbastanza scaltrito Shakespeare.

A proposito della tematica degli occhi, Fernando Ferrara indica la differenziazione fra 'love' e 'affection', che Spenser tratta nel III libro della *Faerie Queen*.

« Il meccanismo di questa malattia dello spirito ci viene illustrato dal Ficino nel suo trattato sull'amore:

I mortali allora massime pigliano mal d'occhio, quando frequentemente e fiso drizzando l'occhio loro a lo occhio d'altri, congiungono i lumi con i lumi: e miserabilmente per quelli si beono lo Amore. [...]

Della condizione in cui versano i quattro presuntuosi bookmen si accorge Boyet che commenta: 'Navarre is infected ... With that which we lovers entitled affected'; infatti prosegue, 'all eyes saw his eyes enchanted with gazes'. I termini usati ('infected', 'affected') sono tali da designare uno stato morboso e la frase *enchanted with gazes* sembra alludere a quella 'fascinatio quaedam' che è nel testo latino — *l'amore vulgare del Ficino* »<sup>45</sup>.

<sup>45</sup> F. FERRARA, *Shakespeare e la commedia*, cit., pp. 156-157.

Vediamo che nel *Candelaio* quella 'fascinatio quaedam', si ritrova nelle parole di Scaramurè rivolte a Bonifacio:

*Scaramurè:* L'esser fascinato d'amore adviene, quando,  
con frequentissimo over, benché istantaneo,  
intenso sguardo, un occhio con l'altro,...  
si incontra, e lume con lume si accopula<sup>46</sup>.  
(I, 10)

« La presenza dell'opera del Ficino nelle sue diverse forme è avvertibile lungo tutto l'arco dell'attività del Nolano.

Si tratta di testi che Bruno conosceva spesso a memoria e cui ricorse, dal *De umbris* al *De vinculis* per i fini più svariati, ora per trovare conferma ad una sua affermazione, ora nella polemica condotta a più riprese, contro determinate dottrine, o più semplicemente per attingervi un'immagine, ma sempre nella costante convinzione che l'interpretazione data dal Ficino, unus e principibus Platonicis, alle dottrine platoniche si inserisse autorevolmente in una tradizione »<sup>47</sup>.

Si pensi poi, che il pensiero di Platone filtrato attraverso Plotino e Proclo, con la mediazione di Marsilio Ficino, si insinuava fra metafisica e teologia<sup>48</sup>.

F. A. Yates coglie una contraddizione nel pensiero del Bruno là dove questi, negli *Eroici Furori*, mentre sembra condizionare il raggiungimento dell'amore spirituale al superamento delle passioni terrene, vede, d'altra parte, pan-teisticamente inseparabili spirito e materia. L'amore carnale sarebbe, quindi, non più peccato ma solo il primo di quei tre stadi che l'anima deve attraversare per giungere al più alto amore divino. Non sarebbe perciò chiarita abbastanza dal Bruno la posizione che egli assume di fronte a quello che F. A. Yates vede come « the outcome of the mediaeval ascetic ideal », rappresentato dalle « timid inhibitions of the

<sup>46</sup> Unisce.

<sup>47</sup> A. INGEGNO, « Il primo Bruno e l'influenza di Marsilio Ficino », in *Rivista critica di storia della filosofia*, anno XXIII, aprile-giugno, fasc. 2, 1968, p. 168.

<sup>48</sup> E. GARIN, *Scienza e vita civile nel Rinascimento italiano*, Bari, Universale Laterza, 1965, p. 158.

Petrarchist's approach to his mistress »<sup>49</sup>. A tal proposito, Yates ricorda come sia l'immagine del petrarchista che tende all'ascetismo per superare la passione carnale, sia l'immagine della bellezza muliebre vista come tramite per giungere a Dio, ricorrono nei sonetti di Sidney e, contrariamente alla opinione generalmente accettata che questo dualismo cielo-terra debba ricollegarsi al puritanesimo di Sidney e all'influenza dell'amico di lui Hubert Languet, propende per una matrice diversa da ravvisare nella 'vaga natura platonica delle sue [di Sidney] aspirazioni verso il divino, nella sua sensibilità protesa verso la ricerca della conoscenza come la scienza e l'astronomia'; matrice che non può ricondursi alla tendenza puritana. La presenza, quindi, di queste componenti culturali, non riconducibili al puritanesimo bensì al neoplatonismo, — anche se « an instinctive contempta for the miserable world of appearances » poteva far pensare ad un atteggiamento che fu proprio della morale puritana — avrebbe dovuto, secondo Yates, far meditare maggiormente sul rapporto esistente fra i contenuti degli *Eroici Furori* ed i sonetti di Sidney, al quale l'opera del Bruno fu dedicata e pubblicamente offerta<sup>50</sup>.

Se Bruno, secondo Yates, è ben lungi dall'esser puritano, è pur vero che « nella pagina del *Candelaio* la sua ribellione contro certe regole di costume e di vita sociale derivata dall'atto fondamentale dell'abbandono del convento e dell'abito religioso, e, più ampiamente, delle norme di comportamento e di convenienza morale proprie della tradizione e della società cattolica, riflette, la singolare persistenza di una 'cultura' monastica nella violenza con cui al di là delle forme della letteratura petrarchesca il termine della polemica bruniana è anche l'immagine della femminilità come rischio e tentazione »<sup>51</sup>. Questa immagine ci rammenta, 'l'escadron volant' in *Love's Labour's Lost*. Infatti le dame di Francia sconvolgono i piani ed i giuramenti del re di Na-

<sup>49</sup> F. A. YATES, « A Study of Love's Labour's Lost », cit., pp. 110-111.

<sup>50</sup> *Id.*, pp. 111-113.

<sup>51</sup> G. BARBERI SQUAROTTI, « Per una descrizione e interpretazione della poetica di G. Bruno », in *Studi secenteschi*, vol. I, Firenze, Leo Q. Olschki editore, 1960, p. 50.

varra e dei suoi gentiluomini, decisi ad abiurare la compagnia delle donne per concentrarsi sui loro studi 'masculine', senza distrazioni. Se dietro Berowne parla lo stesso Shakespeare, dobbiamo dire che, attraverso il suo personaggio, l'autore dissentiva da questa idea che potremmo dire di misoginia, tanto diffusa nell'ambito della cultura universitaria del tempo. Sin dall'inizio del dramma, Berowne si oppone all'idea del re di Navarra:

*Berowne:* Why! all delights are vain, but the most vain,  
Which with pain purchas'd doth inherit pain:  
As painfully to pore upon a book  
To seek the light of truth; while truth the while  
Doth falsely blind the eyesight of his look...  
Small have continual plodders ever won,  
Save base authority from others' books.  
(I, I, vv. 72-76-86-87)

Il conflitto tra scienza e natura tra amore sensuale ed amore ideale, che emerge negli *Eroici Furori* del Bruno e in *Astrophil and Stella* di Sidney, si ritrova nei *Secondi Frutti* del Florio a distanza di pochi anni dalla partenza di Bruno dall'Inghilterra. Rileviamo che « John Florio quando riprende questi temi, non lo fa con l'intento di discutere la relazione tra spirito e materia o di temi altamente filosofici di quel genere ma per ricordare ai suoi lettori Bruno, Sidney e Stella e gli affascinanti argomenti del petrarchismo e dell'antipetrarchismo »<sup>52</sup>. Naturalmente, questi argomenti letterari erano di moda nel periodo in cui fu pubblicato il manuale del Florio e poiché nella valutazione critica, *Love's Labour's Lost* è considerata una commedia di attualità, l'eco di questo fenomeno letterario si rileva nella struttura della commedia.

« La voga improvvisa e frenetica delle raccolte di sonetti che ingombrano tipografie e librerie inglesi tra il 1592 e il 1598 non è il sintomo di una esplosione poetica ma lo sfruttamento del mezzo tecnico, relativamente recente della stampa, per affermare e testimoniare l'avanzamento sociale dei

<sup>52</sup> F. A. YATES, *A Study of Love's Labour's Lost*, cit., p. 114.

loro autori, proprio in un momento in cui la gerarchia classica tradizionale andava alterandosi »<sup>53</sup>.

I motivi filosofici tipici dell'ideale ascetico medievale si attenuano lungo la via che da Bruno e Sidney mena a Florio e poi a Shakespeare, con l'affermazione di una borghesia mercantile, « tendente a sostituire o almeno a equiparare, al primato della nobiltà del sangue quello del merito. Di fatto però il merito era soltanto una delle due chiavi che la nuova classe borghese andava provando per aprirsi la porta del potere. La chiave giusta risultò poi l'altra, quella dell'affermazione nel campo economico-commerciale »<sup>54</sup>.

Per il Bruno del *Candelaio* « i desideri dei sensi sono riconducibili alle primarie esigenze del vivere che devono pur essere soddisfatte »<sup>55</sup>. In *Love's Labour's Lost* l'amore è conquista e, come nel *Candelaio*, è prevalentemente senso; siamo qui lontani dall'amore ideale delle altre commedie shakesperiane: « è questo il tipo dell'amore e il modo di corteggiamento che trionferà più tardi nella commedia della Restaurazione »<sup>56</sup>. Se si analizza la posizione di Shakespeare nei confronti della temperie petrarchista del suo tempo, affiora nella commedia in questione una tolleranza boccacciana verso le vicende amorose dei protagonisti, che denota un anelito alla vita da parte dell'autore in antitesi con quel verso iniziale del sonetto 32 del Sidney:

Leave me, o Love which reachest but to dust.

E' evidente che l'atteggiamento del Bruno nel *Candelaio* non differisce gran che da quello di Shakespeare in *Love's Labour's Lost*. La violenza polemica con cui il Bruno del *Candelaio* colpisce la vacuità di un petrarchismo di maniera, che in *Love's Labour's Lost* viene indicato da Berowne col termine « sonneting »<sup>57</sup>, si manifesta nella scena sesta del pri-

<sup>53</sup> G. MELCHIORI, *L'uomo e il potere. Indagine sulle strutture profonde dei 'sonetti' di Shakespeare*, Torino, Einaudi, 1973, p. 19.

<sup>54</sup> *Id.*, p. 19.

<sup>55</sup> G. BRUNO, *Candelaio*, a cura di G. Barberi Squarotti, cit., p. 12 dell'introduzione.

<sup>56</sup> F. FERRARA, *Shakespeare e la commedia*, cit., p. 143.

<sup>57</sup> *Id.*, p. 151.

mo atto, dove cultura e società, sono viste dal Bruno, in modo aspramente critico e l'irrisione della moda letteraria e del costume del tempo, si rivela per bocca di Lucia, che nella commedia, rappresenta la ruffiana tra il maturo Bonifacio e la signora Vittoria. Ella infatti, prima di portare dei dolci alla signora Vittoria, da parte di Bonifacio, frugando nell'involucro « per pagarsi la decima »<sup>58</sup>, scopre un foglio su cui è scritto un cacofonico sonetto tutto rimato in 'ore' che ella legge per intero ed esclama:

Per mia fé, costui è diventato poeta. Or leggiamo.

Dopo aver letto i versi, Lucia commenta:

O bella conclusione, belli propositi, a punto sottili come lui. Io, per me, di rima non m'intendo; pure, s'io posso farne giudizio, dico due cose: l'una, ch'i versi sono più grandi che gli ordinari; l'altra che son fatti a suon di campana e canto asinino, li quali sempre toccano alla medesima consonanza.

Riprendendo il motivo della polemica letteraria, vediamo come questo continui ad implicare la polemica di costume.

In *Love's Labour's Lost*, la polemica dell'autore « non è rivolta contro la vera poesia d'amore fatta di 'fiery numbers' ma contro i vaniloqui sentimentalistici dettati dagli umori di una passione sensuale o semplicemente suggeriti dalla moda »<sup>59</sup>.

Nel prologo del *Candelaio*, accanto ai temi antipetrarchisti, l'irrisione di una cultura libresco frutto di una società in crisi simboleggiata dal pedante, ci fornisce degli spunti che si ritrovano nella commedia inglese. Si noti la veemenza con cui Bruno, attacca la prosopopea del pedante:

Quanto ben dimostrano che essi son quelli soli a' quai Saturno ha pisciato il giudizio in testa, le nove damigelle di Pallade un cornucopia<sup>60</sup> di vocaboli gli han scarcato<sup>61</sup> tra la pia e la dura madre: ...

<sup>58</sup> Trattenere per sé una parte.

<sup>59</sup> F. FERRARA, *Shakespeare e la commedia*, cit., p. 152.

<sup>60</sup> Un'immensa abbondanza.

<sup>61</sup> Scaricato.

L'immagine della pia madre, derivante dalla trattatistica anatomica cinquecentesca, riappare in *Love's Labour's Lost*, quando Holofernes stimolato da Nathaniel e Dull imperversa mettendo in luce che il far poesia è un suo dono naturale e che gli strumenti della sua ispirazione sono:

...begot in the ventricle of memory, nourished in the  
womb of *pia mater*,...

(IV, 2, vv. 69-70)

Nella festosa atmosfera di *Love's Labour's Lost*, tra le varie allusioni ai giochi, l'aristocratico gioco del corteggiamento mediante la composizione di sonetti, riflette un certo atteggiamento polemico dell'autore. Nota C. L. Barber che gli aristocratici passatempo verbali sono contrapposti alle fantastiche elaborazioni di quei personaggi ai margini dell'accademia di Navarra e conclude che coloro che non sono nobili, normalmente parlano in prosa, i signori e le dame, in versi; ne consegue che gran parte della prosa è nel suo divenire tanto artificiale quanto i versi rimati aventi un senso compiuto<sup>62</sup>, col risultato che ogni ceto sociale « is making sport with words in an appropriate way »<sup>63</sup>.

Nella ridda dei giochi di linguaggi riflettenti una collocazione sociale, la polemica contro la cultura del tempo, in *Love's Labour's Lost*, coinvolge, entro certi limiti, anche la società. L'atteggiamento dell'autore è però ambiguo e questa sua ambiguità si rileva proprio nelle « camaleontiche trasformazioni »<sup>64</sup> di Berowne, quindi giustamente osserva Fer-

<sup>62</sup> Prima del tempo di Shakespeare, il verso sciolto era generalmente composto di una serie di versi, ognuno completo nel suo significato: una frase principale o subordinata di dieci sillabe con una pausa grammaticale alla fine. Il verso sciolto di Marlowe (Marlowe's mighty line come lo definì Ben Jonson) costituì lo sviluppo di questo particolare modello, portato ai suoi estremi limiti. I primi versi di Shakespeare sono per lo più, versi aventi un senso compiuto, che in inglese sono chiamati: 'end-stopped verses'.

<sup>63</sup> C. L. BARBER, *Shakespeare's Festive Comedy*, Cleveland and New York, The World Publishing Company, 1963, pp. 95-96.

<sup>64</sup> F. FERRARA, *Shakespeare e la commedia*, cit., p. 151.

nando Ferrara che « su questo punto, tuttavia, non è impegnato solo il personaggio ma l'autore stesso »<sup>65</sup>.

È difficile arguire il vero intento dell'autore ma non possiamo fare a meno di pensare ad un condizionamento originato dai « signori della corte »<sup>66</sup> e quindi del potere politico.

Il carattere innovativo delle strutture linguistiche shakesperiane è sottolineato altresì dallo studio di G. Melchiori dedicato al canzoniere nel quale si individua anche la nuova collocazione sociale del drammaturgo, identificabile con il « fool », l'unico personaggio che, accolto nella cerchia aristocratica, entro determinati limiti può esprimere con franchezza, riflettendo « emblematicamente, la condizione dell'autore drammatico, che ne ha ereditato funzione e prerogative »<sup>67</sup>.

La licenza di parlare diviene in Shakespeare licenza di giudicare di come si parla e di intervenire in un dibattito che coinvolge, con il linguaggio, le ideologie sottostanti, e altresì presagio di quel rinnovamento culturale che la società seicentesca avrebbe ben presto proposto attraverso il « modernismo » dei metafisici che abolirono drasticamente ogni vestigia di petrarchismo, attraverso il dilettantismo elegante e spregiudicato dei Cavalieri che cercarono nuovi modelli più consoni alla loro musa scettica e decadente e attraverso le proposte culturali dei puritani che, utilizzando Bacon e i sacri testi, puntavano verso la prosa borghese del primo Settecento.

Nelle due commedie entrambi gli autori avvertono quel senso rinnovatore dell'arte senza cui la vita immaginativa rischierebbe di ristagnare nell'immobilità.

Ora, sia nel *Candelaio* sia in *Love's Labour's Lost* la posizione degli autori, se calata nel contrasto storico e socio-economico del tempo, ci appare di avanguardia, poiché in entrambe le commedie, la realtà si contrappone al sistema,

<sup>65</sup> *Id.*, p. 151.

<sup>66</sup> *Id.*, p. 105.

<sup>67</sup> B. FORD, *The Age of Shakespeare* vol. 2 of *The Pelican Guide to English Literature*, Harmondsworth, Penguin Books, 1966, p. 180.

rappresentato dai signori della corte in *Love's Labour's Lost* e dalla borghesia mercantile nel *Candelaio*, attraverso una colorita folla di 'commoners'. Se la posizione di Shakespeare, in *Love's Labour's Lost*, verso il linguaggio del potere è più cauta di quella di Bruno nel *Candelaio*, lo si deve probabilmente al fatto che il dialogo tra Shakespeare e i suoi interlocutori si svolge nell'Inghilterra di Elisabetta mentre Bruno contesta dall'esilio.

Nel *Candelaio* si avverte non tanto l'intenzione di far sì che i personaggi popolari riflettano un linguaggio fedele al parlato, quanto quello di farli agire e parlare in modo da rappresentare « certe coordinate di conoscenza e di concezione delle cose »<sup>68</sup>.

Si noti infine, che il richiamo alla realtà della vita nelle due commedie è affidato a persone che non costituiscono gruppi di potere.

Dalla lettura comparata dei testi del *Candelaio* e di *Love's Labour's Lost*, stimolata da una nota crociana<sup>69</sup> al saggio *Shakespeare e Napoli*, abbiamo creduto di poter indicare alcuni canali che, partendo dalla stamperia londinese, dall'ambiente delle compagnie teatrali del tempo, dai tormentosi dilemmi del canzoniere del Sidney, pro e contro l'amore, e dai *Secondi Frutti* di John Florio, possono aver raggiunto Shakespeare, rivelando così la eco costante della presenza di Bruno in *Love's Labour's Lost* ed in particolare del Bruno del *Candelaio*. Non ci siamo soffermati su Giordano Bruno e 'La scuola della notte' poiché riteniamo che lo abbia già fatto pregevolmente F. A. Yates nel capitolo *Bruno and The School of Night*, nel suo libro, da noi precedentemente citato. Ci sia quindi consentito di sperare che alle nostre proposte possa essere riconosciuta una validità indicativa nell'ambito dei rapporti fra scrittori britannici e scrittori italiani del Mezzogiorno.

MARIO VARRIALE

<sup>68</sup> G. BRUNO, *Candelaio*, a cura di G. Bàrberi Squarotti, cit., p. 11.

<sup>69</sup> B. CROCE, *Nuovi saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, cit., nota 1, p. 292.



R. F. BRISSENDEN, *Virtue in Distress. Studies in the Novel of Sentiment from Richardson to Sade*. London, MacMillan, 1974, XIV+306 pp.

In questo suo libro R. F. Brissenden esplora un aspetto particolarmente significativo e problematico della narrativa « sentimentale » settecentesca quale s'era andata delineando dall'epoca di *Pamela, or Virtue Rewarded* (1741) agli anni in cui videro la luce le prime due edizioni di *Justine, ou les malheurs de la vertu* (1791) e di *Juliette, ou les prospérités du vice* (1797); tale aspetto — le sventure della virtù — viene sottoposto all'attenzione del lettore fin dal suo contatto più esterno con *Virtue in Distress*, poiché la sovraccoperta del volume gli indica già, attraverso la grande immagine altamente suggestiva e simbolica che vi campeggia, il tema centrale della ricerca svolta dal Brissenden. L'immagine, che occupa l'intera pagina per più di tre quarti mentre il rimanente spazio in alto a destra è riservato al titolo del volume e al nome del suo autore, sembra destinata ad irretire il lettore per immergerlo, quasi a sua insaputa, nell'atmosfera greve di sensualità sado-masochistica — talvolta ambigualmente celata e talvolta provocatoriamente esibita — nella quale si aggirano irrequieti i tipici protagonisti del romanzo della sensibilità: l'innocente fanciulla perseguitata (che trova il corrispettivo maschile nell'infelice e malinconico « man of feeling »), il bieco e crudele seduttore e la perversa ed infida « dame sans merci ».

Si direbbe che il Brissenden abbia voluto maliziosamente mettere in pratica quegli espedienti tecnici e quei procedimenti narrativi sperimentati dai romanzieri sentimentali nel secolo diciannovesimo allo scopo di ottenere il coinvolgimento emotivo più completo del fruitore della sua comunicazione. Si ha insomma la sensazione che l'autore di questo libro abbia inteso scegliere l'immagine di copertina con la medesima attenzione con cui i romanzieri medio- e fine-settecenteschi si curavano della ricostruzione minuziosa di ambienti, di gesti apparentemente insignificanti, di personaggi secondari di poco conto, i quali contribuiscono tutti a mettere a fuoco i turbamenti della psiche dei personaggi centrali. Che la scelta dell'immagine sia stata il risultato di un'attenta riflessione da parte del Brissenden è più che evidente, se solo si pensa che essa altro non è se non la riproduzione a stampa, su

carta colorata nei tenui colori del rosa e del lilla, dell'illustrazione apparsa sul frontespizio di un'edizione tardo-settecentesca di *Les liaisons dangereuses* (1797) di Chardelos de Laclos. Vi compaiono, infatti, Valmont e la Marchesa de Merteuil, i due esseri corrotti della vicenda narrata dal romanziere francese, colti nell'atto di infierire contro una delle tante vittime della loro rapacità. Comunque, l'immagine — oltre ad essere dotata di un carattere meramente referenziale e specificamente riconducibile al romanzo menzionato — possiede anche forti connotazioni emotive che la rendono rappresentazione simbolica e generale della narrativa della sensibilità. In tal modo essa assolve alla funzione di rafforzare il tipo di lettura denotativa che il lettore è portato istintivamente a fare fin dal suo primo contatto percettivo con essa. In ciò egli viene stimolato ulteriormente dalla componente verbale di questo complesso messaggio: il titolo, *Virtue in Distress*, e il sottotitolo, *Studies in the Novel of Sentiment from Richardson to Sade*, che invita a compiere un excursus cronologico assai ampio, non unicamente limitato all'Inghilterra, riferibile alla fase iniziale (Richardson) e alla fase finale di decadenza o di eversione del genere (Sade). In ultima analisi, il lettore è avviato ad una lettura più « ricca », che riesce a conseguire grazie all'apporto successivo di informazioni (visive e verbali) e di denotazioni a carattere simbolico che l'immagine intenzionalmente intende suggerire.

Insomma l'immagine acuisce nel lettore le sue capacità di « riconoscere » i personaggi nella loro vera essenza e lo aiuta a decifrarne l'appartenenza al mondo delle tenebre (= il vizio) o a quello della luce (= la virtù): le loro stesse sembianze fisiche — coadiuvate dai vari accessori di cui sono corredati — guidano il lettore nell'individuazione della loro dirittura morale o della loro nequizia. Se infatti si torna ad osservare l'immagine di copertina, ecco cosa si nota: in primo piano, sfolgorante nella candida veste che solo parzialmente la ricopre, c'è la « vergine perseguitata », bella come un angelo (naturalmente l'associazione fra bellezza, bontà e divinità viene opportunamente evocata dal colore dei capelli — biondi, come si addice alle discendenti della dolce Imogen —, dal colore dell'abito, bianco, come bianco è l'agnello che ella stringe al seno e che ne sottolinea l'innocenza e la docilità). Inoltre, la fanciulla giace al suolo svenuta, con l'abito lacerato sul seno, crudelmente calpestata da un giovane seminudo e bello come Lucifero (l'accostamento è, s'intende, voluto e suggerito in modo inequivocabile, come si può capire se si guardano gli attributi di cui è fornito il personaggio maschile: un serpente gli striscia attorno al ventre, mentre egli si libera con fare spavaldo — tipico atteggiamento da ribelle indomito e sprezzante — della maschera che nascondeva a tutti la sua vera essenza di demonio). Sullo sfondo, a malapena distinguibile dal buio che la circonda, si scorge una figura femminile vestita di nero (come neri sono i suoi ca-

PELLI e, presumibilmente, la sua anima), sensualmente abbracciata al protagonista e del tutto sorda alle sofferenze della dolce ed inerme fanciulla che giace ai suoi piedi. Anche questo personaggio femminile — come l'altro — è molto bello, ma la sua è una bellezza che si presagisce pericolosa e mortale, come del resto indicano abbastanza chiaramente i serpentelli che si muovono nel groviglio della sua chioma informe: anche in questo caso, è la presenza di un animale/simbolo a determinare la qualità morale del personaggio ed il ruolo che esso svolge nel racconto. I serpentelli (forse vipere) che costituiscono la gran massa dei capelli di questa malefica figura non fanno altro che accentuare quel « fascino della corruzione » che molto colpirà la fantasia di Shelley, dei poeti del Romanticismo e del Decadentismo europeo e di cui doveva scrivere in termini suggestivi W. Pater a proposito della Medusa attribuita a Leonardo.

Nella mente di chi si trova per la prima volta di fronte a tale immagine nasce spontaneamente una serie di associazioni con i vari personaggi della narrativa sentimentale settecentesca, da quelli creati dal Richardson in *Clarissa Harlowe* (1747-48) a quelli costruiti dal Lewis in *The Monk* (1796), a quelli presentati dal marchese de Sade nei suoi romanzi di fine secolo e a quelli delle *Liaisons dangereuses* di Laclos. La protagonista del romanzo di Richardson è l'incarnazione stessa della virtù e viene spesso presentata al lettore « in her virgin white » (e, più volte nel corso del romanzo, l'autore osserva che il bianco è il colore preferito da Clarissa, cosa di cui non si poteva certamente dubitare) e viene di frequente definita « the angelic sufferer » o « the divine creature »: si tratta, come ben s'intuisce, di connotati che tendono ad arricchire il ritratto di vittima indifesa, pronta a subire il martirio della seduzione e la liberazione della morte, che Clarissa — così come molte delle sue discendenti future — si trova a offrire di sé. L'eroina di Richardson dapprima è vittima delle ingiustizie paterne, quindi è minacciata e perseguitata implacabilmente dal suo innamorato/antagonista: sempre, comunque, tale sua situazione di vittima è enfatizzata dal fatto che viene rinchiusa come prigioniera in luoghi che si configurano come simboli ed anticipazioni delle sofferenze che dovrà patire. Così, ad esempio, il bordello viene descritto come se fosse esso stesso immagine di morte, una tomba vera e propria: « ... the street doors also doubly fastened, that no noise or screaming should be heard... » (*Clarissa; or The History of a young Lady*, ed. by J. Butt, London, Dent, 1965, vol. III, p. 287). Alla fine del Settecento oramai G. M. Lewis non avrà più bisogno di ricorrere ad espedienti simili e descriverà senza mezzi termini le torture fisiche e morali cui saranno sottoposti i personaggi virtuososi di *The Monk*: lo scenario adeguato sarà costituito infatti dai sotterranei terrificanti, pieni di tombe e di cadaveri in putrefazione, del convento dei cappuccini di Madrid; così, Antonia

— l'ultima vittima della lussuria di Ambrosio — si risveglierà, alla maniera di Juliet, in quel tetro ambiente per divenire preda delle insaziabili brame di Ambrosio: « — Here are nothing but graves, and tombs, and skeletons! — » (*The Monk*, ed. by J. Berryman, New York, Grove Press, 1959, p. 366). La ricercata unione di sacro e profano mira, ovviamente, ad accrescere il carattere già di per sé sensazionalistico e sadistico dello scritto del Lewis e verrà successivamente praticata, come elemento di sicuro successo, dai mestieranti del romanzo di fine secolo.

Si può dire, dunque, che la copertina del volume del Brissenden — con tutte le implicazioni che contiene — si presenta in realtà come qualcosa di più che mera immagine esornativa, si propone come una prima, valida, introduzione al discorso critico che verrà svolto nel libro; il lettore sarà più pronto a seguire l'analisi del Brissenden, che intende cogliere, ed eventualmente spiegare, evoluzioni e/o involuzioni di un genere narrativo così popolare quale era per l'appunto il romanzo sentimentale. L'immagine segna il punto di arrivo dello studio dell'autore che — passando per le opere del sensibile Richardson, del lacrimoso Rousseau, dell'ambiguo Goldsmith, del giocoliere Sterne, del romantico Vernes, del tormentato Goethe e del morbosamente sentimentale Mackenzie — è approdato infine nell'universo narrativo, ironico e dissacratorio, del Divino Marchese. Come si può facilmente capire, il campo dell'indagine del Brissenden risulta assai variegato ed il sentimentalismo assume connotati e sfumature diversi. E per tale motivo che il Brissenden si sente in dovere — fin dalla prefazione — di indicare il fine della sua ricerca e le motivazioni della medesima:

I first read *Clarissa* fresh from a rereading of *Tristram Shandy* and *A Sentimental Journey*, and it immediately struck me as rather odd that Richardson and Sterne should both be regarded as *sentimental* novelists. What could we mean by « sentimentalism » or the « novel of sentiment »? This book has grown out of an attempt to provide some answers—necessarily tentative and partial though they may be—to take a new look at sentimentalism and at some of the more significant sentimental and anti-sentimental novels of the eighteenth century (p. XI).

Non è certamente una novità che il romanzo del Richardson si differenzi da quello di Sterne, sia per gli argomenti narrati che per i modi espressivi prescelti; tuttavia, le storie del romanzo annoverano i loro scritti fra quelli di tipo « sentimentale ». La « stravaganza » o l'« umorismo » di Sterne vengono visti come gli elementi che conferiscono al sentimentalismo di Yorick connotati differenzianti (L. Stevenson, *The English Novel*, 1960), suggeriscono l'antisentimentalismo ironico di Yorick e di Sterne (come illustra, in un libro non più recentissimo ma pur sempre valido, E. N. Dilworth: *The Unsentimental Journey of Laurence Sterne*, New

York, King's Crown Press, 1948), o testimoniano la disposizione « benevola » e « sociale » del personaggio (F. R. Karl, *The Adversary Literature*, New York, Farrar, Strauss and Giroux, 1974).

Il Brissenden, consapevole della varietà che il sentimentalismo assume nel corso del Settecento, soprattutto in campo narrativo, affronta il problema da un'angolazione assai complessa ed ampia che tende ad individuare quegli aspetti, quei movimenti e quelle tendenze culturali che confluirono a formare questo genere narrativo così popolare, da trovare modo di raggiungere i lettori — e soprattutto le lettrici — anche attraverso le pagine di riviste specializzate (*The Lady's Magazine, or Entertaining Companion for the Fair Sex*, 1770-1815; *The Matrimonial Magazine, or Monthly Anecdotes of Love and Marriage for the Court, the City, and the Country*, 1775; *The Sentimental Magazine*, 1773-1777; *The Novelist's Magazine*, 1780-1789; ecc.) che pubblicavano racconti brevi, recensioni e riassunti dei romanzi più in voga all'epoca, quasi sempre con l'intenzione di « confirm chastity and recommend virtue ». Per iniziare il suo discorso critico, il Brissenden sceglie di illustrare il romanzetto di François Vernes intitolato *Le Voyageur sentimental, ou ma Promenade à Yverdon* stampato nel 1786. Il titolo del libretto suggerisce la presenza ispiratrice di Sterne, ma sbagliremmo se pensassimo che è per tale motivo che all'opera di questo scrittore viene dato il privilegio di fungere da « Prologo » a *Virtue in Distress*; la ragione è che:

...Vernes demonstrates, at least by implication, something of the complexity of this tradition. He apostrophizes Richardson and Rousseau and he imitates Sterne. In some ways it would be difficult to imagine three novelists more dissimilar—Richardson puritanic, obsessive, tragic; Rousseau idealistic and rather solemnly romantic; Sterne sceptically and urbanely comic. Yet each is a sentimentalist, and each, in his own day, is a great and fundamentally realistic writer... (p. 9).

Naturalmente, l'autore si guarda bene dal mettere sullo stesso piano l'insulsa operetta di Vernes e quelle degli altri autori menzionati: ciò che gli preme è, tuttavia, di mostrare come ci fosse qualcosa di sbagliato con il sentimentalismo così zuccheroso e fine a se stesso quale era per l'appunto quello che caratterizzava la narrativa sviluppatasi fra gli anni '70 e gli anni '90 in Europa (pp. 9-10). Scritti narrativi come *Le Voyageur sentimental* testimoniano la decadenza di tale forma narrativa e la sua trasformazione in prodotto deteriorato di letteratura, distribuito dalle biblioteche circolanti e teso alla sollecitazione di sentimenti di pietà, di simpatia e di autocommiserazione nei personaggi ma ancora di più nei lettori. Il romanzo sentimentale dell'ultima fase del secolo viene gradualmente a perdere — nell'opinione del Brissenden — quelle caratteristiche sue proprie, rivoluzionarie, che lo avevano rivelato come

abile strumento di comunicazione dei valori moralistici e puritani dei ceti medi in contrasto palese con la forma narrativa, aulica, del *romance*, chiara manifestazione dei punti di vista e della visione del mondo aristocratici. Dalle pagine del romanzo sentimentale finesettecentesco, si sprigionerà non più « sentimentalism », bensì « sentimentality ».

Dopo questo esordio, il Brissenden si accinge a percorrere il cammino che già ha tracciato per sé mentalmente e che ha già suggerito al lettore in modo allusivo: suo compito sarà, da una parte, di descrivere e spiegare cosa debba intendersi per sentimentalismo, per romanzo sentimentale e per personaggio sentimentale, dall'altra egli cercherà di scavare oltre la superficie, alla ricerca di motivazioni profonde, di spinte ideologiche e forse anche, in certa misura, strutturali che hanno potuto contribuire a determinare il decadimento di un genere che è andato assumendo, infatti, connotati tipici di quella letteratura che suol dirsi evasivistica e ludica. Delineati, quindi, i limiti cronologici della sua indagine (1740-1800), l'autore dedica il secondo capitolo del libro, intitolato « 'Sentimentalism': An Attempt at Definition » (pp. 11-55), a raccogliere ed elaborare dati, informazioni e, insomma, elementi utili ad individuare il vasto ambito culturale in cui s'è manifestato più esplicitamente il sentimentalismo. Qui l'autore registra l'imbarazzo ed il disagio di coloro che per primi, nel Settecento cioè, tentarono di chiarire a loro stessi che cosa stava accadendo, che cosa doveva intendersi con « sentimental », con « delicacy », con « feeling » e con termini analoghi (v. pp. 13-20, in particolare): e qui basti ricordare la famosa lettera con cui Lady Bradshaigh chiedeva lumi a Richardson perché le facesse intendere il significato di *sentimental*; basti anche richiamare alla memoria l'annotazione che si trova nel *Journal* (11 feb. 1772) di Wesley, in cui si deprecava che tante persone leggessero il *Sentimental Journey* di Sterne che era — nell'opinione del predicatore metodista — « not English », « not sense », e così di seguito. Sulla scorta di testimonianze d'epoca e servendosi degli studi già svolti sull'argomento in settori diversi (basti qui menzionare gli studi di: W. Empson, *The Structure of Complex Words*, 1951; E. Erämetsä, *A Study of the Word « Sentimental » and of Other Linguistic Characteristics of Eighteenth-Century Sentimentalism in England*, 1951; A. Sherbo, *English Sentimental Drama*, 1957, ecc.), il Brissenden mette a fuoco le caratteristiche fondamentali di quella che N. Frye aveva definito « the age of sensibility ». Scrive l'autore a p. 12:

In giving my own account of sentimentalism I intend to deal mainly with three aspects of it: the vocabulary of sentimentalism, the general ideas with which the terms in this vocabulary are concerned, and sentimental (and to some degree anti-sentimental) literature—in particular what I have chosen to call the novel of sentiment. The first two areas of this inquiry naturally overlap

and merge into each other: it is impossible, for instance, to go on talking for very long about the meaning of a basic term like « sympathy » without beginning to explore both the particular and the general ideas which the word denotes and the way it functioned during the period.

Il lento trapasso dall'era di Descartes e Newton a quella di Shaftesbury, Hume e Smith, dall'età dominata dalla logica e dalla razionalità a quella che rivalutava — non più come espressioni di follia o di fanatismo — le passioni e la sensibilità del cuore viene illustrato, sommariamente, ma non inutilmente attraverso citazioni dalle opere dei moralisti della « benevolenza », dei filosofi che — come Hume — affermano la relatività della conoscenza umana e che l'origine dei principi della morale la colgono nel « feeling » piuttosto che nella « reason ». Anche l'uomo viene concepito come un essere buono, non *homo homini lupus* secondo la concezione hobbesiana, ripresa nel primo Settecento dal tenace oppositore di Shaftesbury, B. Mandeville con la *Fable of the Bees* (1714). In tale clima di generale fiducia nei riguardi dell'individuo, anche la religione doveva subire una serie di scosse che dovevano mettere in crisi la Chiesa ufficiale e, nel contempo, dovevano generare il « risveglio » del cuore di ciascuno alle parole della divinità, senza che vi fosse l'interferenza della chiesa istituzionalizzata; pietismo, filantropismo e benevolenza verso il prossimo costituivano l'aspetto più interessante di questa forma di religiosità che si andò sviluppando come Metodismo prima e come Evangelismo poi, coordinandosi così alle iniziative laiche intraprese nei campi delle riforme sociali per migliorare le condizioni di vita dei carcerati, dei ricoverati negli ospizi e di coloro che venivano deportati nelle colonie (i nomi di Oglethorpe e di Howard valgono come esempi di filantropi illustri nel secolo diciottesimo). Viene poi discussa brevemente la funzione della *Theory of Moral Sentiments* (1759) di A. Smith in relazione al concetto di *sympathy*, fondamentale per la narrativa sentimentale e spiegato anche su basi scientifico-fisiologiche, oltre che psicologiche (pp. 30-31). Il Brissenden prosegue poi a rintracciare altri esempi e manifestazioni significative di sentimentalismo, che ritrova in Rousseau, in coloro che elaborarono la Dichiarazione dei diritti dell'uomo, in Marat stesso (*L'Homme, ou des Principes et des Loix de l'Influence de l'Âme sur le Corps, et du Corps sur l'Âme*, 1775), in Diderot (*Le Rêve de d'Alembert*, 1769) e in molti aspetti della Rivoluzione Francese. A conclusione di questa sezione del suo libro, Brissenden ribadisce ancor più fermamente la sua interpretazione del sentimentalismo e dei pericoli che esso rappresentava, potenzialmente, per l'autorità costituita:

Sentimentalism represented both an idealistic and a freshly empirical and pragmatic approach to life, and one which clearly

enabled people—not least in the emerging art form of the novel—to explore human problems in a new and illuminating manner. It also helped to provide the basis for a liberal and a revolutionary political ideology—humanist, anti-authoritarian and compassionate—which is still working like yeast through the social structures of the world; but, at the same time, in the flattering picture it offered of man both as essentially benevolent and good-natured and as potentially weak, it provided a means of evading the very problems to which it apparently offered a solution—and of evading them in a peculiarly subtle and self-gratifying manner. Sentimentalism could too easily degenerate into sentimentality... (p. 55).

In questa lunga citazione non solo è anticipata e riassunta, in fondo, l'ipotesi di lavoro di Brissenden, ma è anche preannunciata una discussione assai interessante che verrà fatta successivamente nel libro (pp. 141-154) a proposito di certe analogie che vi sarebbero fra il sentimentalismo del secolo diciottesimo e il sentimentalismo che connota molti atteggiamenti della letteratura novecentesca contro-culturale anglosassone.

Con l'avvento della Rivoluzione Francese il sentimentalismo assorbe altri elementi ed accentua l'aspetto umanitaristico ed umano che già a metà Settecento era stato esaltato da filosofi e moralisti: in tale prospettiva, secondo Brissenden, assumono notevole rilievo tutte le discussioni e le trattazioni su « the rights of man », compresi gli articoli che formano la Dichiarazione d'Indipendenza delle colonie d'America. « Libertà, uguaglianza, fraternità, sensibilità » costituiscono etichette e slogan pericolosi per l'ordine costituito e certamente non è un caso se, sul finire del secolo, *The Anti-Jacobin* pubblica articoli, poesie e discussioni tesi a contestare « gli arbitri commessi in nome della sensibilità » (pp. 60-64); né può considerarsi mera coincidenza se il Metodismo — che fondava il suo credo sulle idee di uguaglianza e di collaborazione sociale — aveva incontrato ostilità e contestazioni, finché la sua potenziale capacità rivoluzionaria era stata abilmente fiaccata e neutralizzata con somma soddisfazione di E. Burke e di W. Pitt.

Questa parte del discorso, come s'è già notato, viene affrontata dall'autore in maniera convincente, nella misura adatta a questo che è uno studio sul romanzo sentimentale del Settecento: giustamente, quindi, l'autore non si dilunga a discutere in profondità i testi e gli autori chiamati in ballo; tuttavia, si rimane delusi nel constatare che non viene proposto (se non per allusioni o per mere indicazioni, esili e evanescenti) il raccordo che forse ci si sarebbe aspettato fra narrativa e morale, fra narrativa e politica, fra narrativa e religione, e così di seguito. Certo, si potrebbe obiettare che nei capitoli successivi il Brissenden si dedica allo studio della letteratura sentimentale, con scelta di campioni da esaminare e discutere; però, non si può non riconoscere come in realtà gli elementi enunciati in questa prima sezione del volume non ven-

gano ripresi e discussi in relazione significativa con gli esempi di romanzi sentimentali scelti, quasi che l'autore oramai si attendesse dal suo lettore l'ulteriore e più difficile compito di instaurare quei legami e quelle relazioni che possano aiutare a capire la genesi e l'evoluzione (in senso positivo o no) di forme letterarie e/o artistiche.

Il capitolo quarto, intitolato « Virtue in Distress: The Emergence of a Theme » (pp. 65-95), identifica alcuni dei miti più caratteristici di questa narrativa (il ritorno alla natura con il relativo mito del 'buon selvaggio', la malinconia e il *Welschmerz* che affliggono i personaggi, il desiderio della solitudine, la bellezza sublime ed irregolare della natura paesaggistica, la rievocazione nostalgica del passato, ecc.) e li spiega con l'insoddisfazione ed il disagio che l'uomo settecentesco prova rispetto ad una realtà che è ben lungi dall'essere quella che emerge dalle pagine ottimistiche della *Theory of Morals Sentiments* e che è invece molto vicina a quella offerta dalla realistica descrizione dell'egoismo umano fornitaci dalla *Wealth of Nations*: dallo scontro fra idealità e realtà nascerebbe l'immagine del 'man of feeling', questa figura ideale, predisposta a comportarsi benevolmente nei confronti dei suoi simili, respinta al ruolo di personaggio virtuoso, ma frustrato e sconfitto dalla realtà circostante che schiaccia con il suo egoismo e con la sua sfrenata voglia di acquisire benessere materiale: contro la malvagità della società nulla può il virtuoso. Il personaggio sentimentale tardosettecentesco diventa insomma una sorta di simbolo dell'alienazione cui conduce una società lanciata verso l'acquisizione materiale, incurante — se non a livello di iniziativa privata, caritatevole e filantropica — di migliorare le condizioni di vita degli oppressi. Il sentimentalismo, l'elargizione di sensibilità altro non sono se non espedienti per mettere a tacere sensi di colpa da parte dei ceti dirigenti della società e, nello stesso tempo, utili mezzi per insegnare a sopportare con cristiana rassegnazione le sventure e le ingiustizie del *mundus*.

But as the spirit of humanitarianism spread and became more active, it was accompanied by a deepening realisation—not always consciously formulated it is true—that individual acts of benevolence could not alter a general social condition which was fundamentally unjust; and also that there was perhaps something suspect in being able to derive pleasure from feeling pity and acting charitably in a situation which was irredeemable; indeed that the real pleasure—one with sadness was inextricably blended—came from the awareness of the final hopelessness of it all. The capacity to shed tears, to exhibit a feeling heart, became as important as—eventually more important than—the ability to practise really effective philanthropy (pp. 82-83).

Tale senso di impotenza pervade tutta la narrativa sentimentale successiva a Richardson, anche se, in realtà, già con *Clarissa* — cui

Brissenden dedica un capitolo intitolato « *Clarissa: The Sentimental Tragedy* » (pp. 159-186) — ha inizio la serie dei romanzi imperniati sul tema delle sofferenze della virtù. L'essere virtuosi implica chiaramente l'essere sofferenti e sconfitti:

Pamela, Clarissa, Tristram, Yorick, *le voyageur sentimental*, Mrs Radcliffe's heroines and those of countless other worthy lady novelists are all virtuous and distressed. And even in situations which are morally neutral the implication is always made that the suffering the characters undergo is intensified and to some extent brought about by the fact that they are virtuous. The notion not that virtue is rewarded but that virtue invites its own punishment is a central theme in all the novels we have been considering, novels which in one sense or another can be called 'sentimental' (pp. 94-95).

Viene poi un capitolo — « *The Novel of Sentiment* » (pp. 96-139) — nel quale l'autore segue il formarsi della tradizione sentimentale nella narrativa con riferimenti ad autori inglesi e francesi, con l'intenzione di mettere in risalto il trasformarsi, in direzione irrazionale e sempre più sensuale-sadistica, del romanzo sentimentale: dal « *reasonable feeling* » predicato da A. Smith si passa al « *sexual libertinism* » del marchese De Sade (pp. 133-139) e, in ultima analisi, alla mancanza di ciò che si definisce come « *sentimentalismo* », almeno nell'accezione comunemente data ad espressioni come « *the novel of sentiment* » o « *the novel of sensibility* ».

La prima parte di questo studio si conclude, infine, con un capitolo assai attraente — anche se il titolo non promette molto (« *The Sentimental Tradition* », pp. 140-155) —, nel quale si discute delle somiglianze fra la letteratura settecentesca del sentimento e quella novecentesca della « *nuova sensibilità* », espressa fondamentalmente dalla cultura underground e controculturale degli anni Cinquanta e Sessanta. A tutta prima, un discorso del genere potrebbe apparire banale e superato, visto che lo stesso Ginsberg aveva riconosciuto nel « *visionario* » W. Blake una delle sue matrici poetiche. I temi della follia, dell'alienazione, le visioni apocalittiche, le sofferenze fisiche e mentali cui vanno incontro i protestatari novecenteschi vengono visti dal Brissenden come esempi di derivazione settecentesca (p. 140). I campioni che egli prende in considerazione, della letteratura del dissenso nel Novecento, sono due soprattutto: *Howl* (1956) di Allen Ginsberg e *The Catcher in the Rye* (1951) di J. D. Salinger; certo, i testi prescelti indicherebbero che la letteratura odierna ha ereditato da quella settecentesca gli elementi tragici, quelli che sottolineano il tormento e l'angoscia che opprimono l'uomo d'oggi. Basti rievocare i versi con cui si apre *Howl*:

I saw the best minds of my generation destroyed by  
madness, starving hysterical naked,

dragging themselves through the negro streets at dawn  
looking for an angry fix,  
.....

Oppure si pensi alle vicende « *sentimentali* » di Holden Caulfield, il protagonista del romanzo di Salinger, il quale è preoccupato per questioni di « *emotional honesty, of distinguishing between the fake and the real, between false or dissimulated and genuine feeling* » (p. 143); il viaggio di Holden però, a differenza di quello di Yorick, si conclude in un manicomio — tragicamente, quindi — dopo una fuga continua dalla scuola, dalla famiglia e dalla società tutta. Finisce in un manicomio, un luogo che, come vorrà dimostrare negli anni Sessanta Ken Kesey con *One Flew over the Cuckoo's Nest*, non aiuta a ricomporre le menti sconvolte ma contribuisce a distruggerle. Il Brissenden passa poi a considerare la letteratura degli anni Sessanta e i movimenti giovanili di contestazione pacifisti (*hippies*) e non (*The Hell's Angels* e *Charles Manson and his Family*), trovando in essi analogie con atteggiamenti passivi o rivoluzionariamente sadistici dei personaggi, ad esempio, di Goethe o di Sade. È opportuno sentire, a questo punto, la voce dell'autore:

The hippie is an image of ineffective and often distressed virtue; full of love and tenderness, but quite powerless to express his benevolence in meaningful social action. The Hell's Angels (and in a more shocking way, the Manson family) present an image of naked, amoral, personal power—an image which in its implications is anti-sentimental. But both can induce a sentimental and emotionally self-indulgent response in the 'straight' citizen who condemns equally the behaviour of the hippie and the outlaw while vicariously enjoying it. Truman Capote's *In Cold Blood* and the reports of the Manson trial are the gothic novels of our day—just as our voyageurs sentimentals are the beatnik travellers in novels like *Catcher in the Rye* and Kerouac's *On the Road*, or the dropout wanderers in films like *Easy Rider* and *Five Easy Pieces...* (p. 154).

E non si può non essere d'accordo, in fondo, sull'interpretazione che il Brissenden fornisce del sentimentalismo da *voyeur* dei personaggi della narrativa sentimentale settecentesca e di quello, molto simile, dei moderni viaggiatori « *sentimentali* » alla ricerca di un mondo perduto, non toccato dalla civiltà tecnologica, romanticizzato o alla ricerca del mondo ideale che può costruirsi artificialmente « *facendo il viaggio* ».

Dopo aver trattato tutti questi problemi, molti e molto complessi, l'autore si pone — nella seconda parte del volume — a mostrare in concreto e più a ridosso della narrativa del secolo diciottesimo figure ed immagini di personaggi tipici di tale narrativa da Richardson a Sade. Il primo romanzo analizzato è ovvia-

mente, anche per motivi cronologici, quello richardsoniano di *Clarissa*, con il quale il lettore viene avvicinato ad una prima manifestazione — in senso drammatico (il capitolo s'intitola, infatti, « *Clarissa: The Sentimental Tragedy* ») — del sentimentalismo: *Clarissa* si rivela una delle più consistenti figure di « *virtue in distress* », una che esprime consapevolmente lo sconvolgimento che la pervade tutta quando si trova a constatare, anche a costo della propria vita, che i suoi ideali, il suo codice etico si scontrano sia con quello della famiglia di provenienza che con quello dell'uomo di cui è innamorata. Questo scontro la debilita e la porta alla sconfitta definitiva, la morte.

Con *Tristram Shandy* — che è oggetto dell'analisi condotta nel secondo capitolo della parte seconda di questo libro — l'autore mostra una faccia diversa, e essenzialmente positiva e benevola del sentimentalismo: il capitolo si presenta da sé poiché s'intitola « *The Sentimental Comedy: Tristram Shandy* » (pp. 187-217); qui si avanza l'ipotesi — non originale in verità — secondo cui il sentimentalismo di Sterne verrebbe riscattato, nel momento in cui sta per divenire fine a se stesso o comunque troppo lacrimoso, grazie all'arguzia e al *humour* dell'autore, narratore sempre attento alla sua funzione di autore e alle relazioni che, in tale veste, può instaurare con i suoi lettori. La commedia sentimentale di Sterne continua ancora, secondo Brissenden, nel *Sentimental Journey* che sempre manifesta la visione ottimistica e « benevola » di Yorick: però il sentimentalismo si fa più ambiguo, in virtù della costante ricerca da parte di Sterne di un giusto bilanciamento fra sentimentalismo e non-sentimentalismo (v. pp. 218-242).

Con il capitolo intitolato « *The Vicar of Wakefield, The Man of Feeling and Werther: Comic, Pathetic and Tragic Versions of the Distressed and Virtuous Hero* » (pp. 243-267) l'autore ci offre un significativo campionario di atteggiamenti sentimentali diversi assunti dopo il 1760 dalla narrativa sentimentale: direi che gli aggettivi usati nel sottotitolo (« *comic, pathetic, tragic* ») esprimono molto chiaramente l'ulteriore e deteriore trasformazione del sentimentalismo che funge da lente deformante, la quale non consente di osservare la realtà se non quando è riferita costantemente al proprio io e alle proprie emozioni. E negli anni Settanta che si accentua la figura dell'eroe isolato, asociale ed incapace di adeguarsi alle norme e alle convenzioni sociali, per cui o si rifugia in sé — a scrutare le proprie emozioni — o si uccide: il *feeling* si rivela supremamente dannoso per l'individuo e non gli concede in alcun modo di agire, gli permette solo di soffrire.

Gli atteggiamenti patetici e sentimentali all'eccesso diverranno ben presto — come si sa — oggetto di ironia nel secolo successivo, quando Peacock e Jane Austen si faranno gioco molto abilmente, e divertendo il pubblico dei lettori, di ciò che era in realtà diventato culto del sentimento e della sensibilità; ma, prima d'allora

Sade s'era fatto crudelmente scherno — in toni violenti e facendo ricorso a scene empie e perverse — della violenza e dell'egoismo umano, demistificando la cosiddetta benevolenza innata in ogni individuo e i miti della « fratellanza, della libertà e dell'uguaglianza » (pp. 268-302).

Il bel libro di Brissenden affronta tutti i problemi più rilevanti della narrativa sentimentale del Settecento, toccando quegli aspetti indispensabili per capire la genesi e la decadenza del romanzo sentimentale: è un libro piacevole a leggersi che offre utili spunti per eventuali approfondimenti del campo, anche se non mancano affermazioni a volte generiche e anche se l'indagine viene svolta quasi unicamente sui romanzi « maggiori » del genere.

Laura Di Michele

GIANFRANCO CORSINI, *L'istituzione letteraria*, Napoli, Liguori, 1974, 306 pp.

Sicuramente l'autore di questo saggio ci perdonerà se la presente recensione si configurerà come un dibattito piuttosto che come una semplice esposizione; d'altra parte nel campo della sociologia della letteratura non esistono oggi che ipotesi, mancando appunto quel terreno propriamente sociologico che è l'analisi quantitativa, come le interviste al pubblico, indagini statistiche di vario genere, comprese quelle dei contenuti, che arricchirebbero le già numerose ipotesi di prove certe.

L'autore auspica un'applicazione all'analisi letteraria (il termine va letto in senso lato) della proposta di Michel Foucault secondo cui ogni discorso in qualche modo culturale va visto come uno strumento di limitazione e di controllo volto ad impedire ai singoli la libera presa di possesso della realtà: « ... la promozione del discorso è insieme controllata, selezionata, organizzata e distribuita tramite un certo numero di procedure che hanno la funzione di scongiurarne il potere e i pericoli, di padroneggiare l'evento aleatorio, di schivarne la pesante, temibile materialità » scrive Corsini riprendendo da *L'ordine del discorso*.

Corsini sostiene che accanto alla funzione edonistica e sublimatoria, la letteratura fin dal tempo di Dante (ma certamente anche prima) rivestiva anche un'altra funzione, e cioè quella dell'esclusività del discorso sia letterario che etico e quindi quella di esclusione di altri discorsi; tanto è vero egli sostiene, insieme a Girard, che Dante, per bocca di Francesca, condanna la letteratura popolare, il romanzo di Gallehaut, che non avrebbe alcun effetto privilegiato, cioè esaltante dello spirito, ma solo quello di provocare l'identificazione e di indurre il lettore ad un certo tipo di

comportamento, in questo caso immorale. La funzione del romanzo in questo caso sarebbe di indurre alla rottura di certi codici di comportamento, precisamente quelli che la cultura più sofisticata terrebbe invece a perpetuare. Paolo e Francesca proiettandosi e imitando l'azione descritta commettono adulterio; questo evento ed altri simili costituirebbero quella molla della dinamica sociale che la cultura ufficiale vorrebbe scongiurare.

Ci sembra di capire che la rottura del tabù non avviene tanto perché la cultura romanzesca, a differenza della poesia, contenga elementi di rottura più numerosi, quanto invece per il fatto che un pubblico aduso ad un dato tipo di fruizione è stato esposto ad un testo appartenente ad un diverso genere o circuito autore-lettore e perciò il suo rapporto col testo è di conseguenza cambiato e con esso il comportamento sociale.

Estesa ai nostri giorni questa ipotesi così interessante sul fenomeno della fruizione, ed applicata a noi lettori esposti a prodotti diversi simultaneamente potrebbe voler dire che il nostro essere sociale può essere decondizionato facilmente. Forse ciò sta avvenendo senza che ne siamo consapevoli, o forse invece la sfera della lettura è interamente separata dall'esperienza e non ha agganci con il nostro comportamento sociale?

Per tornare al saggio di Corsini, l'autore caldeggia una seria riconsiderazione di tutti i fenomeni letterari senza discriminazioni di qualità e tanto meno giudizi estetici ma invece un'indagine volta a cogliere il rapporto di ogni genere col suo pubblico. Solo in questo modo si potrà avere una chiara misura degli effetti sociali della scrittura nelle sue molte varietà e capire quale rilevanza abbia la dimensione sovrastrutturale nella dinamica del cambiamento del costume e anche dell'ideologia. L'arte (in senso lato, riteniamo) secondo l'autore non va infatti intesa come antagonista alla realtà, ma bensì come parte interna della stessa ed in continuo rapporto dinamico con essa. A questo proposito veniamo richiamati ad alcune tesi di Franco Ferrarotti in chiara polemica con gli scritti adorniani in merito alla funzione «negativa» dell'arte e, viceversa, alla funzione corruttrice (in senso estetico, questa volta) della cultura di massa.

È importante, come afferma Corsini, che l'indagine letteraria non si limiti più al prodotto colto e che, di fronte a quello commerciale, accantoni ogni preconetto estetico. Se le premesse debbono essere sociologiche allora ogni prodotto culturale dovrebbe avere rilevanza in quanto strumento di comunicazione da un certo autore al suo pubblico in un dato momento storico (e gli autori, da Stendhal a Frank Slaughter sono stati acutamente consapevoli del pubblico cui si rivolgevano). Un equivoco da cui Corsini desidera sgombrare il campo della ricerca per definirne i termini generali, ma inderogabili, è per l'appunto quello del pregiudizio qualitativo. Qualora ci si ponga marxianamente di fronte al fenomeno della

scrittura la si dovrà ritenere un tipo di produzione: occorrerà quindi individuare innanzitutto da chi è prodotta e a chi è diretta tenendo presente il principio secondo cui gli individui che compongono la classe dominante regolano anche la produzione e la distribuzione delle idee del loro tempo.

L'argomentazione di Corsini si sviluppa proponendo un'analisi dei vari tipi di scrittura ma senza presumere che alcuni di essi possano presentare in assoluto un maggior margine di libertà rispetto agli altri; il complesso meccanismo dell'editoria della distribuzione e dell'istruzione, è differenziato al suo interno al pari e a seconda delle diversificazioni interne alla società stessa ma non per questo sfugge al controllo del messaggio. Occorrerebbe qui chiedersi quale funzione l'autore ascriva alle avanguardie letterarie e alla stampa o altri fenomeni di informazione contro-culturale la cui rilevanza o almeno la cui frequenza è un dato caratterizzante degli ultimi trent'anni. Questo problema non viene affrontato in maniera diretta anche se è implicito nella esposizione del metodo che se la divisione sociale ha uno scopo questo è proprio di concedere un margine di libertà diverso a ciascun gruppo a seconda della sua collocazione e del suo orizzonte d'attesa. Sarebbe utile infatti approfondire un'indagine sulla collocazione sociologica delle avanguardie e la loro funzione nel processo culturale, specialmente per quanto concerne il loro rapporto con gli altri generi letterari.

Quanto alla produzione considerata di intrattenimento si potrebbe sviluppare ulteriormente l'ipotesi di Corsini e provare come il controllo da parte del sistema è estremamente accorto pure in quei generi ritenuti di evasione o ideologicamente disimpegnati; infatti nonostante l'apparente lontananza dei contenuti dalla sfera della problematica e dalla critica sociale pure si opera in questi ambiti un sistematico rafforzamento dei valori tradizionali, e ciò non solo per motivi moralistici ma anche e soprattutto perché il condizionamento economico cui è sottoposto il genere proibisce che vengano sovvertiti o messi in questione i valori della cultura dominante.

Un altro spunto interessante offerto da questo saggio, e che, pure, meriterebbe più ampia trattazione, in realtà si tratterebbe di sviluppare una ricerca che per il momento si presenta lunga e complessa, è quello del rapporto tra la scrittura e gli altri «media», quelli visivi per esempio: si tratta di messaggi, oltre che di linguaggi differenti, oppure essenzialmente complementari? È arrivato forse il momento di fare il punto sul peso della parola scritta nell'ambito della comunicazione. Se la critica letteraria tuttora ignora gli altri generi è perché essa stessa forse è vittima della strategia della divisione, ma indubbiamente le cose non stanno più come mezzo secolo fa: quale peso ha oggi veramente un romanzo nella nostra esperienza individuale paragonato a quello



della televisione, del cinema, della radio, dei fumetti e dei quotidiani sportivi?

Ognuno dei problemi che Corsini si pone è reale ed importante e meriterebbe ricerche ulteriori. Sta di fatto che pur nella sua stringatezza questo saggio è un'indicazione utile per liberarsi da remore estetiche e uno strumento teorico sufficientemente generale ma anche sufficientemente rigoroso da aprire il terreno ad indagini specifiche che non ne inficiano la validità delle premesse e non ne limitino la varietà delle applicazioni.

ALESSANDRA CONTENTI

J. R. REED, *Victorian Conventions*, Athens (Ohio), Ohio U.P., 1975, XIII+561 pp.

Questo libro, che viene a colmare una lacuna nell'ambito della critica ottocentesca, esplora il vasto campo delle convenzioni e degli artifici retorici presenti nella letteratura vittoriana, e il loro grado di coincidenza o divergenza rispetto alla realtà sociale rappresentata nell'artefatto. Sebbene il titolo si presti ad un'interpretazione ambigua, l'indagine è svolta su prodotti letterari — e non su norme di comportamento, come si potrebbe pensare —, anche se frequenti sono i raccordi con la storia sociale e di costume. Per far ciò il Reed utilizza vari approcci: l'esame di atteggiamenti sociali, l'analisi di materiale e di tecniche letterarie, l'interpretazione della consapevolezza stessa che ebbero i vari scrittori nell'uso di certi metodi e modi della comunicazione.

L'intento di questo studio è ben chiarito dal suo autore nella prefazione, dove si legge:

My purpose is to reveal certain underlying assumptions about human existence and society, as well as certain literary strategies and techniques—conscious and unconscious—manifest in nineteenth-century literature, and therefore essential for a modern reader to be mindful of when approaching the writings of that time (p. XIII).

A questo scopo egli cerca di mostrare come alcune fondamentali circostanze storiche — a livello di costume, di codici di comportamento, di valori espressi dalla classe egemone — e la loro rappresentazione letteraria — con tutte le modificazioni operate dal filtro ideologico degli elaboratori culturali — siano in stretta relazione con alcune precise soluzioni formali. Da ciò scaturisce che la scelta e l'uso di certi moduli stilistici adottati da un autore non vanno interpretati semplicemente come risultato di idiosin-

crasie personali in ambito estetico, ma sono da vedersi come parte sostanziale del processo di comunicazione di una collettività in un dato momento storico.

Le 'convenzioni' selezionate dal Reed vengono qui raggruppate secondo categorie non del tutto omogenee al loro interno, ma che rispondono alle esigenze di una classificazione il più possibile funzionale alla ipotesi di partenza.

Il libro si divide, dunque, in 17 capitoli, di cui il primo e l'ultimo fanno, rispettivamente, da introduzione e da conclusione; i rimanenti 15 comprendono due sezioni dedicate a tipi caratteriali maschili e femminili, ricorrenti nella letteratura vittoriana, cui fa seguito la trattazione di quelle che mi sembra opportuno definire 'situazioni' tipiche della narrativa a livello di intreccio (« marriage », « coincidence », « duelling », « deathbeds », « swindles », « madness », « the return », « the orphan » e « inheritance »), per finire con alcune convenzioni più 'astratte' e 'provocatorie' — come suggerisce il Reed —, che implicano profondi problemi esistenziali quali la ricerca d'identità e il significato stesso della vita (« disguise », « gypsies », « memory » e « the occult »). Ognuno di questi capitoli si articola, poi, in paragrafi dedicati ad aspetti particolari di quel dato espediente retorico, all'applicazione più o meno originale che ne ha fatto un certo autore, alle variazioni o innovazioni rispetto all'uso tradizionale della convenzione stessa.

Per svolgere questa analisi nel modo più completo, anche se, necessariamente, non esaustivo, il critico offre una gamma vastissima di esemplificazioni, significative sia per quantità che per qualità. Infatti, la dovizia di riferimenti tanto ad opere 'classiche' quanto a scritti minori, in versi e in prosa, convalida la tesi dell'autore sulla diffusione — e la rilevanza per lo storico della letteratura — di certi modi di stilizzazione a livello letterario di canoni e di norme sociali dell'epoca.

Stylization in literature is a way of consolidating and preserving the state of the times. By understanding the forms that stylization takes, one may discover anxieties and hopes of the audiences who accept such conventions. Insofar as writers alter, attack, or ironically reverse stylizations or conventions, these conventions become indicators of new modes of perception, and often of some form of discontent as well (p. 491).

Il fatto che nel tardo Ottocento autori come Hardy, Meredith e Wilde rivelino una maggiore consapevolezza nella utilizzazione ironica di certe convenzioni, è dunque indicativo di mutamenti all'interno della visione del mondo di un'intera società — mutamenti di cui è una spia proprio il diverso modo di codificare il messaggio letterario.

Una delle premesse da cui parte il Reed è che, alla base dei

modi di stilizzazione adottati dagli scrittori vittoriani, esiste un «moral design», cioè, «the tendency to conceive of existence in terms of moral structures with foundations of fairy-tale morality» (p. 6), più che mai evidente nella tipologia dei personaggi, per i quali il critico individua alcuni modelli tratti dalle Sacre Scritture: Griselda, Giuditta e Maddalena; Giacobbe, il Figliol Prodigo e il Buon Samaritano.

Il motivo 'orgoglio-sofferenza-redenzione' — secondo l'itinerario del *Pilgrim's Progress* di Bunyan — prevede l'intervento del divino nel passaggio da uno stato di peccato ad uno di purificazione. Questo è il caso di Lancelot Smith, il personaggio di C. Kingsley, che riconosce la mano della Provvidenza dopo aver sperimentato il dolore, in un capitolo emblematicamente intitolato «The Valley of the Shadow of Death» in *Yeast* (1848-49); tale titolo si ritrova in un romanzo dello stesso anno, *Shirley*, di Charlotte Brontë, dove l'autrice mostra, attraverso l'esperienza di due coppie, come l'orgoglio sia superato e la felicità raggiunta grazie alla sofferenza fisica. La malattia come elemento di catarsi purificatrice è un espediente utilizzato in numerosi romanzi ottocenteschi; si pensi alla funzione terapeutica della malattia in *Great Expectations* di Dickens (1860), attraverso cui Pip si libera dall'egoismo e conquista l'umiltà e la fermezza di carattere; oppure (per aggiungere un altro esempio a quelli riportati dal Reed), si pensi ad Angel Clare in *Tess of the D'Urbervilles* (1891), che, dopo la debilitazione e prostrazione fisica subita in Brasile, ritorna pentito alla ricerca di Tess — ma il superamento dell'orgoglio non impedirà, in questo caso, la conclusione tragica della vicenda, coerentemente con la visione drammatica di Hardy, che, come si è detto, stravolge il significato delle convenzioni letterarie usate dai suoi contemporanei.

A questo proposito va osservato che Dickens e Hardy sono due ottimi esempi del differente uso che gli scrittori vittoriani facevano di tali artifici retorici. Il primo si è servito praticamente di tutte le convenzioni letterarie consegnategli dalla tradizione del romanzo, senza alterarne né la struttura superficiale, né le implicazioni più profonde a livello di significato. Non è difficile, ad esempio, trovare il motivo dell'orfano, dell'eredità, del ritorno, del travestimento, nei romanzi di Dickens; *Great Expectations* li riunisce tutti insieme (Pip è infatti orfano, ed è destinato a ricevere l'eredità di Magwitch, il quale ritorna dall'Australia sotto false spoglie). Dickens, accanto a scrittori come Trollope, Collins, Bulwer-Lytton e Tennyson, è una vera miniera da questo punto di vista, né ciò è motivo di sorpresa; l'apporto originale del Reed consiste nel mostrare come la codificazione dickensiana, seppure strutturata in maniera elaborata e complessa, è assolutamente in linea con la tradizione, rivelando, così, una sostanziale accettazione delle convenzioni sociali e dei canoni morali dell'epoca. L'uso delle coinci-

denze, ad esempio, è indicativo della sua fede nel disegno divino, che travalica la stessa arte, come emerge esplicitamente da una lettera del 1859, che egli scrisse a W. Collins a proposito di *A Tale of Two Cities*:

«I think the business of art is to lay all that ground carefully, not with the care that conceals itself—to show, by a backward light, what everything has been working to—but only to suggest, until the fulfilment comes. These are the ways of Providence, of which ways all art is but a little imitation» (p. 127).

Al provvidenziale intervento divino Hardy sostituisce, come è noto, il Fato, il Caso, l'«Immanent Will», determinando, così, il ribaltamento del principio del «moral design» e, quindi, di tutte le convenzioni tradizionali del romanzo.

Per quanto concerne il tema dell'orfano, ad esempio, si osserverà che, mentre Oliver Twist, David Copperfield, Pip, pur partendo svantaggiati, sono alla fine premiati, Jude e Sue sono destinati a soccombere e a non ricevere la ricompensa che tocca ai diseredati secondo il principio della «equality of opportunities», uno dei miti vittoriani su cui si fondava la fede nel successo personale e nel progresso sociale, come la dottrina del «self-help» insegnava.

Questa diversificazione nell'uso delle convenzioni letterarie fra un Dickens e un Hardy riguarda, più in genere, gli scrittori del primo e medio periodo vittoriano, da una parte, e quelli degli ultimi decenni, dall'altra. Di caso in caso il Reed dimostra come a differenti soluzioni formali corrispondano atteggiamenti mentali e comportamenti sociali; così, la tipologia dei personaggi femminili riflette un nuovo atteggiamento verso la donna, che il movimento di emancipazione, con l'affermazione di alcuni fondamentali diritti civili e contribuendo a creare una nuova coscienza sociale nei confronti del ruolo della donna, aveva permesso di raggiungere — almeno presso certi settori della società. La separazione fra donna-angelo e donna perversa, fra la Pompilia di *The Ring and the Book* (1868-69) e la Blanche Ingram di *Jane Eyre* (1847), non si mantiene sempre così netta, come avviene nei romanzi di Dickens. Già Thackeray in *Vanity Fair* (1847-48) crea dei personaggi non più così rigidamente coerenti con i loro prototipi: «Amelia is no more saint than Becky is a Satan. Both play roles only partially self-elected» (pp. 50-51). E Judith Marsett, in *One of Our Conquerors* (1891) di G. Meredith — consapevole della lunga tradizione di donne distruttive cui appartiene — arriva a dire: «I did something in Scripture. Judith could again... I loathe my name; I want to do things»!

Come il principio dell'ineguaglianza fra i sessi comincia a vacillare nella società, così i personaggi della narrativa vittoriana rispondono sempre meno ad un modello preconstituito e diventano

psicologicamente più plausibili. Lo schema di *Jude the Obscure* (1891)

is a baffled Christian design which derives much of its vigor from the fact that it so closely parallels, yet so rudely and ironically offends, the customary design... The psychological reality breaks through prescriptive moral design, leaving the design of art, but in so doing it presupposes the very scheme it violates (p. 55).

Con la *Salomé* di Wilde (1893), infine, si ha un magnifico esempio di come si era trasformato il «Judith emblem» alla fine del secolo; la metafora biblica, persa la sua funzione in un più ampio disegno morale, perde anche ogni intento realistico, eppure, ironicamente, la sua estrema stilizzazione «helps the reader to discover notions of human behavior far more 'realistic', as we now believe, than those suggested by the so apparently real mid-Victorian heroines» (pp. 56-57).

Un'analoga trasformazione subisce il tema dell'eredità, sfruttatissimo ancor prima dell'800; dall'uso tradizionale che ne fanno Dickens, Thackeray, Collins — in sintonia con il principio che i meritevoli ottengono «the highest award that nineteenth-century England could think to bestow—land, and wealth, and marriage bliss» (p. 278) —, si passa al trattamento più problematico di Gissing, critico dei rapporti economici e sociali esistenti, in *Demos* (1886). Qui l'eredità si rivelerà, contrariamente alla tradizione che le attribuiva un ruolo positivo per i personaggi, rovinosa per Mutimer e sterile per Eldon. Un'altra verifica, dunque, dell'ipotesi di base del Reed, secondo cui il grado di conformità al modello di finzione è indicativo non solo della maggiore o minore originalità dello scrittore nell'uso di certe tecniche, ma del suo livello di integrazione rispetto al modello sociale.

Altrettanto convincente è il confronto fra i modi diversi di trattare la convenzione della memoria: dalla nostalgia per il passato pre-industriale (si pensi al medievalismo di un Carlyle e di un Ruskin), si passa, con un vero e proprio salto qualitativo, alla utopia rivoluzionaria di *A Dream of John Ball* (1888) e, ancor più, di *News from Nowhere* (1890), dove

the narrator succeeds in converting the future, itself possessed of ideal elements from the historical past, into a genuine memory... Memory and desire are no longer frustratingly mixed, but are fused with the energy of hope (p. 432).

Qui si trova conferma della tesi sostenuta dal critico nel corso della sua analisi, secondo cui le convenzioni letterarie vittoriane rivelano, specialmente negli ultimi decenni del secolo, una crescente insoddisfazione per la cultura e la società britannica, e

l'aspirazione, più o meno consapevole, per un'alternativa realizzabile nel presente o in un utopico futuro. Così pure i temi del travestimento, dello zingaro e dell'occulto si trasformano, col passare degli anni, da meri espedienti tecnici, usati spesso in modo superficiale e tradizionale, in più profonde manifestazioni del desiderio di evadere dalla realtà circostante e presente, condizionata ormai da una cultura meccanicistica che aveva perso i contatti con la natura, e dai falsi miti del progresso e dell'evoluzionismo sociale.

In questo studio il Reed ha cercato di interpretare non solo i motivi d'ordine sociale e ideologico che hanno determinato l'affermazione di alcune soluzioni formali nella letteratura dell'epoca, ma anche i meccanismi per cui, nel momento in cui una certa convenzione si trasferisce dal mondo del reale a quello della finzione, essa assume una sua funzione estetica precisa ed autonoma. Cosicché si assiste a questo processo graduale: la mitologia vittoriana, basata sulla fede cristiana, si libera dai suoi fondamenti religiosi per conservarne i connotati morali, mentre «the moral design... [becomes]... an individual manifestation of a permanent pattern, having significance as an aesthetic model, not as a religious stipulation» (p. 28). Aveva ben compreso ciò M. Arnold che, consapevole della crisi della religione presso i suoi contemporanei, e dell'insoddisfazione che i nuovi tempi mostravano per i problemi metafisici, proponeva il raggiungimento di un'etica superiore attraverso l'esperienza estetica, che veniva così a sostituirsi a quella mistica.

Se in questa presentazione del libro del Reed si sono portati esempi tratti prevalentemente dalla narrativa vittoriana, ciò non significa che siano assenti gli altri generi letterari (alcune sezioni dei capitoli sui temi della pazzia, del ritorno e della memoria, per esempio, sono dedicate interamente a Tennyson); ma è anche vero che la tradizione più ricca in tal senso riguarda l'intreccio e i personaggi, elementi fondamentali del romanzo, e di quello ottocentesco in particolare. E nota la controversia, all'epoca, fra i critici come G. H. Lewes, che sostenevano la maggiore importanza del *plot* — rispettata nella narrativa di Trollope e di Collins —, e i difensori della priorità del *character* — esemplificata in Dickens e in George Eliot. A tal proposito è opportuno ricordare che questa *querelle* è stata efficacemente trattata in due testi non più recentissimi ma sempre validi sulla teoria del romanzo vittoriano, *The Theory of the Novel in England 1850-1870* di R. Stang (London, Routledge & Kegan Paul, 1959) e *English Criticism of the Novel 1865-1900* di K. Graham (Oxford, The Clarendon Press, 1965). In essi sono affrontati altri aspetti della tecnica del romanzo — quali il punto di vista, la struttura narrativa, la questione del realismo — non compresi nel volume del Reed, la cui novità rispetto agli studi precedenti sta nell'essersi soffermato tanto diffusamente su di un

problema così specifico come quello delle convenzioni letterarie messe a confronto con le corrispettive convenzioni sociali dell'epoca.

Un altro motivo d'interesse di *Victorian Conventions* — che, in verità, è stato trascurato in questa presentazione — è il frequente ricorso che fa il Reed alla letteratura minore, giustamente convinto che «it is in that subworld of literary history that the truths about great literature may be tested and proven» (p. 491). Parimenti apprezzabile è la scelta dell'autore di trarre i suoi esempi tanto dalla produzione diretta ad un pubblico colto, quanto da quella rivolta ad un pubblico di massa. In tal senso questo libro è un'indagine non solo nel campo della 'letteratura', ma, più in generale, in quello della 'cultura' di un'intera epoca.

Gli esempi forniti dal Reed per ognuna delle convenzioni esaminate sono illuminanti e stimolano nel lettore accostamenti e paralleli con altre opere non menzionate (e sono davvero poche). Gli apparati bibliografici assai ricchi, la documentazione in campi sussidiari quali la sociologia e la storia di costume, non solo rendono questo studio utilissimo per lo specialista di letteratura vittoriana, ma ne fanno anche un valido esempio di critica sociologica.

MARIA TERESA CHIALANT

SYLVIA SKLAR, *The Plays of D. H. Lawrence*, London, Vision, 1975, 271 pp.

Questo libro è il primo studio completo e sistematico del teatro di D. H. Lawrence. Precedentemente, infatti, la critica si era espressa sporadicamente, in modo sommario e poco significativo, su singoli drammi, per lo più in occasione di alcune rappresentazioni di essi.

Il libro della Sklar, in un certo senso, era atteso poiché, dopo un lungo periodo di assoluto silenzio sull'argomento da parte della critica e di totale dimenticanza da parte della produzione teatrale (l'ultima rappresentazione di un dramma di Lawrence risaliva al 1936, mentre la critica aveva esaurito le sue discussioni già dal 1934), negli anni '60 si è creato un nuovo e grande interesse intorno al teatro di Lawrence: nel 1961 *The Widowing of Mrs. Holroyd* fu rappresentato alla televisione inglese con notevole successo di critica; nel 1965 apparve la prima edizione completa dei drammi, pubblicata dalla casa editrice Heinemann che — come è noto — aveva precedentemente curato la pubblicazione delle opere complete di Lawrence; nello stesso anno, al Royal Court Theatre, fu messo in scena da Peter Gill *A Collier's Friday Night* a cui seguì, due anni più tardi, la rappresentazione di *The Daughter-in-Law*; nella primavera del 1968 il Royal Court Theatre ospitò sulle sue

scene i tre «colliery plays», ai quali fu dedicata la D. H. Lawrence Season; nel 1969 la casa editrice Penguin pubblicò in edizione economica i tre drammi citati, segno evidente della raggiunta popolarità di questo aspetto dell'opera lawrenciana.

L'attenzione suscitata dal teatro di Lawrence ha valicato i confini dell'Inghilterra; anche in Italia, infatti, è stato avvertito l'interesse di questo aspetto minore, ma tuttavia essenziale e integrante, dell'opera di Lawrence e, recentemente, è apparsa la prima traduzione italiana dei drammi (*D. H. Lawrence: Teatro e Prose varie*, a cura di PIERO NARDI, Milano, Mondadori, 1975) che costituisce il volume conclusivo della pubblicazione italiana delle opere complete di Lawrence.

C'è da chiedersi quali siano state le spinte e le sollecitazioni che hanno determinato negli ultimi anni questo *revival* e quali le premesse che sono state alla base dell'interesse creatosi intorno a un aspetto poco noto di uno scrittore la cui autorità e la cui popolarità dipendono prevalentemente dalla produzione narrativa e poetica. La risposta va forse ricercata nell'ambito della voga del «locale» e della letteratura regionalistica, diffusasi in Inghilterra dalla fine degli anni '50 in campo narrativo, teatrale e televisivo e che tendeva a rappresentare ambienti provinciali, soprattutto del Nord dell'Inghilterra, i quali illustravano ed esprimevano i modi di vita e le ideologie di gruppi ristretti della società inglese. In particolare, l'emersione in quel periodo di nuovi valori e di nuovi modelli culturali, portò a privilegiare gli ambienti operai e il mondo del lavoro in contrapposizione ai soggetti tipici del teatro tradizionale borghese. In questo contesto i drammi di Lawrence — specie i «colliery plays» che sono appunto i più noti — trovano un'ovvia e ottima collocazione, da una parte come espressione e descrizione delle comunità collegate al lavoro nelle miniere, dall'altra come autorevole precedente, quasi capostipite della tradizione proletaria e provinciale che i nuovi narratori e drammaturghi andavano proponendo.

Non si vogliono qui discutere, tuttavia, le condizioni e le occasioni che hanno contribuito all'affermazione di questo fenomeno; quel che importa è il risultato che va in ogni caso valutato positivamente non soltanto in termini di mera divulgazione dei drammi di Lawrence ma anche, e soprattutto, come conferma della validità del suo teatro, della sua modernità e della sua attualità, sia per la tematica proposta, sia per le formule drammatiche adottate.

Dopo un'introduzione in cui viene delineato lo schema del libro, la tesi che si vuole dimostrare e il tipo di approccio critico, l'A. passa alla discussione dei drammi, a ciascuno dei quali dedica un capitolo.

I primi tre drammi — *A Collier's Friday Night* (1908), *The Widowing of Mrs. Holroyd* (1911) e *The Daughter-in-Law* (1912), noti peraltro come « colliery plays » — possono essere definiti, come suggerisce la stessa Sklar, drammi naturalistici. Accanto a una parte introduttiva di tipo biografico-informativo e a una parte descrittiva del contenuto dei drammi (queste due parti sono presenti in ciascun capitolo), viene svolta una discussione critica che, in questo caso, si focalizza sulle tecniche drammatiche utilizzate da Lawrence, tese a creare un'atmosfera realistica. L'A. ci invita a prescindere dalla ricerca — nell'ambito dei drammi — della rappresentazione autobiografica e della realtà osservata da Lawrence, per considerare solo la resa drammatica (cfr. pp. 42; 82; 110).

Un secondo punto che viene discusso, con alcune evidenti forzature, riguarda la presenza nei tre drammi di unità strutturali e tematiche che la Sklar individua in funzioni o azioni certamente significative, ma la cui presenza discontinua non giustifica la proposta interpretativa; questa va forse attribuita alla volontà dell'A. di sminuire l'importanza dell'autobiografismo per far emergere più nettamente ogni elemento connesso con la teatralità, sottolineando soprattutto la rappresentazione delle attività di lavoro. In effetti i drammi di Lawrence sono tra i primi a portare sulla scena le azioni umili e quotidiane del lavoro domestico e a far trasparire con forza la durezza del lavoro dell'operaio; tuttavia, pur comprendendo l'ottica che ha guidato l'analisi della Sklar e pur riconoscendo l'importanza dell'elemento da lei opportunamente sottolineato, si è restii ad attribuire a questi aspetti dello spettacolo la funzione capitale che ella gli assegna (cfr. pp. 44-45; 88-89).

Un terzo elemento comune ai tre drammi l'A. individua felicemente nella proiezione negli interni del mondo esterno, attraverso i dialoghi, gli atteggiamenti dei personaggi, le loro azioni. Sottolineare la presenza di tale elemento non significa soltanto mettere giustamente in evidenza le capacità drammatiche di Lawrence, ma anche rilevare l'importanza che in questi drammi assume il contesto in cui le vicende si svolgono (cfr. pp. 46; 65; 96).

Nelle note conclusive, oltre a ribadire la qualità artistica del naturalismo di Lawrence e la sua estraneità al mero documentarismo di una ricerca autobiografica, Sylvia Sklar rintraccia un tema unificante dei tre drammi:

Centrally they are all concerned with hypergamy; with the relation between a man and a woman in which the latter feels herself to be superior, and has to learn, in one way or another, to submit to the mastery of a man (p. 110).

Questo tema è certamente presente in *The Widowing of Mrs. Holroyd* e in *The Daughter-in-Law*, ma è azzardato estendere tale interpretazione a *A Collier's Friday Night* ove esso rimane del

tutto accessorio rispetto ai discorsi fondamentali che quel dramma svolge.

Successivamente la Sklar affronta la discussione di *The Merry-go-Round*, *The Married Man* e *The Fight for Barbara* (tutti scritti nel 1912); sebbene siano differenziati e non omogenei come i precedenti, essi vengono accomunati in quanto espressione di una fase di sperimentazione e di ricerca di nuove forme drammatiche.

Nel primo di questi « drammi sperimentali » si noterebbe l'abbandono da parte di Lawrence del naturalismo drammatico e l'uso di nuove tecniche che vanno dalla pantomima alla parodia, con punte in cui emergerebbero intenzioni surrealistiche (cfr. pp. 122-132). Per *The Married Man* il discorso si muove nella stessa direzione mettendo in evidenza gli elementi farseschi, satirici e parodistici che sembrerebbero richiamare la *Comedy of Manners* del teatro della Restaurazione (cfr. pp. 143-152). In entrambi i casi le osservazioni risultano spesso abbastanza felici e convincenti ma restano limitate a luoghi isolati dei drammi ove rintracciano tentativi di sperimentazione compiuti dall'autore, senza giungere a ricostruire un suo itinerario complessivo e a recuperare le linee fondamentali di una sistematica ricerca stilistica. La preoccupazione dominante nel libro della Sklar, tesa a privilegiare i modi teatrali, riduce il suo interesse per la problematica coinvolta nei drammi che di rado viene approfondita e talvolta risulta banalizzata (cfr. p. 153), non riuscendo a cogliere i problemi di fondo che in questo caso non riguardano soltanto i possibili collegamenti con altre opere o con la biografia di Lawrence ma vanno ricondotti a una fase di maturazione e di trasformazione, a un momento decisivo della sua vita in cui egli compie scelte fondamentali di ordine sociale, culturale, di classe.

La stessa problematica è presente in *The Fight for Barbara* ma, anche in questo caso, la Sklar la trascura per concentrare la sua attenzione sulle ricerche tecnico-formali che Lawrence condurrebbe in questo dramma. L'ipotesi proposta inizialmente — che ravvisa in *The Fight for Barbara* il momento positivo in cui l'autore giunge a esprimersi attraverso un nuovo e originale modulo stilistico (cfr. p. 159) — non coincide con le osservazioni conclusive che assegnano questo dramma alla tradizione del *well-made play*, individuando la sua originalità nel riadattamento di una vecchia formula del teatro commerciale (cfr. p. 176).

« A People's Theatre » — la prefazione che Lawrence scrisse per *Touch and Go* (1920) — afferma l'esigenza di un teatro nuovo (nuovo?) che consideri le tragedie individuali e non le contrapposizioni delle forze sociali nella civiltà industriale, le persone come esseri umani e non come rappresentanti di classe. L'analisi della Sklar segue coerentemente i termini di questa premessa ma, ap-

punto per tale impostazione, un intero settore del discorso viene trascurato. L'A., infatti, sottolinea tutti gli elementi di carattere esistenziale presenti nel dramma; tale è appunto il grido finale della protagonista che è di condanna della lotta disumana tra le forze sociali contrapposte e che suona come richiamo a quella scintilla vitale di umanità che non deve perdersi.

Personaggi ed episodi che hanno uno spessore e un'estensione talvolta maggiori di quelli considerati dalla Sklar (il rappresentante sindacale, l'ideologo socialista, i minatori in contrapposizione più o meno vivace con gli esponenti della classe padronale) vengono quasi completamente ignorati; l'A. sembra dimenticare che — nella prefazione come nel dramma — Lawrence discute del problema della lotta di classe, del conflitto tra capitalismo e proletariato.

Per quanto riguarda la collocazione di questo dramma e del successivo rispetto allo sviluppo del teatro del '900, la Sklar vi ritrova elementi del teatro epico brechtiano, proponendo un parallelo che risulta solo esteriormente plausibile (cfr. pp. 191-192 e 219-220).

Nel capitolo dedicato al *David* (1925) Sylvia Sklar tratta della scelta di un argomento biblico da parte di Lawrence, scelta motivata dal desiderio di rendere il pubblico cosciente della crisi dei valori della fede cristiana, crisi che egli fa emergere dal contrasto con la coscienza religiosa « primitiva » desunta dal primo libro di Samuele, presente fin dalla prima scena; la *Bibbia* viene inoltre utilizzata da Lawrence per affermare la fede nella forza dell'uomo e nella volontà dell'individuo, nella misura in cui queste non siano in contrapposizione con i desideri della divinità sconosciuta. Tale proposta interpretativa è fondamentalmente corretta, in quanto, se si pensa agli scritti di Lawrence di questo periodo, senza dubbio vi si trova molto più esplicitamente delineata la sua sfiducia nei valori della società moderna e la ricerca di una valida alternativa nelle ideologie « primitive » in cui esisteva un rapporto più diretto e naturale tra gli uomini e tra l'uomo e la divinità. Ciò che invece lascia perplessi è la conclusione cui l'A. giunge attraverso l'analisi dei personaggi, che le fa interpretare il re Saul come simbolo della « vecchia e stanca cultura europea » che Lawrence ha rifiutato e come traditore degli istinti e della primitività delle passioni e che la porta a individuare invece in *David* un ritratto dello stesso Lawrence, dell'Artista che si è sottomesso alla voce dell'istintualità e che per essa sopporta perfino l'esilio (cfr. p. 247). In realtà si può asserire che la Sklar ha invertito il valore simbolico dei personaggi: *David*, infatti, non è la commedia della nascita di un nuovo primitivismo; è bensì la tragedia della morte dell'antico modo di essere e di sentire vicino alla natura e all'istintualità.

Il libro di Sylvia Sklar risulta estremamente prezioso per la ricchezza di notizie e di informazioni che offre, sia trattando dei singoli drammi che nella rassegna della critica esistente sull'argomento, contenuta nel capitolo conclusivo: in questo senso, esso va considerato come un utile contributo alla conoscenza del teatro di D. H. Lawrence poiché colma una grave lacuna della critica lawrenciana. E forse è proprio la reazione alla noncuranza e alla distrazione mostrate dalla critica precedente su questo aspetto dell'opera di Lawrence che ispira la tesi del libro, determinando, peraltro, in essa non poche forzature che ne costituiscono il limite. La Sklar, infatti, assume una posizione che può definirsi estremistica e tende a discutere precipuamente le funzioni teatrali dei drammi di Lawrence, ignorando quasi completamente le numerosissime, possibili connessioni con altri aspetti della sua opera e con i contesti sociali e culturali da cui scaturisce il mondo di finzione di Lawrence. Tale ottica univoca falsa il giudizio dell'A. che giunge a rintracciare in questi drammi addirittura le premesse o le premonizioni delle tendenze fondamentali del teatro moderno inglese e di alcuni sviluppi di quello europeo:

Deprived of contact with the centres of dramatic activity, Lawrence nevertheless moved in his drama through a range of forms which reflect, and indeed prefigure the directions in which the drama of this century has developed. Pre-dating the acceptance of 'high' naturalism by some twenty years in the achievement of his 'colliery' plays, Lawrence proceeded, in *The Merry-go-Round*, *The Married Man* and *The Fight for Barbara*, to anticipate the mannered and satirically distanced 'black' comedy that was to emerge in the 1960's. ... he created in 1920 a form for *Touch and Go* which, in many ways, is more radical in its rejection of established conventions even than the so-called 'revolutionary' outbursts of the 'angry young men' of the mid 1950's. Finally, in *David*, he attempted an epic form [that] remains dauntingly 'difficult' today. There can be few dramatists of this, or any other, century who can be felt to have attempted more or ranged more widely (p. 261).

SIMONETTA DE FILIPPIS

A. C. H. SMITH, E. IMMIRZI & T. BLACKWELL, *Paper Voices*, London, Chatto & Windus, 1975, 262 pp.

La ricerca che è alla base di questo lavoro è stata svolta da alcuni studiosi del « Centre for Contemporary Cultural Studies » dell'Università di Birmingham, oggi diretto da Stuart Hall, autore dell'introduzione del libro. Essa è stata pubblicata con un certo ritardo rispetto all'epoca in cui venne iniziata e, perciò, predilige un campo di indagine relativo ai primi interessi del Centro. Gli autori si occupano

di un settore specifico della cultura contemporanea, cioè quello della stampa quotidiana e analizzano in particolare due giornali inglesi, il *Mirror* e l'*Express*, per il periodo compreso fra la II guerra mondiale e gli anni '60.

L'individuazione stessa dell'oggetto della ricerca immediatamente la colloca in una posizione alternativa sia rispetto alle tesi pessimistiche degli studiosi « apocalittici » francofortiani, cui si rifà Marcuse, sia alle tesi totalmente ottimistiche, propugnate da McLuhan, che considera i mezzi di comunicazione di massa come i responsabili di una nuova era e che vede nel *medium* stesso il messaggio positivo per l'umanità. Questi due modi di considerare i *mass-media* conducono a riflessioni teoriche piuttosto che all'analisi e alla rilevazione di dati, dal momento che « ... il loro, da sponde opposte, è un richiamo alla globalità del problema » (cfr. AA.VV., *L'industria della cultura*, Milano, Bompiani, 1969, p. VI dell'introduzione a cura di U. Eco).

Già con Merton, Lazarsfeld e Katz si era mitigata la concezione di potere illimitato dei mezzi di comunicazione di massa; il potere della comunicazione « faccia a faccia », ad esempio, basandosi su un rapporto più diretto tra emittente e destinatario, può condizionare l'efficacia delle comunicazioni di massa. Le ricerche di questi studiosi utilizzano le tecniche dell'analisi di contenuto quantitativa e qualitativa e si servono sia di dati oggettivi, sia di categorie create in base alle ipotesi di ricerca, per valutare soprattutto gli effetti delle comunicazioni di massa sui fruitori.

Accanto a questo tipo di indagine di impianto sociologico si sviluppa un'area di ricerca rivolta più specificamente al messaggio, dal momento che individua nell'elemento centrale del processo di comunicazione — così sintetizzato E→M→D — il *focus* stesso da analizzare. Il messaggio risulta essere, infatti, il prodotto di uno scambio costante tra emittente e destinatario, attraverso i complessi meccanismi di azione e di retroazione che lo generano. Il rapporto dialettico tra i due poli della comunicazione si inserisce all'interno del rapporto più generale tra cultura e società; esso considera la produzione culturale come il risultato di un intricato processo di relazione tra « produttori » e « pubblico », concetto che portò ad una rivalutazione, in termini di utilità e valore sociale, dell'analisi e della comprensione della produzione culturale e artistica di massa.

È con Raymond Williams (di cui ricordiamo *Culture and Society*, *The Long Revolution*, *Communication*, ecc.) che si sviluppano questi concetti nell'area della ricerca culturale britannica, cui vanno aggiunti i contributi di studiosi come Richard Hoggart e Stuart Hall, entrambi collegati al Centro di studi culturali di Birmingham.

La ricerca di cui ci si occupa trova in questo ambito la sua giusta collocazione e può essere intesa e interpretata nel suo reale valore solo tenendo presenti le sue matrici scientifiche e metodo-

logiche. Essa, partendo dai presupposti suddetti, sembra essere piuttosto originale e, in modo particolare, all'interno dell'area anglosassone che risulta a tutt'oggi carente di studi di questo tipo. Accanto ad essa si deve menzionare un altro lavoro, pubblicato dalla stessa casa editrice quasi contemporaneamente a *Paper Voices* e sempre condotto sulle basi teoriche e metodologiche del primo periodo di attività culturale del Centro di Birmingham, *Images of Woman* di Trevor Millum.

Lo studio in questione, inoltre, si potrebbe facilmente affiancare a qualche esempio di ricerca italiana condotta sul linguaggio dei nostri quotidiani, rivolta, cioè, all'indagine sul valore semantico della forma linguistica, intendendo quest'ultima non come separata dal contenuto, ma profondamente combinata con esso e capace di significare al di là della semplice denotazione. Vale la pena di citare a questo punto la ricerca di Maurizio Dardano (*Il linguaggio dei giornali italiani*, Bari, Laterza, 1973), che utilizza un rigoroso ed articolato impianto metodologico di tipo quantitativo e qualitativo, rifacendosi a teorici del campo come il Berelson, la Morin e lo stesso Williams; questi sono peraltro i punti di riferimento teorico-metodologico citati da Stuart Hall nell'introduzione al *Paper Voices*, ed utilizzati nel corso della ricerca dagli autori stessi.

La peculiarità, però, del discorso che svolge il gruppo di Birmingham sta nell'aver adottato come categoria fondamentale per l'analisi quella del « tono », ritenendo quest'ultimo come uno degli elementi della retorica più significativi nell'ambito della produzione culturale ed in particolare della scrittura giornalistica:

Tone (is derived on the analogy of speech) is a rich and complex mode of linguistic registration. It indicates to the reader an evaluative 'set', or stance, towards a certain topic (or range of topics) taken by 'the speaker'; and it invites the reader to assume a similar stance (p. 23).

Gli autori si rifanno esplicitamente a Richard Hoggart che per primo ha utilizzato il concetto di *tone* come l'elemento della retorica (dello stile, cioè) più significativo ai fini della decodificazione del messaggio, non solo come denotazione o connotazione, ma come espressione di un'interazione tra emittente e destinatario, attraverso la quale è possibile comprendere la società in cui un certo prodotto è nato. Ricordiamo a questo proposito il secondo volume di *Speaking to Each Other* di R. Hoggart, in cui l'autore illustra ed applica questo concetto in modo molto articolato e preciso. In seguito lo stesso Hoggart riutilizza questa categoria di analisi in *Only Connect*, dove puntualizza il valore di sostanza del « tono », in quanto espressione di un rapporto (reale o presunto) con un'altra persona. Queste ipotesi metodologiche sembrano in realtà concretizzarsi in un momento importante di fusione tra quella che po-

tremmo definire la critica letteraria « pura » (che si è occupata soltanto dei prodotti di un certo livello artistico) e l'analisi sociologico-scientifica, cui si è già sommariamente accennato, e come afferma lo stesso Hoggart nel secondo volume di *Speaking to Each Other*: « ...the literary imagination can give insights into the nature of society itself, insights which cannot be contained within a self-enclosed aesthetic world... » (p. 260).

Un'interessante applicazione di questa teoria è lo studio intitolato *The Popular Arts* (London, Hutchinson, 1970) in cui Stuart Hall e Paddy Whannel hanno affrontato l'analisi di quegli aspetti della comunicazione di massa che influiscono maggiormente sulla cultura giovanile. In *Paper Voices* troviamo un ulteriore sviluppo di questo apparato metodologico che, unitamente agli scopi della ricerca, viene descritto nell'introduzione dallo stesso Stuart Hall: l'obiettivo dei ricercatori è quello di verificare la trascrizione del mutamento sociale realizzata dai quotidiani attraverso il rapporto dialettico con i lettori. L'atteggiamento assunto dai ricercatori di fronte all'oggetto in esame è piuttosto nuovo ed originale, dal momento che essi intendono considerare il giornale come « testo », cioè come un qualsiasi altro prodotto dell'industria culturale che può essere analizzato secondo i metodi ora descritti. Tenendo presenti gli scopi della ricerca, Hall ci motiva innanzi tutto la scelta dei quotidiani, affermando che:

Our first task was to select the papers for close study. We decided to take the « popular », rather than the « quality » press as the main focus. From this point of view, the *Mirror* and the *Express* virtually chose themselves (p. 12).

Gli autori hanno individuato nel periodo compreso fra la II guerra mondiale e gli anni '60 un'epoca assai densa di importanti mutamenti politici e sociali.

The period from the war to the mid-1960s was a dramatic one in recent English social history — from slump and depression into the crisis of the war, to « affluence » in the 50s, and the permissive society of the 60s (p. 12).

Sempre nell'introduzione viene sottolineata la capacità di significare di alcuni espedienti tecnici adottati dai giornali (come, ad esempio, l'impaginazione, il formato, i caratteri tipografici, ecc.) e di altri artifici retorici (come lo stile, il linguaggio, il tono, ecc.) i quali concorrono a formare il complesso ed intricato tessuto della connotazione. Ad esempio: inserire un articolo in un « settore » piuttosto che in un altro è una scelta politica dell'emittente, dal momento che costringe il lettore ad un'ottica di campo privilegiando una significazione piuttosto che un'altra. E tutto questo sta

a dimostrare che l'apparente oggettività e neutralità del quotidiano viene smentita dalla scelta di un determinato « registro » e di caratteristiche tecniche che insieme costituiscono la cosiddetta « fisiologia » del quotidiano stesso, cioè la sua personalità:

Such 'epistemic choices' characterize the discourse of particular newspapers over relatively long periods of time. They nourish the image and personality of the newspaper (p. 20).

Tutti questi concetti sono trattati molto dettagliatamente anche nell'introduzione della ricerca di Dardano, già citata, con cui mi sembra concordino pienamente i nostri autori. In conformità con questi presupposti l'adozione di un nuovo stile o di un tono diverso, o l'inserimento di un nuovo « settore » nel giornale sono indici che rivelano qualcosa di più di una semplice innovazione all'interno del quotidiano, per il fatto che la sua esistenza si basa su « a social transaction between producers and readers » (p. 22). Quindi, la forma del contenuto viene intesa come un ulteriore messaggio da decodificare al fine di capire i messaggi.

L'analisi condotta dal gruppo di Birmingham è, dunque, culturale più che sociologica, pur non mancandovi continui rimandi al contesto sociale dei due quotidiani in esame, mentre è assente, come lo stesso Hall precisa nell'introduzione, uno studio approfondito sugli emittenti e sui destinatari; gli autori tuttavia non possono fare a meno di tener presenti, nel corso della loro ricerca, sia pure in modo sommario, i due poli del processo di comunicazione del messaggio.

Attraverso l'analisi del « tono » utilizzato nella propaganda elettorale del 1945 dall'*Express*, del tutto simile al tono usato da Churchill nei suoi discorsi, gli autori giungono a giustificare la coincidenza quasi perfetta tra il numero dei lettori dell'*Express* ed i voti dati al partito conservatore, di cui, non a caso, era membro Beaverbrook, redattore dello stesso giornale.

L'analisi del *Mirror* parte invece dalle sue origini, come giornale diretto alla donna della buona borghesia, e diviene più dettagliata nel periodo più significativo dell'evoluzione del quotidiano, che, durante il conflitto mondiale, si trasforma in « messaggero » di notizie tra i soldati in guerra e le famiglie in patria: la scelta di questo pubblico bipolarizzato, ma omogeneo come gruppo sociale, lo conduce inevitabilmente a sostenere, durante la suddetta campagna elettorale, le tesi laburiste, in qualità di portavoce del ceto più popolare e sfruttato.

Anche se entrambi i giornali cercano il consenso attraverso l'utilizzazione dei valori tradizionali e dominanti, che fanno leva essenzialmente sul sentimento, è la differenza di « tono » che li distingue: l'uso dei pronomi *Us/Them*, tipico del *Mirror*, viene opportunamente sottolineato dagli autori e diviene il dato più evi-



dente a marcare la diversità tra il tono paternalistico e autoritario dell'*Express* e quello altrettanto paternalistico ed autoritario del *Mirror*, fondato, tuttavia, su di uno scambio più vivo e diretto col suo ampio pubblico popolare. E a R. Hoggart che gli autori riferiscono il proprio quadro teorico e precisamente al suo *The Uses of Literacy* (pp. 72-101), in cui lo studioso compie un'analisi approfondita sulle varie implicazioni dell'uso dei due pronomi nei diversi contesti di comunicazione. Questo elemento caratterizza l'originale fisionomia filo-popolare del *Mirror*, che resta essenzialmente immutata dagli anni della guerra ad oggi. Il binomio *Us/Them* viene infatti riutilizzato nel periodo di *affluence* postbellico per contrapporre la nuova alla vecchia generazione.

Risulta, quindi, piuttosto chiara la motivazione della relativa impopolarità del *Mirror* in quella generalizzata atmosfera di arrivismo economico e sociale, mentre appare giustificato il successo dell'*Express* che basava il proprio consenso appunto su questi valori.

In occasione della propaganda elettorale del 1964 constatiamo l'atteggiamento sostanzialmente coerente del *Mirror*: il suo appello ai giovani risulta ora ben più efficace, dal momento che la classe al potere può effettivamente venire identificata con *Them* dopo tredici lunghi anni di governo conservatore.

Vediamo invece che per la maggiore duttilità e ambiguità dell'*Express*, che pure propugna la necessità di mutamento della classe al potere, si rivolge con insistenza alla componente femminile del suo pubblico, per la prima volta utilizzata strategicamente dal quotidiano: «Women are unlikely to have feelings about social justice except when it touches them directly, in their own homes» (p. 171).

All'interno del profondo mutamento sociale in atto, sembra anche giusto sottolineare l'utilità del discorso svolto sull'avvento della televisione, che causò un significativo cambiamento nel rapporto emittente-messaggio da un lato e pubblico dall'altro, dal momento che questo nuovo *medium*, per il suo rapporto più personale e privato con l'*audience*, aveva completamente demistificato i *leaders* politici, costringendo i giornali ad adottare nuove tecniche retoriche per sopravvivere: il *Mirror* impostando la propria propaganda elettorale attraverso un confronto diretto con gli uomini politici; l'*Express* assumendo una posizione più critica e distaccata verso gli stessi *leaders*, nel tentativo di offrire un'immagine di sé neutrale ed oggettiva.

Non solo gli articoli della prima pagina o della pagina politica ci informano su una società e sui suoi sviluppi, ma anche quelli meno impegnati contribuiscono a fornircene un'immagine più articolata e completa. È questo che i ricercatori di Birmingham effettivamente ci dimostrano nel capitoletto dedicato alla «Gossip Column» dell'*Express* per i numeri che vanno dal 1954 agli anni '60

circa. Essi giungono alle conclusioni che, attraverso il particolare «registro» adottato durante quegli anni nella pagina del pettegolezzo da William Hickey (sotto il cui nome si celò più di un articolista), si possono individuare le diverse situazioni socio-politiche vissute dal paese e nello stesso tempo la tendenza conservatrice del giornale, che tentava continuamente di affermare o riaffermare i valori di una nobiltà ormai decaduta, di una società tradizionale, che riconosceva in quel ceto i suoi eroi da «Charmed Spectacle».

Questa ricerca dimostra che non sono i giornali a creare una opinione pubblica, ma che la loro azione, in sintonia con la società, con l'*audience* ipotetico o reale, aggrega preesistenti settori di opinione e funge da supporto a convinzioni, valori ed ideologie già presenti, anche se non autopercepite con formalizzata chiarezza. Opinione questa condivisa dagli autori di una ricerca sociologica sull'argomento, svolta in Italia, che scorgono, a proposito dei nostri quotidiani, una forma di «immobilismo», cioè persino una incapacità a seguire (non dico a precedere) i mutamenti sociali del nostro paese dal periodo fascista fino agli anni '60 circa. (Cfr. M. LIVOLSI & V. CAPECCHI, *La stampa quotidiana in Italia*, Milano, Bompiani, 1970, pp. 136-137).

Per quanto concerne, poi, la codificazione del messaggio di un prodotto culturale quale il quotidiano, va ricordato che:

In ogni paese la stampa è il prodotto di una situazione sociale che si rivela nei contenuti e nelle forme... [e] l'analisi dei quattro fattori (estensione, titolazione, impaginazione, connotazione) risulta efficace soltanto quando è compiuta comparativamente... (M. DARDANO, op. cit., pp. 25 e 27).

Ed è a questo punto che mi sembra opportuno notare, per quanto concerne il libro in esame, una mancanza di omogeneità ed una scarsa rilevazione di dati, ovvero una certa arbitrarietà nella conduzione della ricerca, che, non fornendo sempre gli elementi in modo sistematico e formalizzato, non offre al lettore gli strumenti per un'interpretazione autonoma che possa anche differenziarsi da quella degli autori. Il libro, tuttavia, proprio forse grazie a questo limitato rigore, riesce molto gradevole alla lettura e fornisce, comunque, una panoramica piuttosto ampia ed interessante sul periodo storico considerato, riuscendo ad inquadrarvi in modo chiaro ed esauriente il ruolo dei due quotidiani. L'analisi risulta essere preminentemente rivolta al messaggio e, a questo livello, utile ed interessante; fornisce anche, suo malgrado, considerando gli obiettivi che gli autori si erano proposti, un'immagine abbastanza chiara dei diversi tipi di pubblico con cui i due quotidiani si sono dovuti confrontare; in linea secondaria, riesce anche a mostrare come gli emittenti, attraverso il cosiddetto processo di *feed-back*, hanno adattato il loro messaggio via via che le esigenze sociali mu-

tavano, cercando di ottenere, con varie tecniche ed espedienti retorici, il consenso del pubblico cui si rivolgevano.

MARIA GRAZIA DONGHI

*Working Papers in Cultural Studies n. 7/8: Resistance through Rituals*, Centre for Contemporary Cultural Studies, Birmingham, 1975, 288 pp.

In many ways this issue which is devoted to the study of British youth sub-cultures marks a significant stage in the development of cultural studies in Britain. Historically, in Britain, the study of culture was concerned with the nation's 'tradition' as embodied in 'civilization', 'art', 'taste' and 'sensitivity'. From the nineteenth century onwards, with the massive expansion in readership and publishing facilities, this came to be dominated by Literature. Cultural studies as it is known today had to be won from these elitist literary conceptions. Counterposed to the restricted culture of Leavis's 'Great Tradition', writers like Hoggart and Williams wrote of the cultures of the working class and of society as a whole rather than that of its most privileged members. This in turn opened up the scope of what constituted 'culture': from the specific cultural artefacts — films, comics, novels, music, dress — to a whole society understood as a 'way of life'. In such a manner was the long British literary tradition of radical liberalism rendered susceptible both to interdisciplinary studies and marxist appropriation.

Now this development clearly carries the historical scars of the last thirty years. With the strength of the Cold War and the weakness of working class ideology the development in Britain of cultural studies in its passage from literature to marxism has a peculiar flavour. Which in turn relates to the stunted and highly fragmented nature of whatever marxist tradition there was in Britain. The result has been that the passage to a marxist comprehension of culture, which is by no means complete, has at times appeared to be both a rather narrow front and at other times over internalised and self reflexive in its development. At the same time it has meant that the more immediate tactical questions of theory and analyses have rarely been posed and that theoretical developments have been largely at a wider, more general and, at times, over-abstract level.

This in part explains the focus from the very beginnings of cultural studies as we know it today on the general area of the relationship between cultures and ideologies. We could date this

beginning with the impressionistic empiricism of R. Hoggart's *Uses of Literacy* (1957), but it is most clearly carried forward in the seminal work of Raymond Williams, particularly *Culture and Society* (1958), *The Long Revolution* (1961) and *Communications* (1962). Finally, the economic and then political crises of the sixties, particularly the upheaval in the universities in the late sixties, both accelerated and refined this process.

At one level then the importance of these working papers lies in their attempts to clearly place the relationship between cultures and ideologies both in the specific historical and concrete conditions of post-1945 Britain and in an explicit marxist analysis. Not that it is always successful, and it also suffers at times from too much self-consciousness of its position with the result that it sometimes appears to prematurely foreclose some of the problems and areas that it touches upon.

The collection of papers consists of (a) a long introduction constructing a theoretical approach and mapping the historical context of the emergence of post war British youth sub-cultures; (b) a section of short pieces which illustrate points related to particular sub-cultures (the Teddy Boy, the Mod); (c) a second theoretical section addressed to particular aspects of sub-cultures such as 'style'; and (d) a final section which deals with the nature of participant observation as a method. In its production this journal has clearly benefited from the collective nature of the work that has gone into it. This shows both in the successes of the sustained coherence of the articles and sections and the failure of the last section, partly owing to the theoreticism and the density of the language employed, to really integrate itself with the main body of work.

The central theme of the journal is the relationship between youth sub-cultures and classes. The authors argue that the major cultural configurations under capitalism are class cultures. And that youth sub-cultures are more localised sub-sets within a class culture that express the class situation in a specifically generational and stylised way. At the same time, in the theoretical introduction, the authors argue that 'youth' was one of the main metaphors utilised by the hegemonic class to point to the rapid social changes of the fifties and early sixties and to defuse the idea of classes and conflict. The slogan of the Conservative government of the nineteen fifties was 'You've never had it so good', and 'youth' was seen as one of the transclass products of this new affluent society of consensus and supposedly increasing material equality.

But as Tony Jefferson shows in 'Cultural Responses of the Teds', the emergence of the teddy boy and his style was clearly a product of the post-war upheaval brought about by the new needs of capitalist development and the resulting transformation not only

of the productive processes — the development of mass assembly line production and large integrated plants — but also of the relations of production. The working class were faced with the destruction of many of their neighbourhoods and their local economies as town centres were redeveloped and new towns and industrial sites created. With that was destroyed the cohesion and stability of the extended kinship system as working class families were moved into blocks designed with the middle class nuclear family as the model. Jefferson argues that the 'group-mindedness' and the fighting over territory by the Teds can be seen as a reaffirmation of certain working class values in the face of these changes.

With the Mods as described in 'The Meaning of Mod' by Dick Hebdige we find a more complex relationship to the dominant culture with the Mods reworking consumerism into a very distinctive style of their own. Then again, John Clarke's 'The Skinheads and the Magical Recovery of Community' describes the reaffirmation of working-class values through the caricature of traditional working-class style: short hair, boots, utilitarian clothing; and the defence of territory, particularly the 'home end' of a football ground against visiting fans.

In other words, what is being argued is that hegemony never completely absorbs the working class, society can never be as Marcuse suggested 'one dimensional'. Historically the working class has always won spaces for itself and modified the dominant values to meet its concrete circumstances. One of these 'situational solutions' are the series of working class subcultures. However, two important provisos must be added. Firstly, there was the hidden role of women in this history, and the articles by Angela McRobbie and Jenny Garber, 'Girls and Subcultures', and Rachel Powell and John Clarke, 'A Note on Marginality', open up the question of the different social relations occupied by women while inhabiting the same institutions as men. Secondly, it is important to remember, as Paul Corrigan's article 'Doing Nothing' reminds us, that the great majority of working class kids never enter the tightly structured, coherent worlds of the Ted or the Mod and for whom the family and the school remain the most important structures and reference points.

A further important point is established by the authors in that the various sub-cultures did not always draw upon the same class fractions. The Teds, the Mods, the Skinheads, came from different sections of the working class in response to different pressures and needs. However, the fact that certain class fractions were thrown into prominence at different points in the overall political and economic situation is complex and only hinted at by the authors. So while the class position was shared in common by all members of the class, the highly ritualised and stylised

form of youth sub-cultures, their clothing, music, drugs, transport and language, suggest that they also contained solutions, at an ideological level, to various positions within the working class. A resolution which, pitched largely at the symbolic level, was destined to fail. As the authors conclude:

There is no 'subcultural solution' to working class youth unemployment, educational disadvantage, compulsory miseducation, dead-end jobs, the routinisation and specialisation of labour, low pay and loss of skills (p. 47).

Behind this theoretical exposition of the history of post war British youth sub-cultures lies the complementary strand: the analysis of the nature of the ruling hegemony. The authors argue that in the fifties in Britain there was a period of true 'hegemonic domination', but that increasingly in the sixties and the seventies with the increasing crisis of British capitalism and the re-emergence of a working class offensive the attempts to sustain the ideology of 'affluence' faltered and came to a halt. This, of course, occurred within the overall structural crisis of capitalism worldwide and the threat to the United States' hegemony of the system precipitated by its defeats in South East Asia and signalled within the system by the international monetary crises, the world crisis in raw materials such as oil and food, and the eventual devaluation of the dollar in 1972. Now this, the cracking of hegemony, opens up the other major area of research in these papers. That is, the 'explosion' of dissent by middle class youth in the mid sixties, which at a general level was identified with students and was most distinctively expressed in the United States and Britain by the Hippies. This is characterised as a *milieu*, rather than a tight sub-culture. The point being that the dominant culture has the spaces for its young to 'drop out', particularly with the long transitory passage of school to 18 and university or college to 21 or even later, whereas working class youth leaving school at 15 is « persistently and consistently structured by the dominating alternative rhythms of Saturday Night and Monday Morning » (p. 61). This comes through extremely clearly if Hebdige's article on the Mods is read alongside Colin Webster's article, 'Communes'.

Again the middle class youth movement is located within the specific situation of its parent culture. Just as with the working class, the middle classes had been profoundly affected by the changed nature of capitalism since 1945. This had two major effects. Firstly, the growth of intermediate white collar and lower managerial strata, growth in government administration (especially with the creation of the national health service and the 'Welfare State'), and the new strata associated with the massive expansion in communications, marketing and management as Keynesian economic

measures shifted the emphasis from thrift to consumption. Secondly, the expansion in education which was essential to this. The expansion of what Gramsci called the 'organic intelligentsia' of modern capitalism. Hence a crisis in the youth of this class expressed itself, specifically, as a crisis in the educational and ideological apparatuses of the day.

Prophets of the 'cultural revolution' are criticised for failing to see it as being « profoundly adaptive to the system's productive base » (p. 65). The fact that with clothes, music and publishing, it was not only a great commercial success but it also introduced greater flexibility into patterns of consumption. But, it is also true that with the disaffiliation of sectors of middle class youth from the goals, institutions and structures of the hegemonic order it provided the spaces for real oppositional forces to develop. And while, for instance, the student 'revolt' was not contained by its institutional or class position, witness the move forward into protest, street politics, political groups and a convergence with working class politics, it is also true, as is pointed out, that this path and its products still carry heavy traces of this specific history to this very day. However, the authors tend to leave the specific situation of students in a lopsided manner and not relate it, as they do with working class youth cultures or the middle class 'counter culture', within the overall social, economic and political situation. For instance, the fact that within the specific situation of the universities the enthusiasm generated by the student movement often led to an understanding of their position which simply mirrored bourgeois definitions. Whereas for the bourgeoisie, 'youth' once the metaphor of social change had become by 1968, in the form of students, a 'folk devil', a conscious subversive minority, for many sympathisers they had become the 'vanguard'. Both definitions arising from a failure to locate the particular nature of the students' struggle, however advanced it was in certain respects, within the total material forces operating at that time. Thus making the necessity for setting up structures for this specific struggle often difficult to perceive even if it had been possible to establish them at time.

Here we should conclude with a series of general critical points. Now the analyses offered are quite rightly located within the nature of both productive forces and resultant shift in productive relations: jobs, skills, occupations, types of housing, types of consumption and so on. So it is all the more surprising that an essential component, that would in fact enrich the analyses, is missing. That is the crucial role of what Marx called the 'reserve army of labour': the fact that in the post war boom all the advanced industrial countries, without exception, drew upon backward and underdeveloped areas to enlarge the 'labour pool'. Just as the demands of capital brought black Americans into Detroit and Pittsburgh

and southern Italians to the assembly lines of Fiat, so Commonwealth citizens, principally from the West Indies, India and Pakistan, came into Britain, bringing with them their own culture. These cultures have come to form lines of resistance against the racism and discrimination these peoples encountered. The article by Dick Hebdige, 'Reggae, Rastas and Rudies' traces a particular migration of this sort from Jamaica to Britain, but the reasons for this migration are never explained except at a symbolic level. Perhaps the Centre's current project on 'mugging' will correct this.

This leads on to the next point. It was these very same black youths of the West Indian migration who in 1972-1973 became the target for an orchestrated 'law and order' campaign against 'mugging'. But in this noted shift to an increasingly repressive attitude by the organs of the state as hegemony crumbles what is omitted is the crucial passage that the situation in Ireland provided. With the daily presentation in the papers and on television of the 'peace-keeping' role of the British Army in Northern Ireland, along with joint police/army exercises against 'terrorism', a situation of tension was ideologically prepared to deal with all types of threats, including working class action, to the interests of the British state. The authors really missed the point of how the shift into increasingly open repression by the state on all fronts was made possible by the situation in Ireland in such a way as not to completely remove the mask of hegemony.

The final point to note is that this journal is completely devoted to the situation in Britain, although with some asides to the situation in the United States. And this very specificity raises some general questions. For it is true to say that nowhere else in western industrial countries do we find such a succession of tightly structured working class youth styles as in Britain. The authors don't touch on this and we can only conclude with one or two suggestions. While it is quite right of the authors to locate the emergence of post war working class youth cultures within the changed nature and society of post war capitalism, it is also the case that they occur within the specific history of organisation and development of the British working class. Whereas, for instance, we don't find this within the American working class where the ideology of mobility and 'classlessness' has been so long established that styles were 'marginalised' to the immigrant communities: Puerto Ricans, Mexicans, Chinese; and, of course, black Americans.

Neither do we find these highly distinctive working class youth styles in the post war developments within southern Europe. Here the post war 'booms' and 'miracles' were conducted under very different historical conditions than the type of 'consensus' associated with the British situation. Or, the type of consensus had often very different historical roots. In some cases, such as Spain

and Portugal, they were fascist dictatorships. In others they almost amounted to single party system along much clearer lines than the 13 years of Conservative Party rule (1951-1964) in Britain, such as the case with Gaullism in France and the even longer standing hegemony of the state by Italian Christian Democracy. But in all these cases the government was of what, in the logic of capitalist development, can be called a non-integrated system. That is, in these countries there was a clear display of uneven development so that certain social classes, especially the working classes and the peasantry, still had areas of life only superficially restructured by capitalist development. For instance, in Italy the clear contrast between the industrial north and the Mezzogiorno, between a highly organised working class and the existence of a peasantry. And it might therefore be argued that the need for a *symbolic* reassertion of the class situation as found in the case of the British Teds or Skinheads was not felt in such an acute manner. However, this is a highly complex question that cannot be gone into here and can only remain as an untested hypothesis. But what concretely is the case is the existence in most of these countries — Italy, France, Spain and to a lesser extent, Portugal — of mass hegemonic parties that have so far retained a political and ideological identity and strength for their working classes. Besides the organisational strength of their political lines, it is sufficient on the ideological level to point to 'Festival dell'Unità' and the FGCI festivals and the obvious absence of any such similar cultural phenomenon in Britain.

This overall picture leads to a final point, that of cultural imperialism. This might in part explain that it is certainly no accident that the denim uniform of the counter culture, of Anglo-Saxon middle class youth, has become that of much of the proletarian youth of southern Europe. It is the merit of this journal that it carries the debate to a level where these questions can be begun to be posed.

IAIN CHAMBERS



dutch quarterly review  
of  
anglo-american letters

*DQR is a leading European journal for teachers and scholars of the English language, serving as a medium for the exchange of ideas among contemporaries in this field.*

## Articles in 1975

- Victims and History and Agents of Revolution:  
An Approach to William Styron RICHARD GREY
- The Search for Identity in Margaret Drabble's *The Needle's Eye* MONICA L. MANNHEIMER
- The Author Comments MARGARET DRABBLE
- Dylan Thomas and Surrealism HENRY I. SCHVEY
- The State of Idiomatics H.H. MEIER
- The Dionysian Tramline E. KEGEL BRINKGREVE
- Three Times More! Recurrent Structures in *Sons and Lovers* TAMARA ALINEI
- Philip Roth's *The Breast*: Reality Adulterated and the Plight of the Writer PIERRE MICHEL
- A Comment on Race Relationships: Dan Jacobson's *The Trap* and *A Dance in the Sun* D.R. WILKINSON

US \$10 per year  
(4 numbers)

\*\*\*\*\*  
Enter your subscription now for 1976 and receive absolutely free  
of charge DQR Volume 5 Nos. 1 & 2 1975!  
\*\*\*\*\*