

Do/2
PER
65

Dipartimento di Studi Letterari
e Linguistici dell'Occidente.

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

SEZIONE GERMANICA

XIX, 3

anglistica

Ed. Intercontinentalia - Napoli
Via Mezzocannone, 43

Istituto Grafico Italiano S.p.A.
Stabilimento in Cercola - Napoli

NAPOLI 1976
SETTEMBRE - DICEMBRE 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, 3

1976

anglistica

Lidia Curti, Laura Di Michele, Fernando Ferrara

I N D I C E

ARTICOLI E SAGGI

- Maria Del Sapio, *L'estetica di William Hazlitt: eredità
dell'empirismo e sollecitazioni del radicalismo illumi-
nistico* pag. 7
- Giuliana Mariniello, *Greenes Newes both from Heauen and
Hell di Barnaby Rich* » 101

INCONTRI E CONFRONTI

- Raymond Williams, *The Concept of Literature* » 143

AION
SEZIONE GERMANICA

anglistica

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

SEZIONE GERMANICA

XIX, 3

anglistica

NAPOLI 1976

Che il letterario non sia esente dal confronto con il politico, sia come idea logia che come prassi e impegno quotidiano, è oramai un luogo comune; ma non è inutile sottolineare di tanto in tanto la presenza, talvolta determinante, di questi momenti pratici all'interno di un ambito che per troppo tempo è stato considerato come immune da simili ' inquinamenti '. Tale constatazione vale per gli scritti tardo-cinquecenteschi di Barnaby Rich, che Giuliana Mariniello esamina nel suo studio su « Greenes Newes both from Heaven and Hell di Barnaby Rich », un'opera paragiornalistica di tipo satirico che, nella cornice stilizzata della forma-visione dell'allegorismo medievale, non esita ad affrontare temi scottanti e ideologici connessi con la « questione irlandese », allora non meno angosciata di oggi, e per l'elaborazione della dottrina estetica di William Hazlitt che Maria Del Sapio ricostruisce nell'articolo intitolato « L'estetica di W. Hazlitt: eredità dell'empirismo e sollecitazioni del radicalismo illuministico », mostrando la stretta interdipendenza fra il credo politico di saggista radicale e la formulazione, sia pure frammentaria, della sua teoria estetica fondata sulle esperienze dell'empirismo settecentesco ma aperta alle nuove problematiche suggerite dall'ambito politico.

L'ESTETICA DI WILLIAM HAZLITT:
EREDITA DELL'EMPIRISMO E SOLLECITAZIONI
DEL RADICALISMO ILLUMINISTICO

L'esame degli scritti di Hazlitt nel campo dell'estetica rivela la presenza coerente di alcune coordinate interpretative e valutative. E pertanto — malgrado la mancanza nella sua produzione di un testo teorico che possa costituire un punto di riferimento autorevole, o almeno un attendibile elemento di confronto con le altre sue opere — non è certo gratuito il tentativo di ricostruire il complesso dei principi estetici che implicitamente sottendono un *corpus* di saggi così vasto e vario. Rintracciare le idee direttrici — o perlomeno quelle che sembrano costituire le più ricorrenti chiavi di lettura e di interpretazione del fatto artistico — in una produzione critica distribuita per circostanze contingenti in saggi, conferenze e recensioni, è senza dubbio un'operazione delicata che potrebbe perfino rischiare, come rilevano anche W. P. Albrecht¹ e J. C. Sallé², di attribuire eccessiva sistematicità e rigore ad una concezione critica come quella di Hazlitt apparentemente aperta alla considerazione e all'apprezzamento di una pluralità di tecniche, di epoche e di convenzioni letterarie non riconducibili ad un unico principio. Tale operazione, tuttavia, può compiersi in modo non arbitrario, grazie alla coerenza e alla frequenza con cui certi concetti ricorrono nella saggistica di Hazlitt. Inoltre il sistema etico esposto nel suo

¹ W. P. ALBRECHT, *Hazlitt and the Creative Imagination*, Lawrence, The University of Kansas Press, 1965, p. VIII.

² J. C. SALLÉ, « Hazlitt the Associationist » in *R.E.S.*, New Series, Vol. XV, No. 57, 1964, p. 42.

scritto filosofico giovanile *On the Principles of Human Action* e il suo impegno in campo politico non solo aiutano a spiegare molti dei punti scarsamente articolati o solo abbozzati, ma chiariscono anche le implicazioni socio-politiche della sua concezione estetica.

E comunque è doveroso sottolineare — in un discorso che non può non evidenziare possibili contraddizioni e ambiguità nelle concezioni di Hazlitt — la sua difficile posizione di intellettuale, diremmo oggi 'impegnato', nell'Inghilterra agitata dal fermento radicale del primo Ottocento. Le complesse vicende dei rapporti di Hazlitt con i responsabili dei canali di diffusione ideologico-culturale, se da un lato alimentano molta parte della sua critica al monopolio culturale delle classi egemoni, dall'altro danno l'esatta misura di quanto egli stesso ne abbia subito le costrizioni. Perenni difficoltà economiche lo obbligarono infatti a scrivere per una serie numerosa di giornali e riviste³ e ad eccezione dell'*Examiner*, del *Political Register* e dello *Yellow Dwarf* che erano radicali, per il resto i suoi contributi saggi andarono a giornali di ispirazione liberale dei quali Hazlitt condivideva solamente in parte l'indirizzo politico e culturale; dissensi di natura politica col direttore erano spesso, infatti, la causa del suo allontanamento e del passaggio ad un altro giornale.

L'atteggiamento nei suoi confronti da parte dell'*Edinburgh Review* — sulla quale Hazlitt pubblicò numerosi saggi e recensioni⁴ — rivela spesso il fastidio per una presenza politica mal tollerata. I toni della corrispondenza di

³ *The Atlas, The Champion, The Courier, The Edinburgh Review, The Examiner, The Liberal, The London Magazine, The London Weekly Review, The Morning Chronicle, The Monthly Magazine, The New Monthly Magazine, The Political Register, The Times, The Yellow Dwarf.*

⁴ Cfr. *Contributions to the Edinburgh Review*, vol. 16. L'edizione delle opere di Hazlitt alla quale si fa riferimento è *The Complete Works of William Hazlitt in Twenty-One Volumes* a cura di P. P. Howe, London, Dent, 1930-334. Le citazioni date nel corso di questo scritto si riferiscono a tale edizione, e verranno indicate col titolo del saggio da cui sono tratte, il volume e la pagina.

Hazlitt con il direttore, oltre che testimoniare delle difficoltà incontrate dal saggista a causa del suo 'giacobinismo', evidenziano anche il complesso sistema di relazioni fra committenza e autore.

Una lettera del 20 aprile 1817 al direttore Francis Jeffrey rivela in maniera drammatica il tipo di condizionamento e di priorità che necessità finanziarie riuscivano ad imporre su sue reali motivazioni intellettuali:

I take the liberty of troubling you with a copy of a work I have just finished relating to Shakespear. I thought perhaps if you approved of it you might take a brief notice of it in the Edinburgh Review. I should not make this abrupt proposition but from the necessity of circumstances. My friends may praise what I write, but I do not find that the public read it, & without that I cannot live. If I could dispose of the copyright of the Round Table & of this last work, I could find means to finish my work on Metaphysics, instead of writing for three newspapers at a time to the ruin of my health & without any progress in my finances...⁵

Un'altra lettera del direttore del *London Magazine*, John Scott, ai suoi editori Cradock e Balwin, se da un lato è un indice della stima in cui la collaborazione di Hazlitt era tenuta in certi ambienti, dall'altro mostra anche come le sue disagiate condizioni economiche le esponessero in molti casi alle condizionanti interferenze politiche e culturali della committenza:

The fact is, as you surmized, that Mr. H. is in want of a certain sum of money, and he says that, this sum in his power, he would be very free in every respect, and would devote the whole power of his mind to the preparation of the dramatic articles, or anything else we might suggest. If so, he should be a very valuable contributor... He is naturally grateful, and although an original, is an honest one. I have not spoken to him for several years until last Sunday, but I see that in a very short time I shall be able to influence him to proper subjects and the proper manner of handling them — I mean *proper* in regard to the Magazine, as, generally speaking, I should have little claim to be his judge or guide.⁶

⁵ Cit. in H. BAKER, *William Hazlitt*, Cambridge, Harvard U. P., 1962, p. 214.

⁶ W. C. HAZLITT, *Four Generation of a Literary Family*, London, 1897, vol. I, pp. 135-38.

Si pensi poi alle difficoltà di un tramite comunicativo quale è la conferenza, soprattutto quando un pubblico eterogeneo rende più complesso il sistema delle retroazioni, e diventa quindi più difficile assicurare coerenza rigorosa al proprio discorso. Le conferenze alla Surrey Institution — poi raccolte nel volume dal titolo *Lectures on the English Poets* [1818] —, furono tenute di fronte ad un pubblico borghese particolarmente difficile al quale Hazlitt deve aver sicuramente adeguato i toni del suo discorso. Esso infatti, come ricorda T.N. Talfourd in *Final Memorials of Charles Lamb*

... consisted chiefly of Dissenters, who agreed with him in his hatred of Lord Castlereagh, and his love of religious freedom, but « who loved no plays »; of Quakers, who approved him as the earnest opponent of slavery and capital punishment, but who « heard no music »; of citizens, devoted to the main chance, who had a hankering after « the improvements of the mind »; but to whom his favourite doctrine of natural disinterestedness was a riddle; of a few enemies who came to sneer; and a few friends, who were eager to learn, and to admire⁷.

Nel 1818 in « A Reply to 'Z' »⁸ in risposta ad uno degli articoli denigratori apparsi sul *Blackwood's Magazine*, con una ironia pungente Hazlitt giustificava certi modi ' popolari ' della sua scrittura come la maniera più efficace per raggiungere « a person of little understanding » quale era l'autore dell'articolo in questione, ma traspare tra le righe di un'ironia riuscita il rammarico di chi ha dovuto, « from necessity », mettere da parte le sue aspirazioni intellettuali più profonde — di cui il saggio filosofico giovanile era una

⁷ Cit. in R. M. WARDLE, *Hazlitt*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1971, p. 215.

⁸ L'articolo apparso sul *Blackwood's Magazine* era intitolato « Hazlitt Cross-Questioned » ed era firmato ' An Old Friend with a New Face '. Il probabile autore doveva essere il direttore della rivista J. G. Lockhart. ' Z ' che compare nella risposta di Hazlitt era la firma che aveva accompagnato sulla stessa rivista la pubblicazione della serie « On the Cockney School of Poetry » di cui Lockhart era autore e in cui Leigh Hunt e Keats erano attaccati ferocemente.

felice espressione — e adottare moduli espressivi diversi per stile e per rigore:

You begin with observing that I am a writer of third-rate books ... It is not every one who can write third-rate books. There is no work of mine which I should class as even third-rate, except my Principles of Human Action, a book which I daresay you never heard of, and which I am afraid you would not be able to understand for the same reason that you have not heard of it, namely, the abstruseness of the style and matter; and yet you call me a *charlatan*, because you only know of those writings of mine, in which from necessity and from perceiving the utter inefficacy of pure reason to attract the notice or enmity of such writers as Z., I attempted a more popular style, and succeeded⁹.

L'insuccesso del suo scritto filosofico giovanile, l'angustia di un tramite come il saggio spesso insufficiente a dare forma organica e sistematica alle sue idee, l'adozione, imposta dalle circostanze, di moduli espressivi più adeguati all'attrezzatura culturale del pubblico medio per il quale scriveva¹⁰, devono averlo spinto in seguito a identificare, codificandola, l'originalità con uno stile non sistematico e rigoroso:

⁹ W. HAZLITT, « A Reply to 'Z' » [1818], vol. 9, p. 3.

¹⁰ Nella prefazione dell'edizione parigina di *Table Talk* scriveva infatti: « It therefore occurred to me as possible to combine the advantages of these two styles, the *literary* and *conversational*; or after stating and enforcing some leading idea, to follow it up by such observations and reflections as would probably suggest themselves in discussing the same question in company with others. This seemed to me to promise a greater variety and richness, and perhaps a greater sincerity, than could be attained by a more precise and scholastic method. The same consideration had an influence on the familiarity and conversational idiom of the style which I have used ... I am also afraid of having too frequently attempted to give a popular air and effect to subtle distinctions and trains of thought; so that I shall be considered as too metaphysical by the careless reader, while by the more severe and scrupulous inquirer my style will be complained of as too light and desultory. To all this I can only answer that I have done not what I wished, but the best I could do; and I heartily wish it had been better » (vol. 8, p. 333).

It is in vain to object to this last style that it is disjointed, disproportioned, and irregular ... You might as well expect a continued chain of reasoning in the notes to a book. It skips all the trite, intermediate, level common-places of the subject, and only stops at the difficult passages of the human mind, or touches on some striking point that has been overlooked in previous editions. A view of a subject, to be connected and regular, cannot be all new ... It would not be fair to complain of the style of an Encyclopedia as dull, as wanting volatile salt; nor of the style of an Essay because it is too light and sparkling, because it is not a *caput mortuum* ... I grant it is best to unite solidity with show, general information with particular ingenuity. This is the pattern of a perfect style: but I myself do not pretend to be a perfect writer¹¹.

E tuttavia le complesse vicende della produzione di Hazlitt non ne hanno intaccato la solidità teorica che, infatti, è stata in grado di reggere ai condizionamenti di una committenza spesso ostile e alla prova difficile di un tramite a volte inadeguato e costrittivo. R. Wellek, non a caso, nella sua *Storia della Critica moderna*, assegna a Hazlitt un posto di rilievo, riconoscendo al suo pensiero critico una sistematicità e una consapevolezza teorica senz'altro superiore a quella di alcuni suoi contemporanei, fra cui Ch. Lamb, ad esempio, a torto ritenuto uno dei critici più rappresentativi del suo tempo.

Questo scritto intende rintracciare nella produzione critica di Hazlitt alcune delle coordinate interpretative e di lettura dell'artefatto e verificarne lo spessore e la coerenza teorica soprattutto rispetto ai nuovi problemi posti dall'estetica dell'empirismo dalla quale egli deriva il nucleo essenziale delle sue concezioni, ma con la quale egli è anche, frequentemente, in aperto disaccordo.

L'estetica dell'empirismo aveva svolto in Inghilterra un ruolo storico di fondamentale importanza mostrando la fallacia e la impraticabilità di regole universali, rifiutando l'apriorismo e avviando un vivace e fecondo dibattito sulla natura del 'bello', del 'genio' e pertanto sulle finalità dell'arte; tuttavia, nelle sue manifestazioni più radi-

¹¹ W. HAZLITT, « On Genius and Common Sense » [1821], vol. 8, p. 48.

cali, essa aveva anche sancito come condizione essenziale dell'arte l'assunzione della sensibilità individuale quale canone unico dal quale dipendere.

È soprattutto rispetto a questi esiti dell'estetica empirista e quindi anche rispetto a codificazioni a lui contemporanee tendenti a relegare l'arte in un ambito appartato e superiore, che il pensiero critico di Hazlitt assume notevole interesse. L'andamento del discorso, in questo scritto, è dunque tale da permettere l'individuazione delle idee direttrici dell'estetica di Hazlitt, sullo sfondo di alcuni punti nodali del dibattito sull'arte svoltosi dal secondo Settecento agli inizi dell'Ottocento: I. l'esperienza estetica; II. la natura del 'bello' e del 'genio'; III. la funzione della *sympathetic imagination*. La discussione dei punti II e III se a tratti rivela in Hazlitt toni faziosi che vanno rimandati alle sue convinzioni politiche giacobine e radicali, mostra in atto un più profondo e consapevole rapporto di dipendenza fra il suo sistema etico, politico e filosofico e il suo pensiero critico, dove la preferenza per un'arte intesa come ricerca del vero e partecipe delle vicende dell'umanità non si risolve mai nella proposta di un'arte didattica e moralistica.

I. L'ESPERIENZA ESTETICA

Arte come espressione dei significati emotivi ed intellettuali connessi alla realtà, come percezione del vero, come espressione profondamente radicata nelle vicende umane, come forma di comunicazione fra gli uomini, come manifestazione dell'uomo completo: sono questi gli elementi salienti dell'estetica di Hazlitt. Ad una tale concezione dell'arte si accompagna spesso la descrizione dei meccanismi relativi alla creazione e alla fruizione in termini psicologici e sociali.

Nello spiegare la peculiarità dell'esperienza estetica, Hazlitt risente della teoria associazionista che tanta fortuna aveva avuto nella critica del secondo Settecento, nonché fra i romantici, e secondo la quale le idee simili o che

sono solite ricorrere simultaneamente o in successione, allorché stimulate da un segnale fisico tendono automaticamente a evocarsi l'un l'altra. Nel saggio « On Beauty » ad esempio, l'espressione poetica e la carica suggestiva che essa contiene viene indicata con la terminologia tipica della psicologia associazionista:

The light of poetry is not only a direct but also a reflected light, that while it shews in the object, throws a sparkling radiance on all around it: ...Poetry represents forms chiefly as they suggest other forms; feelings, as they suggest forms or other feelings¹².

a) La preoccupazione di spiegare i meccanismi psicologici relativi alla creazione e alla fruizione, è un carattere distintivo, come è noto, della critica del secondo Settecento quando in seguito all'adozione delle dottrine gnoseologiche empiriste, la natura dell'esperienza estetica viene interpretata in base alla psicologia del creatore e/o del fruitore, e non più in base a regole oggettive inerenti al prodotto artistico.

Ma Addison, conoscitore della gnoseologia lockiana, sulle pagine del suo *Spectator* (1712) aveva già offerto una prima applicazione della teoria associazionista alla poetica¹³:

The Sett of Ideas, which we received from such a Prospect or Garden, having entered the Mind at the same time, have a Sett of Traces belonging to them in the Brain, bordering very upon one another; when, therefore, any one of these Ideas arises in the Imagination, and consequently dispatches a flow of Animal Spirits to its proper Trace, these Spirits in the violence of their Motion, run not only into the Trace, to which they were more particularly directed, but into several of those that lie about it: By this means they awaken our Ideas of the same Sett, which immediately de-

¹² W. HAZLITT, « On Poetry » [1818], vol. 5, p. 3.

¹³ Per l'individuazione delle origini di tale teoria nell'empirismo di Hobbes e Locke e le sue prime applicazioni nella poetica di Addison, cfr. M. KALLICH, « The Association of Ideas and Critical Theory: Hobbes, Locke and Addison » in *E.L.H.*, vol. 12, 1945, pp. 290-315.

termine a new Dispatch of Spirits, that in the same manner open other Neighbouring Traces, till at last the whole Sett of them is blown up, and the whole Prospect or Garden flourishes in the Imagination. ...But this is certain, that a noble Writer should be born with this faculty in its full Strength and Vigour, so as to be able to receive lively Ideas from outward Objects, to retain them long, and to range them together, upon occasion, in such Figures and Representations as are most likely to hit the Fancy of the Reader¹⁴.

È soprattutto nel secondo Settecento però che prendono avvio analisi elaborate sul gusto e il suo rapporto con la produzione e la percezione del 'bello', con uno spostamento di enfasi dall'oggetto al soggetto percipiente, e con la tendenza a considerare la forma quale stimolo fisico di un processo mentale di natura associativa.

Questo spostamento di enfasi oltre che nella famosa *Inquiry* di Burke, è osservabile in quello che è considerato il primo trattato di estetica sistematica, gli *Elements of Criticism* [1762] di H. Home, Lord Kames il quale inizia la sua opera dedicando un intero capitolo alla teoria associazionista, indicando le leggi che la regolano e i nessi esistenti fra processo associativo e la realtà esterna al percipiente:

It appears that the relations by which things are linked together, have a great influence in directing the train of thought; and we find by experience, that objects are connected in the mind precisely as they are externally. ...We cannot any where extend our view without perceiving things connected together by certain relations. One thing perceived to be a cause, is connected with its several effects; some things are connected by contiguity in time, others by contiguity in place, some are connected by resemblance, some by contrast; some go before, some follow. Not a single thing appears solitary, and altogether devoid of connection. ...Where a number of things are linked together, the idea of any one suggests the rest; and in this manner is a train of thoughts composed¹⁵.

¹⁴ J. ADDISON, *The Spectator*, No. 417, June 1712, Oxford, Clarendon Press, 1965, vol. III, p. 563.

¹⁵ H. HOME (LORD KAMES), « Perceptions of Ideas in Train » in *Op. cit.*, New York, George Olms Verlag Hildsheim, 1970, vol. I, pp. 22-23.

Lord Kames puntualizza poi come i principi che regolano le arti vadano individuati attraverso uno studio della natura umana, onde pervenire ad una identificazione di quegli oggetti che più si prestano in base alle loro proprietà e qualità a stimolare emozioni e passioni piacevoli:

It is also observed above, that the principles of the fine arts are unfolded by studying the sensitive part of human nature, in order to know what objects of the eye and ear are agreeable, what disagreeable ...

Such is the constitution of our nature, that upon perceiving certain external objects, we are instantaneously conscious of pleasure or pain. A flowing river, a smooth extended plain, a spreading oak, a towering hill, are objects of sight that raise pleasant emotions. A barren heath, a dirty marsh, a rotten carcass, raise painful emotions¹⁶.

Gli intenti programmatici degli *Essays on the Nature and Principles of Taste* [1790] di A. Alison rivelano questa stessa inversione di tendenza¹⁷, ma rispetto ad un associazionista neo-classico come Lord Kames, il quale mantiene un equilibrio costante fra risposta emotiva del soggetto percepiente e certe caratteristiche 'oggettive' del prodotto artistico, in Alison c'è una accentuata propensione a riferire la natura dell'esperienza estetica esclusivamente alla peculiarità del processo associativo:

The simple perception of the object, we frequently find is insufficient to excite these emotions, unless it is accompanied with this operation of mind, unless, according to common expression, our imagination is seized, and our fancy busied in the pursuit of all those trains of thought, which are allied to this character of expression.

Thus, when we feel either the beauty or sublimity of natural scenery, the gay lustre of a morning in spring, ... we are conscious

¹⁶ *Id.*, pp. 42-47.

¹⁷ Gli scopi che egli si propone nell'introduzione della sua opera sono infatti: « I. To investigate the NATURE of those QUALITIES that produce the Emotions of TASTE: And, II. To investigate the NATURE of that FACULTY, by which these Emotions are received » (*Op. cit.*, New York, Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1968, p. IX).

of a variety of images in our minds, very different from those which the objects themselves can present to the eye. The effect of the different arts of taste is similar¹⁸.

Con l'applicazione della teoria associazionista all'estetica, la forma, quale stimolo primario delle associazioni emotive, diventa dunque elemento determinante dell'arte, sia a livello strutturale (struttura di una poesia, di una composizione musicale o di un dipinto) che a livello di elementi minimi della struttura (immagini e metafore). L'interesse a scoprire con metodi empirici l'essenza della bellezza formale in relazione ai meccanismi attraverso cui essa genera piacere estetico, è registrato nei trattati di estetica dell'epoca, dove la forma è sezionata e studiata con una meticolosità e una analiticità paragonabile quasi alle odierne analisi semiologiche. Lord Kames studia e stabilisce corrispondenze tra emozioni suscitate dal senso di 'grandiosità' e 'sublime', ad esempio e l'uso di certe immagini¹⁹; elementi minimi come le parole e la qualità fonica di sillabe, consonanti, vocali e dittonghi vengono da lui analizzati, come farà più tardi anche Beattie²⁰, con l'intenzione di accertarne la potenzialità estetica rispetto al soggetto percepiente e alle sue reazioni:

But with respect to agreeable sounds, it appears, that a double sound is always more agreeable than a single sound. Every one

¹⁸ *Id.*, pp. 2-3.

¹⁹ Cfr. il capitolo « Grandeur and sublimity » in Lord KAMES, *Op. cit.*, vol. I, pp. 264-308.

²⁰ Cfr. il capitolo « Of the Sound of Poetical Language » nella II parte del saggio *On Poetry and Music as they Affect the Mind* dove Beattie scrive: « by a proper choice and arrangement of words, the poet may imitate, *Sounds* that are, Sweet with dignity (*a*), - Sweet and tenedr (*b*), - Loud (*c*), - and Harsh (*d*); - and *Motions* that are, Slow in consequence of dignity (*e*), - Slow in consequence of difficulty (*f*), swift and noisy (*g*), - Swift and smooth (*h*), - Uneven and abrupt (*k*), - Quick and joyous (*m*)... Sweet and smooth numbers are most proper, when the poet paints agreeable objects, or gentle energy (*r*); and harsher sounds when he speaks of what is ugly, violent, or disagreeable (*s*) » (*Essays*, [1776], New York, Georg Olms Verlag, 1975, vol. I, pp. 571-74).

who has an ear must be sensible, that the diphthongs *oi* or *ai* are more agreeable than any of these vowels pronounced singly. ...

When the emotion raised by the length or shortness, the roughness or smoothness, of the sound, resembles in any degree what is raised by the sense, we feel a very remarkable pleasure²¹.

Beattie nei suoi *Essays* stabilisce associazioni fra ritmo e note musicali e determinate emozioni²², e Alison fa altrettanto codificando relazioni fra suoni ritenuti sublimi e le emozioni corrispondenti:

All Sounds in general are SUBLIME, which are associated with Ideas of Danger; the howling of a Storm, — the murmuring of an Earthquake, — the Report of Artillery, — the Explosion of Thunder, etc. ...

That the Sublimity of such sounds arises from the Ideas of Danger, or Power, or Majesty, etc. which are associated with them, and not from the Sounds themselves, or from any original fitness in such sounds, to produce this Emotion, seems to be obvious²³.

Tale interesse in Lord Kames fu volto anche a stabilire delle corrispondenze tra il piacere estetico derivante dal senso di « proporzione », « regolarità », « uniformità », « ordine », « semplicità » e l'uso di certe forme geometriche²⁴. A. Alison nel capitolo « Of the Natural Beauty of Forms » del suo trattato, stabilisce relazioni ancora più precise fra

²¹ Lord KAMES, *Op. cit.*, vol. II, pp. 240, 243.

²² Cfr. il capitolo « Remarks on Music » in *Op. cit.*, vol. I, pp. 436-488.

²³ A. ALISON, *Op. cit.*, p. 138.

²⁴ « I proceed to examine the beauty of figure, as arising from the above-mentioned particulars, viz. regularity, uniformity, proportion, order, and simplicity ... I have room only for a slight specimen, confined to the simplest figures ... A square, though not more regular than a hexagon or octagon, is more beautiful than either; for what other reason, than that a square is more simple, and the attention less divided? This reasoning will appear still more solid when we consider any regular polygon of very many sides; for of such figure the mind can never have any distinct perception. Simplicity than contributes to beauty ... » (Lord KAMES, *Op. cit.*, vol. I, pp. 248-52).

forma visiva ed associazioni mentali che seguono alla percezione dell'oggetto:

... different Forms seem to me to be connected in our minds with very different Associations, or to be expressive to us of very different Qualities. ... those bodies in Nature, which possess Hardness, Strength, or Durability, are distinguished by angular Forms. The greater part of those bodies, on the contrary, which possess Weakness, Fragility or Delicacy, are distinguished by winding or curvilinear Forms. ... it is also to be observed, that from the Sense of Touch, angular Forms are expressive to us of Roughness, Sharpness, Harshness; winding Forms, on the contrary, of Softness, Smoothness, Delicacy, and Fitness, and this connection is so permanent, that we immediately infer the existence of these qualities, when the bodies are only perceived by the Eye²⁵.

Man mano che l'enfasi si sposta dalla qualità intrinseca dell'oggetto al soggetto percipiente si codifica un uso del linguaggio poetico come espressione delle più intime associazioni emotive connesse agli oggetti, un linguaggio cioè capace di trascendere la descrizione formale degli oggetti stessi:

Every thing in nature is complex in itself, and bears innumerable relations to other things; and may therefore be viewed in an endless variety of lights, and consequently described in an endless variety of ways. Some descriptions are good, and others bad. An historical description, that enumerates all the qualities of any object, is certainly good, because it is true; but may be as uninteresting as a logical definition. In poetry no uninteresting description is good, however conformable to truth²⁶.

La poesia viene definita espressione della sensibilità e coerentemente il linguaggio poetico deve essere fatto di immagini adeguate a suscitare attraverso un processo associativo quelle emozioni che il poeta vuole comunicare:

He seeks not to convince the judgement of his reader by arguments of either real or apparent cogency; he means only to please

²⁵ A. ALISON, *Op. cit.*, pp. 232-34.

²⁶ J. BEATTIE, *Op. cit.*, vol. I, p. 385.

and interest him, by an appeal to his sensibility and imagination. His own imagination is therefore continually at work, ranging through the whole of real and probable existence « glancing from heaven to earth, from earth to heaven », in quest of images and ideas suited to the emotions he himself feels, and to the sympathies he would communicate to others²⁷.

Tale concezione della poesia, che poi filtrerà nell'estetica romantica, era già stata anticipata nella *Inquiry* [1757-59] di Burke il quale infatti aveva affermato che « poetry and rethoric do not succeed in exact description so well as painting does; their business is to affect rather by sympathy than imitation; to display rather the effect of things on the mind of the speaker, or of others, than to present a clear idea of the things themselves »²⁸. Coerentemente il linguaggio poetico non solo doveva essere in grado di veicolare l'idea della materia trattata ma anche delle emozioni ad essa connesse; il linguaggio era inoltre capace di rappresentare all'immaginazione cose inesistenti nella realtà e di conferire nuova vita agli oggetti più semplici²⁹.

b) Il meccanismo associativo quale struttura unica dell'attività conoscitiva fu sempre contestato da Hazlitt, ciò non toglie che come ha dimostrato J.C.Sallé³⁰, egli l'assumesse quale spiegazione primaria dell'esperienza estetica.

²⁷ *Id.*, p. 557.

²⁸ E. BURKE, *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublimity and Beautiful*, London, Routledge, 1958, p. 172.

²⁹ *Id.*, pp. 173-74.

³⁰ Nel saggio (già citato) « Hazlitt the Associationist » Sallé vuole anche confutare la tesi di E. Schneider la quale nella sua opera del 1933, *The Aesthetics of William Hazlitt*, sosteneva la presenza in Hazlitt di una sorta di panteismo riscontrabile nella sua convinzione della esistenza di un principio eterno e unificante della realtà esterna. Sallé dopo aver scartato una tale possibilità, dimostra con molta perizia come le citazioni addotte dalla Schneider debbano invece essere riportate alla terminologia tipica della psicologia associazionista, e come l'elemento unificante a cui Hazlitt spesso fa riferimento non sia un principio metafisico quanto la funzione unificante della mente nella percezione dei particolari della realtà esterna.

Scopo dell'arte, per Hazlitt, infatti, è quello di sollecitare associazioni e risposte più variate e originali nei confronti della natura, attraverso un uso particolare del linguaggio, — sia esso verbale che pittorico³¹ — tale da focalizzare le immagini e coinvolgere il destinatario in un complesso e originale lavoro interpretativo:

Imitation renders an object, displeasing in itself, a source of pleasure, not by repetition of the same idea, but by suggesting new ideas, by detecting new properties, and endless shades of difference, just as a close and continued contemplation of the object would do. Art shows nature divested of the medium of our prejudices. It divides and decomposes objects into a thousand curious parts, which may be full of variety, beauty and delicacy in themselves, though the object to which they belong may be disagreeable in its general appearance, or by association with other ideas. ... To a person lying with his face close to the ground in a summer's day, the blades of spear-grass will appear like tall forest trees, shooting up into the sky; as an insect seen through a microscope is magnified into an elephant. Art is the microscope of the mind which sharpens the wit as the other does the sight; and converts every object into a little universe in itself³².

La facoltà capace di operare una resa della realtà in un linguaggio tale da evocare associazioni di immagini e forme sensibili, Hazlitt l'identifica nell'immaginazione, una facoltà il cui compito non è quello di fornire descrizioni ma di esprimere i significati intellettuali ed emotivi connessi agli oggetti; tale facoltà trova la sua massima operatività nella tragedia, la forma artistica che maggiormente stimola emotivamente « by all the force of comparison or contrast » alla contemplazione della condizione umana³³.

³¹ Per uno studio delle relazioni nell'estetica di Hazlitt fra pittura e poesia e per l'interazione nel suo linguaggio fra la terminologia propria delle arti figurative e quella più specificamente letteraria, Cfr. i capitoli « Painting and Poetry » e « The Painter as Critic » dell'opera di R. PARK, *Hazlitt and the Spirit of the Age*, Oxford, Clarendon Press, 1971, pp. 115-160.

³² W. HAZLITT, « On Imitation » [1816], vol. 4, pp. 73-74.

³³ W. HAZLITT, « On Poetry », vol. 5, p. 5.

Neither a mere description of natural objects, nor a mere delineation of natural feelings, however distinct or forcible, constitutes the ultimate end and aim of poetry, without the heightenings of the imagination. ... Poetry ... is strictly the language of the imagination; and the imagination is that faculty which represents objects, not as they are in themselves, but as they are moulded by other thoughts and feeling, into an infinite variety of shapes and combination of power³⁴.

L'immaginazione, dunque, è capace di presentare il già noto con l'enfasi e le immagini adeguate a rendere fruibile l'intensità delle sensazioni ad esso associate:

Let an object, for instance, be presented in a state of agitation or fear — and the imagination will distort or magnify the object, and convert it into the likeness of whatever is most proper to encourage the fear. ... The lover, equally with the poet, speaks of the auburn tresses of his mistress as locks of shining gold, because the least tinge of yellow in the hair has, from novelty and a sense of personal beauty, a more lustrous effect to the imagination than the purest gold. ... The intensity of the feeling makes up for the disproportion of the objects. Things are equal to the imagination, which have the power of affecting the mind with an equal degree of terror, admiration, delight, or love³⁵.

Una delle caratteristiche della comunicazione estetica, Hazlitt dunque l'indica, in ovvia adesione a codificazioni ormai accreditate, in un uso particolare del linguaggio: il linguaggio poetico deve essere tale da trascendere i limiti della mera descrizione in modo da esprimere il complesso sistema di relazioni emotive che si stabilisce fra l'uomo e la realtà. Tuttavia tali espressioni non vanno interpretate quale preludio ad una magnificazione del linguaggio come retorica fine a se stessa, anzi se una convinzione ricorre con frequenza negli scritti di Hazlitt, siano essi di natura letteraria o politica, è proprio quella della stretta relazione esistente tra luoghi comuni, pregiudizio ideologico, prevaricazione politica e un uso retorico del linguaggio. Se Hazlitt predilige il linguaggio di Shakespeare, è perché egli ritiene

³⁴ *Id.*, pp. 3-4.

³⁵ *Id.*, p. 4.

che questo abbia tutta l'immediatezza e la densità del significato che esprime fino a dare la impressione precisa dell'oggetto denotato; immagini e metafore non sono orpelli retorici ma l'oggettivazione concreta del suo pensiero:

Shakespeare's language and versification are like the rest of him. He has a magic power over words: ... They are struck out at a heat, on the spur of the occasion, and have all the truth and vividness which arise from an actual impression of the objects. ... His language is hieroglyphical. It translates thoughts into visible images. It abounds in sudden transitions and elliptical expression. This is the source of his mixed metaphors, which are only abbreviated forms of speech. ... They are the building, and not the scaffolding to thought³⁶.

La comunicazione estetica dunque, opera attraverso una traduzione degli oggetti sensibili in immagini alle quali Hazlitt attribuisce la funzione di creare una percezione particolare, e quasi esasperata dell'oggetto e, al tempo stesso, di rendere più comprensibile la significazione che veicolano; esse si distinguono dal dettaglio meramente descrittivo poiché, grazie alle associazioni che riescono a suscitare, presentano la natura e le cose pregne del significato che l'uomo vi attribuisce:

In a word the objects of fine art are not the objects of sight but as these last appeal to the sense of beauty, of pleasure and of power in the human breast, and are explained by that finer sense, and revealed in their inner structure to the eye in return. Nature is also a language. ... Objects like words have a meaning; and the true artist is the interpreter of this language, which he can only do by knowing its application to a thousand other objects in a thousand other situations³⁷.

Emerge dagli scritti di Hazlitt una concezione dell'arte sia come intuizione del vero che come espressione o rappresentazione simbolica dei significati intellettuali ed emotivi

³⁶ W. HAZLITT, « On Shakespeare and Milton » [1818], vol. 5, pp. 54-55.

³⁷ W. HAZLITT, « The Indian Jugglers » [1819], vol. 8, p. 82.

connessi alla realtà. In «Sir Walter Scott, Racine, and Shakespear» egli assegna alla poesia un ruolo superiore rispetto alle altre arti poiché questa, esprimendosi attraverso il linguaggio verbale, assolve meglio a tale sua funzione segnica o simbolica. Hazlitt infatti considera il linguaggio come segno della complessa realtà dell'esperienza umana. Esso interpreta la molteplicità di suoni, odori, gusti e impressioni di cui è fatta la realtà, ne coglie e ne esprime il significato, stabilisce relazioni fra le cose, ne individua le implicazioni, le cause e le conseguenze, le razionalizza e in questo modo conferisce una prospettiva morale e intellettuale — storica diremmo noi — all'esperienza umana.

Words are the signs which point out and define the objects of the highest import to the human mind; and speech is the habitual, and as it were most *intimate* mode of expressing those signs, the one with which our practical and serious associations are most in unison. ...A rose is delightful to the smell, a pine-apple to the taste. ...A sound expresses, for the most part nothing but itself; a word expresses a million of sounds. The thought or impression of the moment is one thing, and it may be more or less delightful; but beyond this, it may relate to the fate or events of a whole life, and it is this moral and intellectual perspective that words convey in its full signification and extent, and that gives a proportionable superiority in weight, in compass, and dignity to the denunciation of the tragic Muse. ...Sounds without meaning are like a glare of light without objects; ...But words are a key to the affections. They not only excite feelings, but they point to the *why* and *wherefore*. Causes march before them, and consequences follow after them. ... They may not give the whole of any train of impressions which they suggest; but they alone answer in any degree to the truth of things, unfold the dark labyrinth of fate, or unreveal the web of human heart; for they alone describe things in the order and relation in which they happen in human life³⁸.

I limiti riscontrati nello stesso saggio nella narrativa di Scott — che pure Hazlitt considerava un grande scrittore — rivelano una contrapposizione, comune all'epoca, fra arte come 'espressione' e arte come 'imitazione' o

³⁸ W. HAZLITT, « Sir Walter Scott, Racine, and Shakespear » [1824-25], vol. 12, pp. 336-37.

'rispecchiamento'. Walter Scott infatti non è andato oltre l'imitazione e l'informazione: « Sir Walter's mind is full of information... like a stream reflects surrounding objects »³⁹. Se da un lato però Hazlitt condivide con certe codificazioni del secondo Settecento — e con il periodo a lui contemporaneo — una interpretazione dell'arte come 'espressione', dall'altro, contro la tendenza a lui contemporanea a considerare l'arte come espressione della sensibilità lirica soggettiva, in lui è vivo il senso della sua dimensione sociale. Così, ad esempio, l'individuazione delle immagini quali elementi minimi, su cui è felicemente strutturata parte dell'opera shakespeariana, se da un lato rivela un Hazlitt in linea con certe codificazioni degli aspetti formali dell'arte⁴⁰, dall'altro mette in luce una loro primaria funzione comunicativa, quando Hazlitt contrappone l'arte di Shakespeare calata « in the events of human life », a quella a lui contemporanea tesa invece a « reduce poetry to a mere effusion of natural sensibility; or what is worse to divest it both of imaginary splendour and human passion, to surround the meanest objects with the morbid feelings and devouring egotism of the writer's own minds »⁴¹.

Shakespear's imagination is of the same plastic kind as his conception of character or passion. ...Its movement is rapid and devious. ... He takes the widest possibile range, but from that very

³⁹ *Id.*, p. 340.

⁴⁰ Non mancano ad esempio nella critica di Hazlitt applicazioni di quella che, almeno in Inghilterra, si diffuse come uno dei risultati della psicologia associazionista: la sinestesia e cioè la percezione simultanea di sensazioni appartenenti a sensi diversi, e che nell'uso stilistico che i poeti del periodo ne facevano, consisteva nel conferire ulteriore forza ad una immagine mediante aggiunta di elementi che associavano la sensazione originaria a quella di un senso diverso. Da questo punto di vista, i paesaggi del Lorenese, secondo Hazlitt sono carenti: « To the eye only they are more perfect than any other landscapes ... They do not interpret one sense by another; they do not distinguish the character of different objects as we are taught, and can only be taught, to distinguish them by their effect on the different senses » (« On Gusto » [1816], vol. 4, p. 79).

⁴¹ W. HAZLITT, « On Shakespeare and Milton », vol. 5, p. 53.

range he has his choice of the greatest variety and aptitude of materials. He brings together images the most alike, but placed at the greatest distance from each other; that is, found in circumstances of the greatest dissimilitude. From the remoteness of his combinations, and the celerity with they are effected, they coalesce the more indissolubly together. The more the thoughts are strangers to each other, and the longer they have been kept asunder, the more intimate does their union seem to become. Their felicity is equal to their force. Their likeness is made more dazzling by their novelty. They startle, and take the fancy prisoner in the same instant⁴².

La creatività dell'immaginazione a livello formale, si identifica dunque con la capacità a selezionare e disporre gli elementi minimi del discorso, e cioè le immagini, in modo nuovo, in modo cioè da stabilire relazioni e connessioni imprevedibili e dinamiche, in modo da creare contrasti e somiglianze tali da coinvolgere il lettore in un piacevole processo associativo che abbia sempre, però, come elemento unificante la conoscenza del reale. Il carattere intuitivo che Hazlitt attribuisce alla immaginazione, lungi dal concretarsi in inspiegabili invenzioni retoriche, riceve qui una lucida interpretazione secondo le tre coordinate del meccanismo associativo: tempo, spazio, movimento. L'immaginazione infatti è definita come capacità di organizzare il contenuto, di articolarlo in un insieme organico, in base ad un movimento rapido e tortuoso mediante il quale sceglie nel tempo e nello spazio immagini nuove e imprevedibili, le dispone con una celerità tale da assicurarne la coalescenza⁴³ e stabilisce così le opportune connessioni con il sistema significativo sottostante⁴⁴.

⁴² *Id.*, pp. 53-54.

⁴³ Tale termine indicava sin dal Settecento le capacità sintetiche e organiche dell'immaginazione. La prima dettagliata formulazione fu data da Tucker in *Light of Nature Pursued* [1768-1778] dove la « coalescenza » viene indicata come una delle operazioni amalgamanti del processo associativo. Dell'opera di Tucker, Hazlitt curerà una riduzione nel 1805.

⁴⁴ Le operazioni in base alle quali l'artista opera le opportune selezioni nella complessità del reale, e stabilisce quindi le necessarie

Sulle peculiarità della poesia così individuate, ritornano in maniera ricorrente i saggi di Hazlitt, ed è in base ad esse che egli spiega, in una lunga recensione alle conferenze sul teatro di W.A. Schlegel, tradotte e pubblicate in Inghilterra nel 1815 col titolo di *Lectures on Dramatic Literature*, la differenza fra stile classico e romantico: descrittivo il primo, inteso a suscitare le associazioni di idee connesse agli oggetti, il secondo⁴⁵:

The great difference, then, which we find between the classical and the romantic style, between ancient and modern poetry, is, that the one more frequently describes things as they are interesting in themselves. — the other for the sake of the associations of ideas connected with them; that the one dwells more on the immediate impressions of objects on the senses — the other on the ideas which they suggest to the imagination. The one is the poetry of form, the other of effect. ... The one seeks to identify the imitation with an external object, — clings to it, — is inseparable from it, — is either that or nothing; the other seeks to identify the original impression with whatever else, within the range of thought or feeling, can strengthen, relieve, adorn, or elevate it⁴⁶.

L'interesse a individuare i meccanismi relativi all'esperienza estetica, che a volte emerge indirettamente attraverso

relazioni significative, con felicità di sintesi, ma anche di novità e tipicità, così come sono espresse da Hazlitt, vengono paragonate da J. C. Sallé ad un movimento nello stesso tempo centrifugo e centripeto dal centro alla periferia e viceversa (Cfr. *Op. cit.*, pp. 50-51).

⁴⁵ R. Wellek nota come Hazlitt abbia in effetti adottato la distinzione fra classico e romantico formulata da W. A. Schlegel anche se non può certo considerarsi un suo seguace in base alla considerazione che la formazione di Hazlitt, intorno al 1815, era ormai avvenuta (Cfr. *Storia della Critica Moderna*, Bologna, Il Mulino, vol. II, p. 248). Di Schlegel Hazlitt condannava il misticismo, l'affettazione e una concezione della poesia di tipo elitistico: « There is a great deal of affectation and mysticism in what he says ... His taste for poetry is just the reverse of the popular: he has a horror of whatever obtrudes itself violently on the notice, or tells at first sight; and is only disposed to admire those retired and recondite beauties which hide themselves from all but the eye of deep discernment » (« Schlegel on the Drama » [1816], vol. 16, pp. 76-77).

⁴⁶ *Id.*, p. 63.

esemplificazioni da autori come Shakespeare, ad esempio, a volte in termini esplicitamente teorici, non investe solamente i meccanismi formali ma la complessità dei processi creativi e di fruizione nelle loro implicazioni psicologiche e sociali. E comunque l'interesse per la forma in Hazlitt è caratterizzato dalla ricerca di un equilibrio fra capacità soggettive dell'artista nell'intuire e conferire 'espressione' alla materia trattata e il valore oggettivo della realtà, affinché l'originalità non significhi eccentrica singolarità e la ricerca del vero da parte dell'immaginazione non significhi piatto descrittivismo, registrazione di luoghi comuni o una insignificante e sterile imitazione della natura⁴⁷.

II. LA NATURA DEL 'GENIO' E DEL 'BELLO'

Il saggio « On Genius and Common Sense » del 1821 rappresenta senz'altro il tentativo più sistematico di codificazione della natura del 'genio' e delle modalità in base alle quali la mente umana reagisce nei confronti dell'artefatto. Esso si propone da un lato quale smentita di regole aprioristiche, secondo argomentazioni riconducibili all'estetica dell'empirismo⁴⁸, e dall'altro quale tentativo di corre-

⁴⁷ « One of the chief reason, it should seem then, why imitation pleases, is, because, by exciting curiosity, and inviting a comparison between the object and the representation, it opens a new field of inquiry, and leads the attention to a variety of details and distinction not perceived before ... The superiority of high art over the common or mechanical consists in combining truth of imitation with beauty and grandeur of subject ». « On Imitation » [1816], vol. 4, pp. 73, 75.

⁴⁸ Hazlitt infatti puntualizza, con accenti memorie delle argomentazioni di Hume, che in arte così come nella vita, la natura e la verità dei sentimenti e delle emozioni, — che poi confluiscono in quella sorta di saggezza pratica che è il *common-sense* —, non possono essere determinati da regole aprioristiche, anche se la ragione può intervenire ad interpretarli: « In art, in taste, in life, in speech, you decide from feeling, and not from reason; that is, from the impression of a number of things on the mind, which impression is true and well-founded, though you may not be able

zione di quelle deformazioni individualistiche ed elitistiche che, secondo Hazlitt, andavano corrodendo l'interpretazione di categorie come 'genio', 'arte' e 'bello'.

La genialità di Shakespeare e Rembrandt ad esempio, è infatti intenzionalmente e polemicamente contrapposta alle interpretazioni di 'genio' che si andavano accreditando all'epoca e che Hazlitt riteneva « exclusive and self-willed, quaint and peculiar »⁴⁹.

If ever there was a man of genius [Rembrandt], he was one, in the proper sense of the term. ... He did not discover things *out of* nature, in fiction or fairy land, or make a voyage to the moon 'to descry new lands, rivers, or mountains in her spotty globe', but saw things *in* nature that every one had missed before him, and gave others eyes to see them with. This is the test and triumph of originality, not to shew us what has never been, and what we may therefore very easily never have dreamt of, but to point out to us what is before our eyes and under our feet, though we had no suspicion of its existence, for want of sufficient strength of intuition, of determined grasp of mind to seize and retain it⁵⁰.

a) La genesi delle deformazioni condannate da Hazlitt va ricercata prima di tutto nell'influsso esercitato sull'estetica del Settecento dalla filosofia empirista. Questa infatti se da un lato mostra l'apriorismo che è alla base di quelle regole fino ad allora ritenute universali quanto il supposto ordine cosmologico su cui erano modellate, contribuendo così a confutare un ormai insostenibile valore 'oggettivo' dell'artefatto, dall'altro fornisce anche, attraverso la sua proposta fondamentale, l'associazionismo, il fondamento di molte di quelle accezioni soggettivistiche che 'genio', 'arte' e 'bello' vanno assumendo dalla metà del Settecento fino agli inizi dell'Ottocento. Tale premessa comunque non anticipa un discorso analitico ed esaustivo di quest'ordine di

to analyse or account for it in the several particulars ... Reason is the interpreter and critic of nature and genius, not their lawgiver and judge » (« On Genius and Common sense », vol. 8, p. 31).

⁴⁹ *Id.*, p. 42.

⁵⁰ *Id.*, p. 43.

problemi; si vogliono qui semplicemente indicare quegli elementi più vistosi nella gnoseologia di Hobbes, Locke e Hartley che in qualche modo favorirono la soggettivizzazione del 'bello'. Anche a quest'ultimo aspetto si è dato il taglio atto ad offrire una visione a volte contrastiva, a volte di supporto ai problemi posti dall'estetica di Hazlitt⁵¹.

L'associazionismo, diretta derivazione della critica empirista all'innatismo, è già presente nella gnoseologia hobbesiana quale spiegazione dei meccanismi intellettivi:

By *Consequence*, or TRAYNE of Thoughts, I understand that succession of one Thought to another, which is called (to distinguish it from Discourse in words) *Mentall Discourse*.

When a man thinketh of any thing whatsoever, His next Thought after, is not altogether so casual as it seems to be. Not every Thought to every Thought succeeds indifferently. But as we have no Imagination, whereof we have not formerly had Sense, in whole, or in parts; so we have no transition from one Imagination to another, whereof we never had the like before in our Senses. The reason whereof is this. All Fancies are Motions within us, reliques of those made in the Sense: And those motions that immediately succeeded one another in the sense, continue also together after Sense⁵².

Dal canto suo, Locke, che per primo dedicò un capitolo del suo *Essay Concerning Human Understanding* [1690] all'associazione delle idee, pur riscontrandovi meccanismi anomali e stravaganti, spesso contrari alla natura e alla

⁵¹ Per una interpretazione complessiva delle vicende connesse con l'estetica del secondo Settecento, si rimanda in particolare all'illuminante studio di L. FORMIGARI, *L'Estetica del Gusto nel Settecento Inglese*, Firenze, Sansoni, 1962, e a W. J. BATE, *From Classic to Romantic, Premises of Taste in Eighteenth Century England*, New York, Harper & Row, 1961. L'ottica che ha guidato il taglio e l'impostazione di quest'ordine di problemi, nel presente scritto, è infatti in accordo con le tesi interpretative di questi due studiosi. Cfr. inoltre M. H. ABRAMS, *The Mirror and the Lamp*, Oxford, U. P., 1960, M. ROSSI, *L'Estetica dell'Empirismo Inglese*, Firenze, Sansoni, 1944 e M. KALLICH, *The Association of Ideas*, Paris, Monto, 1970.

⁵² T. HOBBS, *Leviathan*, Oxford, Clarendon Press, 1929, pp. 18-19.

ragione, la ipotizzava quale struttura e principio primo della produzione delle idee, o almeno quale spiegazione di quelle loro concatenazioni abituali che determinano le abitudini intellettuali:

Custom settles habit of thinking in the understanding, as well as of determining in the will, and of motions in the body; all which seems to be but trains of motion in the animal spirits, which once set a-going, continue in the same steps they have been used to: which by often treading, are worn into a smooth path, and the motion in it becomes easy, and as it were natural. As far as we can comprehend thinking, thus ideas seem to be produced in our minds; or if they are not, this may serve to explain their following one another in an habitual train, when once they are put into their track, as well as it does to explain such motions of the body⁵³.

Ma solamente nella seconda metà del '700, con Hume e Hartley, l'associazionismo viene assunto quale struttura stessa dell'attività conoscitiva divenendo la proposta fondamentale del pensiero empirista settecentesco. In *Observations on Man* [1748] non solo l'origine dell'attività mentale viene spiegata in termini fisiologici, ma vengono anche individuate in principi meccanici di causa-effetto, le leggi generali che la regolano, sintetizzate da Hartley nelle note dottrine delle vibrazioni e dell'associazione:

Man consists of Two Parts, Body and Mind. The First is subjected to our Senses and Inquiries, in the same manner as the other Parts of the external material World. The Last is that Substance, Agent, Principle, etc. to which we refer the Sensations, Ideas, Pleasures, Pains and voluntary Motions. *Sensations* are those internal Feelings of the Mind, which arise from the Impressions made by external Objects upon the several Parts of our Bodies.

All our other internal Feelings may be called *Ideas*...

Any *Sensations A, B, C, etc.* by being associated with one another a sufficient Number of Times, get such a Power over the corresponding *Ideas a, b, c, etc.* that any one of the *Sensation A,*

⁵³ J. LOCKE, *Essay Concerning Human Understanding*, Book 2., Ch. XXXIII in *The Works of J. Locke in ten Volumes*, London, Otridge, 1812, vol. II, pp. 139-140.

when impressed alone, shall be able to excite in the Mind b, c, etc. the Ideas of the rest⁵⁴.

Sebbene Hobbes e Locke non si avvedano dell'effetto che l'empirismo e l'associazionismo possano avere in campo estetico, pure essi per primi iniziano un processo di smantellamento di canoni critici a torto ritenuti, fino ad allora, oggettivi e universali, puntualizzando e motivando le diversità intellettive fra individuo e individuo.

Queste differenze secondo Hobbes scaturiscono in parte da peculiarità costituzionali, in parte dal costume e dall'educazione:

The Causes of this difference of Witts, are in the Passions; and the difference of Passions proceedeth, partly from the different Constitution of the body, and partly from different Education. ... It proceeds therefore from the Passions, which are different, not onely from the difference of mens complexions; but also from their difference of customes, and education⁵⁵.

All'associazione delle idee Locke attribuisce le abitudini e le diversità intellettuali, allorquando diversamente stimolata e diretta dall'educazione e dalle inclinazioni:

Besides this, there is another connexion of ideas wholly owing to *chance* or *custom*: Ideas that in themselves are not all of kin, come to be so united in some men's mind, that it is very hard to separate them; they always keep in company, and the one no sooner at any time comes into the understanding, but its associate appears with it; and if they are more than two which are so united, the whole gang, always inseparable, show themselves together. This strong combination of ideas not allied by nature, the mind makes in itself either voluntary or by chance; and hence it comes in different men to be very different, according to their different inclinations, education, interests, etc.⁵⁶.

⁵⁴ D. HARTLEY, *Observations on Man*, New York, Garland, 1971, vol. I, Introduction, pp. I-II e Prop. 10 della Sect. II, « Of Ideas, their Generation and Associations, and of the Agreement of the Doctrine of Vibrations with the Phaenomena of Ideas », Cap. I, p. 65.

⁵⁵ T. HOBBS, *Op. cit.*, p. 56.

⁵⁶ J. LOCKE, *Op. cit.*, p. 139.

L'adozione, nel Settecento, della gnoseologia empirista, quale strumento di analisi in ambito estetico, diventa massiccia soprattutto dopo la pubblicazione del trattato di Hartley; tale adozione non solo avviò elaborate analisi del gusto e del suo rapporto con la produzione e la percezione del 'bello', ma segnò l'inizio di un lungo processo, che si compirà quasi completamente con il romanticismo, in cui il relativismo esplicito dell'empirismo di Hobbes, Locke e Hartley doveva contribuire, parallelamente, a fare anche del gusto un canone relativo e sempre più frequentemente soggettivo⁵⁷. Infatti, allorquando l'empirismo investe l'estetica, il giudizio di valore non viene più sancito dalle qualità intrinseche dell'opera, dalla presunta 'oggettività', cioè, inerente alle regole alle quali l'opera si ispirava, ma dal gusto storicamente determinatosi in base alle abitudini, all'educazione, al costume e ad altri fattori acquisiti. L'analogia fra l'origine e i modi della conoscenza e i piaceri dell'intelletto quali le arti (musica, pittura, poesia) è esplicita nel trattato di Hartley, con l'ovvia considerazione che anche questi ultimi variano a seconda delle diversità impresse negli individui dalle passioni, dal costume e dall'educazione:

However, as the various Figures used in Speaking and Writing have great Influences over each other, alter, and are much altered, as to their relative Energy, by our Passions, Customs, Opinions, Constitutions, Educations, etc. there can be no fixed Standard for determining what is Beauty here, or what is the Degree of it. Every person may find, that his Taste in these Things receives considerable Changes in his Progress through Life; and may, by careful Observation, trace up these Changes to the Associations that have caused them⁵⁸.

Ma prima di questa formulazione, Addison aveva offerto l'applicazione più sistematica delle proposte fonda-

⁵⁷ Per la discussione della frattura fra ordine psicologico e ordine ontologico, avvenuta in seguito alla critica lockiana all'innatismo delle idee, e degli effetti che questa ebbe sul criterio del gusto, Cfr. L. FORMIGARI, *Op. cit.*, pp. 78-79.

⁵⁸ D. HARTLEY, *Op. cit.*, Vol. I, Chap. IV « Of the Six Classes of Intellectual Pleasures », « Of Poetry », p. 340.

mentali della filosofia empirista alla poetica. Egli infatti non solo spiegava i piaceri secondari dell'immaginazione in base ad una concezione associazionista dell'arte, ma richiamandosi esplicitamente alle acquisizioni della filosofia lockiana⁵⁹, puntualizzava anche il carattere relativo e soggettivo del 'bello':

There is not perhaps any real Beauty or Deformity more in one piece of Matter than another, because we might have been so made, that whatsoever now appears loathsome to us, might have shewn itself agreeable; but we find by Experience, that there are several Modifications of Matter which the Mind, without any previous Consideration, pronounces at first sight Beautiful or Deformed. Thus we see that every different Species of sensible Creatures has its different Notions of Beauty, and that each of them is most affected with the Beauties of its own kind⁶⁰.

This different Taste must proceed, either from the *Perfection of Imagination* in one more than in another, or from the *different Ideas* that several Readers affix to the same Words⁶¹.

L'associazionismo, certo, non fornisce una spiegazione esaustiva delle concezioni di Addison; tuttavia, sebbene egli non diversamente da Locke si appellasse al giudizio quale garante di un giusto criterio di gusto, è noto come egli per primo, stabilendo la relazione fra piaceri dell'immaginazione e dottrine gnoseologiche del suo tempo, abbia sottolineato quell'aspetto relativo del 'bello' che con accezioni diverse doveva tanto interessare l'estetica del secondo Settecento.

⁵⁹ « I have here supposed that my Reader is acquainted with that great modern Discovery, which is at present universally acknowledged by all the Enquirers into Natural Philosophy: Namely, that Light and Colours, as apprehended by the Imagination, are only Ideas in the Mind, and not Qualities that have any Existence in Matter. As this is a Truth which has been proved incontestably by Modern Philosophers, and is indeed one of the finest Speculations in that Science, if the *English* Reader would see the Notion explained at large, he may find it in the Eighth Chapter of the Second Book of Mr. Lock's *Essay on Human Understanding* ». (*The Spectator*, N. 413, June 1712, Ed. cit., vol. III, p. 547).

⁶⁰ *Id.*, No. 412, p. 542.

⁶¹ *Id.*, No. 416, p. 561.

Tipica, sotto questo riguardo è la tesi humiana del concetto di bellezza, inesistente come verità oggettiva, e dipendente invece dalla diversità di percezione di coloro che la contemplanò, con la conseguenza che la qualità estetica finisce con l'essere determinata dalle peculiarità emotive e costituzionali, dalle peculiarità associative in cui consiste il meccanismo della conoscenza e delle emozioni:

... a thousand different sentiments, excited by the same object are all right: Because no sentiment represents what is really in the object. It only marks a certain conformity or relation betwixt the object and the organs or faculties of the mind; and if that conformity did not really exist, the sentiment could never possibly have a being. Beauty is no quality in things themselves: It exists merely in the mind which contemplates them; and each mind perceives a different beauty. One person may even perceive deformity, where another is sensible of beauty; and every individual ought to acquiesce in his own sentiment, without pretending to regulate those of others. To seek the real beauty, or real deformity is as fruitless an enquiry, as to pretend to ascertain the real sweet or bitter. According to the disposition of the organs, the same object may be both sweet and bitter; ... It is very natural, and even quite necessary, to extend this axiom to mental, as well as bodily taste; ...⁶²

I principi che regolano l'arte, non possono essere fissati aprioristicamente, secondo Hume, nel senso che sono i dati sensibili offerti dall'esperienza e dall'osservazione della natura umana a fornire materia di elaborazione poetica; tuttavia egli afferma esplicitamente che il linguaggio poetico deriva la sua bellezza dalla trasfigurazione del significato oggettivo di quei dati:

It is evident, that none of the rules of composition are fixed by reasonings *a priori*, or can be esteemed abstract conclusions of the understanding, from comparing those habitudes and relations of ideas, that of all practical sciences, experience; ... Many of the beauties of poetry and even of eloquence are founded on falshood and fiction, on hyperboles, metaphors, and an abuse or perversion

⁶² D. HUME, *Of the Standard of Taste*, in *Four Disertations* (1757), New York, Garland, 1970, pp. 208-209.

of expressions from their natural meaning. To check the fallies of the imagination, and to reduce every expression to geometrical truth and exactness, would be most contrary to the laws of criticism; ...⁶³

Il tentativo di prospettare una soluzione ai problemi connessi con la diversità della reazione estetica, mediante l'uso del giudizio contro l'arbitrio soggettivo, costituisce l'intento programmatico di *An Essay on Taste* [1759] di Gerard. Tuttavia anche Gerard — al quale andò il premio per il concorso indetto dalla Edinburgh Society nel 1755 per il miglior saggio sull'argomento —, non riesce a risolvere in maniera convincente tale problema. Anche egli, infatti, deve riconoscere, in base al suo empirismo, la impraticabilità di canoni univoci che non siano quelli convalidati dal tempo⁶⁴, e ammettere in particolare la diversità di gusto

⁶³ *Id.*, pp. 210-211.

⁶⁴ Se da un lato infatti la gnoseologia empirista aveva fornito la spiegazione e la giustificazione della creazione e della fruizione estetica come una incontrollabile attività dipendente da reali ed ineliminabili peculiarità soggettive, dall'altro l'estetica empirista cercò di ovviare alle manifestazioni troppo radicali, mediante un appello al *consensus gentium* e cioè ad una concordanza effettiva empiricamente determinabile. Alle domande se esistesse ormai un canone di gusto, Hartley ad esempio risponde positivamente motivando tale concordanza in base a costanti organiche nel genere umano, o più limitatamente in base a uniformità culturali di tipo storico (Cfr. *Op. cit.*, p. 430); Hume afferma che il grado di verità delle diverse risposte emotive soggettive è stabilito dal verdetto dei tempi e cioè dal consenso che l'artefatto ha ricevuto (Cfr. *Op. cit.*, pp. 230-31). Beattie invece rappresenta il risvolto conservatore, irrazionale e acritico di tale empirismo; egli infatti giustifica l'esistenza di un canone di gusto richiamandosi a opinioni ampiamente condivise la cui validità è sancita quasi dal numero delle persone che le condividono: « Fiction is conformable to this standard, when it accords with received opinions. These may be erroneous, but are not *apparently* repugnant to nature. On this account, and because they are familiar to us from our infancy, the mind readily acquiesces in them, or at least yields them that degree of credit which is necessary to render them pleasing » (*Op. cit.*, vol. I, pp. 375-76. Cfr. anche Lord KAMES, *Op. cit.*, vol. III, p. 365). Le affermazioni di

che scaturisce da un mancato equilibrio fra giudizio e sensibilità nonché dalla peculiarità dell'esperienza individuale:

Taste is so deeply rooted in human nature, that none are pleased but with some degree of *real* excellence and beauty. But a very *low* degree will *satisfy* one who is acquainted with nothing higher. As we can form no simple *idea*, till its correspondent *sensation* has been first perceived; so, with respect to many of our ideas, we are confined to that precise *degree* of which we have had experience, and cannot by any means enlarge them. Our thoughts can scarcely be raised to a distinct conception of higher pleasure or pain, than we have actually felt⁶⁵.

Gerard dunque, insieme a Lord Kames e ad altri associazionisti della 'Common-Sense School' scozzese cercarono di ovviare all'estremo scetticismo di Hume. Tuttavia anche essi, affiancando alla elaborazione delle categorie del 'bello' la considerazione parallela sulla sua percezione, contribuirono a farne un canone relativo⁶⁶. Lord Kames ad esempio se da un lato polemizza con Hume e insiste sulle qualità intrinseche che definiscono gradevoli gli oggetti di godimento estetico, dall'altro afferma anche che il bello dipende dall'azione congiunta di qualità primarie dell'oggetto e qualità secondarie della percezione:

... beauty, in its very conception, refers to a percipient; for an object is said to be beautiful, for no other reason but it appears so to a spectator. The same piece of matter which to man appears beautiful, may possibly to another being appear ugly. Beauty therefore, which for its existence depends upon the percipient as much upon the object perceived, cannot be an inherent property of either⁶⁷.

Beattie spiegano la convenzionalità e il conformismo che si accompagnarono come risultato contrapposto, nell'estetica empirista, alla soggettivizzazione del gusto.

⁶⁵ A. GERARD, *Op. cit.*, New York, Garland, 1970, p. 108.

⁶⁶ E infatti come fa notare Wellek « L'estetica soggettiva moderna e un concetto storico dello sviluppo della letteratura vennero formulati per la prima volta in Inghilterra e in Scozia, quali che ne fossero, altrove, le sparse anticipazioni » (*Op. cit.*, vol. I, p. 145).

⁶⁷ Lord KAMES, « Beauty » in *Op. cit.*, vol. I, pp. 260-61.

In *Light of Nature Persued* [1768-1778] di A. Tucker ad esempio, il tipo e il grado di esteticità vengono ricercati nella risposta emotiva dell'individuo in base a meccanismi associativi, e J. Beattie nei suoi *Essays* [1776] si esprime con accenti non dissimili:

Persons of different characters, contemplating the same thing, a Roman triumph for instance, feel different emotions, and turn their view to different objects. One is filled with wonder at such a display of wealth and power; another exults in the idea of conquest, and pants for military renown; a third, stunned with clamour, and harrassed with confusion, wishes for silence, security and solitude; one melts with pity to the vanquished, and makes many a sad reflection upon the insignificance of worldly grandeur, and the uncertainty of human things; while the buffoon, and perhaps the philosopher, considers the whole as a vain piece of pegeantry, which by its solemn procedure, and by the admiration of so many people, is only rendered the more ridiculous; — and each of these persons would describe it in a way suitable to his own feelings, and tending to raise the same in others⁶⁸.

Con A. Alison la giustificazione del soggettivismo estetico in base al determinismo in qualche modo inerente alla teoria associazionista si può dire completa. Nei suoi *Essays on the Nature and Principles of Taste* [1790], non solo le variazioni individuali del gusto sono spiegate alla luce di inevitabili diversità percettive e associative⁶⁹, ma alla im-

⁶⁸ *Op. cit.*, p. 386.

⁶⁹ Cfr. *Op. cit.*, pp. 2, 11. È interessante notare che Alison nella conclusione del suo trattato riconosceva la quasi coincidenza dell'assunto principale delle sue teorie e cioè « that the Qualities of Matter are not to be considered as sublime or beautiful in themselves, but as either sublime or beautiful from their being the Signs or Expressions of qualities capable of producing Emotion » (p. 410), con le dottrine della tradizione platonica. Alison stesso, però, precisando la natura di tale coincidenza si inseriva in definitiva nella tradizione che risale a Hume: « If by this doctrine it is only meant, that MATTER is not beautiful in itself, without reference to MIND... I readily agree to it... But if it is further meant, that MATTER is beautiful only, by being expressive of the proper Qualities of MIND, and that all Beauty of the Material, as well as of the INTELLECTUAL

maginazione viene riconosciuta la facoltà di abbandonarsi, al di là della realtà oggettiva che serve solo da stimolo, ad una incontrollabile e libera associazione di idee molto simile al sogno:

In these and a thousand other instances that might be produced, I believe every man of sensibility will be conscious of a variety of great or pleasing images passing with rapidity in his imagination, beyond what the scene or description immediately before him can themselves excite. They seem often, indeed, to have but a very distant relation to the object that at first excited them; and the object itself, appears only to serve as a hint, to awaken the imagination, and to lead it through every analogous idea that has place in the memory. It is then, indeed, in this powerless state of reverie, when we are carried on by our conceptions, not guiding them, that the deepest emotions of beauty or sublimity are felt, ...⁷⁰

Con tali enunciazioni si finisce con l'attribuire alle cose, come loro caratteristiche reali, impressioni puramente soggettive, le quali sebbene regolate da leggi precise⁷¹, rimangono comunque involontarie, necessitate cioè da incontrollabili meccanismi mentali, e perciò inevitabili. La gnoseologia empirista investendo l'estetica, se da un lato ebbe il grande merito di fare anche del 'bello' una categoria relativa agganciata alla condizione storica degli uomini, dall'altro creava anche le condizioni affinché sulle rovine delle regole degli antichi⁷² si potesse impiantare una concezione

World, is to be found in Mind and its QUALITIES alone, there seems some reason for hesitation before we admit this conclusion » (pp. 411-412).

⁷⁰ *Id.*, pp. 41-42.

⁷¹ Le idee infatti, già secondo Hobbes, ma soprattutto dopo la codificazione definitiva di Hartley, si succedono secondo principi rigidi, individuabili nel modo e nell'origine in cui esse sono state generate e associate dai sensi, e cioè per somiglianza l'una con l'altra, per analogia, per causa-effetto, per contiguità spaziale o temporale, per contrasto, ecc.

⁷² Una esemplificazione interessante di questo processo in atto è costituito da *The Pleasures of Imagination, a Poem* [1757] di M. Akenside (*The Poetical Works*, New York, AMS Press, 1969), dove il tentativo di conciliare le acquisizioni dell'estetica associazioni-

dell'arte intesa come libera creazione di una mente geniale i cui soggettivi meccanismi mentali non sono più vincolati ai significati naturali delle cose⁷³.

sta con ormai impraticabili speculazioni di ordine cosmologico e teologico, si risolve in un audace e poco convincente accostamento (Cfr. il « General Argument » della seconda edizione del poema, p. 169). Il 'bello' viene definito universale nella sua essenza, e le arti come partecipi di un immutabile ordine cosmico divino: « Thus then at first was Beauty sent from Heaven, / The lovely mistress of Truth and Good / In this dark world: for Truth and Good are one; / And Beauty dwells in them, and they in her, / With like participation. (vv. 432-36) To thy surrounding vision, which unites / All essences and powers of the great world / In one sole order, fair alike they stand, / As features well consenting, and alike / Requir'd by Nature ere she could attain / Her just resemblance to the perfect shape / Of universal Beauty; which with thee / Dwelt from the first. (vv. 582-89, Book I) Costretto però a riconoscere l'inesistenza del gusto come canone univoco e assoluto, Akenside afferma che non a tutti i mortali è concesso di cogliere l'essenza del 'bello' nella sua interezza; ne ricerca quindi quasi disordinatamente le motivazioni, attingendo, ora, dalle teorizzazioni dell'estetica empirista, ora appellandosi a innate diversità impresse sull'individuo da un disegno divino. (Cfr. il Book III, della prima edizione).

⁷³ Nella sua opera, W. C. Bate fa notare, la stretta relazione esistente fra empirismo, antirazionalismo e soggettivismo: « ...to the empiricist, knowledge comes wholly from sensation, or from reflection upon that sensation; insofar as we actually reason at all, therefore, 'we reason', said Locke, 'about particulars'; and for insight into the objectively general, empiricism substitutes the mere term 'generalization', with its connotation of a subjective act of mind. In its opposition to the universal, and its emphasis upon sensory and experiential proof, it is also essentially anti-rationalistic: it turns in distrust upon the generalizations which the 'meddling intellect' is prone to make for the sake of convenience; in the reasoning process itself, as in other phenomena, it accepts that alone which constant and direct experience can verify; and if carried far enough, its extreme results may easily become a skeptical relativism, and a final inability to rely upon much more than individual sentiment ».

Gli effetti sull'estetica e la critica romantica, continua Bate, furono notevoli: « In more or less degree, it substitutes for those premises the beliefs that such truth as can be known is to be found primarily in or through the particular, and that this truth is to be

L'espressione più radicale e precoce del processo di disgregazione di categorie oggettive, in atto nel secondo Settecento, è costituito come è noto, dalla *Inquiry* di Burke e dalla sua codificazione dell'idea del sublime. Col suo trattato Burke intendeva confutare la diffusa convinzione che non esistesse un criterio universale di gusto, ma ben presto doveva ammettere che se pure i principi in base ai quali il gusto opera siano univoci ed uniformi in tutti gli uomini, « the degree in which these principles prevail in the several individuals of mankind, is altogether as different as the principles themselves are similar. For sensibility and judgment, which are the qualities that compose what we commonly call a *Taste*, vary exceedingly in various people »⁷⁴.

Dal dissidio palese nell'opera di Burke fra sensibilità e ragione, e dal riconoscimento alla immaginazione e alla sensibilità di un ruolo superiore rispetto alla « precarious operation of our mind »⁷⁵, quale fonte di piacere estetico, deriva il rifiuto dei principi di 'proporzione', 'congruità' e 'utilità' quali canoni oggettivi dell'opera d'arte e la loro sostituzione con una serie molteplice di 'sensi' riconducibili alla sensibilità degli individui, che insieme a una ridefinizione del 'bello' concorrono a pari merito a determinare l'esperienza estetica. Il suo concetto di 'bello', infatti, è una qualità degli oggetti che lungi dall'appellarsi alla ragione, agisce meccanicamente sulla mente, mediante l'intervento dei sensi:

Beauty is a thing much too affecting not to depend upon some positive qualities. And, since it is no creature of our reason, since it strikes us without any reference to use, and even where no use at all can be discerned, since the order and method of nature is generally very different from our measure and proportions, we

realized, appreciated, and declared in art by a response to that particular of some faculty or capacity in man which is imaginative and often emotional rather than 'rational', and which therefore inclines to be somewhat individualistic and subjective in its working ». (*Op. cit.*, pp. 93-94).

⁷⁴ E. BURKE, *Op. cit.*, « Introduction on Taste », pp. 23-24.

⁷⁵ *Id.*, p. 107.

must conclude that beauty is, for the greater part, some quality in bodies, acting mechanically upon the human mind by the intervention of the senses⁷⁶.

La preferenza per un uso suggestivo del linguaggio e delle parole si accorda con una tale concezione del 'bello'; in questo senso il linguaggio delle persone 'non evolute', secondo Burke, esprime al massimo la sua carica emotiva fino a perdere completamente l'idea dell'oggetto che funge da stimolo e a risolversi in pura espressione della sensibilità:

The truth is, all verbal description, merely as naked description, though never so exact, conveys so poor and insufficient an idea of the thing described, that it could scarcely have the smallest effect, if the speaker did not call in to his aid those modes of speech that mark a strong and lively feeling in himself. ...

Uncultivated people... admire more, and are more affected with what they see, and therefore express themselves in a warmer and passionate manner. If the affection be well conveyed, it will work its effect without any clear idea; often without any idea at all of the thing which has originally given rise to it⁷⁷.

Nel clima preparato dall'estetica empirista, con l'enfasi cioè sempre più forte sul carattere relativo del gusto, sul potere dell'immaginazione, e quindi del linguaggio, di modificare la realtà oggettiva, con la rivendicazione esplicita alla sensibilità di una autonomia rispetto ad altre espressioni dell'intelletto, si innestano, dunque, quelle manifestazioni anticipatrici della poetica romantica che trovano in Young, Hurd, nei Warton i portavoce più significativi. Questi recidono definitivamente i legami con quell'effetto vincolante del reale⁷⁸ che perfino nella visione di Burke, al-

⁷⁶ *Id.*, Part. Three, Sect. XII, p. 112.

⁷⁷ *Id.*, Part Five, Sect. VII, «How WORDS influence the passion», pp. 175-176.

⁷⁸ J. Warton, fra le opere di Shakespeare, cita *The Tempest* come l'esempio più felice di un potere creativo originale e stravagante non costretto dalle convenzioni derivanti dall'osservazione e dall'esperienza del reale: «Of all the plays of SHAKESPEARE, the TEMPEST is the most striking instance of his creative power. He has there given the reins to his boundless imagination, and has

meno in teoria, spettava al giudizio mantenere, e impiantano una concezione dell'arte intesa come 'creazione' in uno stato di estasi e di rapimento, libera da qualsiasi limitazione, dove l'infrazione è conferma di genialità e la genialità è sinonimo di sregolatezza. Si legge infatti nelle *Conjectures on Original Composition* [1759] di Young:

As beauties less perfect, who owe half their charms to cautious art, learning inveighs against natural unstudied graces and small harmless inaccuracies, and sets rigid bounds to that liberty to which genius often owes its supreme glory, but the no-genius its frequent ruin. ...

«Genius often then deserves most to be praised when it is most sure to be condemned; that is, when its excellence, from mounting high, to weak eyes is quite out of sight». ...

In the fairyland of fancy, genius may wander wild; there it has a creative power, and may reign arbitrarily over its own empire of chimeras. The wide field of nature, also, lies open before it, where it may range unconfined, make what discoveries it can, and sport with its infinite objects uncontrolled, as far as visible nature extends, painting them as wantonly as it will⁷⁹.

L'intenzione di sgombrare definitivamente il campo di quanto nella estetica empirista ancora serviva a stabilire un nesso fra arte e realtà, è palese nelle *Letters on Chivalry and Romance* [1762] di Hurd:

But the source of bad criticism, as universally of bad philosophy, is the abuse of terms. A poet, they say, must follow nature; and by nature we are to suppose can only be meant the known and experienced course of affairs in this world. Whereas the poet has a world of his own, where experience has less to do, than

carried the romantic, the wonderful, and the wild, to the most pleasing extravagance». («Observations on the Tempest of Shakespeare» in *The Adventurer*, September 25, 1753, London, Payne, 1968, vol. II, p. 134). E in «Observations on the Tempest Concluded»: «In this arduous and uncommon talk, however, SHAKESPEARE has wonderfully succeeded in his TEMPEST: the monster CALYBAN is the creature of his own imagination, in the formation of which he could derive no assistance from observation or experience» (*The Adventurer*, October 9, 1753, Ed. cit., vol. II, p. 157).

⁷⁹ *Op. cit.*, Hildsheim, Georg Olms, 1968, pp. 557, 560.

consistent imagination. He has, besides, a supernatural world to range in. He has Gods, and Faeries, and Witches at his command. ...⁸⁰

L'ispirazione soprannaturale, il genio selvaggio e naturale che nel creare partecipa del divino⁸¹, l'individualità e l'originalità che sono i cardini intorno a cui ruotano le *Conjectures* di Young, in Inghilterra, dovevano in questa fase avere poca notorietà (molta dovevano averne invece in Germania), ma l'autonomia dell'arte rispetto alle altre sfere della conoscenza era ormai definitivamente codificata, pronta a filtrare nella poetica romantica del primo Ottocento.

Sotto questo riguardo la *Prefazione* alla seconda edizione delle *Lyrical Ballads* [1800] si presenta come un documento molto interessante: in essa la concezione dell'arte è ancora derivata dai principi e dalla terminologia empirista della conoscenza, nel senso che le situazioni reali forniscono materia all'elaborazione associativa dell'immaginazione⁸², ma già si avverte come predominante la presenza del genio teso a rescindere i legami con l'effetto vincolante del reale per porre quale soggetto primo della creazione la propria intima e superiore individualità⁸³.

⁸⁰ R. HURD, *Letters On Chivalry and Romance*, in *Moral and Political Dialogues*, Farnborough, 1972, vol. III, pp. 303-304.

⁸¹ «...for what, for the most part, mean we by genius, but the power of accomplishing great things without the means generally reputed necessary to that end? A genius differs from a good understanding, as a magician from a good architect; that raises his structure by means invisible, this by the skilful use of common tools. Hence genius have ever been supposed to partake of something Divine. *Nemo unquam vir magnus fuit since aliquo afflatu divino*». (E. YOUNG, *Op. cit.*, p. 556).

⁸² «The principal object then which I proposed to myself in these Poems was to make the incidents of common life interesting by tracing in them, truly though not ostentatiously, the primary laws of our nature: chiefly as far as regards the manner in which we associate ideas in a state of excitement» (W. WORDSWORTH, *Op. cit.*, London, Methuen, 1963, pp. 238-239).

⁸³ «To these qualities he has added a disposition to be affected more than other men by absent things as if they were present;

b) Hazlitt deriva le sue categorie estetiche dalla tradizione empirista; la psicologia associazionista, in particolare, non solo permetteva di dare una interpretazione dell'artefatto in base ai meccanismi stessi della percezione e della conoscenza, ma individuando la dipendenza di tali meccanismi dai relativi condizionamenti ambientali e culturali, si poneva quale superamento di regole aprioristiche per una interpretazione e un apprezzamento storico del 'bello'. Non si trattava certo di vero e proprio metodo storico così come sarà sviluppato più tardi dai tedeschi, ma l'estetica empirista, con anticipo, contribuiva, in questo modo, a conferire alle variabili storiche e nazionali quella considerazione nuova e rilevante nella valutazione del genio e dell'artefatto, che è presente con maggior rigore nello schema della prima storia della poesia inglese, la *History of English Poetry* [1774-85] di Thomas Warton. Che in Hazlitt sia particolarmente vivo il senso del rapporto esistente fra il genio e la relativa situazione storica è indiscutibile, ma fino a che punto, con quali esiti e con quale grado di coerenza, tale rapporto costituisca un criterio di valutazione operante nella sua produzione critica complessiva, rappresenta, sulle indicazioni già fornite da Wellek nella sua *Storia della Critica moderna*, una interessante ipotesi da verificare.

Un'eco del vivace dibattito sulla esistenza o meno di un canone universale del gusto, svoltosi nella seconda metà del Settecento come conseguenza inevitabile dell'adozione della psicologia associazionista, sembra essere il saggio « Out-

an ability of conjuring up in himself passions, which are indeed far from being the same as those produced by real events, yet (especially in those parts of the general sympathy which are pleasing and delightful) do more nearly resemble the passions produced by real events, than anything which, from the motions of their own minds merely, other men are accustomed to feel in themselves; whence, and from practice, he has acquired a greater readiness and power in expressing what he thinks and feels, and especially those thoughts and feelings which by his own choice, or from the structure of his own mind, arise in him without immediate external excitement» (*Id.*, p. 250. Cfr. anche p. 260).

lines of Taste », dove infatti Hazlitt — anche per l'influsso esercitato su di lui da Warton e più tardi dallo schema storico delle *Lectures* di W. A. Schlegel — contesta la plausibilità di regole fisse e universali per affermare una sostanziale — anche se generica — dipendenza del genio dalla fisionomia culturale dei tempi e dalla individualità nazionale:

Indeed I think all genius is, in a great measure, national and local, arising out of times and circumstances, and being sustained at its full height by these alone, and that originality is not a deviation from, but a recurrence to nature. Rules and models destroy genius and art⁸⁴.

All'associazione, inoltre, Hazlitt assegnava il compito di conferire « gusto » e cioè espressione alla materia trattata, di evidenziare cioè il sistema di relazioni significative fra il reale e la sua particolare percezione:

Gusto in art is power or passion defining any object. ... In one sense, however, there is hardly any object entirely devoid of expression, without some character of power belonging to it, some precise association with pleasure or pain: and it is in giving this truth of character from the truth of feeling, whether in the highest or the lowest degree, but always in the highest degree of which the subject is capable, that gusto consists⁸⁵.

Ma Hazlitt è anche consapevole dei pericoli di soggettivismo inerenti a tale teoria. Le critiche che egli muove, nel saggio « On Beauty »⁸⁶ del 1816, ad una spiegazione dei processi conoscitivi e quindi dell'arte meramente in termini associazionisti, sembrano rispondere a quella tendenza ad assegnare all'associazione delle idee un valore prioritario, se non assoluto, nella determinazione del 'bello', che si è osservata in Hume ed Alison, ad esempio; tali critiche tuttavia, almeno in questa fase, rivelano il persistere nell'este-

⁸⁴ W. HAZLITT, « Outlines of Taste » [1828], vol. 20, p. 390.

⁸⁵ W. HAZLITT, « On Gusto » [1816], vol. 4, p. 77.

⁸⁶ W. HAZLITT, « On Beauty », vol. 4, p. 68.

tica di Hazlitt di canoni classici come la simmetria, la proporzione e l'armonia che si risolvono, purtroppo, in toni discriminatori e selettivi nei confronti di forme che a quelle regole non si conformano. Nel saggio già citato « Outlines of Taste » del 1828, invece, il rifiuto di interpretare il 'bello' puramente in termini associazionisti che si accompagna al riconoscimento della legittimità di diversità individuali storiche e nazionali, rappresenta la proposta di una mediazione che senza sottovalutare le peculiarità associative individuali, indica nella reale natura delle cose che fungono da stimolo la loro oggettiva motivazione:

It has been the fashion of late to pretend to refer everything to association of ideas ... but as Hartley has himself observed, who carried this principle to the utmost extent, and might be supposed to understand its limits, association implies something to be associated, and if there is a pleasing association, there must be first something naturally pleasing from which the secondary satisfaction is reflected, or to which it is conjoined⁸⁷.

Il rifiuto di regole, apriorismi e astrazioni nei saggi di Hazlitt è molto marcato e infatti in « On Genius and Common Sense », egli afferma che il genio sarebbe in parte il risultato di una sorta di « accumulated experience » e cioè di impressioni inconscie accumulate nella memoria in relazione alle circostanze che le hanno generate, e che riaffiorano allorché stimolate:

Common sense is the just result of the sum-total of such unconscious impressions in the ordinary occurrences of life, as they are treasured up in the memory, and called out by the occasion. Genius and taste depend much upon the same principle exercised on loftier ground and in more unusual combinations⁸⁸.

Più oltre ad un tale insieme di impressioni viene data una spiegazione in termini associazionisti, che lungi però dal concretarsi in una magnificazione di processi associativi

⁸⁷ W. HAZLITT, « Outlines of Taste », vol. 20, p. 390.

⁸⁸ W. HAZLITT, « On Genius and Common Sense », vol. 8, p. 32.

liberi e incontrollati, individua nell'intervento della ragione un momento essenziale, anche se secondario, di verifica e di controllo:

... but all that is meant by feeling or common sense is nothing but the different cases of the association of ideas, more or less true to the impression of the original circumstances, as reason begins with the more formal development of those circumstances, or pretends to account for the different cases of the association of ideas. But it does not follow that the dumb and silent pleading of the former (though sometimes, nay often mistaken) is less true than that of its babbling interpreter, or that we are never to trust its dictates without consulting the express authority of reason. Both are imperfect, both are useful in their way, and therefore both are best together, to correct or to confirm one another. ... By ingrafting reason on feeling, we 'make assurance double sure'⁸⁹.

Hazlitt dunque cerca di correggere alcune deformazioni che gli sembrava di ravvisare nell'estetica empirista, come ad esempio una eccessiva enfasi posta sulle peculiarità associative a discapito della vera essenza degli oggetti che fungono da stimolo, e che poi si risolveva nell'affidare alla sensibilità un ruolo predominante rispetto al giudizio. E tuttavia tale intervento correttivo non sempre è condotto col rigore, la coerenza e la sistematicità necessari; anzi egli stesso, spesso, non è alieno dalle deformazioni che lamenta, il che è alla base delle interpretazioni spesso opposte che vengono date della sua opera critica.

Probabilmente egli non si era assunto sistematicamente tale compito a livello teorico, e l'impegno di costante e convinta contestazione di alcuni presupposti della filosofia empirista⁹⁰ — che egli espresse nei suoi scritti di natura filosofica e politica —, filtra a tratti nelle sue teorie estetiche senza che le implicazioni di fondo trovino sempre la loro piena e coerente applicazione. Roy Park ha definito 'experiential' la risposta di Hazlitt ai problemi in cui si dibatteva al tempo la poesia, intendendo dire con questo che le solu-

⁸⁹ *Id.*, p. 35.

⁹⁰ Cfr. sotto pp. 77-86.

zioni da lui proposte non vollero, intenzionalmente, costituirsi in una teoria generalizzante, e che contro le tendenze astrattizzanti dell'epoca — fossero esse di tipo scientifico o idealistico — egli oppose una concezione della poesia come espressione dell'esperienza umana non traducibile in schematismi costrittivi, né suscettibile di indagine scientifica o di valutazione in termini utilitaristici⁹¹.

Tale interpretazione è esatta, soprattutto quando la si consideri in relazione al recupero della dimensione immaginativa e spirituale dell'uomo in polemica con l'utilitarismo che informava alcuni atteggiamenti nei confronti dell'arte; ma tale interpretazione va integrata ai tentativi di Hazlitt di contestare all'estetica empirista, e sullo stesso terreno teorico, alcuni dei suoi principi informativi, e di individuare nella 'umanità' e nella società quei referenti oggettivi capaci di ovviare ad una privatizzazione definitiva della poesia e dell'emotivo.

Park fa notare inoltre come l'egemonia dell'empirismo, all'epoca, stimolò per converso una demarcazione netta fra scienza e poesia e come contrariamente a Coleridge, Hazlitt abbia resistito alla tentazione di contribuire a tale scissione rifiutandosi di definire un aspetto della vita dell'uomo, per sua natura imponderabile e indefinibile come la poesia. C'è da chiedersi innanzitutto se la considerazione della poesia come un campo non investigabile non contenga automaticamente il riconoscimento di una sostanziale antinomia fra scienza e poesia; tuttavia va notato che se certe affermazioni di Hazlitt sono tali da fornire sufficienti motivazioni alla tesi di Park, queste stesse affermazioni di Hazlitt sono se non smentite, quanto meno controbilanciate, da tutta una serie di considerazioni teoriche sui processi creativi, sulla natura dell'arte e sulla sua funzione nella società, che si inseriscono in una concezione estetica articolata e complessa. Se con Park è giusto enfatizzare in Hazlitt la sua concezione della poesia come esperienza aperta e libera da astrazioni e dogmatismi filosofici costrittivi, bisogna anche dire

⁹¹ Cfr. R. PARK, *Op. cit.* Introduzione e Cap. I.

che tale concezione in Hazlitt è informata da una ideologia filosofica e politica dallo spessore teorico notevole, come lo stesso Park nota più tardi nella sua opera⁹², precisando come l'opposizione di Hazlitt nei confronti dei sistemi teorici non sia un rifiuto delle teorie in genere, ma delle astrazioni aprioristiche⁹³.

Convinto dunque della necessità di limitare e arginare il libero sfogo di associazioni individuali, Hazlitt propone una immaginazione originale ma non stravagante e compiaciuta e cioè connessa alla realtà oggettiva della natura, e un 'genio' superdotato ma non immemore della sua appartenenza alla comunità sociale.

È questa concentrazione su se stessi, simile ad una ipertrofia letale per la poesia, che Hazlitt ad esempio lamenta in Byron, al quale, pure, riconosceva notevoli capacità di strutturazione e un grande vigore stilistico:

The Giaour, the Corsair, Childe Harold, are all the same person, and they are apparently all himself. ... It is not the passion of a mind struggling with misfortune, or the hopelessness of its desires, but of a mind preying upon itself, and disgusted with, or indifferent to all other things. There is nothing less poetical than this sort of unaccommodating selfishness. There is nothing more repulsive than this sort of ideal absorption of all interests of others, of the good and ill of life, in the ruling passion and moody abstraction of a single mind, as if it would make itself the centre of the universe, and there was nothing worth cherishing but its intellectual diseases. It is like a cancer, eating into the heart of poetry⁹⁴.

⁹² *Id.*, pp. 162-63.

⁹³ Infatti il saggio « The Spirit of Philosophy » (vol. 20, p. 369) che Park cita come una delle istanze più palesi dell'avversione di Hazlitt contro i sistemi teorici in genere, in difesa della dimensione imponderabile della vita dell'uomo, sembra essere in effetti un'accusa contro quelle teorie aprioristiche che pretendono di avallare con pretese di scientificità il pregiudizio di parte, oppure costituiscono degli assurdi scientifici e una perversione della scienza sperimentale come la craniologia e la frenologia. Nel saggio Hazlitt vuole affermare la necessità di ricercare la verità al di là di schemi precostituiti (Cfr. p. 370).

⁹⁴ W. HAZLITT, « On the living Poets » [1818], vol. 5, p. 153.

Quasi tutti i saggi letterari di Hazlitt rappresentano il tentativo isolato di controbilanciare una concezione dell'arte che si era andata sempre più definendo nei suoi contorni di ambito appartato e superiore, e all'interno del quale, lo spazio dovuto alla 'umanità' si era ridotto fino a scomparire del tutto per far posto al 'genio' che ormai vi regnava sovrano e incontaminato⁹⁵.

Per Hazlitt « real poetry, or poetry of the highest order, can only be produced by unrevelling the real web of associations, which have been wound round any subject by nature, and the unavoidable conditions of humanity »⁹⁶. In questo senso, e cioè solamente mantenendo l'arte all'interno della convenzione sociale, si può scongiurare il pericolo di ridurla ad una curiosità tenuta sotto chiave nel chiuso dei laboratori per il diletto dei pochi addetti:

The spirit of poetry and the spirit of humanity are the same. The productions of nature are not locked up in the cabinets of the curious, but spread out on the green lap of earth⁹⁷.

Compito dell'artista, è dunque per Hazlitt, quello di ripercorrere e rendere fruibili quei legami associativi, e cioè di rendere percettibile l'interesse e il significato che l'uomo ha riposto nelle cose, senza recidere i legami con l'umanità:

They see with different eyes from the multitude. But true genius, though it has new sources of pleasure opened to it, does not lose its sympathy with humanity. It combines truth of imitation with effect, the parts with the whole, the means with the end. The mechanic artist sees only that which nobody else sees, and is con-

⁹⁵ Il discorso socio-culturale connesso a tale problematica, viene qui intenzionalmente ommesso, o solo vagamente accennato; esso occupa infatti una posizione cruciale nella critica di Hazlitt e come tale merita una opportuna e più ampia attenzione. Gli scopi di questo scritto mirano prima di tutto a individuare le linee direttrici teoriche, anche in relazioni a quelle dominanti, lungo le quali si muovono le sue concezioni.

⁹⁶ W. HAZLITT, « Pope, Byron, and Mrs. Bowles » [1821], vol. 19, p. 75.

⁹⁷ *Id.*, p. 76.

versant only with the technical language and difficulties of his art. ... They are proud of their knowledge in proportion as it is a secret⁹⁸.

L'artista possiede capacità superiori all'uomo comune nell'analizzare e rendere tipico il materiale trattato, tuttavia come Hazlitt tiene a sottolineare in « Fine Arts », la sua eccellenza risulta da una efficace rappresentazione della natura che lo circonda e non da una oggettivazione di astratte e 'ideali' categorie mentali:

The general object of this analysis of the works of the great masters, has been to shew, that their pre-eminence has constantly depended, not on the creation of a fantastic, abstract-excellence, existing nowhere but in their own minds, but in their selecting and embodying some new view of nature, which came immediately under their habitual observation, and which their particular genius led them to study and imitate with success⁹⁹.

Queste convinzioni, non solo costituiscono le premesse essenziali su cui poggia il suo concetto di immaginazione, ma motivano anche le sue critiche costanti nei confronti dell'individualismo che gli sembrava fosse l'espressione tipica dell'intellettuale del suo tempo¹⁰⁰. Hazlitt era consapevole che l'enfasi sempre maggiore sulla personalità dell'artista, avrebbe finito col completare quel processo di isolamento dell'arte dal suo contesto reale, e cioè dagli uomini e dalle loro vicende, e a tale spiccata consapevolezza vanno addebitati certi suoi toni a volte faziosi, anche se non del

⁹⁸ W. HAZLITT, « On Imitation » [1816], vol. 4, pp. 76-77.

⁹⁹ W. HAZLITT, « Fine Arts » [1817], vol. 18, p. 122.

¹⁰⁰ Cfr. ad esempio « Observations on Mr. Wordsworth's Poem The Excursion » [1814], vol. 4; « On Poetical Versatility » [1816], vol. 4; « Coleridge's Lay Sermon » [1816], vol. 16; « Coleridge's Literary Life » [1817], vol. 16; « On Shakespeare and Milton » [1818], vol. 5; « On the Living Poets » [1818], vol. 5; « Childe Harold's Pilgrimage » [1818], vol. 19; « On Paradox and Common-Place » [1821], vol. 8; « On Genius and Common Sense » [1821], vol. 8; « Shelley's Posthumous Poems » [1824], vol. 16; « Mr. Coleridge » [1825], vol. 11; « Lord Byron » [1825], vol. 11; « Sir Walter Scott » [1825], vol. 11; « Mr. Wordsworth » [1825], vol. 11.

tutto immotivati. L'esempio classico è costituito dalla sua critica nei confronti di Wordsworth al quale non andava disconosciuta, pur con le dovute riserve, una importante opera di democratizzazione della poesia, programmaticamente espressa nella *Prefazione alle Lyrical Ballads*, contrapposte per linguaggio e contenuto ai prodotti di quei « ... Poets, who think that they are conferring honour upon themselves and their art in proportion as they separate themselves from the sympathies of men, and indulge in arbitrary and capricious habits of expression in order to furnish food for fickle tastes and fickle appetites of their own creation »¹⁰¹.

In « On Genius and Common Sense » Wordsworth è invece contrapposto a Shakespeare come l'esempio più significativo di una nuova genialità, espressione cioè dell'autonomia del poeta rispetto alle vicende dell'umanità e di un temperamento completamente concentrato su sé stesso. Pur riconoscendogli originalità e forza creativa e il merito di aver inaugurato un nuovo stile e una nuova scuola poetica, Hazlitt non sembra disposto a credere troppo alle sue professioni di fede nei confronti del genere umano; anzi gli contesta l'individualismo che traspare dalla sua poesia con parole quasi analoghe a quelle usate dallo stesso Wordsworth nel condannare il preziosismo di certi poeti:

He is the greatest, that is the most original poet of the present day, only because he is the greatest egotist. He is 'self-involved, not dark'. He sits in the centre of his own being, and there 'enjoys bright day'. He does not waste a thought on others. Whatever does not relate exclusively and wholly to himself, is foreign to his views. He contemplates a whole-length figure of himself, he looks along the unbroken line of his personal identity. ... The object is nothing but as it furnishes food for internal meditation, for old associations. ... With the passions, the pursuits, and the imaginations of other men, he does not profess to sympathise, but 'finds tongues in the trees, books in the running brooks, sermons in stones, and good in every thing'¹⁰².

¹⁰¹ W. WORDSWORTH, *Op. cit.*, pp. 239-40.

¹⁰² W. HAZLITT, « On Genius and Common Sense », vol. 8, p. 44. È interessante notare che lo stesso Wordsworth nella Prefazione

Eppure questi accenti troppo esageratamente polemici nei confronti di Wordsworth, se in qualche modo sembrano tradire lo sdegno politico di Hazlitt — fedele quasi con ostinazione agli ideali della Rivoluzione Francese e alla causa degli oppressi — per l'apostasia del futuro poeta laureato, non autorizzano a catalogare la sua critica costante nei confronti dell'egocentrismo del poeta come mero pregiudizio politico. La forte incidenza di categorie di natura filosofica, etica e politica nell'estetica di Hazlitt, non si misura, infatti, sulla base dei toni faziosi che è possibile rintracciare nella sua produzione, anche perché se è vero che Hazlitt condusse una critica costante nei confronti di Coleridge, Wordsworth e Southey come entità politicamente schierate, questa non costituì un preliminare dottrinale nell'apprezzamento reale delle loro opere. È riconosciuto infatti che fra i critici contemporanei non ci sia stato estimatore migliore di Hazlitt, della poesia di Wordsworth¹⁰³. Né sono esenti dalla critica che Hazlitt condusse nei confronti dell'individualismo dei poeti a lui contemporanei artisti come Byron, o Shelley ad esempio, il quale politicamente aderiva ai suoi stessi ideali e anzi la sua produzione poetica ne era una efficace testimonianza. Alla condanna dell'egocentrismo di Byron, Hazlitt contrapponeva inoltre la valutazione complessivamente positiva della narrativa di Scott al quale tuttavia rimproverò sempre l'adesione ad una ideologia politica conservatrice.

Hazlitt dunque non chiedeva all'arte l'adozione del suo credo politico quale discriminante indispensabile per sancirne la qualità estetica e morale, infatti contro i toni troppo scopertamente didattici di *The Village* di Crabbe, egli suggeriva come unica condizione morale dell'arte la sua disponibilità a cogliere l'intima essenza umana e sociale della

alle *Lyrical Ballads*, aveva fatto pubblica ammenda dell'uso forse un po' troppo personale che aveva fatto di certe associazioni, anche se poi aggiungeva di non essere disposto ad apportare correzioni che gli avrebbero causato traumatici sensi di sfiducia (Cfr. *Op. cit.*, p. 262).

¹⁰³ Cfr. ad esempio la conferenza « On the Living Poets », vol. 5.

realtà al di là di credi politici determinati. È in questa sorta di disponibilità e di simpatia con la molteplicità delle vicende umane che l'arte e il poeta, secondo Hazlitt, avrebbero assolto alla loro funzione di naturali alleati dell'umanità e della libertà. T. Eagleton ha giustamente rilevato come nell'atteggiamento di Hazlitt vada ravvisata l'espressione di una mente dialettica¹⁰⁴, anche se, va aggiunto, esistono in lui prese di posizione (stupisce soprattutto l'eccessiva ostilità espressa nei confronti di Shelley) che richiedono una più ampia analisi del rapporto esistente nella sua produzione fra politica e critica letteraria, per poterne spiegare il senso e le motivazioni. Qui si vuole soprattutto sottolineare come la critica che Hazlitt condusse nei confronti di un'arte intesa quale espressione della sensibilità individuale o quale espressione di convinzioni di parte, rivela una connessione con il suo sistema ideologico che si stabilisce ad un livello molto più profondo e consapevole che non sia quello di una grossolana dipendenza della sua produzione critica dalle controversie dovute agli schieramenti politici del momento.

La critica all'intellettuale e all'arte del suo tempo rivelano un Hazlitt consapevole di quell'individualismo tanto tipico della dinamica disgregatrice dell'ideologia borghese. L'empirismo aveva prima frantumato canoni e strutture ideologiche fino ad allora ritenuti universali, offrendo le premesse filosofiche per la codificazione dell'individualismo a tutti i livelli; con il rifiuto — ampiamente diffuso, anche se non certamente generalizzato — di qualsiasi manifestazione che non rientrasse nella razionalità strumentale dei rapporti di produzione instaurati dall'economia politica borghese, si favoriva, poi, il denitativo isolamento dell'arte in ambito appartato, specializzato e superiore.

La voce più significativa di tale atteggiamento ostile nei confronti dell'arte è rappresentata, come è noto, da Bentham il quale in nome della necessità di un sapere 'utile', mi-

¹⁰⁴ T. EAGLETON, « William Hazlitt: An Empiricist Radical » in *New Blackfriars*, Oxford, vol. 54, n. 634, March 1973, p. 117.

surava il valore dell'arte in base alla sua rispondenza ai requisiti di verità e utilità¹⁰⁵. La posizione di Bentham era fedelmente riproposta dall'organo utilitarista, la *Westminster Review*, fondata nel 1824, che aveva fra gli altri, come suo abile collaboratore, Th. Peacock il quale già nel 1820 in *The Four Ages of Poetry* aveva decretato la completa inutilità, all'epoca, del poeta e della poesia¹⁰⁶. Le affermazioni presenti nella rivista mostrano in atto la restrittiva equazione stabilita fra il progresso tecnologico, l'acquisizione materiale e la 'felicità del maggior numero': « Ledgers do not keep well in rhyme, nor are three-deckers built by songs, as towns were by yore »¹⁰⁷.

Hazlitt si trova così ad operare in una situazione estremamente intricata. È innanzitutto necessario difendere l'arte contrastando la progressiva integrazione nella logica utilitarista di ogni manifestazione umana e culturale, e in questo senso è giusto enfatizzare con Park la funzione avuta da Hazlitt nel condurre la prima critica sostenuta e radicale nei confronti dell'utilitarismo. L'impegno di convinta opposizione alla logica strumentale dell'utilitarismo, in difesa della dimensione immaginativa dell'uomo è particolarmente presente — tanto per citare solo alcuni esempi che ne mettano in risalto la continuità — nella conferenza « On Poetry » del 1818¹⁰⁸, nel saggio « The New School of Re-

¹⁰⁵ Cfr. J. BENTHAM, *Works*, Edinburgh, Bowring, 1838-43, vol. II, pp. 253-54.

¹⁰⁶ Cfr. T. PEACOCK, *The Works*, London, Brett-Smith and Jones, 1934, vol. VIII, pp. 21-22.

¹⁰⁷ *Westminster Review*, IV, 1825, p. 165-66. Tale atteggiamento ostile nei confronti dell'arte era per converso affiancato da una vasta opera di diffusione di nozioni utili al progresso tecnologico e delle leggi economiche e sociali che secondo i padri del liberalismo lo regolavano. È emblematica sotto questo riguardo la « Society for the Diffusion of Useful Knowledge » fondata da Brougham nel 1826. Cfr. R. D. ALTICK, « The Utilitarian Spirit » in *The English Common Reader*, Chicago, U.P., 1967, pp. 129-140.

¹⁰⁸ Cfr. vol. 5, pp. 3, 9. In « The New School of Reform » la condanna della fredda logica utilitarista è diretta ed efficace: « This is their idea of a perfect commonwealth: where each member

form » del 1826, e in « The Utilitarian Controversy: The *Edinburgh and Westminster Review* » del 1829 particolarmente interessante perché in quest'ultima Hazlitt individua l'epigono più esasperato di questo atteggiamento di rifiuto nei confronti di quelle espressioni che non rispondono al requisito di utilità:

...and prove that the *Whole Duty of Man* consists in his doing no one thing that can give either himself or any other mortal the smallest conceivable satisfaction; are seized with the same *hydrophobia* of music, painting, and poetry, as their pious predecessors... Let any one who doubts it read the *Westminster* ...¹⁰⁹

Hazlitt però avverte come altrettanto preoccupante il pericolo che l'artista dal suo rifiuto di un sistema ostile all'arte possa dedurre automaticamente una convalida di superiorità:

...to the men I speak of there is nothing interesting, nothing heroical, but themselves. ...for their minds reject, with a convulsive effort and intolerable loathing, the very idea that there ever was, or was thought to be, any thing superior to themselves. All that has ever excited the attention or admiration of the world, they look upon with the most perfect indifference; and they are surprised to find that the world repays their indifference with scorn¹¹⁰.

performs his part in the machine, taking care of himself, and no more concerned about his neighbours, than the iron and wood-work, the pegs and nails in a spinning-jenny. Good screw! good wedge! good ten-penny nail!» (vol. 12, p. 182). E ancora: « And yet these two [Racine and Molière] contributed something to 'the greatest happiness of the greatest numbers'; that is, to the amusement and delight of a whole nation for the last century and a half. But that goes for nothing in the system of utility, which is satisfied with nothing short of the good of the whole. Such benefactors of the species, as Shakespear, Racine and Moliere who sympathised with human character and feeling in their finest and liveliest moods, can expect little favour from 'those few and recent writers', who scorn the muse, and whose philosophy is a dull antithesis to human nature » (*Id.*, p. 185).

¹⁰⁹ *Op. cit.*, vol. 20, p. 257.

¹¹⁰ « On Shakespeare and Milton », vol. 5, p. 53.

R. Williams nel capitolo « The Romantic Atrist » di *Culture and Society* distingue con estrema chiarezza il significato e i limiti del ribellismo romantico. E infatti se da un lato individua nella insistenza sui valori di umanità universale e simpatia, una forma di opposizione necessaria e positiva contro i rapporti instaurati dalla dominante economia politica, dall'altro puntualizza come l'accento sull'artista quale persona particolarmente dotata, e come la rivendicazione all'arte di un ruolo di mediatrice di verità universali, oltre a rendere vana e sterile la sua funzione, contribuì a favorire l'isolamento dell'arte e a farne uno fra i tanti tipi di produzione specializzata¹¹¹.

Sarebbe eccessivo pretendere da Hazlitt l'esatta coscienza del ruolo importante che stava svolgendo in una epoca in cui l'avvenuta frattura fra produzione poetica e produzione materiale portò all'esaltazione della poesia quale unica forza capace di supplire ai limiti dell'incalzante filosofia dell'utile, e infatti nella sua produzione capita di scoprirlo ora tenace assertore della dimensione immaginativa dell'uomo contro la fredda logica utilitaristica, ora tenace oppositore di quegli atteggiamenti tendenti a isolare l'arte in un ambito privilegiato e a porre l'accento sulla 'singolarità' dell'artista, senza una opportuna articolazione dei due ambiti di discorso. Ma è necessario tenerli presenti entrambi, soprattutto laddove prevale l'uno a discapito dell'altro, per una corretta interpretazione delle concezioni di Hazlitt che troppo spesso sono state catalogate ed etichettate ora come 'idealiste', ora come 'naturaliste' senza quella opportuna considerazione del panorama complesso in cui esse si inserivano e dal quale Hazlitt era costantemente stimolato, che permette di risolvere tale apparente polarità.

È alla luce di tali osservazioni che vanno interpretate e spiegate le contraddizioni che è possibile rintracciare nei saggi di Hazlitt. Uno degli esempi più vistosi è costituito

¹¹¹ Cfr. R. WILLIAMS, *Culture and Society*, Harmondsworth, Penguin Books, 1966, pp. 59-60.

dalla prima conferenza che egli tenne alla Surrey Institution nel 1818, dove l'intenzione di contrastare la fredda e parziale logica positivista e utilitarista è talmente prevalente, da causare formulazioni, sulla natura della poesia, che ricordano molto da vicino proprio quelle teorizzazioni dell'estetica empirista che avevano in effetti favorito quel rapporto di dipendenza della qualità estetica da peculiarità emotive ed associative individuali:

... for the end and use of poetry, 'both at the first and now, was and is to hold the mirror up to nature', seen through the medium of passion and imagination, not divested of that medium by means of literal truth or abstract reason. ... Objects must strike differently upon the mind, independently of what they are in themselves, as long as we have a different point of view, nearer or at a greater distance (morally or physically speaking) from novelty, from old acquaintance, from our ignorance of them, from our fear of their consequences, from contrast, from unexpected likeness. We can no more take away the faculty of imagination, than we can see all the objects without light or shade. Some things must dazzle us by their preternatural light; others must hold us in suspense, and tempt our curiosity to explore their obscurity. Those who would dispel these various illusions, to give us their drab-coloured creation in their stead, are not wise¹¹².

Ma Hazlitt ha reso fin troppo esplicito il ruolo che egli assegna alla poesia quale tramite comunicativo e di conoscenza del vero, del reale e della natura per indurci ad attribuire ad una tale espressione un significato maggiore di quello attribuibile ad un cattivo dosaggio di enfasi. Siamo propensi a credere che Hazlitt nel tentativo di difendere quanto c'è di umano contro la mercificazione utilitaristica in atto, nel tentativo di ribadire l'importanza della dimensione emotiva della poesia all'interno delle altre pratiche sociali, si è lasciato semplicemente prendere la mano. Lo stesso saggio offre le opportune smentite¹¹³.

¹¹² W. HAZLITT, « On Poetry », vol. 5, pp. 8-9.

¹¹³ La citazione riportata contrasta molto palesemente, ad esempio, con quanto egli dice a proposito delle funzioni e del ruolo del poeta, dove l'accento non è sulle sue qualità inventive autonome, ma sulla sua disposizione a sentire quello che gli altri sentono

È infatti difficile pensare che l'insistenza sull'importanza della poesia nella vita dell'uomo si ponesse per lui puramente in termini individuali e privatistici. La consapevolezza della situazione in cui versano l'arte e la cultura, che è anche consapevolezza politica e impegno di rinnovamento globale, lo spingono anzi ad una ricerca costante, anche se purtroppo vana, di una identità al di là degli schemi unidimensionali che la società del tempo approntava, disposta a fare dell'arte una forma di mediazione sociale solo a patto che si prostituisse, o altrimenti a relegarla in un ambito appartato, protetta dal contatto 'inquinante' e dalla presenza necessariamente problematica dell'uomo.

L'affermazione che si è prima riportata come campione ricorrente ed emblematico delle contraddizioni esistenti all'interno delle concezioni complessive di Hazlitt, si spiegherebbe quindi nel modo suddetto¹¹⁴, oltre che con il confronto necessario perlomeno con le altre conferenze della serie tenute alla Surrey Institution. Nella terza, in particolare, emerge con forza la sua avversione nei confronti di quelle tendenze del suo tempo miranti a fare della poesia « a mere effusion of natural sensibility »¹¹⁵ e l'individuazione invece della grandezza di Shakespeare in quella sorta di disponibilità e impersonalità che mettendo da parte idiosincrasie individuali è in grado di registrare quasi passivamente la realtà circostante:

The striking peculiarity of Shakespeare's mind was its generic quality, its power of communication with all other minds — so that

e pensano: « and the poet does no more than describe what all others think and act » (*Id.*, p. 2).

¹¹⁴ Va notato inoltre che Hazlitt condusse il suo discorso critico complessivo a vari livelli — da quello filosofico, a quello etico-politico, a quello estetico —, affrontando cioè una problematica molteplice che non permetteva di essere sempre e contemporaneamente esauriente ai vari livelli, soprattutto quando si consideri il particolare tipo di scrittura a cui Hazlitt era costretto: il saggio più o meno breve spesso condizionato dagli umori politici di questo o quel direttore di giornale.

¹¹⁵ W. HAZLITT, « On Shakespeare and Milton », vol. 5, p. 53.

it contained a universe of thought and feeling within itself, and had no one peculiar bias, or exclusive excellence more than another. He was the least of an egotist that it was possible to be. He was nothing in himself; but he was all that others were, or that they could become¹¹⁶.

Tale impersonale disponibilità del poeta, che Hazlitt pensò di aver trovato in Shakespeare influenzerà molto la nota teoria della « negative capability » di Keats, che infatti provava profonda stima per le concezioni di Hazlitt, e fu uno dei frequentatori più assidui delle conferenze tenute alla Surrey Institution.

L'interpretazione della 'sympathetic imagination' quale facoltà capace di comprendere e valutare la realtà in modo dialettico e disinteressato, che Hazlitt fornisce in *On the Principles of Human Action* in contrapposizione al significato che essa aveva nella filosofia empirista, rea secondo Hazlitt di sancire il perseguimento dell'interesse personale, rappresenta, quale che ne sia la qualità teorica, un utile sfondo sul quale proiettare la sua concezione estetica onde valutarne le ascendenze ideologiche e il modo in cui queste si traducono in parametri valutativi nella sua critica letteraria.

III. LA 'SYMPATHETIC IMAGINATION'

La parte centrale del discorso di Hazlitt è certamente volta a risolvere il rapporto, in qualche modo antinomico, esistente fra una concezione dell'arte come conoscenza della realtà del mondo fisico e sensibile e come forma di comunicazione totale, e una concezione del 'genio' come originalità creativa. Il saggio « Originality » scritto nel 1830, otto mesi prima della sua morte, mostra la persistente crucialità di tale problematica nella sua estetica e la sua assidua ricerca di una definizione di 'genio' e di opera d'arte in cui il riconoscimento della 'eccezionalità' della creazione non

¹¹⁶ *Id.*, p. 47.

contenga automaticamente la negazione di quel nesso imprescindibile con la essenza e la verità della natura:

ORIGINALITY is any conception of things, taken immediately from nature, and neither borrowed from, nor common to, others. To deserve this appellation, the copy must be both true and new. But herein lies the difficulty of reconciling a seeming contradiction in the terms of the explanation. For as any thing to be *natural* must be referable to a consistent principle, and as the face of things is open and familiar to all, how can imitation be new and striking, without being liable to the charge of extravagance, distortion, and singularity?¹¹⁷

Nel discorso complessivo di Hazlitt la '*sympathetic imagination*' come facoltà creativa connessa al significato oggettivo della natura tende a risolvere tale antinomia, a risolvere cioè l'originalità e l'unicità della creazione in una adesione simpatetica e cioè espressiva della realtà complessa dell'umanità.

a) La '*creative imagination*' ha un posto di rilievo nell'estetica del primo Ottocento, ma essa ha assunto accezioni diverse dalla formulazione settecentesca soprattutto in relazione alla perdita progressiva dei suoi connotati di facoltà associativa di dati appartenenti alla realtà del mondo fisico e all'assunzione di prerogative tipiche di una facoltà sovrasensoria, autonoma cioè rispetto ai condizionamenti del reale. La polemica tra Wordsworth e Coleridge per una corretta interpretazione di tale facoltà, esemplarmente registrata nelle pagine della *Biografia Letteraria* (1817) di quest'ultimo¹¹⁸, mostra in maniera emblematica l'epilogo controverso di un discorso iniziato con accenti sostanzialmente diversi agli inizi, quanto meno, del secolo precedente.

L'immaginazione nella poetica di Addison — che esplicitamente si richiamava ai postulati filosofici di Locke — è una facoltà che si origina e si esercita sui dati forniti alla mente dalla realtà oggettiva mediante il tramite sensorio

¹¹⁷ W. HAZLITT, « Originality », vol. 20, pp. 296-97.

¹¹⁸ Cfr. i capitoli XIV e XVII del II volume.

della vista. Addison distingue fra 'piaceri primari' dell'immaginazione « which entirely proceed from such Objects as are before our Eyes » e 'piaceri secondari' « which flow from the Ideas of visible Objects, when the Objects are not actually before the Eye, but are called up into our Memories, or formed into agreeable Visions of Things that are either Absent or Fictitious »¹¹⁹. Egli ribadisce il potere di tale facoltà non solo di conservare, ma anche di alterare e disporre le immagini nel modo che le è più congeniale, tuttavia tali operazioni presuppongono necessariamente il dato sensibile corrispondente all'idea o all'immagine che è rimasta impressa nella mente:

Our Sight is the most perfect and most delightful of all our Senses. It fills the Mind with the largest Variety of Ideas. ... It is this Sense which furnishes the Imagination with its Ideas, so that by the Pleasure of the Imagination or Fancy (which I shall use promiscuously) I here mean such as rise from visible Objects. ... We cannot indeed have a single Image in the Fancy that did not make its first Entrance through the Sight¹²⁰.

Si è già sottolineato il ruolo avuto da Addison nell'avviare, in base ad argomentazioni associazioniste, quel processo di codificazione del 'bello' e del 'gusto' come categorie soggettive, e tuttavia una buona immaginazione nella poetica di Addison risulta pur sempre dall'azione affiancata di sensi e giudizio¹²¹; la ricerca del vero, inoltre, motiva e informa le operazioni comparative e selettive proprie di tale facoltà:

The *final Cause*, probably of annexing Pleasure to this Operation of the Mind, was to quicken and encourage us in our Search

¹¹⁹ J. ADDISON, *The Spectator*, N. 411, Ed. cit., vol. III, p. 537.

¹²⁰ *Id.*, pp. 535-37.

¹²¹ « The Fancy must be warm, to retain the Print of those Images it hath received from outward Objects; and the Judgment discerning, to know what Expressions are most proper to cloath and adorn them to the best Advantage. A Man who is deficient in either of these Respects, tho' he may receive the general Notion of a Description, can never see distinctly all its particular beauties... » (*Id.*, N. 416, p. 561).

ches after Truth, since the distinguishing one thing from another, and the right discerning betwixt our Ideas, depends wholly upon our comparing them together, and observing the Congruity or Disagreement that appears among the several Works of Nature¹²².

Quando con Hume e Hartley l'associazionismo viene riconosciuto quale struttura fondamentale dei processi conoscitivi, l'immaginazione rimane facoltà associativa di dati sensibili, ma, man mano che l'enfasi si sposta sulle peculiarità percettive del soggetto, anche l'immaginazione e quindi la qualità estetica si avviano parallelamente ad essere subordinate alla sensibilità e alle emozioni individuali.

A young man, whose passions are warm, will be more sensibly touched with amorous and tender images, than a man more advanced in years who takes pleasure in wise and philosophical prefections [*sic*] concerning the conduct of life and moderation of the passions. At twenty, *Ovid* may be the favourite author; *Horace* at fifty; and perhaps *Tacitus* at fifty. Vainly would we, in such cases, endeavour to enter into the sentiments of others, and divest ourselves of those propensities, which are natural to us. We chuse our favourite author as we do our friend, from a conformity of humours and dispositions¹²³.

Tuttavia nonostante queste deduzioni costituiscano il primo passo verso la rivendicazione della libertà inventiva, il concetto di immaginazione nell'estetica empirista del secondo Settecento rimane ancorato, almeno nelle formulazioni teoriche, alla realtà del mondo fisico.

A. Gerard nel suo *Essay on Taste* riafferma la tradizionale connessione dei fenomeni relativi al gusto e alla immaginazione alla esperienza sensoria; la percezione estetica differisce dalla percezione diretta della realtà, ma « That taste is properly a kind of sensation, can scarce be called in question »¹²⁴. Coerentemente l'invenzione per Gerard consiste nella capacità intuitiva dell'immaginazione a selezionare, ad attrarre e ad organizzare in base ad operazioni as-

¹²² *Id.*, p. 560.

¹²³ D. HUME, *Op. cit.*, p. 233.

¹²⁴ A. GERARD, *Op. cit.*, p. 149.

sociative i dati dell'esperienza, tramutandoli da idee semplici in un insieme complesso ed organico:

The first and leading quality of genius is *invention*, which consists in a great extent and comprehensiveness of imagination, in a readiness of associating the remotest ideas that are any way related.

In a man of genius, the uniting principles are so vigorous and quick, that, whenever any idea is present to the mind, they bring into view at once all others that have the least connexion with it. As the magnet selects, from a quantity of matter, the ferruginous particles which happen to be scattered through it,... so imagination, by a similar sympathy, equally inexplicable, draws out from the whole compass of nature such ideas as we have occasion for, without attending to any others; and yet presents them with as great propriety, as if all possible conceptions had been explicitly exposed to our view, and subjected to our choice¹²⁵.

Anche Gerard sottolinea la diversa operatività di tale facoltà a seconda degli individui « arising either from the degree of extent and comprehension of fancy; or from the peculiar prevalence of some one of the associating qualities; or from the mind being, by original constitution, education, example, or study, more strongly turned to one kind than the others »¹²⁶; tuttavia se questo influi sulle coeve codificazioni della libertà inventiva, nelle formulazioni di '*imagination*' dei critici empiristi non è possibile rintracciare, come fa notare L. Formigari, una concezione del genio come autonomia creativa. Perfino Burke che aveva tanto privilegiato la sensibilità rispetto al giudizio quale componente primaria dell'arte, non era giunto a formulare una definizione di immaginazione come facoltà autonoma, anzi aveva negato che questa potesse produrre alcunché di effettivamente nuovo rispetto alle sensazioni stimolate nel soggetto dagli oggetti della realtà esterna:

Besides the ideas, with their annexed pains and pleasures, which are presented by the sense; the mind of man possesses a

¹²⁵ *Id.*, pp. 168-69.

¹²⁶ *Id.*, p. 170.

sort of creative power of its own; either in representing at pleasure the images of things in the order and manner in which they were received by the senses, or in combining those images in a new manner and according to a different order. This power is called Imagination; and to this belongs whatever is called wit, fancy, invention, and the like. But it must be observed, that this power of the imagination is incapable of producing any thing absolutely new; it can only vary the disposition of those ideas which it has received from the senses¹²⁷.

Con una notevole semplificazione si può dire dunque che complessivamente nel Settecento per immaginazione si intende una facoltà creativa istintiva ed intuitiva che agisce in base ad una serie molteplice di operazioni associative di idee fornite dall'esperienza diretta; particolarmente suscettibile al costume e alle abitudini, tale facoltà è migliorabile con l'esperienza senza per questo perdere il suo carattere istintivo, grazie all'automatismo inerente al meccanismo associativo. Ma l'intuizione del significato oggettivo della realtà è possibile solamente quando le paratie fra autore e materia trattata siano state abolite mediante una partecipazione e una identificazione simpatetica con l'oggetto.

La '*sympathetic imagination*' come categoria critica ed etico-gnoseologica, ebbe ampia diffusione in Inghilterra, come è noto¹²⁸, sia ad opera di quei critici scozzesi come Gerard, Ogilvie, Beattie, Blair, Lord Kames che con Hutcheson spiegavano tale facoltà come derivante da una innata sensibilità¹²⁹, sia ad opera di altri associazionisti che con Hume spiegavano la partecipazione, l'interesse, l'adesione alle opinioni e alle abitudini altrui, e in genere la coe-

¹²⁷ E. BURKE, *Op. cit.*, pp. 16-17.

¹²⁸ Cfr. W. J. BATE, « The Sympathetic Imagination in Eighteenth-Century English Criticism », *E.L.H.*, XII, 1945, pp. 144-164.

¹²⁹ « Mutual support, the shining attribute of society, being essential to the well-being of man, is not left upon reason, but is enforced even instinctively by the passion of sympathy... We cannot therefore account otherwise for the operation of these external signs, than by ascribing it to the original constitution of human nature » (LORD KAMES, *op. cit.*, vol. II, pp. 143-145).

sione sociale in base a relazioni di contiguità spazio-temporale, di somiglianza e di causa-effetto:

'Tis indeed evident, that when we sympathize with the passions and sentiments of others, these movements appear at first in *our* mind as mere ideas, and are conceived to belong to another person, as we conceive any other matter of fact. 'Tis also evident, that the ideas of the affections of others are converted into the very impressions they represent, and that the passions arise in conformity to the images we form of them. ... besides the relation of cause and effect, by which we are convinced of the reality of the passion, with which we sympathize; besides this, I say, we must be assisted by the relations of resemblance and contiguity, in order to feel the sympathy in its full perfection. ... In sympathy there is an evident conversion of an idea into an impression. This conversion arises from the relation of object to ourself. Ourself is always intimately present to us¹³⁰.

La '*sympathy*' così permette una identificazione emotiva con l'oggetto, in proporzione alla intensità con la quale viene presentato dall'immaginazione e alla passione stimolata nel soggetto; immaginazione e '*sympathy*' in Hume interagiscono in un tipo di acquisizione della realtà in cui l'esperienza, le impressioni e il sentimento giocano un ruolo predominante. Adam Smith che in *Theory of Moral Sentiments* [1759] adottò la dottrina della '*sympathy*' formulata da Hume, ne ribadisce l'impraticabilità senza la conoscenza, ad opera dell'immaginazione, delle sensazioni e dei sentimenti altrui, e sebbene la necessaria interazione delle due facoltà fosse già stata codificata, Smith contribuì senz'altro ad accreditarla:

As we have no immediate experience of what other men feel, we can form no idea of the manner in which they are affected, but by conceiving what we ourselves should feel in the like situation. Though our brother is upon the rack, as long as we ourselves are at our ease, our senses will never inform us of what he suffers. They never did and never can carry us beyond our persons, and it is by the imagination only that we can form any conception of

¹³⁰ D. HUME, *A Treatise of Human Nature*, Harmondsworth, Penguin Books, 1969, Book II, p. 370.

what are his sensation... By the imagination we place ourselves in his situation¹³¹.

L'opera di Smith ebbe ampia diffusione fra i critici scozzesi, i quali infatti adottarono la 'sympathetic imagination' quale categoria estetica¹³² convinti con Beattie che « As a great part of the pleasure we derive from poetry depends on our Sympathetic Feelings, the philosophy of Sympathy ought always to form a part of the science of Criticism »¹³³. Tale dottrina era estremamente funzionale ad una concezione della poesia come 'sensibilità' e cioè come partecipazione emotiva del poeta alla materia trattata, condizione indispensabile per sollecitare nel lettore un analogo coinvolgimento. Secondo Beattie infatti « The poet's sensibility must first of all engage him warmly in his subject, and in every part of it; otherwise he will labour in vain to interest the reader »¹³⁴. Il vero poeta non solo deve conoscere la natura umana, insiste Beattie, ma deve anche avere 'sensibilità' e cioè permeare di emozioni intense il soggetto della sua creazione in modo tale da conferirgli quel pathos e quella forza capaci di suscitare analoghe emozioni nel lettore¹³⁵.

¹³¹ A. SMITH, *The Theory of Moral Sentiments* [1759], New York, Kelley, 1966, pp. 3-4.

¹³² Ma già Hume aveva indicato nella 'sympathy' la facoltà da cui deriva il piacere estetico nella tragedia: « The view, or at least, imagination of high passions, arising from great loss or gain, affects the spectators by sympathy, gives them some touches of the same passions, and serves them for a momentary entertainment » (« Of Tragedy » in *Four Dissertations*, Ed. cit., p. 187).

¹³³ J. BEATTIE, « Of Sympathy » in *op. cit.*, p. 489. La formulazione di Beattie non differisce da quella data da Smith: « When we consider the condition of another person, especially if it seems to be pleasurable or painful, we are apt to fancy ourselves in the same condition, and to feel in some degree the pain or pleasure that we think we should feel if we were really in that condition. Hence the good of others becomes in some measure our good, and their evil our evil; the obvious effect of which is, to bind men more closely together in society, and prompt them to promote the good, and relieve the distresses, of one another » (*Id.* p. 489).

¹³⁴ *Id.*, p. 388.

¹³⁵ *Id.*, p. 389.

Gerard nel suo *Essay On Taste* collega l'esercizio della 'sympathy' ad una delle prerogative essenziali del gusto e cioè quel 'senso morale' che motiva l'approvazione o la condanna di personaggi e sentimenti, e mediante il quale « we become intersted for some of the persons represented, and sympathise with every change in their condition »¹³⁶. La 'sympathy' per Gerard, come per Hume, costituisce il principio che determina e regola i sentimenti, le passioni e quindi anche il piacere estetico¹³⁷; spetta però al potere organizzativo della immaginazione fondere le idee semplici e le percezioni in un insieme organico tale da operare la loro conversione in emozioni e passioni simpatetiche:

From the fitness of associated perceptions to communicate their qualities, particularly their strength or vivacity to each other, arises, in a great measure, the force of sympathy, which enlivens our ideas of the passions infused by it to such a pitch, as in a manner converts them into the passions themselves, and which affects the perceptions of taste in many instances formerly remarked¹³⁸.

L'identificazione del poeta con i sentimenti e le sensazioni del soggetto della creazione determina per Gerard così come per Lord Kames la vera 'rappresentazione', ladove l'osservazione disinteressata si risolve necessariamente in una inefficace 'descrizione':

...because none but who actually feel a passion, can represent it to the life. The writer's part is much more complicated: he must join composition with action; and, in the quickest succession, be able to adopt every different character introduced in his work. But a very humble flight of imagination, may serve to convert a writer into a spectator, ...and at second hand to entertain his readers with his own observations, with cool descriptive and florid declamation; ...

This descriptive manner of expressing passion, has a very unhappy effect. Our sympathy is not raised by description: ...¹³⁹

¹³⁶ A. GERARD, *op. cit.*, p. 72.

¹³⁷ *Id.*, p. 81. Cfr. anche pp. 190-191.

¹³⁸ *Id.*, pp. 164-165.

¹³⁹ Lord KAMES, *op. cit.*, vol. II, pp. 153-155.

Blair nella sua minuziosa opera sulle tecniche persuasive del pulpito e della argomentazione in genere, consiglia l'assunzione dei sentimenti e delle passioni inerenti alla circostanza che si descrive, non solo come uno dei doveri morali del buon oratore — il quale deve innanzitutto assicurare credibilità al suo discorso —, ma anche come un espediente necessario per sollecitare nel lettore o nell'ascoltatore una risposta simpatetica di adesione nei confronti dell'oggetto dell'argomentazione¹⁴⁰.

Bate, nel suo saggio, precisa come l'identificazione del poeta con la materia trattata non significava trasferirle o attribuirle i propri sentimenti soggettivi, quanto piuttosto coglierne mediante l'intuito il significato oggettivo¹⁴¹. Ma i principi in base ai quali la *'sympathetic imagination'* operava non sempre e non necessariamente ne assicuravano l'obiettività poiché tale categoria sia quale descrizione dei meccanismi cognitivi, sia quale spiegazione del senso etico e dei processi creativi e di fruizione a livello estetico, era regolata e limitata nelle sue funzioni dalle sensazioni, dalla esperienza, dalla natura e dalla sensibilità individuale. La formulazione di *'sympathy'* data da Beattie, ad esempio, che esplicitamente si richiamava alla autorità di *The Theory of Moral Sentiments* di Smith, ne evidenzia non solo il carattere empirico e relativo ma anche il carattere soggettivo:

But our sympathy exerts itself most powerfully towards our fellow-men: and, other circumstances being equal, is stronger or weaker, according as they are more or less nearly connected with us, and their condition more or less similar to our own.

We often sympathise with one another, when the person prin-

¹⁴⁰ « Sympathy is one of the most powerful principles by which Persuasive Discourse works its effect. The Speaker endeavours to transfuse into his hearers his own sentiments and emotions; which he can never be successful in doing, unless he utters them in such a manner as to convince the hearers that he feels them » (H. BLAIR, *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* [1785], New York, Garland, 1970, p. 446. Cfr. anche pp. 415-16).

¹⁴¹ W. J. BATE, *op. cit.*, p. 161.

cipally concerned has little sense of either good or evil. ... In these cases, it would seem, that our sympathy is raised, not so much by our reflecting on what others really feel, as by a lively conception of what we ourselves should feel, if we were in their condition, with the same sentiments we have at present. ...

With feelings which we do not approve, or have not experienced, we are not apt to sympathise¹⁴².

La *'sympathy'* in quanto subordinata alla vicinanza dell'oggetto e alla sua analogia con il soggetto, finiva così con l'essere condizionata alla particolarità dell'esperienza; la centralità riconosciuta alla situazione personale necessariamente impediva l'individuazione e la partecipazione ad una verità delineabile in termini dialettici, astratti e generali. L'evidenza forse più paradossale della relazione egoistica di tale facoltà con il soggetto che la pratica è data da Burke il quale individua le cause che determinano nelle arti, così come negli affetti sociali, tale partecipazione, non solo in una specie di *delight* quasi estetico che scaturisce dalla osservazione delle calamità umane, ma anche nell'istinto, prioritario rispetto ad ogni razionalizzazione, a rimuovere, attraverso l'eliminazione delle miserie altrui, il senso di pena che quelle miserie provocano in noi:

It is by this principle chiefly that poetry, painting, and other affecting arts, transfuse their passions from one breast to another, and are often capable of grafting a delight on wretchedness, misery, and death itself. ... The delight we have in such things, hinders us from shunning scenes of misery; and the pain we feel, prompts us to relieve ourselves in relieving those who suffer¹⁴³.

Ma la codificazione più chiara e articolata del carattere relativo e soggettivo della *'sympathetic imagination'* era stata fatta circa un ventennio prima da Hume il quale, nel libro III del suo *Treatise of Human Nature* [1739], giunge alla formulazione di tale categoria e alla identificazione con essa di tutta la morale, dopo aver confutato il ruolo della

¹⁴² J. BEATTIE, *op. cit.* pp. 490-92.

¹⁴³ E. BURKE, « Sympathy » e « The effects of SYMPATHY in the distresses of others » in *op. cit.*, pp. 44, 46.

ragione e di tute le argomentazioni astratte in questioni di etica¹⁴⁴. I giudizi morali per Hume infatti sono delle convenzioni sociali¹⁴⁵ dettate non dalla oggettiva qualità delle azioni o degli oggetti su cui si esercitano, quanto piuttosto da quei sentimenti personali di approvazione o disapprovazione che scaturiscono da sensazioni individuali di benessere o di disagio, di piacere o di pena¹⁴⁶. La 'sympathy' così, coerentemente, non solo viene smentita quale facoltà innata, ma anche come una partecipazione emotiva alla vera essenza delle cose razionalmente determinata. E sebbene Hume affermi che « some people have an insatiable desire of knowing the actions and circumstances of their neighbours, tho' their interest be no way concern'd in them »¹⁴⁷, tali osservazioni sono marginali rispetto all'intenzione di dimostrare come il comportamento umano, i valori della convivenza sociale e quindi la 'sympathy' sono comunque dipendenti dalla relazione della realtà esterna con il piacere e la pena individuale:

¹⁴⁴ « Since morals, therefore, have an influence on the actions and affections, it follows, that they cannot be deriv'd from reason... The rules of morality, therefore, are not conclusions of our reason » (« Of Morals » in *Op. cit.*, Book III, p. 509).

¹⁴⁵ « Unless, therefore, we will allow, that nature has establish'd a sophistry, and render'd it necessary and unavoidable, we must allow, that the sense of justice and injustice is not deriv'd from nature, but arises artificially, tho' necessarily from education, and human conventions » (*Id.*, p. 535).

¹⁴⁶ « 'tis the object of feeling, not of reason. It lies in yourself, not in the object. So that when you pronounce any action or character to be vicious, you mean nothing, but that from the constitution of your nature you have a feeling or sentiment of blame from the contemplation of it. Vice and virtue, therefore, may be compar'd to sounds, colours, heat and cold, which, according to modern philosophy, are not qualities in objects, but perceptions in the mind... Nothing can be more real, or concern us more, than our sentiments of pleasure and uneasiness; and if these be favourable to virtue, and unfavourable to vice, no more can be requisite to the regulation of our conduct and behaviour » (*Id.*, pp. 520-21).

¹⁴⁷ « Of the Passions » in *Op. cit.*, Book II, p. 499.

In general, it may be affirmed, that there is no such passion in human minds, as the love of mankind, merely as such, independent of personal qualities, of services, or of relation to ourself¹⁴⁸.

Sia che si spiegasse tale facoltà come necessitata dalle circostanze, sia che la si considerasse una facoltà innata, essa comunque poggiava sulla priorità dell'esperienza, sulla convinzione che si simpatizza maggiormente con ciò che personalmente si sperimenta piuttosto che con descrizioni astrattamente delineate; le premesse che la regolavano in definitiva contenevano la negazione di quella obbiettività individuabile solamente attraverso una contrapposizione dialettica dei vari elementi del reale.

Ma le formulazioni di 'immaginazione', come potere creativo che si esercita sui dati forniti dal mondo sensibile e come partecipazione emotiva alla materia trattata, coesistono nel secondo Settecento con formulazioni contrapposte che tendono, invece, a riscattare tale facoltà dal condizionamento del reale. Tali sono ad esempio gli intendimenti della Lettera X di *On Chivalry and Romance*, dove in polemica con coloro i quali individuano nella 'verità alla natura' uno dei compiti primari della immaginazione, Hurd sostituisce ad essa la 'verità poetica'. Affrancata dall'ausilio degli organi sensibili quali la vista e l'udito e fornita di lasciapassare incondizionato verso i regni della pura invenzione, l'immaginazione è libera di trasgredire le regole della credibilità, di porsi cioè quale facoltà sovrasensoria e soprannaturale:

This trite maxim of *following Nature* is further mistaken in applying it indiscriminately to all sort of poetry... But the case is different with the more sublime and creative poetry. This species, addressing itself solely or principally to the Imagination; a young and credulous faculty, which loves to admire and to be deceived; has no need to observe those cautious rules of credibility so necessary to be followed by him, who would touch the affections and interest the heart... In the epic narration, which may be called *absens facundia*, the reason of the thing shews this indulgence to

¹⁴⁸ « Of Morals », *Id.*, p. 533.

be still greater. It appeals neither to the *eye* nor to the *ear*, but simply to the *imagination*, and so allows the poet a liberty of multiplying and enlarging his impostures at pleasure, in proportion to the easiness and comprehension of that faculty¹⁴⁹.

Nel 1817 Coleridge nella *Biographia Literaria* — storia della sua 'evoluzione' dal pensiero empirista a quello idealista — interviene esplicitamente per proporre una ridefinizione di 'immaginazione' e porre fine alla ambivalenza di significato che ormai questa categoria fondamentale del pensiero settecentesco aveva acquisito. Avvalendosi di una conoscenza approfondita della filosofia empirista che risaliva a quell'entusiasmo giovanile che lo aveva spinto fino al punto di dare il nome di Hartley al proprio figlio, Coleridge comincia con il contestare la teoria associazionista che ne era fondamento, rea di ridurre la volontà e il pensiero a meri prodotti di un cieco meccanismo. Se dovessimo accettare l'ipotesi di un individuo sensibile solo rispetto agli stimoli sensoriali che riceve, dovremmo dedurre, dice Coleridge, che l'artista non 'inventi' ma subisca semplicemente gli stimoli di cause a lui esterne ed estranee¹⁵⁰. La sua proposta di 'immaginazione' tende dunque a rovesciare i presupposti su cui essa poggiava nell'estetica empirista, e a trasformarla da facoltà elaboratrice di dati sensibili in facoltà produttiva sovrasensoria. Coleridge infatti segna una demarcazione netta fra 'imagination' e 'fancy' assegnando a quest'ultima — definita un aspetto della memoria emancipata solamente dai condizionamenti spazio-temporali — quali connotazioni meccaniche e passive¹⁵¹,

¹⁴⁹ R. HURD, *op. cit.*, pp. 304-307.

¹⁵⁰ S. T. COLERIDGE, *Op. cit.*, London, Dent, 1965, vol. I, pp. 68-71.

¹⁵¹ «Fancy ... has no other counters to play with but fixities and definites. The fancy is indeed no other than a mode of memory emancipated from the order of time and space; and blended with, and modified by that empirical phaenomenon of the will which we express by the word *choice*. But equally with the ordinary memory it must receive all its materials ready made from the law of association» (*Id.*, vol. II, p. 167). Per una puntuale discussione di «fancy» e «imagination» in Coleridge cfr. *Coleridge on Imagina-*

quelle funzioni che fino ad allora erano state attribuite a 'imagination' e avevano spiegato e descritto i processi creativi. L'immaginazione al contrario è definita come una forza vitale che riproduce nella mente finita dell'uomo l'eterno atto creativo di una coscienza universale, un elemento organico che come nella evoluzione biologica si scioglie e si propaga per ricreare e infondere nuova vita anche laddove esiste la stasi:

The imagination then I consider either as primary, or secondary. The primary imagination I hold to be the living power and prime agent of all human perception and as a repetition in the finite mind of the eternal act of creation in the infinite I AM. The secondary I consider as an echo of the former, co-existing with the conscious will, yet still identical with the primary in the kind of its agency, and differing only in degree, and in the mode of its operation. It dissolves, diffuses, dissipates, in order to re-create; or where this process is rendered impossible, yet still, at all events, it struggles to idealize and to unify. It is essentially *vital*, even as all objects (as objects) are essentially fixed and dead¹⁵².

Nelle pagine della *Biographia Literaria* l'invenzione poetica come creazione libera ed autonoma è definitivamente rivendicata e codificata, concludendo un processo a cui la stessa estetica empirista aveva contribuito; il giusto scetticismo nelle regole aprioristiche degli antichi aveva infatti, nelle sue manifestazioni più estreme, codificato per converso come condizione essenziale dell'arte l'espressione della sensibilità e delle emozioni individuali, rendendo più agevole in questo modo il passaggio a teorie idealistiche e neoplatoniche.

b) Il significato della 'sympathetic imagination' proposta da Hazlitt, va dunque confrontato sia con le analoghe

tion di I. A. Richards (London, Routledge, 1965) dove fra l'altro le definizioni idealistiche offerte da Coleridge, sono viste (e ciò sorprende) come due modi descrittivi dei significati di tipo empirico: l'uno di carattere meccanico applicabile al 'detective novel', l'altro di carattere organico applicabile, dice Richards, a «any presentation of an integral view of life» (p. 95).

¹⁵² S. T. COLERIDGE, *Op. cit.*, p. 167.

definizioni nella estetica empirista, sia con le più recenti e contrapposte ridefinizioni le quali indicandola come una facoltà superiore della mente umana, preesistente ed autonoma rispetto alla realtà esterna, codificavano l'invenzione poetica come manifestazione soprannaturale dello spirito umano.

Nel già citato articolo « Originality », Hazlitt ribadisce il carattere 'unico' e 'nuovo' dell'opera d'arte poiché, egli dice, « nature presents an endless variety of aspects, of which the mind seldom takes in more than a part or than one view at a time; and it is in seizing on this unexplored variety, and giving some one of these new but easily recognised features, in its characteristic essence and according to the peculiar bent and force of the artist's genius, that true originality consists »¹⁵³; egli però confuta la accreditata reputazione del poeta quale essere dotato di poteri preternaturali e officiante di pratiche occulte e misteriose, per riproporre con sufficiente coerenza la sua interpretazione della invenzione poetica a cui aveva dedicato maggiore spazio in « On Genius and Common Sense »:

...in what relates to the productions of imagination or the discoveries of science, as they themselves are totally in the dark, they fancy the whole to be a fabrication, and give the inventor credit for a sort of dealing with the Devil, or some preternatural kind of talent. ... The physician is qualified to prescribe remedies because he is acquainted with the internal structure of the body, and has studied the symptoms of disorders; the mathematician arrives at his most surprising conclusions by slow and sure steps; and where he can add discovery to discovery by the very certainty of the hold he has of all the previous links. There is no witchcraft in either case. The invention of the poet is little more than the fertility of a teeming brain — that is, than the number and quantity of associations present to his mind, and the various shapes in which he can turn them without being distracted or losing a 'semblable coherence' of the parts¹⁵⁴.

I processi creativi dunque trovano una loro spiegazione nelle leggi che regolano i processi cognitivi; l'invenzione

¹⁵³ W. HAZLITT, *Op. cit.*, vol. 20, p. 297.

¹⁵⁴ *Id.*, p. 301.

consiste in una coerente organizzazione delle varie parti che compongono l'artefatto.

Nel discorso fin qui svolto sono emerse le categorie essenziali sulle quali poggia l'estetica di Hazlitt e che sono poi funzioni primarie della 'sympathetic imagination': una descrizione sintetica, questa, dei processi creativi e della funzione della poesia che — anche alla luce dei suoi scritti filosofici che fungono da supporto e da esplicitazione —, assume il carattere di una proposta sufficientemente organica e coerente nella quale si ricompongono tutta una serie di elementi e considerazioni apparentemente estemporanei.

Convinto che la struttura ontologica dell'arte è una struttura storica e che il genio è il prodotto del tempo e delle circostanze in cui vive, Hazlitt concepisce l'immaginazione come facoltà connessa alla realtà del mondo fisico e alla condizione umana nella storia: in questo senso la immaginazione si qualifica come facoltà intuitiva della vera essenza della realtà. La grandezza di Milton e Shakespeare sta appunto nella capacità della loro immaginazione di cogliere l'essenzialità e la completezza della realtà e degli eventi umani:

They gave a more liberal interpretation both to nature and art. They did not do all they could to get rid of the one and the other, to fill up the dreary void with the Moods of their own Minds. They owe their power over the human mind to their having had a deeper sense than others of what was grand in the objects of nature, or affecting in the events of human life¹⁵⁵.

In « On Genius and Common Sense », però, Hazlitt riconosce quasi esclusivamente a Shakespeare tale qualità di grande illustratore della condizione umana, l'unico cioè che con la sua immaginazione ne ha espresso la pienezza e la complessità senza forzarla e piegarla alle proprie personali idiosincrasie:

Shakespear (almost alone) seems to have been a man of genius, raised above the definition of genius. 'Born universal heir to all

¹⁵⁵ W. HAZLITT, « On Shakespeare and Milton », vol. 5, p. 53.

humanity', he was 'as one, in suffering all who suffered nothing'; with a perfect sympathy with all things, yet alike indifferent to all: who did not tamper with nature or warp her to his own purposes; who 'knew all qualities with a learned spirit', instead of judging of them by his own predilections; and was rather 'a pipe for the Muse's finger to play what stop she pleased', than anxious to set up any character or pretensions of his own. His genius consisted in the faculty of transforming himself at will into whatever he chose: his originality was the power of seeing every object from the exact point of view in which others would see it. He was the Proteus of human intellect¹⁵⁶.

Allorquando l'interesse personale non intervenga a limitarne le operazioni la 'sympathy' permette dunque una identificazione anche con situazioni estranee al poeta; la abilità trasformista del dio marino e cioè la capacità ad assumere come propria la natura della materia trattata onde coglierne l'essenza vera, intuirne il valore e il significato che altri le attribuiscono, costituisce per Hazlitt l'espressione massima della vera genialità. Questa apertura e disponibilità della immaginazione nei confronti delle vicende più essenziali dell'umanità sembra anticipare nella formulazione quel principio estetico che Engels prima e Luckàs poi indicheranno come caratteristica essenziale del grande realismo: la coerenza e la credibilità dell'opera d'arte sancita dall'autonomia di vicende e personaggi rispetto alla visione dell'autore.

That which, perhaps, more than any thing else distinguishes the dramatic productions of Shakespeare from all others, is this wonderful truth and individuality of conception. Each of his characters is as much itself, and as absolutely independent of the rest, as well as of the author, as they were living persons, not fictions of the mind... By an art like that of the ventriloquist, he throws his imagination out of himself, and makes every word appear to proceed from the mouth of the person in whose name it is given. His plays alone are properly expressions of the passions, not descriptions of them. His characters are real beings of flesh and blood; they speak like men, not like authors¹⁵⁷.

¹⁵⁶ *Op. cit.*, vol. 8, p. 42.

¹⁵⁷ W. HAZLITT, « On Shakespeare and Milton », vol. 5, p. 50.

Il riconoscimento di inevitabili diversità nelle operazioni della immaginazione e quindi nella qualità dell'arte-fatto¹⁵⁸ non si tramuta in quel determinismo compiaciuto che nelle manifestazioni più radicali dell'estetica empirista aveva spesso codificato la contraffazione e l'alterazione soggettiva dei dati relativi alla realtà, ma tende a risolvere la dipendenza dell'arte dalle particolari condizioni psicologiche del soggetto individuale, mediante l'affermazione per Hazlitt imprescindibile fra arte e realtà¹⁵⁹, un legame che dovrebbe sollecitare nel poeta quell'atteggiamento (tanto tipico di Shakespeare) di incondizionata disponibilità nei confronti della essenza vera della natura. La credibilità e la tipicità di vicende e personaggi rispetto alla natura e la loro autonomia rispetto alle convinzioni e ai pregiudizi dell'autore costituiscono dunque i risultati autenticamente geniali di una immaginazione connessa alla condizione umana nella storia¹⁶⁰. Alla discussione di questi problemi è

¹⁵⁸ « Each does that for which he is best fitted by his particular genius, that is to say, by some quality of mind in which the quality of the object sinks deepest, where it finds the most cordial welcome, is perceived to its utmost extent, and where again it forces its way out from the fulness with which it has taken possession of the mind of the student. The imagination gives out what it has first absorbed by congeniality of temperament, what it has attracted and moulded into itself by elective affinity, as the loadstone draws and impregnates iron » (« On Genius and Common Sense », vol. 8, p. 47).

¹⁵⁹ « Poetry is, indeed, a fanciful structure; but a fanciful structure raised on the groundwork of the strongest and most intimate associations of our ideas... A literal description goes for nothing in poetry, a pure fiction is of as little worth... Lord Byron, whose imagination was not of this compound character, and more wilful than natural, produced splendid exaggerations. Mr. Shelley, who felt the want of originality without the power to supply it, distorted every thing from what it was, and his pen produced only abortions » (« Poetry » [1829], vol. 20, p. 211).

¹⁶⁰ A volte Hazlitt riconosce e apprezza la 'singolarità' del genio 'moderno', ma in tale riconoscimento si avverte sempre una resistenza di fondo: « Dante is a striking instance of the essential excellences and defects of modern genius... Dante's only object is to interest; and he interests only by exciting our sympathy with

dedicato maggiore spazio in un saggio sul romanzo del 1814, « Standard Novels and Romances » che, in questo senso, assume la dimensione propria dell'analisi sociologica così come tanta parte della critica di Hazlitt; una dimensione, questa, che rimane ancora, purtroppo, non sufficientemente apprezzata e interpretata in questa luce.

Convinto dunque della interazione che esiste tra storia e arte e della necessità di mantenere l'arte all'interno della convenzione sociale, contro coloro i quali vogliono farne una espressione della sensibilità lirica soggettiva, la 'sympathetic imagination' nella concezione di Hazlitt si pone quale antidoto alle peculiarità soggettive e quale individuazione delle vicende comuni dell'esperienza umana: in questo senso l'immaginazione si qualifica come 'sympathetic' e cioè come partecipa alle vicende dell'umanità. Il saggio « On Reason and Imagination » non solo ribadisce la centralità della 'sympathy' nella scala etica dell'autore tragico, ma puntualizza anche — coerentemente ai principi etici esposti nel saggio giovanile *On the Principles of Human Action* — il presupposto su cui essa poggia e cioè la disponibilità a conoscere e a comprendere la verità della condizione umana nei suoi termini generali e particolari e a sentire per essa lo stesso interesse che si prova nei confronti di se stessi:

The boundary of our sympathy is a circle which enlarges itself according to its propulsion from the centre—the heart. If we are imbued with a deep sense of individual weal or woe, we shall be

the emotion by which he is himself possessed. He does not place before us the objects by which that emotion has been excited; but he seizes on the attention, by showing us the effect they produce on his feeling » (« Sismondi's Literature of the South » [1815], vol. 16, p. 41). Ma è soprattutto nei confronti di Wordsworth e cioè nei confronti della sua interpretazione soggettiva del reale, che Hazlitt esprime le sue obiezioni: « Mr. Wordsworth would persuade you that the most insignificant objects are interesting in themselves, because he is interested in them. If he had met with Rousseau's favourite periwinkle, he would have translated it into the most beautiful of flowers. This is not imagination, but want of sense » (« On the Character of Rousseau », [1816], vol. 4, p. 92).

[74]

awe-struck at the idea of humanity in general. I we know little of it but its abstract and common properties, without their particular application, their force or degrees, we shall care just as little as we know either about the whole or the individuals. ... But I defy any tragic writer to despise that nature which he understands, or that heart which he has probed, with all its rich bleeding materials of joy and sorrow. ... He must feel a strong reflex interest in it, corresponding to that which he has depicted in the characters of others. Indeed, the object and end of playing, 'both first and now, is to hold the mirror up to nature', to enable us to feel for others as for ourselves, or to embody a distinct interest out of ourselves by the force of imagination and passion. This is summed up in the wish of the poet—

'To feel what others are, and know myself a man'. If it does not do this, it loses both its dignity and its proper use¹⁶¹.

Hazlitt sa che la realtà del mondo fisico è correlata all'individuo in base ad un sistema di significazioni emotive ed intellettuali; compito dell'immaginazione è dunque anche quello di conferire 'espressione' agli oggetti, di presentarli cioè pregni della carica emotiva ad essi associata: in questo senso l'immaginazione si qualifica come facoltà emotiva che, nell'evidenziare questo complesso sistema di relazioni sommerse, conferisce originalità ad una materia altrimenti insignificante e sollecita risposte più variate nei confronti della natura. Alla discussione di tale livello si è dedicata la prima parte di questo scritto; lo si è qui richiamato per sottolineare come le funzioni che Hazlitt attribuisce alla immaginazione non solo confluiscono in una descrizione dei processi creativi sufficientemente organica per essere diluita in una produzione saggistica dalle vicende alterne, ma propongono al tempo stesso una concezione della poesia intesa quale forma di comunicazione totale, quale forma cioè di realizzazione morale, intellettuale ed emotiva:

Impassioned poetry is an emanation of the moral and intel-

¹⁶¹ W. HAZLITT, « On Reason and Imagination », vol. 12, p. 55. La data di composizione del saggio non si conosce; esso fa parte della raccolta pubblicata anonima nel 1826 col titolo di *The Plain Speaker; Opinions on Books, Men and Things*.

[75]

lectual part of our nature, as well as of the sensitive—of the desire to know, the will to act, and the power to feel; and ought to appeal to these different parts of our constitution in order to be perfect. The domestic or prose tragedy, which is thought to be the most natural, is in this sense the least so, because it appeals almost exclusively to one of these faculties, our sensibility. ... the tragedy of Shakespeare, which is true poetry, stirs our inmost affections, abstracts evil from itself by combining it with all the forms of imagination, and with the deepest workings of the heart, and rouses the whole man within us ¹⁶².

L'immaginazione dunque nell'estetica di Hazlitt, analogamente alle formulazioni di derivazione empirista, è una facoltà intuitiva che agisce in base ad un sistema di reazioni nei confronti dei dati forniti dalla esperienza ¹⁶⁶; essa non solo è capace di presentare l'oggetto pregno delle associazioni che vi sono connesse, di trasformarlo cioè in immagini e metafore, ma è in grado di percepire il vero e il reale allorquando si identifica moralmente con la condizione degli uomini e pertanto con l'oggetto della creazione.

La differenza delle formulazioni di Hazlitt da quelle apparentemente analoghe del secondo Settecento è osservabile in una insistenza maggiore sulle possibilità intuitive del vero da parte dell'immaginazione e cioè sulle sue capacità a recepire, a selezionare e ad esprimere la verità e la complessità della condizione umana, che poi si traduce in una critica coerente nei confronti del genio del suo tempo, sensibile, dice Hazlitt, solamente rispetto a sensazioni ed associazioni soggettive; è soprattutto a questo livello che si evidenziano, come si vedrà, le connotazioni ideologiche del suo concetto di immaginazione che, infatti era intenzionalmente contrapposto in *On the Principles of Human Action* alle interpretazioni datane nel corso del secondo Settecento. Rispetto ad una concezione della 'sympathy' vista come partecipazione ad una verità subordinata alla condizione e all'esperienza personale e come tale necessariamente limitata e soggettiva, Hazlitt assegna alla 'sympathy' una ope-

¹⁶² W. HAZLITT, « On Poetry », vol. 5, p. 6.

¹⁶³ Cfr. soprattutto « On Genius and Common Sense », vol. 8, pp. 31-50.

ratività che va oltre la situazione particolare. Inoltre, rispetto alla tendenza osservabile ad esempio in Burke, Gerard, Beattie e Blair ad accentuare le implicazioni retoriche e persuasive dei principi di identificazione e coinvolgimento inerenti alle definizioni di 'imagination' e 'sympathy', Hazlitt non perde mai di vista quello che egli ritiene sia lo scopo autentico dell'immaginazione e quindi dell'esperienza estetica: la conoscenza della vera essenza della realtà.

L'insistenza maggiore di Hazlitt sulla ricerca della verità quale connotazione primaria dell'immaginazione deriva da presupposti filosofici sostanzialmente diversi da quelli che informavano le formulazioni di 'sympathetic imagination' e forse non è azzardato ritenere che Hazlitt usi una terminologia datata per indicare significati che se non del tutto originali rappresentano quanto meno il superamento dei limiti più vistosi dell'empirismo.

Hazlitt aveva studiato i filosofi dell'empirismo durante la sua permanenza nel College di Hackney ¹⁶⁴ ed il suo primo saggio *On the Principles of Human Action* (1805) rappresenta una prima presa di posizione nei confronti di quelle teorie che spiegando i meccanismi mentali in base a relazioni meccaniche di causa-effetto e il comportamento umano come necessitato dall'impulso altrettanto meccanico a perseguire il piacere e ad evitare la pena, riducevano i valori della convivenza sociale a mere convenzioni in difesa dell'interesse egoistico e privato. Il discorso iniziato nell'*Essay*

¹⁶⁴ L'Unitarian New College di Hackney fu fondato nel 1786 (nel 1796 già chiudeva per difficoltà economiche) da esponenti del dissenso religioso con l'intenzione di creare una valida alternativa, per i figli dei *dissenters*, all'educazione universitaria pubblica che significava, anche, accettazione della religione di stato anglicana. Il College fu fondato sotto il patrocinio di Price, Priestley e Lindsey e dieci membri del comitato direttivo erano anche membri della 'Revolutionary Society'. Dei 49 studenti che frequentavano nel 1790, solo 19 si preparavano a diventare ministri nonconformisti, mentre gli altri si infervoravano per la causa della riforma contro il re, i preti e gli aristocratici. Hazlitt vi ebbe accesso nel 1793 grazie a una borsa di studio per i figli di ministri bisognosi. Cfr. H. BAKER, *William Hazlitt*, Ed. cit., pp. 23-29.

continuava con *Some Remarks on the System of Hartley and Helvétius* pubblicato anonimo nello stesso volume; con un progetto non realizzato nel 1809 di fare una storia della filosofia inglese di cui rimane solamente un opuscolo di otto pagine dal titolo *Proposals for ... A History of English Philosophy* e dove lo spirito di quella che egli chiamava 'filosofia moderna' veniva così sintetizzato: « According to this philosophy ... All thought is to be resolved into *sensation*, all morality into the *love of pleasure*, and all action into *mechanical impulse* »¹⁶⁵; e inoltre con le undici *Lectures on English Philosophy* tenute nel 1812 alla Russel Institution dove discuteva la filosofia di Hobbes, Locke, Berkeley, Hume, Hartley, Helvétius, Condillac, La Rochefoucauld, Mandeville, J. Butler, Horne Tooke ed altri, e delle quali solamente sei furono rintracciate quando il figlio decise di pubblicarle nel 1836, sei anni dopo la morte di Hazlitt.

Gli intenti qui non sono certo quelli di condurre un esame puntuale del pensiero filosofico di Hazlitt o di verificarne la originalità e la qualità teorica¹⁶⁶, quanto piuttosto quelli di evidenziare quegli elementi che conferiscono al suo concetto di immaginazione una fisionomia ideologicamente distinta dalle analoghe formulazioni del secondo Settecento.

Nell'*Essay on the Principles of Human Action* Hazlitt confuta innanzitutto l'assunto che l'agire umano sia determinato esclusivamente dalle sensazioni. Se questo fosse vero, come pretendono i teorici dell'egoismo della mente umana, dice Hazlitt, l'individuo non avrebbe altri interessi che quelli relativi al proprio essere:

They say, that no such necessity, nor any positive reason whatever can be conceived to exist for my promoting the welfare of another, since I cannot possibly feel the pleasures, or pains which another feels without first becoming that other. ... The human soul,

¹⁶⁵ *Op. cit.*, vol. 2, pp. 113-114.

¹⁶⁶ Per le linee generali del pensiero filosofico di Hazlitt, si rimanda al capitolo « Principles of Thought and Action » in *Hazlitt and the Creative Imagination* di W. P. Albrecht, Ed. cit., pp. 1-28. Cfr. inoltre L.M. TRAWICK, 'Sources of Hazlitt's « Metaphysical Discovery »', *P.Q.*, XLII, 1963, pp. 277-82.

continue some of these writers, naturally thirsts after happiness; it either enjoys or seeks to enjoy. ... it is just as idle to suppose that the love of happiness or good should prompt any being to give up his own interest for the sake of another, as it would be to attempt to allay violent thirst by giving water to another to drink¹⁶⁷.

A un livello intermedio, continua Hazlitt, alludendo probabilmente a Hume o Smith, si pongono quei filosofi che nel tentativo di conciliare il supposto egoismo dell'uomo con una sua predisposizione alla benevolenza, la spiegano in base al costume o in base a relazioni di contiguità con il piacere e la pena personale¹⁶⁸. In *Remarks on the Systems of Hartley and Helvétius* poi, Hazlitt critica direttamente la teoria della 'sympathy' di Hobbes, La Rochefoucauld, Mandeville e Helvétius secondo cui la rimozione delle pene sarebbe dettata essenzialmente dall'impulso meccanico a rimuovere il senso di disagio personale; una spiegazione, questa, che come si è visto nelle pagine precedenti è riecheggiata nella formulazione di Burke e di un associazionista come Tucker¹⁶⁹.

It is pretended that in wishing to relieve the distresses of others we only wish to remove the uneasiness which pity creates in our own minds, that all our actions are necessarily selfish, as they all arise from some feeling of pleasure or pain existing in the mind of the individual, and that whether we intend our own good or that

¹⁶⁷ W. HAZLITT, *Op. cit.*, vol. I, p. 2.

¹⁶⁸ « The partisans of this more liberal philosophy... have endeavoured to account for the different impulses of generous affection from habit, or the constant connection between the pleasures and pains of others, and our own, by which means we come at last to confound our own interests with theirs, and to feel the same anxiety for their welfare without any view to our own advantage... and this attachment once formed, he must afterwards be interested in their welfare whether he will or not » (*Op. cit.*, vol. I, p. 5).

¹⁶⁹ Nella prefazione molto positiva alla riduzione di *Light of Nature Pursued* di A. Tucker, Hazlitt, infatti, gli rimprovera la spiegazione che egli dava della 'sympathy': « We are told, that sympathy is only self-love disguised in another form, that it is a mere mechanical impulse or tendency to our own gratification » (« Preface to an Abridgment of the Light of Nature Pursued » [1807], vol. I, p. 130).

of others, the immediate gratification connected with the idea of any object is the sole motive which determines us in the pursuit of it ¹⁷⁰.

Al contrario, dice Hazlitt « The good which any being pursues is ... fundamentally, and in it's origin and by it's very nature the creature of reflection, and imagination; and whatever can be made the subject of these, whether relating to ourselves or others, may also be the object of an interest powerful enough to become motive of volition and action ¹⁷¹.

Hazlitt dunque conferisce all'immaginazione la capacità di astrarre dalle sensazioni e dalle situazioni particolari e di individuare la natura oggettiva del bene quale che possa essere la sua relazione con il soggetto. Con questo, egli precisa, non intende affermare che esista un'idea del bene come valore astratto e assoluto, o che l'individuo venga al mondo con una predisposizione innata alla benevolenza. Il perseguimento del bene, e cioè di quello che oggettivamente è tale, è frutto della conoscenza, così come il perseguimento dell'interesse personale lungi dall'essere 'naturale', è la risultante storica del costume e delle abitudini:

We are not born benevolent, that is we are not born with a desire of we know not what, and good wishes for we know not whom: neither in this sense are we born with a principle of self-love, for the idea of self is also acquired. When I say therefore that the human mind is naturally benevolent, this does not refer to any innate abstract idea of good in general, or to an instinctive desire of general indefinite unknown good... There is a great difference between the general love of good which implies a knowledge of it, and a general disposition to the love of good, which does not imply any such thing... The actual desire of good is not inherent in the mind of man, because it requires to be brought out by certain accessory objects or ideas, ... ¹⁷².

¹⁷⁰ *Op. cit.*, vol. I, p. 83.

¹⁷¹ *An Essay on the Principles of Human Action*, vol. I, p. 11.

¹⁷² *Id.*, pp. 12-13. Questo stesso principio ricorre in *Remarks*: « I have however all along contended that the desire of happiness is natural to the mind only in consequence of the idea, or knowledge of it » (vol. I, p. 78).

L'idea di ciò che è bene si raggiunge dunque mediante la conoscenza e mediante astrazioni successive dal particolare al generale:

The love of my own particular good must precede that of the particular good of others, because I am acquainted with it first: ... I do not therefore originally love my own particular positive good as a portion of general good, or with a distinct reference in my mind to the good of the whole; for I have as yet no idea of nor any concern about the whole. But I love my own particular good as consisting in the first conception I have of some one desirable object for the same reason, for which I afterwards love any other known good whether my own, or another's, ... ¹⁷³

La 'sympathy' che Hazlitt propone non è limitata empiricamente dalla situazione personale e ad onta di una terminologia che si muove ancora fra empirismo e moralismo, suggerisce un tipo di conoscenza e di valutazione della realtà di tipo dialettico:

... a sentiment of general benevolence can only arise from an habitual cultivation of the natural disposition of the mind to sympathise with the feelings of others by constantly taking an interest in those which we know, and imaginig others that we do not know, as the other feeling of abstract self-interest, ... must be caused by a long narrowing of the mind to our own particular feelings and interests, and a voluntary insensibility to every thing which does not immediately concern ourselves ¹⁷⁴.

È significativa a questo proposito la sua polemica nei confronti di Locke e di altri scrittori che con lui, dice Hazlitt, considerano la capacità a generalizzare il particolare « as a sort of artificial refinement upon our other ideas, as an excrescence no ways contained in the common impressions of things, nor necessary to the common purposes of life » ¹⁷⁵. Egli vuole invece ribadire che l'astrazione allor-

¹⁷³ *An Essay on the Principles of Human Action*, vol. I, p. 13.

¹⁷⁴ *Id.*, pp. 14-15.

¹⁷⁵ « Madame De Staël's Account of German Philosophy and Literature » [1814], vol. 20, p. 32.

quando è strettamente determinata dalla struttura oggettiva dei particolari, non è arbitraria, anzi costituisce il fondamento essenziale della vera conoscenza:

We may be said to have a particular knowledge of things, in proportion to the number of parts which we distinguish in them. But the real ultimate foundation of all our knowledge is and must be general, that is made of masses, not of points, ... The knowledge of every finite being rests in generals, and if we think to exclude all generality from our ideas of things, as implying a want of perfect truth and clearness, it will be impossible for the mind to form an idea of any object whatever¹⁷⁶.

Hazlitt non usa 'imagination' « as contradistinguished from or opposed to reason »¹⁷⁷, ma al contrario come una facoltà capace di controllare razionalmente gli impulsi meccanici dei sensi, di concepire quello che non è stato direttamente impresso su di essi, di essere una valida guida nel comportamento umano, e di rappresentare il vero e il reale a prescindere dalla peculiarità della relazione immediata che si stabilisce fra il soggetto individuale e la realtà esterna¹⁷⁸:

To go farther than this, and say that the mind as the representative of truth is or ought to be interested in things as they are really and truly interesting in themselves, without any reference to the manner in which they immediately affect the individual, is to destroy at once the foundation of every principle of selfishness, which supposes that all objects are good or bad, desirable or the contrary, solely from their connection with self¹⁷⁹.

¹⁷⁶ *Id.*, p. 34.

¹⁷⁷ *An Essay on the Principles of Human Action*, vol. I, p. 19.

¹⁷⁸ A proposito dell'originalità delle concezioni di Hazlitt, W.P. Albrecht osserva: « Hazlitt's claim to originality is not groundless even though the *Essay* draws heavily on ideas that were current in the eighteenth century... Hazlitt's originality does not lie in using the imagination to account for moral intuitions, but in keeping these intuitions independent of extra-rational support and, at the same time, in avoiding the mechanistic implications of Hobbes and Hartley » (*Op. cit.*, pp. 26-27).

¹⁷⁹ *An Essay on the Principles of Human Action*, vol. I, p. 31.

L'empirismo di Hazlitt dunque non va oltre l'adesione terminologica e la critica all'innatismo delle idee; egli ne rifiuta le implicazioni meccanicistiche soprattutto quando queste significano la giustificazione di un'etica individualista.

In *Remarks on the Systems of Hartley and Helvétius* egli tenta appunto una confutazione delle teorie dell'associazione e della vibrazione come spiegazione unica dei processi conoscitivi in quanto queste finivano col descrivere la mente umana come un meccanismo a compartimenti stagni, sostanzialmente passivo di fronte al predominio delle sensazioni. Delle teorie di Hartley e Helvétius, egli rifiuta soprattutto l'atomismo e il determinismo, rifiuto che sarà molto produttivo nella sua critica, soprattutto laddove discute nell'artefatto il rapporto fra dettaglio e insieme e in genere nel confutare le accezioni soggettivistiche di 'bello'.

Hazlitt escude che si possa pensare al cervello come ad un aggregato di celle separate in cui un'idea richiama per associazione un'altra solo in base a relazioni di contiguità spazio-temporali, poiché questo equivarrebbe a paragonare il cervello a « a number of animalculae as a heap of mites in a rotten cheese lying as close together as they can stick ». È da postulare invece — come anche Rousseau osservava nell'*Emile* di cui Hazlitt riporta in nota, un passo — un principio unificante a cui vanno riferite le diverse sensazioni e che è capace di coglierne le relazioni interne:

No one will contend that in this heap of living matter there is any idea of the number, position, or intricate involutions of that little, lively, restless tribe. This idea is evidently not contained in any of the parts separately, nor is it contained in all of them put together. That is the aggregate of many actual sensations is, we here plainly see, a totally different thing from the collective idea, comprehension, or *consciousness* of those sensations as many things, or of any of their relations to each other¹⁸⁰.

Lo scetticismo e il determinismo che accompagnavano certe manifestazioni della filosofia meccanicistica, interpre-

¹⁸⁰ *Remarks on the Systems of Hartley and Helvétius*, vol. I, p. 69.

tando i rapporti fra gli uomini come la risultante di leggi oggettive operanti con la stessa necessità delle leggi fisiche, giustificavano in effetti l'etica individualista. Hazlitt non solo condanna gli effetti di teorie che sancivano come 'naturale' il perseguimento dell'interesse personale (« the attempt to ... make men believe that they can only feel for themselves, or the immediate connections is not only an indecent but a very bungling of sophistry »¹⁸¹, ma ne mostra la parzialità e contrappone a spiegazioni empiriche e deterministiche della vita psichica e sociale dell'uomo, modi conoscitivi basati sulla possibilità della mente di riflettere l'effettiva dinamica della realtà:

To perceive relations, if not to choose between good and evil, to prefer a greater good to a less, a lasting to a transient enjoyment belongs only to one mind, or spirit, the mind that is in man, ... The mind of man alone is relative to other things, it represents not itself but many things existing out of itself, it does not therefore represent the truth by being sensible of one thing but many things. ... No one object or idea therefore ought to impel the mind for it's own sake but as it is relative to other things, ...¹⁸²

¹⁸¹ *Id.*, p. 77.

¹⁸² *Id.*, pp. 72-73. In Francia l'opposizione nei confronti di un empirismo troppo rigido e meccanicistico era venuta, come è noto, anche da Diderot il quale senza contestare i postulati materialistici, mutuati dalla filosofia di Locke, che erano alla base della maggior parte del pensiero illuminista, confutava la possibilità di dare una spiegazione esauriente dell'uomo e del suo intelletto solamente in base ad uno schematico meccanismo associazionista. Si sta qui suggerendo, con le ovvie cautele naturalmente, un possibile influsso di alcuni principi di Diderot sulla critica che Hazlitt condusse nei confronti della 'filosofia moderna'. Diderot infatti aveva anche discusso in diverse occasioni e soprattutto in *Réflexions sur le livre de l'Esprit par M. Helvétius* [1758] e in *Réfutation suivie de l'Ouvrage d'Helvétius intitulé l'Homme* [1772-74] la morale rigidamente utilitaristica di Helvétius. La cautela di una tale indicazione si giustifica col fatto che la *Réfutation* (una serie di annotazioni puntuali sul testo di Helvétius) fu pubblicata nel 1783 solamente nella sua parte iniziale e integralmente nel 1875, ma le notizie bibliografiche parlano di un'ampia diffusione dell'opera, all'epoca, in manoscritti che Hazlitt può aver letto, ad esempio, durante il suo viaggio a Parigi nel 1802. Tuttavia è solamente come una ipotesi da verificare che

Hazlitt dunque con gli empiristi riconosce che non esistono idee innate, ma rivendica alla mente la facoltà di interpretare gli stimoli ricevuti dalle sensazioni per mezzo della sua facoltà razionante, e cioè quella facoltà unificante nel processo di acquisizione e di giudizio del reale senza il cui intervento il comportamento dell'uomo sarebbe determinato passivamente e ciecamente dall'automatismo inerente al meccanismo associativo:

The *momentum* of the will is necessary to give direction and constancy to any of our actions; and this again can only be determined by the ideas of future good and evil, and the connection which the mind perceives between certain actions, and the attainment of the one or the prevention of the other. If our actions did not naturally slide into this track, if they did not follow the direction of the reason wherever it points the way, they must fall back again and at every step into the old routine of blind mechanical impulse, and headlong associations that neither hear, nor see, non understand any thing¹⁸³.

L'aver cercato di rivalutare il ruolo 'creativo' della mente e della immaginazione sul materiale sensorio senza confutarne la stretta ed imprescindibile interdipendenza, in

si propongono i passi di Diderot che alimentano una tale supposizione. Già nelle *Réflexions* del 1758 Diderot indica (ma in maniera molto succinta) quelli che gli sembrano gli aspetti più paradossali dell'opera di Helvétius, e prima di tutto l'aver subordinato i processi conoscitivi dell'uomo al predominio assoluto delle sensazioni (Cfr. *Oeuvres Complètes de Diderot* in 20 voll. a cura di J. Assézat, Paris, Les Frères Garnier, 1875, pp. 268, 272). Nella *Réfutation* in una annotazione all'affermazione di Helvétius « *Sentir c'est juger* » si legge: « Cette assertion, comme elle est énoncée, ne me paraît pas rigoureusement vraie. Le stupide sent, mais peut-être ne juge-t-il pas. L'être totalement privé de mémoire sent, mais il ne juge pas; le jugement suppose la comparaison de deux idées... De toute cette métaphysique de l'auteur, il résulte que le jugement, ou la comparaison des objets entre eux, suppose quelque intérêt de les comparer; or cet intérêt émane nécessairement du désir d'être heureux, désir qui prend sa source dans la sensibilité physique. Voilà une conclusion tirée, de bien loin; elle convient plutôt à l'animal en général qu'à l'homme » (in *Op. cit.*, p. 300. Cfr. anche p. 303, 310 e segg.).

¹⁸³ *Id.*, pp. 81-82.

un periodo in cui la critica al meccanicismo inerente all'empirismo significava — come lo fu per Coleridge — la adozione di sistemi di pensiero idealisti, costituisce al di là di possibili appunti, il merito e l'interesse maggiore delle concezioni di Hazlitt. Nella recensione alla *Biographia Literaria* per la *Edinburgh Review* ad esempio Hazlitt non solo nota la inconsistenza dei tentativi di Coleridge nel delimitare le aree rispettivamente di 'fancy' e 'imagination' e tratta con molta ironia la polemica di questi nei confronti di Wordsworth, ma condanna soprattutto il livello di astrazione in cui si muovono le sue concezioni¹⁸⁴, rifiutandone il trascendentalismo e definendo con toni molto duri il sistema filosofico di Kant — al quale andavano gli encomi di Coleridge — come « the most wilful and monstrous absurdity that ever was invented »¹⁸⁵.

Eppure la coerenza teorica di Hazlitt filosofo non sempre filtra nella sua produzione successiva — in particolare nella sua estetica — in maniera rigorosa e lineare; si avverte a volte la mancanza di continuità sistematica tra dottrina filosofica ed estetica sia per la mancanza di quel rigore logico che contraddistingue l'argomentazione della sua opera prima rispetto all'equilibrio precario fra ragione e sentimento di certi saggi critici successivi, sia per l'interpretazione apparentemente diversa di una categoria come l'immaginazione, di cui analogamente sembra venga accentuata la componente emotiva.

Nell'*Essay* Hazlitt aveva puntualizzato come l'immaginazione non fosse contrapposta alla ragione, anzi proprio perché con essa si identificava, era in grado, in base ad un processo di comparazione dei dati sensibili e di anticipazione delle conseguenze future, di eliminare quella spinta

¹⁸⁴ « If it is the proper business of the philosopher to dream over theories, and to neglect or gloss over facts, to fit them to his theories or his conscience; we confess we know of few writers, ancient or modern, who have come nearer to the perfection of this character than the author before us » (« Coleridge's Literary Life » [1817], vol. 16, p. 118).

¹⁸⁵ *Id.*, p. 123.

egoistica che gli empiristi ritenevano fosse necessitata da disposizioni fisiologiche, di arrivare alla individuazione del vero ed ad esso conformare il comportamento. In *Remarks* aveva inoltre esplicitamente affermato che « Feeling alone is ... insufficient to the production of voluntary action »¹⁸⁶. Nel saggio « On Genius and Common Sense » Hazlitt riesce a trovare un equilibrio soddisfacente fra *reason* e *feeling* (" By ingrafting reason on feeling, we 'make assurance double sure' ")¹⁸⁷, laddove ad esempio « On Reason and Imagination » rivela un'enfasi marcata sulla componente emotiva dell'immaginazione sia quale facoltà morale che quale facoltà poetica:

So with respect to moral truth... whether a thing is good or evil, depends on the quantity of passion, of feeling, of pleasure and pain connected with it, and with which we must be made acquainted in order to come to a sound conclusion, and not on the inquiry, whether it is round or square. Passion, in short, is the essence, the chief ingredient in moral truth¹⁸⁸.

Ma se nel saggio l'enfasi sul sentimento quale guida morale fornisce un'idea riduttiva dell'immaginazione ponendosi, fra l'altro, in ovvia contraddizione con le affermazioni dell'*Essay*, va notato che la contrapposizione anticipata nel titolo del saggio, non è con la ragione quale forma di conoscenza dialettica, — così l'aveva intesa nei suoi scritti filosofici — ma con la razionalità strumentale dell'utilitarismo del primo Ottocento: una razionalità mirante a piegare qualsiasi manifestazione e sentimento dell'uomo e qualsiasi giudizio morale alla logica dell'utile. La oppressione dei negri è uno degli esempi più vistosi:

A spectacle of deliberate cruelty, that shocks every one that sees and hears of it, is not to be justified by any calculation of coldblooded self-interest—is not to be permitted in any case... an infinite number of lumps of sugar put into Mr. Bentham's artificial

¹⁸⁶ *Op. cit.*, vol. I, p. 82.

¹⁸⁷ *Op. cit.*, vol. 8, p. 36.

¹⁸⁸ *Op. cit.*, vol. 12, p. 46.

scales would never weigh against the pounds of human flesh, or drops of human blood, that are sacrificed to produce them¹⁸⁹.

Quando Hazlitt pone le passioni a fondamento della morale, non intende dunque condizionarla con Hume a reazioni e/o impressioni soggettive di approvazione o disapprovazione, ma vuole sottolineare l'importanza del sentimento, della partecipazione emotiva nel pronunciare i giudizi morali. In questo senso egli si rivela senz'altro erede dell'emozionalismo settecentesco — non va dimenticato peraltro l'influsso che Rousseau ebbe su di lui — e laddove questi accenti prevalgono — sia che si tratti di Hazlitt filosofo, saggista politico o critico — si avverte la inadeguatezza e la debolezza delle sue proposte. E tuttavia in questi casi, non va dimenticata né la sua consapevolezza dei pericoli insiti nell'abuso di un linguaggio che si affidi esclusivamente allo stimolo emotivo¹⁹⁰, né il fatto che l'ideale di poeta che egli suggerisce con insistenza è colui che simpatizza con le vicende dell'umanità e non con i propri sentimenti personali:

Poetry acts by sympathy with nature, that is, with the natural impulses, customs, and imaginations of men, and is, on that account, always popular, delightful, and at the same time instructive. It is nature moralizing and *idealizing* for us; inasmuch as, by shewing us things as they are, it implicitly teaches us what they ought to be; and the grosser feelings, by passing through the strainers of this imaginary, wide-extended experience, acquire an involuntary tendency to higher objects. Shakespear was, in this sense, not only one of the greatest poets, but one of the greatest moralists that we have¹⁹¹.

¹⁸⁹ « On Reason and Imagination », vol. 12, p. 50.

¹⁹⁰ « Burke, who was a man of fine imagination, had the good sense... to defend the moral uses of the imagination, and is himself one of the grossest instances of its abuse » (*Id.*, p. 53). Ciò che Hazlitt raccomanda è un giusto equilibrio fra retorica e logica: « There is no language, no description that can strictly come up to the truth and force of reality: all we have to do is to guide our descriptions and conclusions by the reality... Logic should enrich and invigorate its decisions by the use of imagination; as rhetoric should be governed in its application, and guarded from abuse by the checks of the understanding » (*Id.*, p. 45).

¹⁹¹ W. HAZLITT, « On People of Sense » [1821], vol. 12, p. 245.

Nonostante la carenza, a volte, di unità sistematica che si è lamentata, la '*sympathetic imagination*' così come era stata formulata negli anni del suo impegno più specificamente teorico diviene dunque la condizione morale dello atto creativo.

La '*sympathetic imagination*' nella visione di Hazlitt non significava per il poeta l'assunzione e l'impartizione di una dottrina particolare, ma adesione alla molteplicità dell'esperienza umana; in questo senso l'arte poteva considerarsi popolare, istruttiva e morale in quanto nel momento in cui si fosse posta in maniera spassionata di fronte alla realtà, ne avrebbe colto l'intima essenza umana e sociale e solamente indirettamente, evitando didattismi, avrebbe suggerito il modo in cui quella realtà avrebbe potuto essere migliore. Se l'interazione fra politica e cultura si evidenzia con frequenza nelle concezioni di Hazlitt — convinto che la letteratura è la naturale alleata della libertà e dell'umanità — è interessante notare come la verifica di tale alleanza Hazlitt la compia valutando la disponibilità del poeta nei confronti della complessa esperienza umana e non in termini di adozione di un credo politico specifico.

Ma sarebbe riduttivo assegnare alla '*sympathetic imagination*' un ruolo meramente etico e/o politico senza considerare il fatto che Hazlitt le attribuiva al tempo stesso una funzione estetica determinante, sia nelle sue operazioni più semplici (selezione e traduzione degli oggetti in immagini e metafore) che nella strutturazione delle varie parti in un insieme organico e coerente. La partecipazione al vero identificato in modo obbiettivo, senza condizionamenti dovuti a pregiudizi personali si traduce — come si è visto nelle pagine precedenti — in un principio estetico sempre presente nelle considerazioni di Hazlitt: quella autonomia della materia poetica dalle opinioni dell'autore che assicura credibilità alla materia stessa.

Le critiche mosse a Richardson, ad esempio, sebbene derivino dal suo sistema etico, presentano una loro specifica motivazione e validità stilistica:

He furnishes his characters, on every occasion, with the presence of mind of the author... He confounds his own point of view with that of the immediate actors in the scene; ...¹⁹²

Albrecht giustamente osserva, in risposta al saggio di O'Hara¹⁹³, come nelle obiezioni di Hazlitt ad una poesia egocentrica e nelle sue critiche spesso infuocate a Wordsworth, la considerazione morale non possa ritenersi prevalente rispetto a quella estetica, in quanto per Hazlitt la soppressione degli impulsi egoistici era condizione indispensabile alla organicità e alla drammaticità della grande poesia che, altrimenti, sarebbe scaduta al livello di un agglomerato di particolari non finalizzati ad un disegno complessivo.

Alla discussione del rapporto fra dettaglio e insieme Hazlitt aveva dedicato molto spazio nei suoi saggi sulla pittura, che precedono nella sua produzione quelli più specificamente letterari, ma in questi ultimi egli non differenzia i suoi parametri valutativi e interpretativi, e spesso le sue considerazioni investono complessivamente tutte le arti. In « On the Imitation of Nature » egli aveva affermato che la perfezione nella pittura dipende da un armonioso equilibrio fra l'idea generale che informa il tutto e l'accuratezza del particolare che, comunque però, deve essere funzionalizzato al disegno complessivo:

... the highest perfection of art depends, not on the separation, but on the union (as far as possible) of general truth and effect with individual distinctness and accuracy...

There is indeed a general look of the face, a predominant expression arising from the correspondence and connection of the different parts, which it is always of the first and last importance to give; and without which no elaboration of detached parts ... is worth anything; but which at the same time, is certainly not

¹⁹² W. HAZLITT, « Standard Novels and Romances » [1815], vol. 16, p. 17.

¹⁹³ Cfr. J.D. O'HARA, « Hazlitt and the Functions of the Imagination » in *P.M.L.A.*, N. 81, 1966, pp. 552-562; e « More on Hazlitt and the Functions of the Imagination » in *P.M.L.A.*, N. 83, 1968, pp. 151-154.

destroyed, but assisted, by careful finishing, and still more by giving the exact outline of each part¹⁹⁴.

Analogamente la grandezza di Shakespeare dipende dal fatto che egli ha saputo conferire alla sua opera la densità del particolare e la sintesi organica dell'insieme:

When he conceived of a character, whether real or imaginary, he not only entered into all its thoughts and feelings, but seemed instantly, and as if by touching a secret spring, to be surrounded with all the same objects, 'subject to the same skyey influences', the same local, outward, and unforeseen accidents which would occur in reality... The whole 'coheres' seemably together' in time, place, and circumstance¹⁹⁵.

In *Remarks on the Systems of Hartley and Helvétius* Hazlitt aveva confutato l'atomismo e il meccanicismo delle teorie della vibrazione e dell'associazione e aveva affermato il potere distinto della mente e della immaginazione di cogliere le relazioni fra le diverse sensazioni e di risalire dal particolare al generale. Queste stesse concezioni ricorrono con coerenza nella sua produzione successiva quale risposta ad un sistema filosofico che « considers ideas merely as they are caused by outward impressions acting on the organs of sense, and excludes the understanding as a distinct faculty or power from all share in its own operations »¹⁹⁶. Così ad esempio egli si esprime nel 1812 in una delle *Lectures on English Philosophy*:

... without the understanding reacting on the senses, and informing the eye with judgment and knowledge, there would be no possibility whatever of comparing the different impressions receiv-

¹⁹⁴ W. HAZLITT, « On the Imitation of Nature » [1814], vol. 18, pp. 70, 74. E. Schneider ha già suggerito un possibile influsso sull'estetica di Hazlitt dell'*Essai sur la Peinture* [1765] di Diderot. A proposito della necessità espressa da Diderot di funzionalizzare il particolare all'idea centrale del soggetto del dipinto, cfr. *Oeuvres Complètes de Diderot*, Ed. cit., vol. 10, pp. 503-505.

¹⁹⁵ W. HAZLITT, « On Shakespeare and Milton », vol. 5, p. 48.

¹⁹⁶ W. HAZLITT, « Madame De Staël's Account of German Philosophy », vol. 20, p. 15.

ed: no one part could have the slightest reference to any other part or to the whole; there would be no principle of cohesion left: we might have an infinite number of microscopic impressions and fractions of ideas, but there being nothing to unite them together, the most perfect grace and symmetry would be only one mass of unmeaning, unconscious confusion¹⁹⁷.

In queste pagine l'interesse non è stato tanto quello di individuare l'intima natura della contrapposizione di Hazlitt all'empirismo in termini filosofici e quindi di valutare fino in fondo e con questa ottica la giustezza o meno della sua posizione, quanto piuttosto di verificare la produttività di tali principi nel mondo in cui essi interagiscono con le sue concezioni estetiche, stabilendo significative relazioni tra sistema ideologico ed estetico all'interno della sua critica.

Se per quanto riguarda l'arte Hazlitt è particolarmente sensibile alla necessità di selezionare e organizzare i particolari secondo un disegno generale, egli è altrettanto convinto che nei processi conoscitivi così come nell'arte l'associazione da solo non possa assolvere a questo compito. È necessaria invece una facoltà capace di intuire nella complessità del reale l'intricato sistema di relazioni e di significazioni:

Art may be said to draw aside the veil from nature. To those who are perfectly unskilled in the practice, unimbued with the principles of art, most objects present only a confused mass. The pursuit of art is liable to be carried to a contrary excess, as where it produces a rage for *picturesque*. You cannot go a step with a person of this class, but he stops you to point out some choice bit of landscape, or fancied improvement, and teazes you almost to death with the frequency and insignificance of his discoveries! ...

¹⁹⁷ V. HAZLITT, « On Locke's 'Essay On Human Understanding' », vol. 2, p. 153. In « Madame De Staël's Account of German Philosophy » aggiungeva con maggiore precisione: « The business of the mind is twofold — to receive impressions and to perceive their relations; without which there can be no ideas. Now the first of these is the office of the senses, and is the only original function of the mind according to the prevailing system. The second is properly the office of the understanding, and is that, the nature or existence of which is the great point in debate between the contending parties » (vol. 20, p. 21).

Lines, points, angles, squares, and circles are not interesting in themselves; they become so by the power of mind exerted in comprehending their properties and relations¹⁹⁸.

L'artista che possiede una grande immaginazione — come ad esempio Hogarth o Shakespeare — conferisce realismo all'opera d'arte mediante la veridicità del particolare e la funzionalizzazione del particolare alla tipicità e alla coerenza dell'insieme, scartando quei dettagli che non si prestano a esprimerne l'essenzialità:

... the historical painter gives you the individual such as he is likely to be, —that is, approaches as near to reality as his imagination will enable him to do, leaving out such particulars as are inconsistent with the pre-conceived idea, —as are mere trifling and accidental, —and retaining all such as are striking, probable, and consistent¹⁹⁹.

Wordsworth manca di questa capacità organica e di strutturazione; la sensibilità soggettiva si è espressa in effusioni liriche che per quanto nobili, dice Hazlitt, rimangono comunque accidentali:

His poetry is not external, but internal; it does not depend upon tradition, or story, or old song; he furnishes it from his own mind, and his own subject. He is the poet of mere sentiment. ... He cannot form a whole. He has not the constructive faculty. He can only give the fine tones of thought, drawn from his mind by accident or nature, like the sounds drawn from the Aeolian harp by the wandering gale. ... His *Excursion*, taken as a whole, not withstanding the materials thrown away in it, is a proof of this. The line labours, the sentiments moves slow, but the poem stands stock-still²⁰⁰.

L'immaginazione dunque è una facoltà che al tempo stesso registra le impressioni minute e le dispone in un insieme organico. Se da un lato Hazlitt afferma che tali operazioni nel processo creativo avvengono in base all'impulso dell'istinto e del sentimento, dall'altro l'intuizione

¹⁹⁸ W. HAZLITT, « On Imitation », vol. 4, pp. 74-75.

¹⁹⁹ W. HAZLITT, « On the Ideal », vol. 18, p. 78.

²⁰⁰ W. HAZLITT, « On the Living Poets », vol. 5, p. 156.

della verità che rimane per lui il fine autentico dell'esperienza estetica, è possibile solamente allorché il poeta — mediante una abituale simpatia con la complessità delle vicende umane — impara a riconoscerne i momenti importanti ed essenziali.

In un periodo in cui l'arte diventava uno dei tanti settori specializzati, Hazlitt dunque cerca di rivalutarla — pur con la mancanza di rigore che è propria delle sue concezioni estetiche —, come mezzo di comunicazione fra gli uomini. È aiutato in questo da profonde convinzioni filosofiche che, contro l'empirismo della filosofia moderna, intendevano porsi quale tentativo di interpretare i fenomeni psichici, l'agire umano e la realtà del mondo sociale nella loro molteplicità. E infatti se la sua filosofia si tramuta in pratica politica e in critica della società, la sua concezione estetica si estende alla considerazione delle matrici generatrici dell'arte e della cultura, del rapporto fra intellettuale e società, rivelando un interesse quasi sociologico per ogni manifestazione del suo tempo. In questo senso le pagine di molti suoi saggi — che non sono stati qui esaminati ma ai quali ci si riserva di dedicare maggiore spazio in altra sede —, si riempiono di un significato più ampiamente culturale. Essi rivelano un Hazlitt consapevole degli elementi che hanno determinato la frattura fra autore e pubblico, la mercificazione dell'arte, il progressivo isolamento dell'artista. In essi emerge anche, a volte con disillusione e pessimismo, la convinzione dell'impossibilità ormai di costruire arte su fondamenta valide che non siano quelle degli intellettualismi oscuri ed individualistici, o quelle fittizie ed effimere degli orpelli artificiosi, e dell'ossequio a strutture culturali che si ergono fra autori e lettori imponendo la loro tirannide a entrambi, prostituendo la penna degli uni e viziando e incanalando il gusto e le opinioni degli altri.

MARIA DEL SAPIO

GREENES NEWES BOTH FROM HEAVEN AND HELL
DI BARNABY RICH

Fra le opere ispirate alla figura di Robert Greene, il popolare scrittore scomparso il 3 settembre 1592, s'inserisce in maniera singolare *Greenes Newes both from Heauen and Hell* pubblicata anonima nel 1593¹. Nella dedica l'autore affermava di aver incontrato il fantasma di Greene il quale, prima di svanire nel nulla, gli aveva affidato alcune pagine per darle alle stampe. In esse si narravano le peripezie dello scrittore nel suo peregrinare fra il Paradiso e l'Inferno: « prohibited the first for writing of Bookes, and banished out of the last for displaying of *Conny-catchers* » come anticipa il sottotitolo.

Il travagliato viaggio ultraterreno di Greene è il filo conduttore della narrazione su cui s'innestano, volta per volta, una vivace galleria di personaggi e una serie di episodi e brevi racconti riferiti per lo più alla loro vita terrena: *Cloth breeches* e *Velvet breeches* — le due popolari figure di *A Quip for an Upstart Courtier* — che proseguono anche nell'aldilà la disputa « de vera nobilitate »; *Ruffling Richard*, lo sprovveduto e ingenuo muratore dello Yorkshire, che lamenta il suo triste calvario alle prese con la bisbetica e prepotente moglie *Mannerly Margey*; il mugnaio del Kent che non riesce a darsi pace per aver involontariamente favorito il tradimento della moglie; il mercante di

¹ Tra queste opere, spesso di contenuto polemico, ricordiamo: G. HARVEY, *Four Letters* (1592) e *Pierce's Supererogation* (1593); T. NASHE, *Strange Newes* (1593); H. CHETTLE, *Kind-Harts Dreame* (1593); *Greenes Funeralls* (1594); J. DICKENSON, *Greene in Conceipt* (1598); S. ROWLANDS, *Greenes Ghost Haunting Conie-catchers* (1602).

tessuti che narra la beffa architettata ai suoi danni da *Velvet breeches* e dal degno compare di costui *Silke stocking*, cortigiani astuti e spregiudicati.

Accanto a questi personaggi appaiono nel corso della narrazione figure di secondo piano, talvolta appena sborzate, come, ad esempio, quella del pellegrino cattolico, colto in un momento d'ira per essere stato ingannato dalla sua religione; quella della sarta indaffarata a servire le dame anche all'Inferno; il popolare attore comico Dick Tarlton la cui scomparsa Greene aveva celebrato nel 1590²; lo stesso S. Pietro, descritto dal punto di vista della chiesa riformata con accenti pieni d'ironia, il quale scaccia Greene dal Paradiso per aver giudicato severamente i poveri ladruncoli dimenticando di condannare gli abusi e la corruzione di avvocati, cortigiani, funzionari e proprietari terrieri che costituivano anche allora la vera piaga del paese; una folla, infine, di furfanti e di malfattori di tutte le risme, quali « swashers, swearers, whore-maisters, theeues, robbers, ruffyans, roysters, and coosoners », che bandiscono Greene anche dall'Inferno perché colpevole di aver rivelato i segreti del loro mestiere nei suoi numerosi scritti sulla malavita londinese.

Gli episodi boccaceschi e le burle perpetrate ai danni dei creduloni, oltre che il linguaggio vivace e colorito e l'ambientazione realistica di cui è intessuta *Greenes Newes*, collocano quest'opera di diritto nella fitta schiera di scritti popolareschi messi in auge dallo stesso Greene.

Uno degli aspetti più rilevanti di *Greenes Newes* — quello su cui intendiamo qui soffermarci in modo particolare — è costituito comunque dall'identità del suo autore, che si cela sotto le iniziali B. R. e che deve senz'altro identificarsi, come avremo modo di dimostrare attraverso una dettagliata analisi, in Barnaby Rich.

Sul frontespizio dell'opera manca qualsiasi indicazione dello stampatore o dell'editore. Ci viene in aiuto, tuttavia,

² Nell'opera anonima *Tarltons Newes out of Purgatorie* (London, E. White, 1590) che la critica è pressoché concorde nell'attribuire a Greene.

lo *Stationers' Register* che, in data 3 febbraio 1593, riporta la seguente registrazione:

Thomas Adams Entred for his Copie vnder the hande of master John Oxenbridge / Styrrrop, warden. Greenes newes bothe from Heaven and Hell. & c. vjd S³.

Si può quindi dedurre che nella stampa dell'opera furono impegnati sia Thomas Adams che John Oxenbridge, che avevano pubblicato molte opere di Rich. Adams gli pubblicò una lunga serie di libri che si apre nel 1592 con *The Adventures of Brusanus*⁴ mentre a Oxenbridge si deve la pubblicazione di *A Martiall Conference* (1598) e di *A Looking Glass for Ireland* (1599)⁵. Nei documenti dell'epoca inoltre i due nomi risultano spesso associati.

Il primo a recuperare dall'oblio *Greenes Newes* e ad avanzare delle ipotesi sull'identità del suo autore fu, nel 1865, J. P. Collier il quale inserì l'opera nel suo « Biblio-

³ E. ARBER, *Transcript of the Registers of the Company of Stationers of London, 1554-1640*, Birmingham, 1875-94, vol. II, p. 626. La mancata indicazione del nome degli editori sul frontespizio di *Greenes Newes* può essere stata dettata dagli stessi motivi di prudenza che avevano indotto Rich a mantenere l'anonimato a causa del contenuto polemico dell'opera che si apprestava a dare alle stampe.

⁴ Si tratta, oltre al già citato *The Adventures of Brusanus*, delle seguenti opere: un'edizione di *Riche his Farewell to Militarie Profession* (1606); *A New Description of Ireland* (1610); *A True and a Kinde Excuse in Defence of that Booke, Intituled a Newe Description of Irelande* (1612); *A Catholicke Conference* (1612); *Opinion Diefied* (1613); le tre edizioni di *The Honestie of this Age* (1614, 1615, 1616) e *My Ladies Looking Glasse* (1616). Thomas Adams, ammesso alla *Stationers' Company* il 15 ottobre 1590, in breve tempo era diventato uno dei maggiori editori pubblicando ogni sorta di libri e collaborando con John Oxenbridge, Peter Short e John Newbury (si veda E. ARBER, *op. cit.*, vol. III, pp. 453-455 e vol. IV).

⁵ Quest'opera che risulta smarrita è segnalata da: J. AMES-W. HERBERT, *Typographical Antiquities*, London, privately printed, 1786, vol. III, pp. 1368-9; W. T. LOWNDES, *The Bibliographer's Manual of English Literature*, London, H. G. Bohn, 1863, vol. VIII, p. 2083.

graphical Catalogue»⁶. Le iniziali B. R.⁷ e i riferimenti all'Irlanda gli sembrarono indizi sufficienti per attribuire l'opera a Rich:

Besides the initials on the title-page, there are good reasons for believing that it was by Barnabe Rich. It purports to have been printed in London, and such was very likely the fact, but it deserves remark, that no name of printer or publisher is found either at the beginning or end...⁸.

Tale ipotesi è stata, in seguito, arricchita e dettagliata da R. B. McKerrow nella sua edizione moderna di *Greenes Newes*:

⁶ J. P. COLLIER, *A Bibliographical and Critical Account of the Rarest Books in the English Language*, London, J. Lilly, 1865, vol. II, pp. 251-255.

⁷ Si legge infatti sul frontespizio che l'opera è stata « *Commended to the Presse* By B. R. ». Dando per scontato che si tratti delle reali iniziali dell'autore, e non c'è alcuna ragione per credere diversamente considerando le consuetudini dell'epoca, è assai plausibile che esse si riferiscano a Rich dal momento che non c'è altro autore noto del periodo al quale possano appartenere. Per quanto riguarda i possibili precedenti del ricorso all'anonimato da parte di Rich ricordiamo due casi, peraltro non accertati, degni di nota. Il primo riguarda *The Famous History of Herodotus* (London, T. Marsh, 1584) il cui traduttore si celava sotto le iniziali B. R., ricollegate per la prima volta da J. AMES-W. HERBERT (*op. cit.*) a Rich seppur in maniera dubitativa. L. WHIBLEY, curatore di una edizione moderna dell'opera (*Tudor Translations*, London, Constable, 1924, 2nd Series, vol. VI, pp. XX-XXII) esclude la paternità di Rich condividendo l'opinione espressa in precedenza da J. P. COLLIER (*op. cit.*, vol. I, p. XXXVI). Poiché quindi la critica sembra concordare nell'escludere la paternità di Rich nella traduzione di Erodoto non abbiamo tenuto conto di quest'opera come precedente episodio significativo dell'uso delle sole iniziali da parte di Rich. Il secondo caso riguarda il dramma anonimo *A Larum for London* attribuito allo scrittore soprattutto in base a evidenze interne da F. FERRARA, « Barnabe Riche, difensore del soldato inglese e autore di *A Larum for London* », in *English Miscellany*, vol. VIII (1957), pp. 21-54. In questo caso si può forse ipotizzare che Rich sia ricorso all'anonimato per il fatto che scrivere per il teatro non era ritenuta all'epoca attività degna di un gentiluomo.

⁸ *Op. cit.*, vol. II, pp. 251-252.

The initials B. R. on the title-page are generally supposed to stand for Barnabe Rich, and though we cannot regard this as absolutely certain, all the available evidence seems to point to its being correct⁹.

I riferimenti all'Irlanda dove Rich aveva trascorso gran parte della sua vita, il tono anticattolico che pervade l'opera, la collaborazione con Adams e Oxenbridge, ed infine le lamentele sulla condizione dei soldati sono gli elementi che, secondo McKerrow, sembrerebbero avvalorare tale attribuzione. Tuttavia egli non manca di assumere un atteggiamento di cautela soprattutto in relazione all'ultimo punto dal momento che, egli dice, « This was a common subject of complaint with Rich, though indeed there seem to be few, if any, soldier authors of the day who have not something to say on the point »¹⁰.

Di un certo interesse sono ancora i contributi più recenti forniti da Hinton¹¹ e Cranfill¹² sui quali ci proponiamo di tornare. Per quanto limitati e marginali, essi contengono utili suggerimenti per l'identificazione di alcuni personaggi cui *Greenes Newes* fa riferimento.

L'ultimo intervento, in ordine di tempo, è quello di M. H. Wolf il quale, nella sua edizione del 1965 di *Faultes Faults, and Nothing Else but Faultes* di Rich, rigetta — e in verità senza apportare valide motivazioni — le ipotesi espresse in precedenza, rimettendo quindi in discussione l'intero problema:

Nowhere in Rich's own pamphlets do we find the levity, the relish in the relating of a smutty story, that we find in *Greenes*

⁹ B. R., *Greenes Newes both from Heauen and Hell*, a cura di R. B. MCKERROW, London, Sidgwick & Jackson, 1911, p. VI. Per le citazioni tratte da quest'opera, cui ci si riferirà col titolo abbreviato di *Greenes Newes*, si rimanda alla edizione di cui sopra. Si avverte inoltre che da questo momento in poi l'indicazione delle pagine dell'opera verrà data nel testo di seguito alla citazione.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ E. M. HINTON, *Ireland through Tudor Eyes*, Philadelphia, Univ. of Pennsylvania Press, 1935.

¹² T. M. CRANFILL-D. H. BRUCE, *Barnaby Rich: a short Biography*, Austin, Univ. of Texas Press, 1953.

Newes. If Rich had related the fabliau about the miller whose plot to seduce a young maiden resulted in his own cuckolding, it would have been presented as a homily, and the moralizing during and after its relation would have covered as many pages as the tale itself. Even in his romances, in which dalliance and vice are proper to the genre, one perceives Rich's dour, satiric hand at work¹³.

E così conclude: « One wishes he *could* have sustained a framework plot as well as the writer of *Greenes Newes* »¹⁴.

Il problema dell'attribuzione di *Greenes Newes*, rimesso in discussione dall'ultimo intervento di Wolf, rimane pertanto ancora insoluto. Trattato finora incidentalmente e senza specifico impegno, esso deve essere risolto attraverso una lettura di *Greenes Newes* che tenga conto degli elementi oramai noti della biografia di Rich, e attraverso un dettagliato confronto, non solo sul piano stilistico-lessicale, ma soprattutto a livello di tematica con le sue opere certe. Attraverso un'indagine di tale tipo avremo modo di vedere, ad esempio, quanto dell'esperienza irlandese di Rich trapassa, sia pur velatamente, nelle pagine di *Greenes Newes* e come tutta una serie di suoi argomenti caratteristici, come la difesa della professione militare, la polemica anticattolica, la satira sociale e di costume, riaffiorino nella narrazione di *Greenes Newes*.

Alla motivata obiezione che tali temi sono assai diffusi nel tardo Cinquecento si può rispondere che in nessun altro scrittore dell'epoca i suddetti motivi sono presenti contemporaneamente e, soprattutto, che in nessun altro autore essi ricorrono con tanta frequenza. Sono quei temi, infatti, che, con intonazioni diverse, appaiono nella quasi totalità degli scritti di Rich, sia dunque nelle opere satiriche sia nei romanzi, nelle novelle, nei *pamphlets* e perfino nei rapporti informativi, tanto da caratterizzarli in maniera inconfondibile.

¹³ M. H. WOLF, Introduzione a B. RICH, *Faultes Faults, and Nothing Else but Faultes*, Gainesville (Flo), Scholars' Facsimiles & Reprints, 1965, p. 66.

¹⁴ *Ibidem*.

UNA QUESTIONE IRLANDESE

Fra gli innumerevoli problemi insoluti che Elisabetta si trovò a fronteggiare nel 1558 quello irlandese era senza dubbio uno dei più spinosi e difficili. La rivolta di Shane O'Neill sedata solo nel 1567, le due guerre contro Desmond e Fitzmaurice (1567-73 e 1575-83) e la ribellione di Tyrone durante gli ultimi anni del regno segnarono le sanguinose tappe della progressiva sottomissione dell'Irlanda che potette considerarsi conclusa solo nel 1603 con il decisivo intervento dell'abile generale Mountjoy.

Barnaby Rich, come militare, si trovò direttamente impegnato in tale politica di violenza e repressione. I lunghi anni trascorsi in Irlanda¹⁵ lo avevano portato ad adottare l'ideologia, peraltro largamente diffusa fra i contemporanei¹⁶, che all'Inghilterra spettasse il compito di civilizzare un popolo ritenuto selvaggio come quello irlandese, attraverso la diffusione della propria lingua, delle proprie istituzioni e costumi oltre che della religione anglicana in un paese ancora prevalentemente cattolico. Su quest'ultimo punto Rich si dimostrò sempre particolarmente sensibile considerando l'uniformità in materia religiosa la condizione indispensabile per la progressiva anglicizzazione dell'Irlanda ed esprimendo, in numerose opere, considerazioni assai simili a quelle contenute in *Greenes Newes* dove si legge:

Nowe lastly for *Ireland*, if that Countrey might still bee continued in that state as it now standeth, there were many hopes to be expected, not necessary in this place to bee openly reuealed: for although the naturall people of that Countrey, (yea, euen in the most barbarous places) be of theselues very zealously inclyned, & without all peradventure, would easily be drawn to the true knowledge and worship of God, if they had such a Minister amongst them, as might instruct them, aswell in wholesome doctrine, as in good example of life: ...Some other there be that now and then will get vp into a Pulpit, and there they will spend an howre,

¹⁵ Tranne alcuni intervalli Rich trascorse, dal 1570 in poi, quasi tutta la sua vita in quel paese.

¹⁶ Concezioni assai simili si trovano espresse, ad es., in *A View of the Present State of Ireland* di Edmund Spenser.

chying against the Pope in the course of their speaking, and they are no sooner come down but they will defie God himselfe halfe a yeere after, in the manner of theyr lyuing: and this example of theyr vngodly behaiour, is no little corrasieue to weake consciences, that doo beholde their wickednes¹⁷. (pp. 57-8)

Lo stesso Rich aveva più volte formulato, nei suoi scritti, delle accuse contro il clero anglicano in Irlanda, colpevole, a suo avviso, di non porre un freno all'espansione del Cattolicesimo. In particolare i suoi attacchi si appuntarono contro Adam Loftus, Arcivescovo di Dublino, col quale ebbe una lunga disputa. Il fatto che qui ci sembra particolarmente significativo è che di essa è possibile cogliere gli echi in *Greenes Newes*, soprattutto attraverso le violente frecciate polemiche di cui viene fatto oggetto Loftus. Dalla ricostruzione delle vicende che portarono Rich in contrasto con quel potente e autorevole prelado si potrà apprezzare appieno la portata satirica dell'opera e la sua componente autobiografica.

Adam Loftus, originario dello Yorkshire, recatosi in Irlanda intorno al 1560, era divenuto in breve tempo uno degli uomini più potenti e temuti grazie al cumulo di una serie di cariche lucrose, alla parentela con alcune delle famiglie più in vista della nobiltà anglo-irlandese ricercata attraverso i matrimoni di gran parte dei suoi venti figli, e all'appoggio di cui godeva presso alcune personalità di governo. Nonostante le accuse di corruzione e nepotismo mosse da più parti contro di lui, e che gli valsero la definizione di « the most voracious caterpillar of the State »¹⁸, egli riuscì tuttavia a mantenere i suoi incarichi causando, nel contempo, la rovina di molti dei suoi avversari.

¹⁷ Nel 1610 Rich, infatti, scriveva: «...there wanteth nothing in Ireland but the true knowledge of God, & obedience to the Prince, the which by Gods permission, will so much the rather bee brought to a good passe, when that part of the Countrey that in former ages hath bin most rude and inclined to inciuiltie... shall... be made a patterne of good example, aswell for Godly as Civill Gouernment, to all the Realme besides... » (*A New Description of Ireland*, cit., ff. B3v.-B4).

¹⁸ S. GHALL, « Barnabe Rich and Ireland », in *Dublin Magazine*, Oct.-Dec. 1926, p. 4.

Fra questi era Barnaby Rich che, recatosi in Irlanda intorno al 1570¹⁹, fu non solo occupato in attività militari, ma svolse anche l'incarico di informatore della Corona e di molte personalità del Privy Council di Elisabetta. E proprio tali rapporti informativi furono la causa della sua disputa con l'Arcivescovo in quanto lo scrittore, denunciando la mancata repressione del Cattolicesimo fra gli irlandesi, mirava soprattutto a screditare l'operato di Loftus.

Il 17 marzo 1589 Rich aveva consegnato al Lord Deputy Sir William Fitzwilliam un rapporto di diciannove pagine « manifesting ... abuses offered to her Ma.ti through the negligence of hyr clergy » in Irlanda²⁰. Anche se non veniva fatto alcun nome o riferimento preciso, Adam Loftus e suo cognato Thomas Jones, vescovo di Meath, si sentirono direttamente chiamati in causa dallo scritto. Da quel momento iniziò una disputa accanita fra i due prelati e capitano Rich il quale, benché godesse di protezione in patria, non riuscì ad evitare, come vedremo, la vendetta dei suoi avversari.

Comunque l'appello a Fitzwilliam non sortì alcun effetto: Rich era incorso in un clamoroso errore ritenendo di poter fare affidamento su di lui. Il Lord Deputy, infatti, essendo assai legato ai due ecclesiastici, si affrettò ad inviare delle lettere a Walsingham e Burghley difendendo la condotta e garantendo l'onestà del « wise, temperate, and useful » Loftus²¹.

¹⁹ Sembrano accreditare la data del 1570 i numerosi riferimenti nei suoi scritti. Nella dedica a Lord Salisbury, di *A New Description of Ireland* del 1610, ad es., si legge: « To you therefore, and to your honor alone, I haue in most humble and submissiue manner, bequeathed those experiments which forty yeares obseruation hath taught me to know » (cit., f. A3v.).

²⁰ *CSPI*, 1588-1592, p. 152, 182-183.

²¹ *CSPI*, 1588-1592, pp. 152 e 173. È probabile che a causa dell'inimicizia con Fitzwilliam questi non diede seguito a una lettera del Privy Council, del 13 marzo 1590, « recommending captaine Barneby Riche to his Lordship, to whome his service was best knowen, being a Pencioner in that Realme, to bestowe suche chardge on him as he should think meet out of the fower companies which his Lordship was lefte to have the denominacion of captens for out of the Pencioners of that Realme » (*APC*, 1589-1590, p. 412).

Anche l'invio da parte di Rich di una copia del rapporto a Walsingham non ebbe alcun esito²²: Loftus indubbiamente godeva di notevoli e solidi appoggi anche in Inghilterra.

Senza esito rimasero pure le lettere e relazioni inviate a Burghley, in cui veniva sottolineata la scarsa disponibilità degli irlandesi ad accettare l'Anglicanesimo e venivano ribaditi gli attacchi agli abusi del clero²³ tanto che Rich decise di rivolgersi alla stessa regina facendole pervenire, nel novembre 1591, un « Caveat » di sette pagine in cui, tra l'altro, si leggono le seguenti accuse rivolte implicitamente a Loftus:

I do see the realm mightly increased in substance and wealth... I do likewise see *many that are there in authority*, under your Highnesse, purchase store of lands, *build fair houses*, give great sums of money with the marriage of *their children*...²⁴.

Sono le stesse accuse che riecheggiano in *Greenes Newes* dove si legge:

Or shoulde I put you in mind of great Conny-catchers, *placed in Offices*, who are continually *building of houses*. and still *purchasing of reuenewes* to leaue to *theyr heyres*, perhaps by deceiuing the Prince... (p. 17)

Ben si comprende quindi l'amarezza dello scrittore quando afferma che « more commodious it is for a man in Ireland to marry a Bishop's daughter than to do her Ma.ti forty yeares service »²⁵!

²² In data 12 aprile 1589 (CSPI, 1588-1592, pp. 152, 182-183).

²³ In una lettera del 20 maggio 1591 (CSPI, 1588-1592, p. 394) e in un rapporto del 21 giugno dello stesso anno (*id.*, p. 399).

²⁴ Questo rapporto viene riassunto e parafrasato in CSPI, 1599-1600, pp. 352-356. In questa citazione e in quella successiva il corsivo è nostro.

²⁵ Lettera di Rich al Privy Council del 15 luglio 1592 trascritta da E. M. HINTON, *op. cit.*, p. 86 e segnalata nei CSPI, 1588-1592, p. 547. Comunque gli storici e gli stessi contemporanei confermano i giudizi negativi di Rich. Si veda, ad es., il rapporto indirizzato da Andrew Trollope a Walsingham alcuni anni prima sulle rendite di Loftus: « I was certified and I fynde yt very lykely to be trewe

Rich comunque non era solo nella sua impresa, ma faceva parte di un gruppo ostile a Loftus che comprendeva, fra gli altri, Robert Legge, Robert Pyphe²⁶ e Sir John Perrot.

Robert Legge, funzionario dello Scacchiere in Irlanda, aveva avuto l'incarico di investigare su presunte irregolarità amministrative commesse da Loftus che nel frattempo era stato nominato Gran Cancelliere. Egli presentò i risultati dell'inchiesta in un rapporto inviato a Burghley e Perrot nel febbraio 1590 in cui dimostrava che l'Arcivescovo era debitore nei confronti della Corona di ben 24.000 sterline oltre che colpevole di una lunga catena di abusi tra cui « receiving illegal fines, stealing of the first-fruits of spiritual livings, taking bribes, and the non-payment of debts »²⁷.

Oltre a una violenta reazione verbale²⁸, Legge fu costretto a subire anche minacce e persecuzioni da parte del prelado il quale si difese sostenendo che le accuse erano frutto di un complotto architettato ai suoi danni da Rich, Legge e Pyphe²⁹.

that my Lord Busshopp of Dublen is a partener in the profytts of the comyssyon of faculties, and enything almost wilbe suffered in Ireland for gayne and frendshipp... My Lord... hath many children, and is so desyerous to preferr them as he hath maryed one daughter to one Mr. Warren, another to one Mr. Cowley, another to one Mr. Ussher, and yt is said gave 500 l. a pece in maryage with them... » (CSPI, 1574-1585, pp. 318 e segg.).

²⁶ Questi era cugino di Rich. Si veda in merito W. H. WELPLY, « Seven Anglo-Irishmen of the Tudor Times », in *NQ*, vol. CLXXXVII (1944), pp. 90-95.

²⁷ S. GHALL, *op. cit.*, p. 6.

²⁸ Legge scrisse: « On first examining the books in Dublin, I found the Chancellor Loftus greatly indebted to Her Majesty, and when I began to call upon him to answer the same he... sent for me and used me most hardly in foul terms and reproachful names, as knave, slave, rascal... » (CSPI, 1588-1592, pp. 308-310). Loftus si difese da queste accuse in una lettera del 17 settembre 1592 (CSPI, 1588-1592, pp. 581-587).

²⁹ Nella lettera a Burghley, del 27 giugno 1592, Loftus affermava: « Barnabe Rych, a gentleman, one of her Majesty's pensioners in the kingdom... for these twelve months past and more, he and some others, have been strict observers of all my doings, and have se-

Fra gli avversari di Loftus era anche Sir John Perrot, governatore dell'Irlanda dal 1584 al 1588. Entrato in contrasto con l'Arcivescovo in merito all'istituzione di un'università a Dublino, da lui auspicata utilizzando parte delle rendite ecclesiastiche della cattedrale di S. Patrick — a cui attingeva Loftus —, dovette abbandonare il paese e, sotto il peso di accuse ingiuste, fomentate dal suo nemico, trascorse gli ultimi anni nelle mura della tristemente nota Torre di Londra, dove si spense nel 1592³⁰.

Lo stesso Rich aveva sostenuto Perrot nell'esigenza di istituire un'università che contribuì a sradicare il cattolicesimo nell'isola, controbilanciando il flusso di gesuiti provenienti dalle università continentali di Lovanio, Reims e Salamanca³¹. Ma anche per lui la vendetta di Loftus non tardò. Col precipitare degli eventi e vista in pericolo la sua

cretly collected and booked some accusations both against myself and some other of my bretheren of the clergy here: which... I cannot ascribe to any other thing but to the malicious disposition of some papists and atheists in this kingdom (with whom for the most part Rych is conversant)... » (lettera segnalata nei CSPI, 1588-1592, p. 532 e riportata da E. M. HINTON, *op. cit.*, pp. 57-58). E certo l'ultima accusa che si poteva fare a Rich era quella di avere simpatie cattoliche!

³⁰ Perrot aveva l'appoggio di Sir Nicholas White, Richard Meredith, Sir Lucas Dillon oltre che naturalmente di Rich, Pypho e Legge. Dall'altra parte, a sostegno di Loftus, c'erano Sir Nicholas Bagenal, il vice tesoriere Henry Wallop e Geoffrey Fenton. Sulla lotta fra i due gruppi e sulla caduta in disgrazia di Perrot si rimanda a R. BAGWELL, *Ireland under the Tudors*, London, Holland Press, 1963, vol. III, pp. 157-160, 228-232.

³¹ Rich rilevava che l'istituzione di un'università avrebbe contribuito anche a elevare il livello culturale degli irlandesi: « As I haue heard, it hath beene in question, and profers haue beene made to the erecting of a Vniuersitie... what a benefite it would be to the countrie, if there were a place, where Gentlemen might bring vp their children in learning... where they might be brought vp in knowledge of good Artes and Sciences, in manners and ciuilitie, where nowe they remaine in ignorance, and be only trayned but in brutish beastlinesse » (*Allarme to England*, London, C. Barker, 1578, f. Diii). Anche in seguito Rich aveva ripreso l'argomento accusando il clero di essere contrario all'istituzione di una università in Irlanda (CSPI, 1588-1592, pp. 182-183).

stessa incolumità, lo scrittore fu costretto ad abbandonare l'Irlanda nel giugno del 1592. Qualche settimana più tardi, il 15 luglio, fece pervenire al Privy Council una lettera in cui chiamava direttamente in causa Loftus:

The Lord Chancellor (whom the booke did by no meanes particularly touch), knowing hys owne guiltines did not only fall into a dislike with me, but also chalenged such gentlemen of unkindnes, as did but converse and hold me company. The bishop of Meathe likewise hys brother (in most unreuerent manner consyderinge his place and calling) threatened me with disgraceful wordes in the open street, calling me by the name of a libeller, nothing being contained in the booke (as the Lord Deputy can testify) but that highly concerned hyr Ma.tis service »³².

Probabilmente erano stati il « Caveat » consegnato ad Elisabetta e un successivo « small book », che riprendeva le accuse ivi contenute, ad accrescere l'insofferenza di Loftus che vedeva sempre più minacciata la sua posizione. Ma continuiamo a leggere la narrazione di Rich. L'attacco verbale di Thomas Jones non era che il preludio ad avvenimenti più gravi:

... on tuesday the 13 of June now last past, one Welche, servant to the Lord Chancellor, ... came unto me as I passed through the street and gevinge me most shamefull wordes ... he sodaynly struck me with hys fist, and drawing his dagger stabbed at me three or foure times and withall he drew his sword, and being driven to defend my selfe I gave him a small hurt, the which hys master hearing of sent his warrant to the Sergeant-at-Arms that he should forthwith carry me to prison ...³³.

Uscito di prigione il giorno seguente, Rich narra di essere stato oggetto di un altro attacco che solo per la sua prontezza ed esperienza non ebbe un effetto letale:

... the very next day being wednesday the 14 June about 6 of clock in the evening as I was passing along the high street in Dublyn there ware six that ware layde to murther me, three layde behind a Cundyte with their swords ready drawn to do the act, and

³² La lettera è trascritta da E. M. HINTON, *op. cit.*, p. 86.

³³ *Id.*, p. 87.

other three a little distance from them... I coming along the street passing towards my lodging accompanied by one Mr. albone Clarke, who had neither sword nor dagger about him, was not ware of this ambushe, till coming up close by the *Cundyte*, that all three of them starting out hewed at me with their swords. I having no leisure to draw my sword, but only with a cudgell that by chance I carried in my hand, was driven to ward and beare their blows ...³⁴.

Questo sembrò un avvertimento più che sufficiente per Rich che lasciò l'Irlanda come si è detto pochi giorni dopo³⁵. Comunque il resoconto dell'agguato tesogli, a parte la ricchezza di dettagli e la vivacità della ricostruzione, è di grande interesse dal momento che in un passo di *Greenes Newes* — nella dedica a Gregory Cole — c'è un'esplicito riferimento all'esperienza che Rich si era trovato a subire alcuni mesi prima nei pressi dell'acquedotto:

Peradventure (Ma. Gregory) you expected a wiser conclusion, but what would you looke to come from a man that hath beene lately so skarred with sprites, that he hath not yet recouered the right vse of his sences: it may be true that deuils are afraid to passe by a crosse, but I am sure knaues are not afraide to shroude themselues *behinde a Condite*. (p. 6)

Un altro passo dell'opera inoltre è sufficientemente esplicito ed inequivocabile col suo riferimento alla corruzione e all'atteggiamento sprezzante di un alto prelato facilmente identificabile in Loftus. È certo comprensibile tutto il rancore e il disprezzo che risuonano in questa descrizione:

For what is it for a Clergy man, be he Parson, be he Vicar, be he Deacon, be he Archdeacon, be he Byshop, be he Archbishop, or let him be what he wil, if he be one that will rather endeouour himselfe to fleece his flocke than to feed it, that hath not so much care of the children of God, committed to his charge, which he suffereth dayly to perish: *as he hath to prouyde marriages for his own child-*

³⁴ *Id.*, pp. 87-88.

³⁵ Egli infatti scrisse: «...I was enforced to fly the country for the safeguard of my life, and at my coming away was fain to be guarded aboard the ship by five or six captaines and divers other gentlemen for fear of being murthered» (*ibidem*).

ren, in theyr very infancie, and when the are vnder age: that dooth builde houses, and purchase rents by corruption, extortion, and briberie that dooth eat and drinke the sinnes of the ignorant people dayly at his table: that will not admit of a pardon from the Pope, yet dares not bee without fiue or six seuerall pardons from the Prince... and what though from a base and beggerly parentage, he could shewe himselfe lofty in minde, lofty in lookes, and lofty in all the rest of his demeanures: Would not such a Prelate be fit for the deuilles Chappel? (p. 58)

A parte il gioco di parole nella parte conclusiva del passo e il riferimento al tipo di abusi generalmente attribuiti a Loftus, il brano di *Greenes Newes* richiama in maniera assai precisa le accuse che Rich aveva rivolto all'Arcivescovo alcuni mesi prima, nel rapporto del 15 luglio 1592:

...the Lord Chancellor... knoweth his own demeanure to be such as *he dares not be without half a dozen several pardons* ...³⁶

Thus have I gotten the dyspleasure of these two prelates ... considering ... *their great combination again by the marriage of their children, for whom they prouyde matches at foure or fyve ears old* ...³⁷

E ancora:

I do likewise see many that ... *purchase store of lands, build fair houses, give great sums of money with the marriage of their children* ...³⁸

Un'ulteriore conferma dell'intento satirico dell'opera ci viene infine dalla dedica che così suona:

To the renowned *Gregory Coolle*,
chiefe Burgermaister of the Castle of *Clonarde*,
Marquesse of merry conceits, and Grande *Cauallier* amongst
Boune companions and all good fellowship; At his
chaste Chamber at *Dublyne* in Irelande,
B. R. sendeth greeting (p. 3)

³⁶ *Id.*, p. 87. Nelle tre citazioni il corsivo è nostro.

³⁷ *Id.*, p. 86.

³⁸ *CSPI*, 1599-1600, p. 353.

Il dedicatario deve essere identificato in Gregory Cole, agente della contessa madre del Sussex, di cui amministrava i possedimenti irlandesi e in particolare il castello di Clonard nella contea di Meath. T. M. Cranfill³⁹ ci offre un prezioso contributo sul problema della probabile relazione di Rich con questo personaggio chiarendoci il significato del seguente passo:

And bethinking mee of my freendes to whom I might commend it [*Greenes Newes*], in the end I resolued of your owne good selfe: and the rather finding it to be delighthfull and pleasant, I thought it a fit restorative to recall you from that melancholie conceite, that hath so long pesterd your braines, for the losse of a Myll, dismembred and shaken downe by the rage of a pelting puffe of winde ... (p. 4)

Ci sarebbe qui un riferimento al mulino che si trovava nel *manor* di Clonard, sulla cui proprietà ci fu una lunga controversia che vide contrapposti Cole da una parte e Loftus e Jones dall'altra; questi rivendicava dei diritti dal momento che il mulino sorgeva sulla diocesi di Meath. La causa si risolse alla lunga a favore dei due ecclesiastici che, come « a pelting puff of winde », colpivano tutto ciò che si opponeva alla loro brama di potere e ricchezza⁴⁰. La « chaste Chamber » della dedica si riferirebbe infatti, a parere di Cranfill, a una cella del castello di Dublino dove Cole venne relegato dai suoi nemici per la lunga opposizione nei loro confronti⁴¹.

³⁹ *Op. cit.*, pp. 76-77.

⁴⁰ Nel 1598, infatti, Loftus rilasciò una licenza « to Thomas, Bishop of Meath, and his clergy, to alienate and convey to Edward Loftus, son of Adam, Lord Archbishop of Dublin » delle proprietà fondiarie tra cui il *manor* di Clonard con acclusi il mulino e il corso d'acqua (J. MORRIN, *Calendar of the Patent and Close Rolls of Chancery in Ireland*, London, 1862, vol. II, p. 496).

⁴¹ *Op. cit.*, pp. 76-77. Per la disputa di Cole con Loftus e Jones e per il suo imprigionamento si rimanda anche a: CSPI, 1574-1585, pp. 156, 163, 357; CSPI, 1586-1588, p. 145; APC, 1592-1593, p. 312. Cole venne liberato nel novembre 1592 e R. B. Mc KERROW (*op. cit.*, p. 89) suggerisce che « it looks as if the writer of *Greene's News* did not know of his release ». Ciò si può forse spiegare col fatto che, tornato in Inghilterra, Rich aveva perso i contatti con l'ambiente irlandese.

E a chi, se non a un'altra vittima di Loftus e Jones, Rich poteva dedicare un'opera così ricca di riferimenti ironici come *Greenes Newes*? Non ci sono prove che documentino che Cole faceva parte del gruppo di Rich a Dublino anche se il tono amichevole della dedica, la comune avversione per i due personaggi e la conoscenza esatta da parte dello scrittore delle vicende di Cole inducono a ipotizzare un rapporto di amicizia.

Di un certo interesse è anche l'ipotesi formulata da Hinton⁴² per il quale il racconto dell'asino e del lupo, inserito nella dedica, non sarebbe così inoffensivo come a tutta prima si potrebbe immaginare, bensì costituirebbe una sorta di apologo mirante ancora una volta a screditare i due prelati agli occhi di Cole, per il quale il significato allusivo del passo doveva essere ben chiaro.

Ci sembra utile riportare l'intera citazione, commentandola dove necessario, per arricchire e rendere più esplicita l'ipotesi che Hinton si limita ad accennare:

I coul tel you a tale (Maister Gregory) of an Asse, who leauing the place where he was first foald, fortunued to stray into a strange Forrest, and finding the beastes of that Desart to be but simple, and had neuer seene the maiestie of the Lyon, neyther had they felt the cruelty of the Tygar, nor had any manner of wayes beene wronged by the oppressions of the Leopard, the Beare, the Panther, or any other deouring and rauening beastes. (p. 5)

L'apologo è un espediente letterario al quale Rich talvolta ricorre, per ragioni di prudenza crediamo, al fine di colpire indirettamente i suoi avversari⁴³. In questo caso la

⁴² *Op. cit.*, p. 91.

⁴³ Si veda ad esempio un passo della relazione, intitolata « A looking [-glass] for Her Majesty, wherein to view Ireland », inviata da Rich a Elisabetta nel maggio del 1599: « ...your Majesty in many of those parleys was driven to as narrow a scantling as the lion, who, having had many indignities offered him by the wolf, was willing yet that the matter should be taken up by composition between them, and those that were to appoint arbitrators in the behalf of the lion, made special choice of the fox and the sheep. The fox, being an ally to the wolf, and very near in affinity with

figura dell'asino sembrerebbe sottintendere lo stesso Loftus e in particolare le tappe della sua carriera in Irlanda⁴⁴, come il passo successivo confermerebbe col suo riferimento alla voracità dell'asino — « deuouring whole flockes of poore sheepe » non può non richiamare l'accusa rivolta a Loftus di « take the fleece instead of feeding the flocke » — alla sua prepotenza (« proude lookes and loftie countenance ») e al dispregio dell'esistenza e dei diritti altrui:

Thys paltry Asse, seeing their simple plainnesse, founde meanes to wrap himsele in a Lyons skinne, and then with proude lookes an loftie countenance, raunging among the Heardes, he would stretch out his filthy throate, bellowing and braying (as nature had taught him) with so hideous and horrible a noyse, that the poore beastes that were within hys hearing beganne already to tremble & shake for feare. Then he beganne to tyrannise, commaunding what himsele pleased amongst them, and... in the end became a notable sheepe-byter, worrying and deuouring whole flockes of poore sheepe, that happened within his precincte or iurisdiction. (p. 5)

Viene quindi introdotta la figura del lupo che, a parere di Hinton, si riferirebbe « to the Irishry of Meath with whom ... Rych had charged Loftus with making alliance by marriage and fosterage »⁴⁵. Dissentiamo parzialmente da questa opinione in quanto, dato per scontato l'intento satirico dell'apologo e quindi l'intenzione di Rich di colpire per-

him, would not press him further than the wolf himself liked of. The sheep again, knowing himself every day in danger to be deuoured by the wolf, durst not enforce anything against him that might offend him » (CSPI, 1599-1600, p. 48).

⁴⁴ Qui si potrebbe leggere un riferimento a Loftus (« leauing the place where he was first foald » in cui la scelta del verbo « foald » assume il significato dispregiativo di « figliato ») e alla sua successiva presenza in Irlanda (« fortunèd to stray into a strange Forrest » allude forse alla diffusione di *forests* e *bogs* nell'isola). Ma altri riferimenti si potrebbero cogliere ancora: le « simple beastes » sembrano richiamare il carattere selvaggio che Rich attribuisce agli irlandesi i quali non hanno mai potuto godere della « maiestie of the Lyon », cioè della presenza del sovrano inglese.

⁴⁵ *Op. cit.*, p. 91.

sonaggi precisi dell'ambiente irlandese, ci sembra che nel passo che segue si possano cogliere allusioni alla prepotenza e alla corruzione di Thomas Jones, cognato di Loftus, il quale da tale parentela trasse grandi privilegi⁴⁶:

The Wolfe that had layne all this while close amongst the Mountaines, and hauing gotten vnderstanding of the nature and disposition of this Asse, thought him a fit companion for his comfortshippe, and combyned with him in such a freendly league, that betweene them, the one taking opportunity to filtch and steale in the night, the other vsing his tyranny to rauē and deuoure in the day, the poore harmelesse Cattle that liued within their reach, were stil oppressed, & neuer free frō perril. The Asse grew to that greatnes that he was surnamed *Tarquinius superbus*, not that *Tarquine* that rauished *Lucretia* of her honour. but it was that *Tarquine* that rauished a Church of her lyuings...⁴⁷ (p. 5)

Quest ultime parole sembrano confermare l'ipotesi che si è andata finora discutendo in quanto l'appropriazione di rendite ecclesiastiche era proprio una delle accuse rivolte da Rich a Loftus⁴⁸.

⁴⁶ Gran parte della sua fortuna fu legata alla sua parentela con Loftus di cui aveva sposato la cognata Margaret: col suo appoggio fu nominato Cancelliere della cattedrale di S. Patrick, commettendo numerosi abusi e irregolarità nell'amministrazione dei beni ecclesiastici, quindi vescovo di Meath e membro del Privy Council irlandese. Alla morte di Loftus fu nominato Arcivescovo di Dublino e Gran Cancelliere d'Irlanda percorrendo le stesse tappe della fortunata carriera del congiunto. Sulle vicende di Jones si veda R. BAGWELL, *op. cit.*, vol. III, pp. 125, 132, 203-212.

⁴⁷ Il fatto che s'intendeva qui condannare Loftus per l'appropriazione indebita di rendite ecclesiastiche viene confermato dalla relazione dell'Arcivescovo in data 17 settembre 1592 in cui egli si lamenta che « it is not meet that men of Ryche and Legge's condition should meddle with the bestowing of ecclesiastical livings, yet for your thorough satisfaction, and to the end it may appear to you how much I am in every way wronged by these two lewd men » (CSPI, 1588-1592, pp. 586-587).

⁴⁸ Una frase rivolta a Cole e che a prima vista risulta abbastanza criptica potrebbe ora rivelare un riferimento a Jones descritto quale « knaue of trumpes » laddove « knaue » assume il duplice significato di « fante » e « canaglia »: « ...such a paultry tempest should not dismay a man of your spyrite, when it is well

È probabile che nonostante le misure cautelative prese da Rich, Loftus e Jones si siano riconosciuti nell'opera; infatti, il 27 maggio 1594, Loftus inviò una lettera a Burghley in cui affermava di essere « very loath that the keeping of the seal should have come into the hands of sir Robert Gardiner, a gentleman not well affected towards me, ... first stirring up Leg and Rich to prefer untrue and malicious libels against me »⁴⁹.

Le allusioni biografiche di *Greenes Newes* che sono venute man mano affiorando in maniera sempre più precisa ci sembrano, in definitiva, un elemento già di per sé decisivo per l'attribuzione dell'opera alla penna di Rich. Ciò trova comunque una riconferma nelle pagine che seguono, dedicate a un'analisi interna di *Greenes Newes* che rivela la ricorrenza di temi e stilemi tipici della prosa di Rich.

knowne to euery Gamster, that although the knaue of trumpes be the second Carde at Mawe, yet the fiue-finger may commaunde both him and the rest of the pack » (*Greenes Newes*, cit., pp. 4-5).

⁴⁹ L'intera lettera di Loftus è riportata da J. STRYPE, *Annals of the Reformation*, Oxford. Clarendon Press, 1824, vol. IV, pp. 289-291. Dal momento che dal 1593 al 1598 non furono pubblicati scritti di Rich è assai probabile che l'Arcivescovo, accusandolo di essere autore di libelli ingiuriosi nei suoi confronti, avesse in mente proprio *Greenes Newes*. È forse per questa ragione che il 20 marzo 1593, presumibilmente a pochi giorni dalla pubblicazione dell'opera, il Privy Council emise un « warraunt... for th'apprehendinge of Barnabie Riche » (*APC*, 1592-1593, p. 130). Non si conosce la conclusione della vicenda, né sappiamo se lo scrittore dovette sottostare al giudizio di un tribunale: il silenzio durato cinque anni e la lunga lontananza dall'Irlanda testimoniano comunque che la vendetta di Loftus continuò a perseguirlo e a rendergli difficile l'esistenza per molto tempo. Ma neanche Rich dimenticò i suoi avversari. A distanza di vent'anni, infatti, in un rapporto inviato a Sir Julius Caesar il 14 agosto 1612, in cui dava informazioni riservate sui funzionari della Corona in Irlanda, egli scriveva a proposito di Thomas Jones: « The L. chanceler of Ireland that is lykwyse Bisshope of Dublyne, I must confesse I never hard any great matter objected agaynst hym... but... it cannot be hydden hys toleratynge wyth popery when Dublyne itselfe (where he is dayly resydent) doth swarme wyth popysh prystes... ». Su tale rapporto si veda C. L. FALKNER, « Barnaby Rich's Remembrances of the State of Ireland, 1612, with notices of other manuscript reports, by the

ANCORA DELL'AUTOBIOGRAFISMO

Il ricorso a temi autobiografici non si limita alla vicenda che oppose Rich a Loftus ma è anche riscontrabile in altri passi di *Greenes Newes* che presentano notevoli analogie con l'esperienza dello scrittore in quel periodo. Ci riferiamo in particolare ai suoi deludenti tentativi di trovare un inserimento a corte⁵⁰ dopo il ritorno in Inghilterra nel 1592. Di questa sfortunata vicenda di Rich ci resta la sua testimonianza in *The Adventures of Brusanus*, pubblicata negli ultimi mesi del 1592, che presenta numerose ricorrenze tematiche con la pressoché contemporanea *Greenes Newes*⁵¹. Ci sembra quindi assai utile e pertinente un confronto fra le due opere.

In *Greenes Newes* lo scrittore ricorda con amarezza le lunghe e mortificanti attese prima di poter accedere alla presenza regale e il disinteresse di segretari, consiglieri e funzionari di corte che non hanno mosso un dito per cercare di favorirlo, richiamando le analoghe lamentele più volte espresse in *The Adventures of Brusanus*:

Admitte nowe that your selfe were in a Princes Court, and had some sute, that might not onely concerne your own, but that it stretcheth so farre, as to the aduancement of Gods glory, the profite of the Prince, and the generall benefite of the whole Countrey. You are nowe to preferre thys sute: what, will you goe to the Prince himselfe? ...why you shall attende a longe while before you shall come to his presence, and then, although he be milde, affable,

same writer, on Ireland under James the first », in *Proceedings of the Royal Irish Academy*, Sect. C, vol. XXVI (1906), p. 130.

⁵⁰ Dopo l'abbandono dell'Irlanda nel giugno del 1592 gli era stato anche sospeso il vitalizio concessogli da Elisabetta nel 1587. Senza dubbio quello era il periodo meno propizio per i postulanti che si accalcavano a corte alla ricerca di incarichi, benefici e prebende a causa dei concreti pericoli di complotto contro la sovrana e della lotta fra le fazioni di Essex e Robert Cecil per ottenere l'ambita Segreteria di Stato dopo la scomparsa di Burghley e Walsingham all'inizio degli anni '90.

⁵¹ *The Adventures of Brusanus* venne infatti iscritto nello *Stationers' Register* il 23 ottobre 1592, pochi mesi prima, dunque, di *Greenes Newes*.

gracious, and full of clemencie, and in deede with as many royall vertues as appertayneth to a godly Prince, yet he wil turne you of to some one graue Counsailer, or some other great personage that is about him, to looke into your cause and to consider of it... Now this Counsayler is so troubled with so many other affayres, and such business of great importance, that he hath no leysure in the world to remember you: then must you ply his Secretary, or some other that is neere about him, and you come to him (with your cappe in your hand and lowe courtesie) and say, I beseech you Syr remember my sute to your Maister, I haue lyen long heere, and I haue spent all that I am able to make...⁵² (pp. 41-2)

Nel brano che segue, oltre ad essere ribadite le accuse a funzionari e cortigiani, i riferimenti autobiografici si fanno più espliciti: colui che parla è un soldato che ha combattuto a lungo a servizio della patria e del sovrano e che ora, anziano e invalido⁵³, chiede la giusta ricompensa per i suoi innegabili meriti:

You may easily thinke that I meane to frequent the Court, where I will oppose my selfe a professedemie against *Good desart*, and let him come thether and pleade his many yeeres seruice in the warres: let him shew his wounds and maymes, gotten in his Countreys defence: let him signifie his time and patrimony spent in his Princes quarrel... Let this suffice, hee that shall become a Suter at the Court, without golde in his purse to fee a brybing Groome, let him looke for small grace in his sutes: for I will

⁵² In *The Adventures of Brusanus* infatti si legge: «...to the king himselfe I presented my sute, who with most gracious promises, and comfortable speeches, willed mee to commit my cause to some noble man, that might commende it to his maiestie and get my dispatche: but alas, our daintie nobles are soe dangerous to bee spoke with all, that it is wel if in a monthes waiting, you may attaine to three words speaking: for some times if I met them in merry talke with my betters, my petitions came then out of season to interrupt their pleasures, an other time if I met anye of them solitarie by himselfe, my lord was then in some melancolly moode and out of time to be spoken with all: thus betweene mirth and melancolly, poore sutors maye longe inough watch their seasons, yet neuer finde them in season to do them any good...» (cit., pp. 22-23).

⁵³ Essendo nato nel 1542 lo scrittore doveva essere già cinquantenne all'epoca.

strike such a deafenesse into the eares of the Clarkes and Secretaries, appertayning to great men, that when a penylesse Suter comes vnto them with cap and curtesie, they shal not vnderstand what the foole meaneth, nor be able to heare one worde that he speaketh, without a bribe⁵⁴. (pp. 61-2)

Il motivo del soldato che dedica la propria vita alla difesa del paese è un tema notoriamente caro a Rich, come dimostrano le sue numerose opere sull'argomento⁵⁵, e che talvolta trascende l'esperienza personale per diventare espressione dell'amarezza dei soldati di Elisabetta, pronti a combattere per la regina ma da lei ignorati nel momento del bisogno.

Ancora una volta la voce dello scrittore si leva a difesa della dura condizione del soldato inglese sottolineando le

⁵⁴ Analogamente in *The Adventures of Brusanus* in cui il soldato Martianus, portavoce dello scrittore, esprime tutta la sua amarezza per la deludente esperienza a corte: «It is now thirtie yeares sith I became a souldier, from which time I haue serued the king in all occasions against his enimies in the felde, the rest of the time I haue continued in his garrisons: in this meane space, I haue spent what my friendes left me... I haue lost part of my blood... I haue consumed my prime of youth and flourishing yeares... and comforting my selfe with some hope of happy rewarde (for my better helpe now in my declining years) with this resolution I came to the courte, what mony I was able to make, I put it in my pursse to bear the charges: I haue ther continued these six monthes, with cappes and curtisies downe to the ground, and some time, *may it please your honour*, other whiles, *I beseche your worship*, but neither honorable, nor worshipful, that I could find to better my state, but I haue spent my mony, & am come away...» (id., pp. 21-22).

⁵⁵ Tra queste ricordiamo in particolare: *A Right Exelent and Pleasant Dialogue, betwene Mercury and an English Souldier* (London, 1574), *A Pathway to Military Practise* (London, R. Walley, 1587) e *A Souldiers Wishe to Britons Welfare* (London, J. Chorlton, 1604). Tra l'altro, in *Greenes Newes* non manca nemmeno un riferimento all'esperienza professionale di Rich laddove lo scrittore ricorre a una terminologia militare per descrivere l'Inferno «whose gates I noted to be so large and spacious, that a Princes Army though it were martialed in any proportion of battayle, with Fyllets, Troupes and Winges, might well haue marched in without any manner of disorder» (cit., p. 55).

sofferenze che deve patire sui campi di battaglia e l'ingratitude che lo attende in patria⁵⁶ e lamentando il mancato riconoscimento del merito e del valore e la scarsa considerazione di cui tali virtù godono presso la corte come trapare nel seguente passo di *Greenes Newes*:

... there is no more regard to y^e dispatching of poore suters, that haue laboured & tyred thēselues many wayes in hope to haue heere a speedy release... as also to be rewarded as they shalbe found worthy by desart? for as it is supposed, this is the very place where Iustice & right is most duely administred, & therefore is accounted the only place of comfort: but can there be any greater wrong, than for a man to be so long deferred from his right⁵⁷? (p. 14)

POLEMICA RELIGIOSA

La difesa del precario equilibrio delle istituzioni religiose dell'Anglicanesimo contro le forze cattoliche operò fondamentalmente a tre livelli: quello esemplare e deterrente della repressione attuata attraverso le esecuzioni capitali, quello legislativo che si rivelò in realtà di scarsa efficacia operativa ed infine quello della propaganda. Nelle controversie religiose, che assunsero talvolta toni assai aspri

⁵⁶ Si veda, ad es., il seguente passo: « But it is no great reproach, to see a poore man, that hath spent his bloud in the defence of his Country, that is able to bring good Testimonie of his honest seruice, and beeing returned home, hurt, maimed, lamed, dismembred, and should be suffered to crouch, to creepe, to begge, and to intreate for a peece of bread, and almost no body to giue it him » (*Faultes Faults, and Nothing Else but Faultes*, London, J. Chorleton, 1606, f. M4). Per lo stesso argomento si rimanda anche a *Allarme to England*, cit., ff. Eii-Eiiv.

⁵⁷ Molto simili sono le lamentele espresse in *The Adventures of Brusanus*: « ... it is seene that promotion is determind in suche sort, as fancy rather confirmeth the election then discretion, in so much that desert may now go a begging, when al the world is guided by opinion... for a hundred aungelles of gold, in such a matter, are of greater vertue, then all the aungelles that be in heauen... (cit., p. 22). Si veda anche *Faultes Faults, and Nothing Else but Faultes*, cit., f. Qv.

e violenti soprattutto nei momenti di maggior recrudescenza fra le due parti⁵⁸, il *pamphlet* divenne uno degli strumenti preferiti di dibattito⁵⁹.

Lo stesso Rich fu direttamente impegnato in questa operazione di propaganda ispirata dal governo che, facendo leva sui sentimenti nazionalistici, mirava a raccogliere il consenso popolare intorno alla politica religiosa di Elisabetta e, nel contempo, a presentare il Cattolicesimo come una trama diabolica e una terribile minaccia alla pace del paese.

Testimoniano l'impegno di Rich in questo campo una serie di scritti di contenuto anticattolico e in particolare due *pamphlets* che s'inseriscono nelle controversie religiose dell'epoca: *The True Report of a Late Practise Enterprised by a Papist* (1582)⁶⁰ che contiene un esplicito avvertimento a diffidare dei « papisti » i quali minacciavano la sicurezza stessa dell'Inghilterra, e *A Catholicke Conference* (1612) pubblicata durante il regno di Giacomo I⁶¹.

⁵⁸ I momenti di maggior recrudescenza furono segnati dalla ribellione del Nord, dalla scomunica di Elisabetta nel 1570, dalla rivolta irlandese d'ispirazione cattolica del 1579 e dalla diffusione dei Gesuiti negli anni '80.

⁵⁹ Per le controversie fra cattolici e anglicani e la vasta produzione di *pamphlets* che ne seguì si veda H. S. BENNETT, *English Books and Readers 1558-1603*, Cambridge, U. P., 1965, pp. 112-129. Per gli scritti cattolici in particolare è d'obbligo il rimando a A. C. SOUTHERN, *Elizabethan Recusant Prose, 1559-1582*, London, Sands, 1950.

⁶⁰ Sulla vicenda di Rich a Chester e sulle 'visioni' di Elizabeth Orton riprese in *The True Report of a Late Practise Enterprised by a Papist* (London, R. Walley, 1582) si rimanda a T. M. CRANFILL, « Thomas North at Chester », in *HLQ*, vol. XIII (1949-50), pp. 93-99. Rich comunque in questo scritto sembra far proprie le diffuse preoccupazioni causate dalla vasta campagna intrapresa dalla missione gesuitica di Edmund Campion all'inizio degli anni '80 che mirava a conquistare gli inglesi alla fede cattolica e sulla quale si era espresso lo stesso William Cecil col suo *pamphlet* intitolato *The Execution of Justice in England* (1583).

⁶¹ Questo scritto riprende molti dei contenuti della legislazione anticattolica di Giacomo I e in particolare l'*Act concerning Jesuits*

I temi sui quali fa generalmente leva la polemica anticattolica di Rich non mancano di riaffiorare anche in *Greenes Newes*. Già all'inizio del racconto di Greene si legge il seguente passo che anticipa le intenzioni satiriche dell'autore:

I haue sent you heere the whole discourse of my aduentures, that hath betyde mee since I left the terrestiall worlde, with a very true report of my infernall trauailes. Strange peraduenture for you to vnderstand of, but for the truth of the matter, if you shall any where stand in doubt, doo but compare the place with that golden volume of *Legenda Aurea*, or with the workes of that famed wise man Syr Thomas More, in his Booke of *Quoth I to your freend, and quoth your freend to me*, in his discourse of *Eutopia*, & *The supplication of soules in Purgatory*. If your conscience be yet scrupeld, and that these authentike authorities will not fully satisfie you: turne ouer then to the *Remish Testament*... if you consider duly of the circumstances, you shall finde no lesse cause to laugh at the one, then to beleue the other. (pp. 7-8)

Sono qui chiamati in causa, con intento chiaramente dissacratorio, un testo fondamentale del Cattolicesimo inglese quale la cosiddetta Bibbia di Reims⁶² e la *Legenda Aurea* di Jacopo da Voragine, la popolare raccolta di leggende agiografiche⁶³ sulla quale Rich si sofferma talvolta nei suoi scritti con toni di condanna e derisione: « A ridiculous tale, and for matter and circumstance, fitter to furnish the *Legenda Aurea*, then to be inserted for matter of truth in a Chronicle history »⁶⁴.

and *Seminary Priests* del 1604 e l'*Act against Popish Recusants* del 1606. In proposito si veda J. R. TANNER, *Constitutional Documents of the Reign of James I*, Cambridge, U. P., 1961, pp. 83-104.

⁶² La Bibbia di Reims era la traduzione del *Nuovo Testamento* (1582) di cui fu promotore il cardinale Allen mentre il *Vecchio Testamento* fu pubblicato solo nel 1609-10 a Douai.

⁶³ La *Legenda Aurea*, contenente quasi tutto il *Pentateuco* e una parte considerevole dei *Vangeli*, fu tradotta in inglese nel 1483 col titolo di *The Golden Legend*.

⁶⁴ *Roome for a Gentleman*, London, J. Chorleton, 1609, f. D3v.. Sullo stesso argomento si veda: *The True Report of a Late Practise Enterprised by a Papist*, cit., f. Eiii; *A New Description of Ireland*, cit., p. 48.

Ma è soprattutto nei confronti di Thomas More, visto come campione e martire del Cattolicesimo, che si riversano tutto l'astio e l'intolleranza dell'autore di *Greenes Newes* rivelando un atteggiamento più volte espresso dallo stesso Rich⁶⁵.

Altrettanto ricca d'ironia è la descrizione di S. Pietro a cui vengono dedicate alcune pagine dell'opera:

...first, he is Knight Porter heere of heauen gates, a place I warrant you of no lesse charge than trouble: then, he is constituted the Prince of the Apostles, & confirmed in that authority by all the Popes for this three or foure hundreth yeere.. then, he is the Popes Factor, & hath the handling & determining of all causes for him... he is the Master of the Requests, chosen by the papists to present their prayers to God ...these & so many other matters hee hath still to looke into, that if he had sixe able bodies, they were all too little to run through his other affayres. (p. 15)

Questo passo non può non richiamare alla mente altre opere in cui Rich rifiuta la concezione cattolica che vede in S. Pietro il successore di Cristo e in particolare *A Catholicke Conference* — strutturato in forma di dialogo fra Sir Tady MacMareall « a popish priest of Waterforde » e Patricke Plaine « a young student in Trinity Colledge by Dublin » — in cui lo scrittore mostra l'infondatezza di tale credenza⁶⁶.

⁶⁵ Si noti il tono dissacrante con cui Rich riporta il noto aneddoto del dialogo fra More e il boia sul patibolo: « Sir Thomas More ... at the last houre, when he was to take his death for Treason, he did sacrifice to Fame; for when the Executioner was ready to strike off his head, hee prayed him, in any wise to be good to his beard, telling him, that he should find his necke so short, that if he were not very warie in the performance of his businesse, it might proue a blemish to his reputation... But if More were a Martyr... I say he was but a mocking Martyr, that would fall a scoffing with the executioner, at that very instant when he was to take off his head » (*id.*, pp. 76-77). Sulla polemica con More si rimanda anche a: *The True Report of a Late Practise Enterprised by a Papist*, cit., f. Eiii; *A Catholicke Conference*, cit., ff. Gv-G2.

⁶⁶ Anche altrove viene sottolineata la molteplicità di incarichi che i cattolici gli hanno arbitrariamente attribuito: « Saint Peter is little beholding to Protestants, for of him that was called the Prince of the Apostles, they would make him to be but *Minimus*

Seminaristi, preti e gesuiti, sui quali spesso si appunta la polemica di Rich⁶⁷, in *Greenes Newes* sono al centro di episodi non del tutto edificanti come, ad esempio, quello del seminarista che dopo aver tentato i più svariati metodi per guarire una donna posseduta dal demonio ricorre a un ultimo, drastico espediente:

...his last helpe was, hee gaue her a glister of holie Water, the which hee had no sooner put vp into her bodie, but the deuill immediately forsooke her, that she after became a most Catholique vessell, and was able to reason so profoundly in that Religion, that but with a little blast of her back side, she wold haue made the proudest Protestant that stode next her to stop his nose. (p. 40)

Su tali eventi miracolosi e sulle capacità 'prodigiose' di preti e gesuiti Rich si era espresso più volte con accenti non privi di sarcasmo e incredulità presentandoli come protagonisti di episodi blasfemi⁶⁸ analoghi alla seconda vicenda di *Greenes Newes* in cui non mancano toni che sarebbe eufemistico definire maliziosi:

There was a Gentleman that... had beene married full out tenne yeeres, during which space he neuer had issue, although both himselfe and his wife were very desirous to haue chylidren. But it

Apostolorum, but if to preach the Gospell, be sit in *Peters Seate*, was it not *Peter* to whom *Christ* especially recommended the feeding of his flocke?» (*id.*, f. C2v.).

⁶⁷ In *A Short Survey of Ireland* (London, B. Sutton & W. Baringer, 1609, p. 53), ad es., egli scrive: «And who are the inducers of these and many other mischiefes, but your Iesuites, your seminaries, & your vngodly massing Priests? these are they that are the common disturbers of the Countries quiet, that haue stirred vp and set on foote many rebellions....».

⁶⁸ Si notino le analogie col seguente passo: «Our holy, holy brood of *Iesuites*, *Seminaries*, *Fryers* and such other, do performe stranges thinges, but specially for the increase and propagation of children, not a barren woman in an house where they be lodged: for she that is not Child-bearing, a blessing from one of these of the holy order will make her so fructify, that her husband (what-soeuer he wanteth besides) shal be sure to want no Children» (*A New Description of Ireland*, cit., p. 47). Per contenuti analoghi si rimanda anche a *The Irish Hubbub*, London, J. Marriot, 1617, p. 54.

fell out that a holy Father a *Iesuite* was priuily harboured in thys Gentlemans house, who seeing the Gentlewoman to be a lusty and well-lyking wench to beare chylidren, did minister vnto her the holy sacrament of extreme vnction, anoyling her partes of generation with holy oyle, and laying the signe of the crosse ouer her as she lay on her bed, and thys Gentlewoman for three yeeres together that thys holy father lay in her house, had euery yeere a childe... (p. 40)

Vengono inoltre scardinate altre credenze cattoliche, ritenute frutto della superstizione, come quella delle reliquie⁶⁹, quella dei santi⁷⁰ e soprattutto quella del Purgatorio sulla cui inesistenza Rich aveva dedicato molte pagine di *The True Report*⁷¹ e che in *Greenes Newes* viene così descritto:

The place... was so obscured with such fogges and filthy mystes, that no man that had the perfect vse of hys wittes, was euer able to find the situation. The foundation wheron it was layd, was lyes and foolish fantasies, the rest of the vpper buildings, was dreames and doting deuises. All the hole edifice, was of such lyght and rotten stuffe, that after they had beene two or three hundred yeeres patching & peeing it together, a poore silly Swaine naked and thred bare, called *Trueth*, blowing against the building but with a little blast of breath, the gale was of such force against it, that the whole matter & substance... were al blown immediately into Hell... (pp. 52-53)

La satira religiosa, apparsa in maniera sporadica nel corso della narrazione, diventa l'argomento prevalente delle ultime pagine di *Greenes Newes*: qui il Cattolicesimo e i suoi rappresentanti vengono associati a Satana e al suo regno infernale. Questi riserva infatti un'accoglienza calorosa al legato papale che gli aveva richiesto la sua benedizione:

⁶⁹ *Greenes Newes*, cit., p. 40. Cfr. anche *A Short Survey of Ireland*, cit., p. 17.

⁷⁰ Cfr. *Greenes Newes*, cit., p. 15. Sul culto dei santi si vedano: *A Short Survey of Ireland*, cit., pp. 27, 48; *The Irish Hubbub*, cit., p. 35.

⁷¹ Cfr. *The True Report of a Late Practise Enterprised by a Papist*, cit., f. Cii e passim.

Stand vppe, for considering whose Embassadour thou art, if it were an embacing to thine estate, if thou shouldest shew any signe of humility or lowlines. Thou doost heere represent the person of *Antechrist*, whose pride coulde neuer yet surrender it selfe to any manner of obedience... (p. 55)

Naturalmente il Papa, come capo della Chiesa di Roma, costituiva fin dai tempi della Riforma il bersaglio preferito della propaganda anglicana. Rich dedicò addirittura molti capitoli di *A Short Survey of Ireland* alla dimostrazione che il Pontefice era l'Anticristo, mettendone a tal fine in luce l'orgoglio, la superbia, il nepotismo, la corruzione oltre a una lunga serie di altre iniquità tra cui l'ingerenza nella politica di altri paesi motivata come conseguenza dell'universalità della Chiesa⁷².

Dopo la celebrazione di una messa blasfema, il legato papale legge un messaggio « tending to the commendation of the Popes carefulnesse, how many stratagemes he had endeouored against *Englande, Fraunce, and Ireland*, for the better establishing of the Kingdome of *Antechrist* in those places » (p. 56)⁷³.

Il momento di particolare tensione che l'Inghilterra stava attraversando in quegli anni sembra riflettersi nel-

⁷² Rich scrive: « Christ was humble and meeke... but is this humilitie to be found in the Pope? beholde his estate, his doctrine, his disciples, his life, you shall see nothing but pompe and glorie, he ruleth ouer nations and kingdomes, he maketh euey knee to bowe downe vnto him, hee maketh Emperours and Kings to bring him water, to carry his traine, to leade his horse, to hold his stirrop, to kisse his feete, he will needes rule ouer all the world, and saith, I am Lord of lords, and King of kings, the whole world is my dyocesse » (*A Short Survey of Ireland*, cit., pp. 36-37). Sullo stesso tema si veda anche *id.*, pp. 10, 15-16.

⁷³ È questo un tema sul quale Rich si dimostra sempre assai sensibile: in gran parte dei suoi scritti egli tende infatti a dimostrare come il Papa, attraverso la Compagnia di Gesù e l'organizzazione di complotti, mirasse a sovvertire non solo le credenze religiose del paese, ma a minarne le istituzioni e a minacciare la persona stessa del sovrano distogliendo i sudditi dall'obbedienza e dal rispetto che gli erano dovuti. Si veda in particolare *A New Description of Ireland*, cit., pp. 85-91.

lo stesso *Greenes Newes* che rivela come il suo autore non solo condividesse le diffuse preoccupazioni d'ordine politico⁷⁴, ma mirasse altresì a svolgere un'azione di propaganda a sostegno della politica religiosa di Elisabetta⁷⁵.

SATIRA SOCIALE E DI COSTUME

I contenuti satirici di *Greenes Newes* non si esauriscono solamente nella polemica personale o nella controversia religiosa, ma si ricollegano a temi di carattere generale assai diffusi nel tardo Cinquecento: ci riferiamo soprattutto alla satira sociale e di costume che trovò i suoi maggiori esponenti in Thomas Nashe, Stephen Gosson e Philip Stubbes. Accanti a costoro, anche se in misura più modesta dal punto di vista letterario, Barnaby Rich, con i numerosi scritti che caratterizzano l'ultima fase della sua produzione⁷⁶, ci ha offerto un vivace documento della società inglese contemporanea.

Opere come *Faultes Faults, and Nothing Else but Faul-*

⁷⁴ Tali preoccupazioni erano diventate particolarmente impellenti all'inizio degli anni '90 come testimonia la dura repressione a cui furono sottoposti i cattolici. Fra il 1590 e il 1603 in Inghilterra furono eseguite ben 88 esecuzioni capitali per motivi religiosi. Cfr. P. McGRATH, *Papists and Puritans under Elizabeth I*, New York, Walker, 1967, pp. 255-256.

⁷⁵ In tal senso *Greenes Newes* fa propri i timori contenuti nel proclama del 1591 che riproponeva il pericolo di un intervento militare spagnolo in Inghilterra: « ...Seminaries, Priests, & Jesuites are in the sundry parts of the Realme secretly harbored... and shall be ready to continue their reconciled people in their lewde constancie to serve their purpose both with their forces, and with other trayterous enterprises when the Spanish power shall be ready to land... » (*id.*, p. 257).

⁷⁶ Per una trattazione, anche se non sempre esauriente, degli scritti satirici di Rich si rimanda a: P. CUNNINGHAM, Introduzione a B. RICH, *The Honestie of this Age*, London, Percy Society, 1844; M. H. WOLF, *op. cit.*, pp. 63-76; P. A. JORGENSEN, « Barnaby Rich: Soldierly Suitor and Honest Critic of Women », in *SQ*, Spring 1956, pp. 183-188.

tes, *Roome for a Gentleman, Opinion Diefied, The Honestie of this Age* e *My Ladies Looking Glasse* contengono la condanna dei vizi che ogni moralista dice caratteristici della sua epoca — tra cui l'ubriachezza, la prostituzione, l'uso del tabacco, gli eccessi della moda, il gioco delle carte e dei dadi — e soprattutto violenti attacchi contro alcuni gruppi sociali, quali gli avvocati, i proprietari terrieri e i cortigiani che vengono presi di mira anche in *Greenes Newes*.

Nelle parole rivolte da S. Pietro a Greene vengono messe in luce la corruzione e l'ingordigia di avvocati e magistrati, più volte lamentate dallo stesso Rich⁷⁷:

I am sure you haue beene in *Westminster Hall*, where you haue seene poore Clyants animated to commence actions, and to prosecute sutes till they haue brought themselues to beggery, & when all is spent they are turned off like fooles, and sent home by weeping-crosse. (p. 17)

E più avanti è lo stesso Greene che parla:

In the Tearme Time, I will be in *Westminster hall*, amongst the Lawyers, whome I will make so capable in the quyllities of the Lawe, that they shall coosen twentie Clyents of theyr coyne, before they will bring one to an ende of hys cause; and will not sticke nowe and than to get me vp to the bench, amongst the Iudges themselues, to let them tast a little of the sweetnesste of corruption⁷⁸. (p. 61)

⁷⁷ In *Faultes Faults, and Nothing Else but Faultes* Rich scrive: « They [the lawyers] make their plea according to the pennie, not according to the trueth... they coyne delayes for priuate aduantage, they make streight crooked, and crooked right: they are open mouthed against the poore mans processe, who shall sooner finde his purse emptied, than his suite ended... When a man comes to commense a suite, in the beginnige hee shall be entertained with a hope to obtaine; and being entred, they consume him by delayes, and whilest hee hath meanes to beare out the charge, they assure him his right is good, but when they haue spent him, that he is not able longer to giue, they do pronounce Sentence against him: and hee that is not well stored with money wherewith to corrupt, shal want no sorrow wherof to complaine » (cit., ff. N3v-N4).

⁷⁸ In altra occasione Rich non esita a porre gli avvocati alla stregua di ladri e furfanti condividendo l'atteggiamento espresso

Non meno dura è la condanna, condivisa anche da Rich⁷⁹, di quei proprietari terrieri che, privi di ogni scrupolo e mossi dal profitto, tiranneggiavano i poveri ed inermi fittavoli:

Then haue you couitous Landlords, that dooth daily so exact and cheate of their poore Tennants, that they were better light into the laps of a Cutpurse, then to dwell within the precincts of a Cut-throte. (p. 17)

Altrettanto dannosi al paese sono quei funzionari che una volta ottenuto un incarico remunerativo ed essere entrati nei favori di un nobile o del sovrano cercano di trarre i maggiori benefici dalla favorevole situazione, incuranti del benessere del « commonwealth ». Tra costoro i cortigiani — da sempre oggetto di violente satire — sono fra i più disprezzabili:

Or shoulde I put you in mind of great *Conny-catchers*, placed in Offices, who are continually building of houses,... perhaps by deceiuing the Prince, or cossoning the Subiect, but how should they compasse so great aboundance, but by some practise in *Conny-catching*: vnlesse they be such which the Prince dooth fauour, of whom she bestoweth many gracious and liberall gyfts...⁸⁰. (pp. 17-18)

in *Greenes Newes*: « And what a dangerous matter would it bee to call such a Lawyer, a *Pick-purse*, that will take vpon him the defence of a matter, that in his owne conscience, he knoweth to be vniust, and yet will send his *Clyent* home foure times a yeare, with an empty purse » (*The Honestie of this Age*, cit., p. 4). Per contenuti analoghi si rimanda a: *Allarme to England*, cit., ff. Ciii-Ciiiv.; *Roome for a Gentleman*, cit., ff. H-Hv.

⁷⁹ È lo stesso atteggiamento espresso da Rich in *The Honestie of this Age*: « The *Land-Lordes*, that doe sette out their liuings at those high rates, that their *Tenants* that were wont to keepe good Hospitalitie, are not nowe able to giue a peece of Bread to the *Poore*... » (cit., p. 46).

⁸⁰ Si notino le analogie col seguente passo di *Faultes Faults, and Nothing Else but Faultes*: « I will not speak of *Faults* committed amongst Officers, that in times past, for the most part, by seeming, haue been transported into priuate gaine, for if Princes themselues did aduisedly consider how much it would redownd

È questo un tema su cui Rich torna spesso, e non senza amarezza, dopo le deludenti esperienze patite a corte dapprima in gioventù e quindi nel 1592, e che traspare, come si è osservato, in *The Adventures of Brusanus* e nello stesso *Greenes Newes*: qui la figura di *Velvet breeches* riassume tutte le caratteristiche negative — orgoglio, superbia, disprezzo per gli inferiori — dell'*upstart courtier*. Si veda, ad esempio, l'atteggiamento sprezzante che egli ha nei confronti del più umile *Cloth breeches* e che richiama in maniera sorprendente l'attrezzoso discorso rivolto da Gloriosus, il cortigiano di *The Adventures of Brusanus*, al mercante Corynus⁸¹:

This base fellowe, whom I haue euer disdayned... I euer scorning him, denying him (as he is) vnworthy to conuerse with a Gentleman of any quallitie or trayning vp: and as I was yerwhiles quietly, traueiling all alone in a solitary muse, how I might behaue my selfe when I came to heauen, what salutations, I might render to the Saints, with what grace I might giue the *Baseles manes* to the Monarches and great Princes that had raigned in the world, and what countenance I might carry, best beseeming a Gentleman of my reputation & calling... this barbarous fellow (whose rude training vp hath better inabled him to indure labour & toile, than those that haue lyued in pleasure & ease) was followed hard at my heeles... (pp. 9-10)

In *Greenes Newes* non manca nemmeno la satira anticlericale che dai tempi di Copland, Chaucer e Gower fino

aswel to their own commoditie, as to the benefite of their subiects, to looke to these Horse-leaches, that haue sucked their own gaine, by the ruines of Princes. and the wrack of commonwealths, they would become as vigilant as *Vespasian*... (cit., f. M4).

⁸¹ « ...dost thou thinke *Gloriosus* coulde be vnknowne to *Leonarchus*, when his court hath beene beautified with my presence, and whose pallaces were adorned with my person: No, no, and therefore I tell thee (thou manne of little vnderstandinge) thy woordes are to much preiudicial to the prerogatiue of my reputation, but it pleaseth me to impute thine erreure, to the want of knowledge, so that in beareing with the one, I am contented to pardon the other, and therefore I admonish thee heereafter to take heed how thou dost place thy phrase, to a gentleman of the kings court ... » (cit., p. 18).

alle dispute contemporanee della *Martin Marprelate Controversy* costituiva una delle tematiche più frequentemente ricorrenti della tradizione satirica inglese e che, come si è ampiamente notato, era fra gli argomenti prediletti del nostro scrittore:

...I will not say there bee *Conny-catchers* amongst Clergy men, that will catch at a Benefice sometime before it falles, and nowe and then by Simonie or other corruption hauing caught two or three, can be contented likewise to catch their Tythes from their poore flock, but very seldome to feede them, or to catch any of their soules to the kingdome of heauen⁸². (p. 18)

In *Greenes Newes* vengono introdotti anche temi caratteristici della satira di costume, tra cui, quello della frivolenza delle donne, è forse fra i più abusati⁸³. La condanna delle follie della moda e della vanità delle donne sempre pronte a seguire nuove voghe e ad adottare le più stravaganti fogge straniere viene espressa implicitamente attraverso le parole della sarta, costretta a soddisfare i mutevoli gusti delle dame anche all'inferno:

...I haue heere Perewigs of the newe curle, Roules, and other attyres for the heade of the new fashion, Ruffes of the newe sette,

⁸² Rich esprime spesso parole di condanna nei confronti degli ecclesiastici di cui lamenta il parassitismo, l'ignoranza e la corruzione come, ad es., nel seguente passo: « Be there not that enter euen into the ministerie of the holie sacramentes, proude prelates, blinde guides, and lazie lubbers: some that during the space of twentie yeares, haue receiued the fruites of benefices, that haue not three times visited their flocke... They serue for nothing, but to serue themselues, and in steede of feeding their flocke, they take the fleece... » (*Allarme to England*, cit., f. Ciiii).

⁸³ « The interest in woman is reflected in much of the literature of the later sixteenth century. The satirists of the last quarter of the century found her a source of continual inspiration... Men like Stubbes and Gosson, with the deadly earnestness of Puritans, found in the free conduct of women material for lamentation over the depravity of the times. Undoubtedly the rapid social advancement of women caused serious concern among professional alarmists, who confused morality and fashions and found in woman's dress the source of social ailments » (L. B. WRIGHT, *Middle-Class Culture in Elizabethan England*, Ithaca, Cornell U. P., 1958, pp. 473-474).

newe Cuttes, newe Stitches, new gardes, newe imbroyders, newe deuysed French Verdingales, newe French bodyes, newe bumbasting, newe bolstering, newe vnderlayings, and twentie newe deuyses more than I haue now spoken of, which I am carrying to hell amongst the Ladyes and Gentlewomen that are there...⁸⁴ (p. 43)

La frivolezza femminile è uno dei temi su cui spesso si appunta la satira di Rich⁸⁵ come dimostrano i suoi numerosi scritti sull'argomento, tra i quali ricordiamo il racconto conclusivo del *Farewell to Militarie Profession* ladove si narra la gustosa vicenda del diavolo Balthasar che, assunto l'aspetto di un gentiluomo, riesce a sposare la bella Mildred di cui si era invaghito. Quando Balthasar le chiede di esprimere un desiderio, Mildred assieme alla madre, non meno insensibile di lei all'attrazione della moda, « brought the deuill, an Inuentorie of newe fashions, ... and there was no Stitche, no Cutte, no Lace, no Garde, nor no fashion that was then in vse, but in this Inuentorie it was to bee founde »⁸⁶. Ma ahimé, dopo essere state soddisfatte in ogni loro desiderio, le due donne ritornano alla carica con nuove, pressanti richieste cosicché al povero 'diavolo' non rimane che tornare definitivamente all'inferno.

Il tono moralistico che si avverte in *Greenes Newes* prende la forma della più cupa misoginia nel racconto del mugnaio che si conclude con una lunga tirata sull'allar-

⁸⁴ E quindi conclude: « In good faith... they be wares fit for such customers, for from hell they came, and thether they will, there they were first deuised, and therefore fittest to serue that Market » (*Greenes Newes*, cit., p. 43).

⁸⁵ Un atteggiamento simile è espresso da Rich in un passo di *The Honestie of this Age* dove si legge: « ...I would but demaund, what are these Puppit-making Taylers, that are euery day inuenting of newe fashions, and what are these, that they doe call Attyre-makers, the first inuenters of these monstrous Periwys, and the finders out of many other like immodest Attyres: what are these, and all the rest of these Fashion Mongers. the inuenters of vanities... » (cit., p. 23).

⁸⁶ *Riche his Farewell to Militarie Profession*, London, R. Walley, 1581, f. Ddiiiv. Nello stesso libro Rich non aveva mancato di attaccare anche le follie della moda maschile (*id.*, ff. Bii, Ddiiv.-Ddiii).

mante diffusione dell'adulterio, quella « horne-plague », più volte lamentata da Rich⁸⁷, di cui sono colpevoli soprattutto le donne.

E che dire infine del personaggio di Margery il cui carattere bisbetico e manesco è, per l'autore, quanto di peggio possa capitare a un uomo, come dimostra il racconto di Richard?

...Margery had gotten the practise of all manner of weapons.

For besides that she had y^e use of her nayles, which she imployed many times about my face, she could likewise handle a payre of bellowes about my pate, a payre of tonges a thwart my shins, a firebrand sometimes should flye at my head, a ladle full of scalding liquor other-whiles in my bosome, a three footed stoole, a pot, a candlesticke, or any other thing what soeuer came next her hand, all was one to her... (p. 36)

Che una moglie bisbetica e prepotente sia il peggior male in cui un marito possa incorrere Rich lo aveva espresso a chiare lettere in un altro racconto del *Farewell to Militarie Profession*, intitolato « Of two Bretheren and their Wiues » in cui giungeva alla conclusione che è preferibile sposare « a wise harlot » piuttosto che « to be bedfellowe with Xantippa a cōmon scold who daiely and hourely will be checking, taūtyng, and railyng »⁸⁸.

Da quanto si è detto finora ci sembra che il problema dell'attribuzione di *Greenes Newes*, suffragato da ricorrenze

⁸⁷ Si veda, ad es., *The Irish Hubbub*, cit., pp. 14-16.

⁸⁸ *Riche his Farewell to Militarie Profession*, cit., f. Qi. La novella, che vuole avere un carattere esemplare ed edificante, narra di due fratelli, uno sposato a una donna di facili costumi, l'altro a una vedova ricca ma prepotente. La prima si ravvede e diventa una donna onesta. L'altra invece, col suo carattere bisbetico e noioso, rende la vita insopportabile al marito che, appena un mese dopo il matrimonio, « more then a thousande tymes, cursed the priest that married hym, the Sexten that opened the Churche doore... and his owne vnhappy legges that had carried his bodie to... so greate a mischeef » (*id.*, f. Qiv.).

tematiche oltre che espressive⁸⁹, possa considerarsi oramai fuori discussione.

⁸⁹ Il confronto verbale che qui segue completa l'analisi finora svolta e riconferma le analogie stilistico-lessicali intercorrenti fra *Greenes Newes* e altre opere di Rich. Il corsivo, che intende sottolineare tali concordanze espressive, è nostro.

...I shoulde heere enlarge further, what miracles, hath beene wrought, by *Holie Water, Holy Candles, Holy Ashes, Holy Oyles, Holie Lambes, and many other holy Reliques...* (*Greenes Newes*, cit., p. 40)

...he [the Pope] had thought to haue accomplished hys purposes by the meanes of his *Iesuites* and *Seminaries*. whom he sent thether in flockes, to withdrawe the people from theyr obedience, *to styrre them to sedition, rebellion* and vprone: to practise treasons *against theyr Soueraigne*, yea and to vndertake many horrible enterprises *against the person of the Prince...* (*id.*, p. 56)

... *the Popes holines...* the only man that he [Lucifer] was especially *beholding vnto*, who sent *him* from time to time whole Millions of *soules* for the increasing of his kingdome... (*id.*, p. 54)

... the whole *Country dooth swarme with Iesuits, Seminaries*, and massing *Priests*, yea, and *Fryers*, that *haue recourse into Dublyne it selfe*, and these doo

First they [the Papists] teach vnto the ignorant... to receiue Holy bread, *holy water*, holy palme, *holy ashes*, holy fire, holy creame, *holy candle, holy oyle*, with *a number of other holy toyes...* (*A Short Survey of Ireland*, cit. f. D)

Take heede you bee not deceiued by any of these spirits, which... spoile all men, women, and children... *setting them in open rebellion against their Prince*. And who are the inducers of these and many other mischiefes, but your *Iesuites*, your *seminaries*, & your vngodly massing *Priests*? these are they that... *haue stirred vp* and set on foote *many rebellions...* (*id.*, f. H3)

... the *Pope* himselfe *doth send more soules to hell*, and *the diuell* is more *beholding* to the *Pope* alone, then to all the rest of those vgly monsters, that are called by the name of the seuen deadly sinnes. (*id.*, f. A4)

... the people are daily seduced, infected and peruerterd by *Iesuites, Seminaries* & other runnagate *Priests* the ministers of Antichrist, *wherwith the Country*

Quanto poi alla nota obiezione del Wolf, in precedenza ricordata, che aveva escluso categoricamente la paternità di Rich in base a considerazioni d'ordine formale, ci sembra,

keepe such a continuall and daylie buzing in the poore peoples eares, that they are not onely ledde from all duety and *obedience of theyr Prince*, but also drawne, from God by superstitious Idolatrie, and so brought headlong by heapes into hell... (*id.*, p. 57)

... an infinite number... are dai- lie infected with thys... maladie that hath so much infected both *Citty, Towne and Country...* (*id.*, p. 51)

Admitte nowe that your selfe... had some sute that might... concerne... the aduancement of *Gods glory, the profite of the Prince, and the generall benefite of the whole Countrey.* (*id.*, p. 41)

doth swarme, and haue... wroug-ht a generall contempt, aswell *against his Maiestie* himselfe, as against his godly proceedings. (*id.*, f. A2v.)

... through the negligence of our Clergy in Ireland, *Iesuits, Seminaries and fryers* had free recourse not only in the country, but in *Dublyn itselfe*, continually peruertering her Ma.tis subiects, confirming them to the pope and swearing them neuer to vse any *obedience* to her Ma.tis proceedings.

(Lettera del 15 luglio 1592, in E. M. HINTON, *op. cit.*, p. 86)

... and for thys Canker, that is crept in by popery, it hath so spred it self, through *Cytty, towne & cuntry...* (E. M. HINTON, « Rych's *Anothomy of Ireland, 1615* », in *PMLA*, vol. LV, 1940, p. 84)

... it is onely pride, that impouerisheth *Cittie, Towne and Country...* (*The Honestie of this Age*, cit., p. 48)

... a Souldiers faithfull heart... is still armed to the prooffe to indeuour any thing that may tend to *the glory of God, to the seruice of my Soueraigne* or to the good of this... *Country...* (*A True and a Kinde Excuse*, cit., f. A2v.)

alla luce dell'analisi qui svolta, destituita di ogni fondamento. Per quanto riguarda, infatti, il tono satirico che a parere di Wolf contraddistingue gran parte della produzione letteraria di Rich si è notato come esso sia presente in *Greenes Newes* anche se tutte le sue implicazioni, soprattutto di carattere personale, non sono evidenti a prima vista.

Per quanto si riferisce infine alla supposta incapacità dello scrittore di narrare storie come quelle che compongono *Greenes Newes*, ci sembra che Wolf, nel suo giudizio, abbia tenuto presente solo l'ultima fase della sua produzione, caratterizzata per l'appunto da toni moralistici, e non abbia tenuto conto invece che l'opera coincide con la sua fase narrativa connotata da uno stile realistico, vivace e di gradevole lettura⁹⁰.

GIULIANA MARINIELLO

... your gentry hath beene aduanced by rape, by rauen, by *bribery*, by *deceipt*, by *oppression*, by *extortion*, by *vsury*, by *periury*, and to make short, by any manner of fraud and subiltie... (*id.*, p. 12)

... *Bribery*, *Vsury*, *Forgery*, *Periury*, and such other like impieties, are honest mens professions ... (*The Honestie of this Age*, cit., p. 4)

... what *Pride*, what *Couetousnesse*, ... what *Briberie*, what *Extortio*, what *Vsurie*, what *Oppression*, what *Deceipte*, what *Forgeirie*, what vice in generall, is daily entertained and practized in Englande.

(*Farewell to Militarie Profession*, cit., f. Biiii).

⁹⁰ Del resto anche nell'ultima fase della produzione letteraria di Rich non mancano qua e là episodi che si rifanno alla tradizione dei *jestes* e la rielaborano anche se con fini edificanti. Pensiamo, ad es., alle storie dei tre fratelli, alla vicenda del contadino e del giudice di pace, a quella dei quattro *gallants*, inseriti in *The Irish Hubbub* (cit., pp. 26-28, 31 e 36 rispettivamente) oppure all'episodio del calzolaio in *The Honestie of this Age* (cit., pp. 27-28), tutti ispirati al filone popolaresco.

Il concetto moderno di letteratura non è una categoria autonoma e atemporale della comunicazione culturale, ma è un ambito privilegiato di tale funzione che ha come sua origine storica – coincidente con lo stabilirsi dell'egemonia culturale dei ceti medi fra Sette e Ottocento – e destinata a sostituire il messaggio religioso come veicolo di trasmissione dei valori fondamentali della casta dominante almeno limitatamente alla formazione della classe dirigente.

Oggi tale sistema è in via di sfaldamento sia per il mutare dei canali prevalenti della comunicazione culturale, sia per l'affermarsi, come matrice interpretativa del mondo, del modello scientifico, che è scarsamente conciliabile con i modi e le caratteristiche del discorso letterario. Oggi siamo in grado di osservare il fenomeno più obiettivamente e possiamo quindi fruire con particolare interesse e convinzione della proposta interpretativa che Raymond Williams formula nelle pagine del suo saggio appunto dedicato a « The Concept of Literature ».

THE CONCEPT OF LITERATURE

It is relatively difficult to see 'literature' as a concept. In ordinary usage it appears to be no more than a specific description, and what is described is then, as a rule, so highly valued that there is a virtually immediate and un-noticed transfer of the specific values of particular works and kinds of work to what operates as a concept but is still firmly believed to be actual and practical. Indeed the special property of 'literature' as a concept is that it claims this kind of importance and priority, in the concrete achievements of many particular great works, as against the 'abstraction' and 'generality' of other concepts and of the kinds of practice which they, by contrast, define. Thus it is common to see 'literature' defined as 'full, central, immediate human experience', usually with an associated reference to 'minute particulars'. By contrast, 'society' is often seen as essentially general and abstract: the summaries and averages, rather than the direct substance, of human living. Other related concepts, such as 'politics', 'sociology', or 'ideology', are similarly placed and downgraded, as mere hardened outer shells compared with the living experience of literature.

The naïvety of the concept, in this familiar form, can be shown in two ways: theoretically and historically. It is true that one popular version of the concept has been developed in ways that appear to protect it, and in practice do often protect it, against any such arguments. An essential abstraction of the 'personal' and the 'immediate' is carried so far that, within this highly developed form of thought,

the whole process of abstraction has been dissolved. None of its steps can be retraced, and the abstraction of the 'concrete' is a perfect and virtually unbreakable circle. Arguments from theory or from history are simply evidence of the incurable abstraction and generality of those who are putting them forward. They can then be contemptuously rejected, often without specific reply, which would be only to fall to their level.

This is a powerful and often forbidding system of abstraction, in which the concept of 'literature' becomes actively ideological. Theory can do something against it, in the necessary recognition (which ought hardly, to those who are really in contact with literature, to need any long preparation) that whatever else 'it' may be, literature is the process and the result of formal composition within the social and formal properties of a language. The effective suppression of this process and its circumstances, which is achieved by shifting the concept to an undifferentiated equivalence with 'immediate living experience' (indeed, in some cases, to more than this, so that the actual lived experiences of society and history are seen as less particular and immediate than those of literature) is an extraordinary ideological feat. The very process that is specific, that of actual composition, has effectively disappeared or has been displaced to an internal and self-proving procedure in which writing of this kind is genuinely believed to be (however many questions are then begged) 'immediate living experience' itself. Appeals to the history of literature, over its immense and extraordinarily various range, from the *Mabinogion* to *Middlemarch*, or from *Paradise Lost* to *The Prelude*, cause a momentary hesitation until various dependent categories of the concept are moved into place: 'myth', 'romance', 'fiction', 'realist fiction', 'epic', 'lyric', 'autobiography'. What from another point of view might reasonably be taken as initial definitions of the processes and circumstances of composition are converted, within the ideological concept, to 'forms' of what is still triumphantly defined as 'full, central, immediate human

experience'. Indeed when any concept has so profound and complex an internal specializing development, it can hardly be examined or questioned at all from outside. If we are to understand its significance, and the complicated facts it partially reveals and partially obscures, we must turn to examining the development of the concept itself.

In its modern form the concept of 'literature' is not earlier than the eighteenth century. It was not fully developed until the nineteenth century. Yet the conditions for its emergence had been developing since the Renaissance. The word itself came into English use in the fourteenth century, following French and Latin precedents; its root was Latin *littera*, a letter of the alphabet. *Litterature*, in the common early spelling, was then in effect a condition of reading: of being able to read and of having read. It was often close to the sense of modern *literacy*, which was not in the language until the late nineteenth century, its introduction in part made necessary by the movement of *literature* to a different sense. The normal adjective associated with literature was *literate*. *Literary* appeared in the sense of reading ability and experience in the seventeenth century, and did not acquire its specialized modern meaning until the eighteenth century.

Literature as a new category was then a specialization of the area formerly categorized as *rhetoric* and *grammar*: a specialization to reading and, in the material context of the development of printing, to the printed word and especially the book. It was eventually to become a more general category than *poetry* or the earlier *poesy*, which had been general terms for imaginative composition, but which in relation to the development of *literature* became predominantly specialized, from the seventeenth century, to metrical composition and especially written and printed metrical composition. But *literature* was never primarily the active composition — the 'making' — which poetry had described. As reading rather than writing, it was a category of a different kind. The characteristic use can be seen in

Bacon — “learned in all literature and erudition, divine and humane” — and as late as Johnson — “he had probably more than common literature, as his son addresses him in one of his most elaborate Latin poems”. *Literature*, that is to say, was a category of use and condition rather than of production. It was a particular specialization of what had hitherto been seen as an activity or practice, and a specialization, in the circumstances, which was inevitably made in terms of social class. In its first extended sense, beyond the bare sense of ‘literacy’, it was a definition of ‘polite’ or ‘humane’ learning, and thus specified a particular social distinction. New political concepts of the ‘nation’, and new valuations of the ‘vernacular’, interacted with a persistent emphasis on ‘literature’ as reading in the ‘classical’ languages. But still, in this first stage, into the eighteenth century, *literature* was primarily a generalized social concept, expressing a certain (minority) level of educational achievement. This carried with it a potential and eventually realized alternative definition of *literature* as ‘printed books’: the objects in and through which this achievement was demonstrated.

It is important that, within the terms of this development, literature normally included all printed books. There was no necessary specialization to ‘imaginative’ works. Literature was still primarily reading ability and reading experience, and this included philosophy, history, and essays as well as poems. Were the new eighteenth-century novels ‘literature’? That question was first approached, not by definition of their mode or content, but by reference to the standards of ‘polite’ or ‘humane’ learning. Was drama literature? This question was to exercise successive generations, not because of any substantial difficulty but because of the practical limits of the category. If literature was reading, could a mode written for spoken performance be said to be *literature*, and if not, where was Shakespeare? (But of course he could *now* be read; this was made possible, and ‘literary’, by *texts*).

At one level the definition indicated by this development has persisted. Literature lost its earliest sense of reading ability and reading experience, and became an apparently objective category of printed works of a certain quality. The concerns of a ‘literary editor’ or a ‘literary supplement’ would still be defined in this way. But three complicating tendencies can then be distinguished: first, a shift from ‘learning’ to ‘taste’ or ‘sensitivity’ as a criterion defining literary quality; second, an increasing specialization of literature to ‘creative’ or ‘imaginative’ works; third, a development of the concept of ‘tradition’ within national terms, resulting in the more effective definition of ‘a national literature’. The sources of each of these tendencies can be discerned from the Renaissance, but it was in the eighteenth and nineteenth centuries that they came through most powerfully, until they became, in the twentieth century, in effect received assumption. We can look more closely at each tendency.

The shift from ‘learning’ to ‘taste’ or ‘sensitivity’ was in effect the final stage of a shift from a para-national scholarly profession, with its original social base in the church and then in the universities, and with the classical languages as its shared material, to a profession increasingly defined by its class position, from which essentially general criteria, applicable in fields other than literature, were derived. In England certain specific features of bourgeois development strengthened the shift; the ‘cultivated amateur’ was one of its elements, but ‘taste’ and ‘sensitivity’ were essentially unifying concepts, in class terms, and could be applied over a very wide range from public and private behaviour to (as Wordsworth complained) either wine or poetry. As subjective definitions of apparently objective criteria (which acquire their apparent objectivity from an actively consensual class sense), and at the same time apparently objective definitions of subjective qualities, ‘taste’ and ‘sensitivity’ are characteristically bourgeois categories.

'Criticism' is an essentially associated concept, in the same development. As a new term, from the seventeenth century, it developed (always in difficult relations with its general and persistent sense of fault-finding) from 'commentaries' on literature, within the 'learned' criterion, to the conscious exercise of 'taste', 'sensitivity', and 'discrimination'. It became a significant special form of the general tendency in the concept of literature towards an emphasis on the use or (conspicuous) consumption of works rather than on their production. While the habits of use or consumption were still the criteria of a relatively integrated class, they had their characteristic strengths as well as weaknesses. 'Taste' in literature might be confused with 'taste' in everything else, but, within class terms, responses to literature were notably integrated, and the relative integration of the 'reading public' (a characteristic term of the definition) was a sound base for important literary production. The reliance on 'sensitivity', as a special form of an attempted emphasis on whole 'human' response, had its evident weaknesses in its tendency to separate 'feeling' from 'thought' (with an associated vocabulary of 'subjective' and 'objective', 'unconscious' and 'conscious', 'private' and 'public'). At the same time it served, at its best, to insist on 'immediate' and 'living' substance (in which its contrast with the 'learned' tradition was especially marked). It was really only as this class lost its relative cohesion and dominance that the weakness of the concepts *as concepts* became evident. And it is evidence of at least its residual hegemony that *criticism*, taken as a new conscious discipline into the universities, to be practised by what became a new para-national profession, retained these founding class concepts, alongside attempts to establish new abstractly objective criteria. More seriously, criticism was taken to be a natural definition of literary studies, themselves defined by the specializing category (printed works of a certain quality) of *literature*. Thus these forms of the concepts of *literature* and *criticism* are, in the perspective of historical social development, forms of a class specialization and control of a general social

practice, and of a class limitation of the questions which it might raise.

The process of the specialization of 'literature' to 'creative' or 'imaginative' works is very much more complicated. It is in part a major affirmative response, in the name of an essentially general human 'creativity', to the socially repressive and intellectually mechanical forms of a new social order: that of capitalism and especially industrial capitalism. The practical specialization of work to the wage-labour production of commodities: of 'being' to 'work' in these terms; of language to the passing of 'rational' or 'informative' 'messages'; of social relations to functions within a systematic economic and political order: all these pressures and limits were challenged in the name of a full and liberating 'imagination' or 'creativity'. The central Romantic assertions, which depend on these concepts, have a significantly absolute range, from politics and nature to work and art. 'Literature' acquired, in this period, a quite new resonance, but it was not yet a specialized resonance. That came later as, against the full pressures of an industrial capitalist order, the assertion became defensive and reserving where it had once been positive and absolute. In 'art' and 'literature', the essential and saving *human* qualities must, in the early phase, be 'extended'; in the later phases 'preserved'.

Several concepts developed together. 'Art' was shifted from its sense of a general human skill to a special province, defined by 'imagination' and 'sensitivity'. 'Aesthetic', in the same period, shifted from its sense of general perception to a specialized category of the 'artistic' and the 'beautiful'. 'Fiction' and 'myth' (a new term from the early nineteenth century) might be seen from the dominant class position as 'fancies' or 'lies' but from this alternative position were honoured as the bearers of '*imaginative truth*'. 'Romance' and 'romantic' were given newly specialized positive emphases. 'Literature' moved with all these. The wide general meaning was still available,

but a specialized meaning came steadily to predominate, around the distinguishing qualities of the 'imaginative' and the 'aesthetic'. 'Taste' and 'sensibility' had begun as categories of a social condition. In the new specialization, comparable but more elevated qualities were assigned to 'the works themselves', the 'aesthetic objects'.

But there was still one substantial uncertainty: whether the elevated qualities were to be assigned to the 'imaginative' dimension (access to a truth 'higher' or 'deeper' than 'scientific' or 'objective' or 'everyday' reality; a claim consciously substituting itself for the traditional claims of religion) or to the 'aesthetic' dimension ('beauties' of language or style). Within the specialization of literature, alternative schools made one or other of these emphases, but there were also repeated attempts to fuse them, making 'truth' and 'beauty', or 'truth' and 'vitality of language', identical. Under continuing pressure these arguments became not only positive assertions but increasingly negative and comparative, against all other modes: not only against 'science' and 'society'—the abstract and generalizing modes of other 'kinds' of experience—and not only against other kinds of writing—now in their turn specialized as 'discursive' or 'factual'—but, ironically, against much of 'literature' itself—'bad' writing, 'popular' writing, 'mass culture'. Thus the category which had appeared objective as 'all printed books', and which had been given a social-class foundation as 'polite learning' and the domain of 'taste' and 'sensibility', now became a necessarily selective and self-defining area: not all 'fiction' was 'imaginative'; not all 'literature' was 'Literature'. 'Criticism' acquired a quite new and effectively primary importance, since it was now the only way of validating this specialized and selective category. It was at once a *discrimination* of the authentic 'great' or 'major' works, with a consequent grading of 'minor' works and an effective exclusion of 'bad' or 'negligible' works, and a practical realization and communication of the 'major' values. What had been claimed for 'art' and the

'creative imagination' in the central Romantic arguments was now claimed for 'criticism', as the central 'humane' activity and 'discipline'.

This development depended, in the first place, on an elaboration of the concept of 'tradition'. The idea of a 'national literature' had been growing strongly since the Renaissance. It drew on all the positive forces of cultural nationalism and its real achievements. It brought with it a sense of the 'greatness' or 'glory' of the native language, for which before the Renaissance there had been conventional apology by comparison with a 'classical' range. Each of these rich and strong achievements had been actual; the 'national literature' and the 'major language' were now indeed 'there'. But, within the specialization of 'literature', each was re-defined so that it could be brought to identity with the selective and self-defining 'literary values'. The 'national literature' soon ceased to be a history and became a tradition. It was not, even theoretically, all that had been written or all kinds of writing. It was a selection which culminated in, and in a circular way defined, the 'literary values' which 'criticism' was asserting. There were then always local disputes about who and what should be included, or as commonly excluded, in the definition of this 'tradition'. To have been an Englishman and to have written was by no means to belong to the 'English literary tradition', just as to be an Englishman and to speak was by no means to exemplify the 'greatness' of the language—indeed the practice of most English speakers was continually cited as 'ignorance' or 'betrayal' or 'debasement' of just this 'greatness'. Selectivity and self-definition, which were the evident processes of 'criticism' of this kind, were, however, projected as 'literature' itself, as 'literary values' and even finally as 'essential Englishness': the absolute ratification of a limited and specializing consensual process. To oppose the terms of this ratification was to be 'against literature'.

It is one of the signs of the success of this categorization of literature that even Marxism has made so little headway

against it. Marx himself, to be sure, hardly tried. His characteristically intelligent and informed incidental discussions of actual literature are now often cited, defensively, as evidence of the humane flexibility of Marxism, when they ought really to be cited (with no particular devaluation) as evidence of how far he remained, in these matters, within the conventions and categories of his time. The radical challenge of the emphasis on 'practical consciousness' was thus never carried through to the categories of 'literature' and 'the aesthetic', and there was always hesitation about the practical application, in this area, of propositions which were held to be central and decisive almost everywhere else.

When such application was eventually made, in the later Marxist tradition, it was of three main kinds: an attempted assimilation of 'literature' to 'ideology', which was in practice little more than banging one inadequate category against another; an effective and important inclusion of 'popular literature'—the 'literature of the people'—as a necessary but neglected part of the 'literary tradition'; and a sustained but uneven attempt to relate 'literature' to the social and economic history within which 'it' had been produced. Each of these last two attempts has been significant. In the former a 'tradition' has been genuinely extended. In the latter there has been an effective reconstitution, over wide areas, of historical social practice, which makes the abstraction of 'literary values' much more problematical, and which, more positively, allows new kinds of reading and new kinds of questions about 'the works themselves'. This has been known, especially, as 'Marxist criticism' (a radical variant of the established bourgeois practice) though other work has been done on quite different bases, from a wider social history and from wider conceptions of 'the people', 'the language', and 'the nation'.

It is significant that 'Marxist criticism' and 'Marxist literary studies' have been most successful, in ordinary

terms, when they have worked within the received category of 'literature', which they may have extended or even revalued, but never, radically, questioned or opposed. By contrast, what looked like fundamental theoretical reevaluation, in the attempted assimilation to 'ideology', was a disastrous failure, and fundamentally compromised, in this whole area, the status of Marxism itself. Yet for half a century, now, there have been other and more significant tendencies. Lukács contributed a profound reevaluation of 'the aesthetic'. The Frankfurt School, with its special emphasis on art, undertook a sustained re-examination of 'artistic production', centred on the concept of 'mediation'. Goldmann undertook a radical reevaluation of the 'creative subject'. Marxist variants of formalism undertook radical redefinition of the processes of writing, with new uses of the concepts of 'signs' and 'texts', and with a significantly related refusal of 'literature' as a category.

Yet the crucial theoretical break is the recognition of 'literature' as a specializing social and historical category. It should be clear that this does not diminish its importance. Just because it is historical, a key concept of a major phase of a culture, it is decisive evidence of a particular form of the social development of language. Within its terms, work of outstanding and permanent importance was done, in specific social and cultural relationships. But what has been happening, in our own century, is a profound transformation of these relationships, directly connected with changes in the basic means of production. These changes are most evident in the new technologies of language, which have moved practice beyond the relatively uniform and specializing technology of print. The principal changes are the electronic transmission and recording of speech and of writing for speech, and the chemical and electronic composition and transmission of images, in complex relations with speech and with writing for speech, and including images which can themselves be 'written'. None of these means cancels print, or even diminishes its specific importance, but they are not simple additions to it, or

mere alternatives. In their complex connections and inter-relations they compose a new substantial practice in social language itself, over a range from public address and manifest representation to 'inner speech' and verbal thought. For they are always more than new technologies, in the limited sense. They are *means of production*, developed in direct if complex relations with profoundly changing and extending social and cultural relationships: changes elsewhere recognizable as deep political and economic transformations. It is in no way surprising that the specialized concept of 'literature', developed in precise forms of correspondence with a particular social class, a particular organization of learning and the appropriate particular technology of print, should now be so often involved in retrospective, nostalgic or reactionary moods, as a form of opposition to what is correctly seen as a new phase of civilization. The situation is historically comparable to that invocation of the divine and the sacred, and of divine and sacred learning, against the new humanist concept of literature, in the difficult and contested transition from feudal to bourgeois society.

What can then be seen as happening, in each transition, is a historical development of social language itself: finding new means, new forms and then new definitions of a changing practical consciousness. Many of the active values of 'literature' have then to be seen, not as tied to the concept, which came to limit as well as to summarize them, but as elements of a continuing and changing practice which already substantially, and now at the level of theoretical redefinition, is moving beyond its old forms.

RAYMOND WILLIAMS

W. J. KEITH, *The Rural Tradition*, Hassocks (Sussex), The Harvester Press, 1975, XI+310 pp.

In questi ultimi anni si è verificato nel campo della ricerca storico-culturale un notevole interesse per una tematica di tipo squisitamente sociologico ma che investe anche l'ambito letterario: il dualismo città-campagna. Se si dà uno sguardo alla bibliografia in materia, apparsa da quattro anni a questa parte in Inghilterra e negli Stati Uniti, si registra un'abbondante produzione sia di saggi che, prendendo le mosse dall'analisi di autori specifici, si allargano ad un discorso più globale sul tema in un periodo storico circoscritto, sia di studi cronologicamente più estesi, sia, infine, di raccolte antologiche costituite da testi d'epoca o da contributi di critici contemporanei.

Nel 1972, ad esempio, sono stati pubblicati due volumi, *T. Hardy and Rural England* (Macmillan) di Merryn Williams e *The Idea of Landscape and the Sense of Place 1730-1840: an Approach to the Poetry of John Clare* (Cambridge U.P.) di J. Barrell, dove l'analisi dell'opera di Hardy e di Clare — rispettivamente di tipo sociologico e stilistico-semantic — è preceduta da una panoramica del genere letterario nel periodo relativo ai due autori: il romanzo di ambiente contadino nel XIX secolo e la poesia rurale fra il Settecento e l'Ottocento.

Alla città sono invece dedicati due testi del 1973: la raccolta curata da J. B. Coleman, *The Idea of the City in Nineteenth-Century England* (Routledge & Kegan Paul), che consiste in un'utile scelta di passi da autori dell'Ottocento, e la ponderosa opera in due volumi a cura di uno studioso di storia urbana — H. J. Dyos — e di un esperto di letteratura vittoriana — M. Wolff —, dal titolo *The Victorian City: Images and Realities* (Routledge & Kegan Paul). Questa comprende numerosi saggi che vanno dalla critica letteraria (come « Literary Voices of an Industrial Town » di Martha Vicinus), all'indagine sociologica (come « Slums and Suburbs » di H. J. Dyos e D. A. Reeder), a quella di storia sociale (come « The Human Aggregate » di A. Briggs).

Il 1973 ha visto anche la pubblicazione di un testo fondamentale per gli studi di anglistica, *The Country and the City* di R. Williams (Chatto & Windus, poi ristampato in edizione economica dalla Paladin), che copre un periodo assai vasto, dall'avvento della borghesia

mercantile ad oggi, e cerca di chiarire, dopo opportuni rinvii all'antichità classica, il significato di quelle che potrebbero apparire come categorie immutabili — la città e la campagna, appunto — e che vengono invece storicizzate ed interpretate secondo il consueto metodo di analisi socio-culturale proprio di questo critico.

Il nuovo studio che s'intende qui segnalare, *The Rural Tradition* di W. J. Keith, appartiene al filone cui si è brevemente accennato e conferma l'interesse per questa problematica. Come chiarito dal sottotitolo, « William Cobbett, Gilbert White and Other Non-Fiction Prose Writers of the English Countryside », il suo autore ha limitato il campo d'indagine agli scrittori di opere in prosa, ma non di narrativa (da qui l'esclusione di Thomas Hardy, per es.), ritenendo a ragione che questo particolare ambito della saggistica inglese d'argomento rurale sia stato il più trascurato dalla critica. Ampio è invece l'arco di tempo in cui si collocano gli autori esaminati — da Izaak Walton (1593-1683) a Henry Williamson, ancora vivente —, anche se lo spazio maggiore è riservato all'800 (con Cobbett, Russell Mitford, Borrow, Jefferies e Sturt) e al '900 (con Hudson, Thomas e Massingham).

Il saggio di Keith inizia con una distinzione fra letteratura pastorale e letteratura rurale: la prima, generalmente positiva nella presentazione della vita campestre, vista sempre come evasione dalle preoccupazioni e dagli affanni della città, è una forma altamente sofisticata, invariabilmente 'urbana' nel senso in cui l'ha definita W. Empson, cioè, « about countrymen but neither by nor for them »; la seconda, seppure possiede alcune caratteristiche in comune con la precedente (specialmente per quanto concerne il gruppo mittente e il gruppo destinatario del messaggio), ha una base più direttamente verificabile nella realtà rurale ed è di carattere più realistico.

Un altro punto di differenza fra le due tradizioni è ravvisato nel rapporto tra forma e contenuto; mentre nella letteratura pastorale la lode della semplicità campestre è comunicata attraverso uno stile ornato e complesso, in quella rurale questo iato è meno profondo a causa dell'intento realistico che la sottende.

Dopo questa premessa — in cui, in verità, non si aggiunge nulla di nuovo a quanto già affermato dalla critica esistente sull'argomento — l'autore individua nella tradizione rurale britannica la presenza di due miti distinti nei confronti della campagna, che si collocano in due diversi momenti storici: « the myth of rural peace and content » (p. 6), che domina la poesia augustea e, in genere, il Settecento; e il nuovo mito romantico che, di fronte alla minaccia per la natura rappresentata dalla rivoluzione industriale, considera « the countryman as the inheritor of the good life and the townsman as banished from the rural Eden, hopelessly cut off from the springs of natural grace » (p. 7).

È infatti con la rivoluzione agricola prima e con la rivoluzione

industriale poi, che la distinzione fra il rurale e l'urbano diventa cruciale. Le riforme elettorali del 1832 e del 1867 non fecero che approfondire la frattura già esistente: con il primo Reform Bill si decretava ufficialmente la perdita del potere politico dell'aristocrazia terriera, e col secondo s'istituzionalizzava (fino alla terza riforma del 1884) l'esclusione delle classi lavoratrici contadine dal diritto di voto. L'abrogazione delle leggi sul grano nel 1846, infine, sebbene fosse un importante segno della vittoria della borghesia imprenditoriale (che sosteneva e praticava la dottrina del libero scambio in opposizione alle misure protezionistiche difese dai latifondisti), era anche una dimostrazione della posizione subalterna in cui veniva relegata l'agricoltura rispetto all'industria.

Queste alcune delle circostanze storiche che favorirono l'emergere della coscienza del conflitto fra città e campagna nell'800 e che permisero il consolidarsi di una tradizione letteraria rurale vera e propria, seppur non sempre consapevole:

This need not be, and indeed has rarely been, a conscious tradition, but historical circumstances inevitably tend to force rural writers into their own company. For instance, a writer like Edward Thomas in the opening years of the twentieth century is likely to have more in common with, say, Cobbett in the 1820s or Jefferies in the 1880s than with the majority of his contemporaries. Such writers are linked by common interests, common values and even a common enemy. They tend to see themselves as 'second class citizens' in a continual state of siege against further encroachment of their heritage (pp. 10-11).

Una domanda di fondo che si pone Keith a questo punto merita di essere evidenziata: essendo la maggior parte della letteratura rurale basata sulla « memoria retrospettiva », sulla nostalgia per i tempi e i luoghi del passato (basti pensare alla poesia di John Clare, dove la condizione felice della campagna, prima che le leggi sulle recinzioni colpissero anche il villaggio nativo di Helpston, viene a coincidere con l'epoca innocente dell'infanzia), fino a che punto è in essa garantita l'accuratezza storica? E questo non è un falso problema di 'rispecchiamento' della realtà nell'opera d'arte, dal momento che si tratta non di finzione narrativa (dove stabilire il grado di veridicità storica non è condizione necessaria per valutare il prodotto letterario, né requisito indispensabile per apprezzarne l'artisticità), bensì di scritti di tipo saggistico ed autobiografico, con intenti di denuncia sociale (è il caso di Cobbett), o di accuratezza scientifica (come per White), o di registrazione fedele di emozioni e sensazioni suscitate dallo spettacolo della natura (in Edward Thomas). Ma spesso il contrasto non è fra vera e falsa rappresentazione della realtà, ma fra metodo realistico e mistificazione sentimentale; e ciò, ancora una volta, è strettamente dipendente dal tipo di pubblico, quasi esclusivamente cittadino, cui que-

sti scrittori si rivolgono. Si può anzi affermare con Keith che « whenever rural writing lapses into sentimental idyllicism, the writer has been too anxious to satisfy the supposed desire of his townsmen readers » (p. 17).

Ci si è soffermati piuttosto a lungo sul capitolo introduttivo di questo libro, perché qui sono affrontati i problemi preliminari che in qualche modo spiegano la scelta degli autori operata dal critico, scelta su cui vale la pena fare qualche osservazione. Può apparire discutibile, per esempio, il criterio di fondo, l'aver, cioè, raggruppato in un'unica tradizione autori assai diversi e fra loro lontani nel tempo, sulla base di un comune denominatore: la campagna inglese quale ispiratrice e soggetto delle loro opere. Perciò, sembrerebbe arbitrario accomunare W. Cobbett e I. Walton: per il primo l'interesse per la campagna era tutt'uno con i suoi intenti riformatori e con l'impegno politico attivo, tant'è che era incapace di apprezzare le bellezze della natura in luoghi dove si soffriva la miseria; per il secondo la natura era l'occasione per esprimere una sua filosofia della vita semplice e il vagheggiamento nostalgico per i bei tempi andati. Eppure, fa osservare Keith, il collegamento esiste nel comune disprezzo per il lusso, lo spreco e la corruzione, identificati da entrambi con la città:

He [Walton] is the confirmed enemy of luxury, the pressures of social ambition, and what we have come to know as urban morality... This too is a strain that we shall encounter frequently in the rural tradition—in Cobbett's belief in plain fare and regular habits and his contempt for the excesses of luxury, in Borrow's passionate invective against genteel fashion and decadent weakness (p. 31).

Eterogenee per intenti e metodi sono, invece, l'opera di G. White, l'autore di *The Natural History and Antiquities of Selborne* (1789), che osservò, descrisse e classificò con la minuziosa esattezza di uno scienziato i luoghi, la flora, la fauna e i vari fenomeni naturali di un'area geografica circoscritta, e l'opera di un R. Jefferies, interessato soprattutto alla dialettica dei rapporti umani e sociali all'interno di una comunità contadina, registrati efficacemente in *Hodge and His Masters* (1880), e che assai bene espresse la contraddittoria e difficile posizione di un discendente di antica famiglia contadina in cui si era innestato, per parte di madre, l'elemento urbano e industriale. Non esistono due approcci nei confronti della natura più diversi fra loro di quelli di White e di Jefferies; quest'ultimo, nell'introduzione all'opera dello scrittore settecentesco, si dolse del fatto che egli avesse del tutto trascurato, come artista, la gente che popolava i luoghi delle sue peregrinazioni campestri (« It must ever be regretted that he did not leave a natural history of the people of his days »).

Una maggiore omogeneità che giustifica l'inclusione in un'unica tradizione letteraria è, invece, rintracciabile fra gli scrittori d'argomento rurale del primo Novecento; questi, per ragioni storiche oggettive, hanno avvertito in modo più drammatico il dualismo città-campagna in una fase in cui le contraddizioni del sistema capitalistico sembrano concentrarsi, fino ad esplodere, nell'industrialismo urbano. Nel caso di G. Sturt quella « urban-rural dissociation of sensibility » che si verificò negli anni '80 si fa particolarmente palese nell'approccio dello scrittore al materiale che ha dinanzi. « He is no less a countryman than Jefferies... yet he is embarrassingly conscious (almost, indeed, guilt-ridden) concerning his own shortcomings in his chosen task » (p. 151), osserva Keith e suggerisce che ciò è da attribuirsi alla sua educazione prevalentemente cittadina, nonostante l'estrazione sociale — il padre era artigiano nella comunità rurale descritta in *Change in the Village* (1912) e in *The Wheelwright's Shop* (1923).

L'opera di Sturt, come è noto, fa da supporto alla tesi sostenuta da F. R. Leavis, secondo cui è ascrivibile alla rivoluzione industriale la perdita di quei valori consegnati dalla tradizione rurale e alla base della « organic community ». Queste affermazioni — espresse in *Culture and Environment* (1933) ma ribadite in seguito — sono state confutate da molti come tipico esempio di romanticizzazione e conservazione del passato; fra questi, R. Williams il quale ha opportunamente — e argutamente — rilevato che « if there is one thing certain about 'the organic community', it is that it has always gone » (*Culture and Society 1780-1950*, Harmondsworth, Penguin, 1966, p. 253), ed ha messo in guardia dal rischio di identificare la crisi della società contemporanea con il passaggio dal sistema rurale a quello industriale, e di individuare, perciò, il vero nemico nell'industrialismo urbano, anziché nel sistema capitalistico.

Per tornare al libro di Keith, stupisce che l'autore non alluda affatto a questa ben nota polemica all'interno del dibattito culturale in Gran Bretagna, eppure, il materiale da lui esaminato non può sfuggire a tale tipo di considerazioni.

È abbastanza inevitabile, nel caso di un saggio come questo, tracciare paragoni col già citato *The Country and the City*, o, comunque, farvi rinvii. In effetti, lo stesso Keith nella prefazione (che è del 1973) cita il testo di Williams ed esprime rammarico per non averlo potuto utilizzare convenientemente, essendo apparso quando ormai *The Rural Tradition* era stato dato alle stampe. Ciò non esonera, d'altro canto, dal fare alcune osservazioni sull'intento che si sono posti i due critici: individuare le trasformazioni che i concetti di città e di campagna hanno subito nel tessuto sociale, nella elaborazione ideologica e culturale e, infine, nella « structure of feeling » nell'Inghilterra degli ultimi cinque secoli, da parte di Williams; riconoscere alla « non-fiction prose writing » d'argomento

rurale una sua distinta tradizione e dignità, da parte di Keith. Sembra perciò qui ingiustificata l'esclusione, ad es., di un Arthur Young, che ben s'inserisce in questa tradizione con i suoi *Annals of Agriculture*; scritti fra il 1784 e il 1809, essi costituiscono un importante esempio di quella ideologia di marca illuministica che salutava con entusiasmo i miglioramenti di natura tecnica, politica ed economica apportati in agricoltura nel secondo Settecento.

Un'ultima parola va detta sul metodo adottato dall'autore. Di ogni scrittore viene fornita l'informazione bio-bibliografica essenziale, sono illustrati poi gli aspetti tematici delle opere e, infine, discussi quelli stilistici. Un approccio tradizionale, dunque, ma utile, sia perché fornisce una serie di dati informativi e di valutazioni critiche su autori considerati minori, sui quali esiste scarso materiale, sia perché tenta un *reassessment* di figure più note, rivedendole alla luce di un filone letterario autonomo e suggerendo collegamenti, derivazioni e influenze assai stimolanti.

MARIA TERESA CHIALANT

C. LANSBURY, *Elizabeth Gaskell. The Novel of Social Crisis*, London, Elek Books Ltd., 1975, 230 pp.

Questo libro su Elizabeth Gaskell, divenuta di recente oggetto di rivalutazione critica, analizza, secondo la successione cronologica dei romanzi, vari aspetti della sua narrativa: i personaggi che vissero in pieno la crisi sociale dell'industrialissimo degli anni quaranta ed oltre, i luoghi in cui questa crisi esplose in modo più manifesto e la tecnica narrativa basata essenzialmente sul metodo di registrazione documentaria.

Nella prefazione Coral Lansbury ribadisce il successo della scrittrice, la cui fama è stata spesso oscurata da critici che hanno continuato a leggere le sue opere soltanto attraverso le «stravaganze» di *Cranford* (1853), mettendo chiaramente in evidenza la giusta fama degli altri suoi romanzi, esempi di realismo sociale e psicologico.

She is a master of psychological realism, comparable with Balzac, a writer who is concerned less with external realities than with the realities of feeling and mood. She does not describe physical appearance with originality or at length, but she does delineate with exquisite accuracy the convoluted patterns of emotion and thought. And she has accomplished this in works set in periods other than her own. As an historian of society she wrote with considerable perception of the changes and variations in the way people perceived reality at different periods of time (pp. 9-10).

Nel primo capitolo introduttivo la Lansbury esamina la posizione della Gaskell nella società vittoriana, come donna, come

scrittrice e come seguace della chiesa unitaria; in questo suo triplice ruolo la mette a confronto con i suoi contemporanei, prendendo in considerazione il contributo che ella apportò alla società in genere, con la sua attività letteraria, e alla emancipazione femminile in particolare, con la sua militanza nella chiesa unitaria, un modo, a quel tempo, per una donna, di realizzarsi molto più liberamente in un mondo pieno di pregiudizi.

To be born a woman in the Victorian era was to enter a world of social and cultural deprivation unknown to a man. But to be born a woman and Unitarian was to be released from much of the prejudice and oppression enjoined upon other women (p. 11).

Nei sette capitoli successivi C. Lansbury esamina, oltre a *Cranford*, gli altri suoi scritti, *Mary Barton* (1848), *Ruth* (1853), *North and South* (1855), *The Life of Charlotte Brontë* (1857), *Sylvia's Lovers* (1863), *Wives and Daughters* (1866), (secondo il metodo piuttosto tradizionale di trattare in ogni capitolo un romanzo), con l'intento di rivalutare le qualità artistiche di E. Gaskell, assegnandole il posto che le compete accanto a scrittori di prima grandezza:

Rather than engage in the current fashion for depreciation of her talents, I would argue that it is high time that Elizabeth Gaskell was accorded her place in the company of Thackeray and Dickens, George Eliot and Jane Austen (p. 10).

Manchester e il suo sviluppo industriale offrirono alla scrittrice materiale per il primo romanzo. Coral Lansbury, dando credito alle concezioni della Gaskell — secondo la quale il capitalismo non aveva possibilità di sopravvivere se non modificato in modo tale da far coincidere gli interessi degli imprenditori con quelli degli operai — giustamente la pone tra coloro che furono più consapevoli, all'epoca, delle sofferenze delle classi lavoratrici.

Risulta, invece, discutibile l'inclusione della Gaskell nella tradizione del socialismo inglese sulla mera base di un elemento comune a tutti i suoi romanzi, la capacità, cioè, di comprendere e giustificare il comportamento dei personaggi più ribelli — dall'assassinio del giovane Carson da parte di John Barton in *Mary Barton*, all'anticonformismo di Deborah Jenkins in *Cranford*, alla spontaneità di Sylvia in *Sylvia's Lovers* —. È nota la fede della scrittrice in un graduale cambiamento della società, non attraverso serie riforme o l'applicazione di teorie economiche di stampo socialista, ma semplicemente attraverso un «ottimismo sociale» che evitasse la violenza.

D'altronde, che la Lansbury non si riferisca in alcun modo alle categorie marxiane di classi, è chiaro da quanto qui afferma:

Engels, like Marx, was to be a poor prophet of the future, but E. Gaskell saw more clearly because she had experienced more

deeply, and reasoned without preconceived theory. She saw men and women, not a proletariat and a bourgeoisie. (p. 213).

E. Gaskell comprendeva che lo stato della società inglese era assai complesso e che non si poteva operare nessuna seria trasformazione al suo interno, sia perché mancava una classe borghese realmente progressista, sia perché le classi lavoratrici, pur coscienti dei loro problemi, erano ancora impreparate ad organizzarsi in quelle forme di tradeunionismo nelle quali la scrittrice riponeva grande fiducia, per la soluzione di molti problemi sociali e politici in Inghilterra.

Questa complessità, secondo l'A., viene espressa attraverso la sensibilità dell'eroina di *North and South*, Margaret Hale, la quale non si dedica esclusivamente alla famiglia o all'accumulazione di ricchezza, come fa Thornton, ma è bensì una donna alla ricerca di un posto adeguato nella società, non subordinata all'uomo, e in grado di aiutare a «civilizzare il capitalismo».

C. Lansbury si sofferma spesso nella presentazione dettagliata dei personaggi della Gaskell, attraverso il loro linguaggio e il loro comportamento, che non è mai remissivo. Questi personaggi, nell'opinione dell'A., non definiscono la società «a muddle! Fro' first to last, a muddle!» come fa Stephen Blackpool in *Hard Times* di Dickens; essi pensano e ragionano, e soprattutto rispondono con passione all'ingiustizia sociale. Anche Ruth, nel romanzo omonimo, vittima predeterminata, per la sua bellezza ed inesperienza, nella giungla della vita sessuale vittoriana, offre lo spunto alla Lansbury per affermare che anche certi rapporti umani avevano per la Gaskell un risvolto sociale.

L'interesse per i problemi sollevati dalla Rivoluzione industriale e l'interpretazione dei rapporti sociali in chiave etica, che L. Cazamian definisce «Interventionnisme Chrétien» in un suo lavoro (*Le Roman Social en Angleterre, 1830-1850*, Paris, Didier, 1934), sono dunque, secondo la Lansbury, i punti cruciali della narrativa della Gaskell. Ciò trova conferma anche nella scelta dei personaggi, i quali appartengono, per la maggior parte, a gruppi che la società dell'epoca ha in un certo senso emarginato.

What she does achieve is a transformation of the people who had been cast aside by the new industrial society, and in particular, those who had always been singled out as objects of derision (p. 84).

Così, *Cranford*, analizzato come una serie di episodi, pone l'accento sul problema degli anziani la cui assistenza è deficitaria, pur in una società industrializzata. Cranford non è un luogo creato da riformatori o da assistenti sociali, ma un posto ideale dove un gruppo di donne anziane vive e si muove, libere da restrizioni, in

una struttura sociale che soddisfa i loro bisogni. Cranford è un prodotto dell'immaginazione che non trova nessun riscontro nella realtà. Per questi motivi, C. Lansbury lo colloca nella prosa utopistica:

There can never be an earthly paradise in which some of its inhabitants do not feel alienated and oppressed. But Cranford is the joyful expression of the liberty of the few in the midst of general conformity. If called upon to define the work in terms of literary genre, it would be necessary to see *Cranford* as Utopian fiction (p. 86).

Attraverso l'indagine introspettiva effettuata dalla Gaskell tra questi gruppi, l'A. tende a dimostrare la graduale complessità nella struttura dei romanzi stessi. Questa è anche la tesi sostenuta da W. A. Craik quando afferma che «the position of the narrator and the personality revealed become equally absorbed into the texture as a whole» (*Elizabeth Gaskell and the English Provincial Novel*, London, 1975, p. 147). Un segno evidente di questa maggiore complessità strutturale è la quasi totale scomparsa della voce dell'autore che non si frappone più fra il lettore ed il testo. Così, anche in *The Life of Charlotte Brontë* non si sente più l'intrusione della Gaskell: la solitudine dei distretti dello Yorkshire traspare da sé nella personalità di Charlotte, la cui cupa sessualità porta Coral Lansbury ad esprimere la sua solidarietà femminile nei confronti delle donne sole, sublimata o rese nevrotiche dal sesso.

L'ultimo romanzo incompleto della Gaskell, *Wives and Daughters*, è considerato il più rappresentativo, non soltanto perché stilisticamente è sulla stessa linea di *Mary Barton* e *Ruth*, ma anche per il modo di trattare i maggiori problemi sociali dell'Inghilterra vittoriana. In *Wives and Daughters* la sua visione della realtà emerge più chiaramente, e i contrasti tra l'Inghilterra agricola e quella industriale sono messi in luce con sagace osservazione.

Nei suoi romanzi i luoghi e gli ambienti fanno, simbolicamente, da sfondo alle vicende dei personaggi in modo tale che il lettore può trovarvi la chiave, ideale o reale, di problemi storici, politici e sociali insieme. Cranford è meno reale di Monkshaven in *Sylvia's Lovers*, dove i personaggi sono tipicizzati dalla mancanza di introspezione e dalla incapacità di esprimere le loro intenzioni, come Sylvia, creatura emotiva e sentimentale, la quale agisce in un mondo pieno di immaginazione e di sogno. Manchester in *Mary Barton*, Milton, Londra, Helstone ed Oxford in *North and South* sono, poi, parti integranti, e non solo semplice sfondo, delle vicende stesse e rappresentano valori alternativi.

In conclusione, il merito maggiore di Coral Lansbury è quello di voler riproporre la Gaskell ai lettori e ai critici non soltanto in veste di scrittrice sensibile, ma anche come sociologa del suo tempo.

I risultati dell'indagine condotta dall'A. sono esposti con uno stile chiaro, piacevole e vivace, che tiene desto l'interesse del lettore. Il libro stesso è un'utile fonte di materiale bibliografico; si sente, però, la mancanza di un'approfondita lettura filologica e di una cornice storico-sociologica ampia quanto quella effettuata da Arthur Pollard in *Mrs. Gaskell Novelist and Biographer* (Manchester, 1965) e da John Geoffrey Sharps in *Mrs. Gaskell's Observation and Invention* (London, 1970).

ROSARIO BERARDI

T. MILLUM, *Images of Woman, Advertising in Women's Magazines*, London, Chatto & Windus, 1975, 206 p.

Questo studio analitico e sistematico sulla pubblicità delle riviste femminili — iniziato da Trevor Millum nel 1969 presso il « Centre for Contemporary Cultural Studies » dell'Università di Birmingham e protrattosi fino al 1974 — rappresenta, insieme al volume *Paper Voices* di A. C. H. Smith, E. Immirzi & T. Blackwell, un primo valido risultato, come pubblicazione autonoma, dell'attività culturale svolta dalla scuola di R. Hoggart e di S. Hall che si esprime anche attraverso la rivista *Working Papers in Cultural Studies* sia a livello di elaborazione teorica che di analisi applicata.

Le ricerche effettuate dal gruppo di Birmingham si inseriscono in quel filone dei « cultural studies » che si è sviluppato in Inghilterra sulla scia delle formulazioni teoriche e definitorie di R. Hoggart, S. Hall e R. Williams, i quali hanno mostrato come abbiano pari rilevanza — ai fini dell'analisi culturale — le culture di tutte le classi sociali, qualificando in direzione anti-elitaria le enunciazioni programmatiche leavisiane che proponevano sì un ampliamento degli orizzonti dell'indagine culturale e letteraria, ma con enfasi discriminatoria.

La centralità e la crucialità dei « mass-media » nella cultura del nostro tempo hanno fatto sì che studi speculativi e ricerche applicate sulle comunicazioni di massa costituiscano, nell'ambito degli studi culturali, il settore più vasto. In campo teorico le proposte avanzate dagli studiosi del Centro di Birmingham si pongono in una posizione intermedia rispetto ai poli opposti rappresentati dalla scuola di Francoforte e da Marcuse che hanno posto l'accento sull'azione massificante dei mezzi di comunicazione di massa, e da McLuhan — e dai suoi epigoni — che li ha, invece, acriticamente esaltati con l'esorcizzante equazione « the medium is the message ».

Nonostante la proliferazione di tali studi e ricerche, vi sono ancora zone che non sono state opportunamente esplorate. È questo il caso dell'argomento trattato da Trevor Millum; infatti, nonostante la stampa femminile — dato il numero elevato di fruitori —

costituisca un canale di comunicazione di massa, pochissime e irrilevanti sono le indagini di tipo sociologico e/o semiologico tese a scandagliare questo complesso fenomeno. Molto probabilmente la causa di tale negligenza da parte degli operatori culturali è da ricercarsi nella sottovalutazione dell'importanza di questo settore della stampa imputabile a idiosincrasie di tipo culturale e ideologico, e cioè al fatto che le riviste 'femminili' in quanto tali producono letteratura d'evasione e si occupano del mondo privato e frivolo della donna, ritenuto marginale rispetto ai « grandi problemi » della società.

Eppure la stampa femminile nei suoi vari aspetti potrebbe costituire un interessante campo per un'indagine tesa ad individuare la funzione (non solo di discriminazione sessista, ma anche di tipo sociale a seconda dei gruppi destinatari a cui si rivolge) in base sia ai modi della codificazione che ai valori trasmessi, i quali possono essere sia tradizionali per riconfermare il ruolo subalterno della donna nella società che innovatori — perché mutuati dalla tematica femminista, pur se svuotati della loro carica eversiva — per conciliare le esigenze di rinnovamento di una società in crisi e le istanze espresse dal movimento femminista per conquistare i più elementari diritti civili (v. per esempio il diritto al lavoro, le leggi sul divorzio e il dibattito sull'aborto).

Inoltre uno studio sistematico in particolare della pubblicità dei periodici femminili offrirebbe dei risultati illuminanti per capire il complesso rapporto tra pubblicità e civiltà dei consumi (*The Hidden Persuaders* di V. Packard del 1957 non ha avuto seguiti apprezzabili), giacché la donna è vista come compratore 'ideale', e di fatto lo è, per motivi economici (non solo fa la spesa quotidiana, ma anche i grandi acquisti per la famiglia), sociali (rinnovare l'arredamento della casa e gli elettrodomestici è segno di promozione sociale), psicologici (il comprare come forma di compensazione per le proprie frustrazioni) ed estetici (la cosmesi e la moda sono industrie che si rivolgono prevalentemente alle donne).

Alla luce di queste premesse la ricerca svolta da Trevor Millum anche se — come l'autore stesso sottolinea (p. 11) — non ha la pretesa di essere esaustiva, ha l'indubbio merito di inserirsi come voce problematica e stimolante in un settore poco esplorato delle comunicazioni di massa, quale è, appunto, la stampa femminile. *Images of Woman* può, quindi, essere definito uno studio 'pionieristico' da un duplice punto di vista: da quello metodologico in quanto è uno dei primi lavori di tipo semiologico apparsi nel mondo anglosassone che non contempla figure di rilievo come, per esempio, Roland Barthes in Francia ed Umberto Eco in Italia, e da quello contenutistico per i motivi di cui si è detto prima.

Lo scopo di questo libro, come è dichiarato esplicitamente nell'introduzione (p. 11), è di duplice ordine: di indagare e valutare la natura degli annunci pubblicitari come artefatti culturali esami-

nando in che modo essi esprimano significati culturali al di là del mero messaggio commerciale, e di fornire un contributo allo sviluppo dei metodi di analisi nell'area degli studi culturali.

Programmaticamente l'autore non ha inteso condurre un'analisi di tipo sociologico (p. 39) e, quindi, ha focalizzato la sua attenzione sul messaggio e non sulle relazioni che intercorrono tra gruppo mittente, messaggio e destinatario; comunque va rilevato che dalla trattazione di ambiti a ridosso dell'oggetto della ricerca emergono spunti e ipotesi di lavoro per ulteriori approfondimenti nella direzione di una più complessiva ricognizione sulla natura e sulle implicazioni di quelle operazioni di comunicazione culturale che si attuano anche attraverso la pubblicità. Così, ad esempio, nel capitolo intitolato « Who makes Advertisements » — in cui si illustra il processo genetico di un annuncio pubblicitario — Trevor Millum afferma:

Our concern is with the agency and the advertisements for two reasons: the information the process yields about advertising (as an important moulder and modifier of the culture) and the information or insight it yields about the culture and the prevailing cultural values (p. 41).

Ed infine, dopo aver esaminato il complesso itinerario della formazione dell'annuncio pubblicitario e valutato i canoni estetici che lo informano, giunge a formulare un postulato che potrebbe essere ulteriormente articolato, sviluppato e verificato:

As the good taste of the middle class... becomes the taste or aspiration of the rest of the country, socially and geographically, what can be said of the values, ideals and priorities of that same group? There is no need to suppose the existence of a conspiracy, but there seems a very real possibility that the tastes and values of a fairly small and inward-looking group... are being relayed and reinforced via the mass media to the rest of the population (p. 52).

La prima parte del volume, oltre al capitolo appena menzionato, è dedicata anche ad una ricognizione sugli studi che si sono occupati della pubblicità, ad una disanima degli scritti teorici che hanno affrontato il problema della « comunicazione visiva » e tra i quali vengono riconosciuti come utili gli approcci di Panofski e di Barthes (di cui Millum riprende, per applicarlo nella sua analisi, il livello 'denotativo' e quello 'connotativo' dei segni che compongono il messaggio), ed infine ad una rassegna degli studi psicanalitici ed antropologici che hanno dibattuto — spesso in antitesi tra di loro — il concetto di 'femminilità'. L'autore sembra condividere le tesi di V. Klein, M. Mead ed altri che hanno dimostrato come le caratteristiche cosiddette 'femminili' non sono innate, bensì determinate dalla storia ed inculcate dalla cultura di una data società.

La seconda parte del libro verte sull'analisi degli annunci pubblicitari apparsi nei mesi marzo-settembre del 1969 sui periodici campione che sono stati scelti con il duplice criterio della maggiore popolarità e della loro diffusione tra le diverse fasce d'età delle lettrici. Poiché ritiene che la carica suggestiva del messaggio risieda soprattutto nelle immagini visive, Trevor Millum esclude programmaticamente ogni riferimento ai testi (p. 26) per concentrare la sua indagine sugli elementi che compongono le immagini iconografiche al fine di individuare il significato del messaggio tramite la complessa rete di relazioni che si instaurano tra le varie componenti dell'illustrazione.

La formalizzazione del materiale si basa su un approccio empirico poiché l'autore — in sintonia con la tradizione pragmatista britannica — nega la validità di un modello teorico per rilevare, catalogare ed interpretare i dati offerti dai campioni esaminati:

... [it] is important that the categories that are in fact derived, stem directly from what have already been seen to be central concerns and should not be derived from some theoretical superimposed structure. *The categories and classifications should emerge from the material rather than be imposed upon it* (p. 80; il corsivo è dell'autore).

Il procedimento tassonomico è capillare e sistematico sia quantitativamente che qualitativamente poiché non solo si prendono in esame le tecniche fotografiche, le varianti stilistiche, gli artifici retorici ed il livello denotativo dei quattro elementi presenti nelle illustrazioni (il prodotto reclamizzato, gli accessori, l'ambiente e gli attori) e si organizzano i dati in numerosi elenchi, statistiche, schemi e diagrammi che offrono al lettore la possibilità di effettuare una immediata verifica dell'interpretazione dell'autore tramite il raffronto tra i dati raccolti e gli annunci pubblicitari riprodotti, ma anche perché il livello connotativo dei vari elementi in interazione — esplicitato in base a presupposizioni culturali condivise che permettono di formulare associazioni riconoscibili da parte del lettore — fornisce la chiave interpretativa per cogliere la natura e le implicazioni dei messaggi trasmessi.

L'ultimo capitolo, come indica il titolo stesso « The World of Woman », è dedicato alla ricostruzione della tipologia femminile, dei modelli di comportamento, degli stili di vita, dei miti e dei feticci che, secondo l'iconografia pubblicitaria, costituiscono l'universo femminile.

Una prima interessante constatazione che emerge dai dati forniti è la fantomatica presenza dell'uomo in questo mondo esclusivamente muliebre, poiché gli attanti presenti nelle réclames sono non solo numericamente inferiori, ma sono quasi sempre figure di secondo piano e di supporto per l'atavico o modernizzato ruolo di Eva. Il che potrebbe sembrare, a prima vista, una contraddizione

in quanto tutti i messaggi pubblicitari reiterano il ruolo mercificato e vicario della donna esortandola a fare acquisti che le permettano di essere più bella, più affascinante, più brava per essere amata e sposata dall'uomo ed acquisire, quindi, una identità sociale. In realtà la invisibile presenza dell'uomo è perfettamente coerente con la dicotomia pubblico/privato operante non solo nella società, ma anche all'interno della famiglia stessa dove la donna è condizionata a svolgere il ruolo di moglie-madre, ma soprattutto quello di affascinante « riposo del guerriero ». L'accettazione incondizionata di tali dicotomie è confermata dai modelli di comportamento e dai ruoli sociali attribuiti alla donna dalla retorica pubblicitaria, che Millum pertinentemente individua in sei categorie (p. 150). Infatti la frequenza più alta è assegnata al modello della « mannequin » e la più bassa al ruolo della « career/independent woman ».

In questa sede non si possono esaminare tutti gli aspetti di questo interessante e problematico studio, ma è opportuno menzionare alcuni spunti per ulteriori indagini quali, ad esempio, le implicazioni della dicotomia evasione/quotidianità e il rapporto tra modelli e ruoli proposti e destinatari, in base all'appartenenza di classe. I risultati di tali ricerche permetterebbero di stabilire in quale direzione operi la contraddittorietà insita nella pubblicità poiché, come rileva Millum, essa riesce a recepire e ad inglobare modelli di vita alternativi:

Advertising can accept the development of a more 'permissive' society and indeed capitalize upon it, and while appearing *avant-garde* in this respect can maintain all the old social roles for women in slightly updated guises. Advertisements can change completely in outward style and in manifest content while retaining the same values absolutely (p. 181).

Inoltre, come l'autore auspica, per una ricerca più globale in questo settore delle comunicazioni di massa si potrebbero esaminare non solo l'altro elemento che compone l'annuncio pubblicitario, e cioè il testo, per integrare i risultati ottenuti dall'analisi delle iconografie, ma anche le réclames di altri tipi di riviste e quelle televisive.

ADY MINEO

E. E. SMITH, *The Angry Young Men of the Thirties*, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois U.P., 1975, XI+172 pp.

A distanza di più di tre decenni, i fenomeni culturali degli anni '30 richiedono un riesame sereno e distaccato ed una ridefinizione che, sedimentatasi l'urgenza della polemica e decantatesi le

scorie dei coinvolgimenti personali, valuti la portata ed il senso dello scontro ideologico e del dibattito culturale del primo novecento, e degli anni '30 in particolare, sia in connessione con la dinamica di quegli anni sia in rapporto agli esiti di tali fenomeni nella cultura contemporanea. In quest'ambito di interesse si colloca una nutrita serie di studi i quali già da vari anni, in Inghilterra non meno che in Italia, stanno mettendo a punto una matura riflessione sulla problematica economica, sociale, politica e culturale del periodo tra le due guerre allo scopo di giungere ad una sistemazione del campo.

Un indice di quest'esigenza era già riscontrabile in un'analisi acuta e ponderata pubblicata nel 1960 in una raccolta di saggi sulle componenti e sulle matrici dell'ideologia della guerra fredda (« Outside the Whale », in E. P. THOMPSON & OTHERS, *Out of Apathy*, London, Stevens & Sons). In essa, rifuggendo da sterili condanne moralistiche come pure da inopportuni tentativi di giustificazione degli individui coinvolti, E. P. Thompson ridimensionava molti luoghi comuni accreditati circa la profondità e l'univocità tanto dell'adesione a ideologie socialistiche quanto del successivo voltafaccia di un gruppo numeroso di intellettuali inglesi, ed apriva la strada ad una più significativa considerazione di un fenomeno culturale la cui importanza va molto al di là dell'esperienza individuale e della parabola ideologica dei singoli intellettuali coinvolti, ma investe, invece, le alterne vicende della lotta per l'egemonia culturale, non meno che economica, politica e ideologica, di classi sociali antagonistiche.

Ma non si può certo dire che in *The Angry Young Men of the Thirties* E. E. Smith tenga conto di quest'analisi (come del resto di altri contributi della ricca letteratura critica sull'argomento, alla quale, sorprendentemente, egli non fa riferimento). E quest'omissione, in particolare, è ancor più da lamentare poiché il titolo stesso del libro dello Smith e il suo assunto fondamentale si basano sul collegamento tra il ribellismo degli anni '30 e la rabbiosa reazione contro l'apatia tipica dell'ideologia che la raccolta curata da Thompson definiva « natopolitana ».

Questo parallelo, pur dando il titolo al libro, non viene però discusso e dimostrato in maniera convincente, e la genericità della trattazione è aggravata dall'altro confronto che non compare nel titolo ma che costituisce parte integrante dell'ipotesi di lavoro esposta dall'autore nell'introduzione: « Tre fenomeni storici paralleli colpirono la mia immaginazione: l'entusiasmo dei poeti romantici inglesi per la Rivoluzione francese, l'entusiasmo dei poeti proletari per la rivoluzione marxista, e l'entusiasmo per il nulla assoluto dei loro eredi — i giovani arrabbiati degli anni '50 » (p. IX). Tale duplice analogia è poi richiamata solo nell'ultimo capitolo del libro, intitolato « From Romantic Revolution to Welfare State » (pp. 134-153) dove la parabola ideologica dei poeti romantici viene definita

in poco più di una pagina (pp. 134-135), mentre la posizione dei cosiddetti « arrabbiati » viene affrontata e liquidata nel breve giro di cinque pagine (pp. 146-150). Anche a causa del poco spazio dedicato all'effettiva discussione del tema proposto, l'analogia tra queste tre espressioni di tre diversi momenti della cultura britannica viene genericamente individuata nella foga e nel carattere transitorio che le contraddistinguono, ma non vengono messe in luce le diverse matrici storiche e culturali della loro genesi, né i complessi motivi del loro riassorbimento nell'alveo conservatore. Tanto meno vengono operate le necessarie distinzioni tra le posizioni, talvolta molto sottilmente variegiate, che costituiscono l'ampio spettro di opinioni e di proposte esistenti all'interno di ciascuno dei tre raggruppamenti in questione.

In particolare, per quanto riguarda il primo punto di riferimento indicato da E. E. Smith e cioè le reazioni culturali suscitate in Inghilterra dalla rivoluzione francese esso è trattato in maniera superficiale poiché la varietà di atteggiamenti che contraddistingue l'adesione (non sempre effimera e inconsistente) dei vari intellettuali inglesi ai principi ispiratori della rivoluzione francese viene appiattita e ridotta ad un'unica parabola involutiva che mette sullo stesso piano l'aristocratico liberalesimo di un Byron, le simpatie radicali di uno Shelley e l'ambiguo ed astratto vagheggiamento degli ideali umanitari che per un breve periodo un ampio gruppo di intellettuali tra cui Wordsworth, Coleridge e Southey, identificarono con gli obbiettivi della rivoluzione francese per poi presto ricredersi quando l'affermazione del giacobinismo rivelò in maniera inequivocabile che la loro ideale adesione ai principi di eguaglianza e di giustizia doveva confrontarsi con rivendicazioni sociali niente affatto astratte e che per di più mostravano preoccupanti punti di contatto con la crescente mobilitazione ideologica e politica delle masse popolari in Inghilterra. Tale mobilitazione era già così ampiamente avanzata nel 1819 da attirare i feroci tentativi di repressione culminanti nel massacro di Peterloo ed i suoi obbiettivi politici e sociali sono fervidamente sostenuti da Shelley proprio in quella *Masque of Anarchy* citata dallo Smith, che fu scritta appunto nel 1819 come protesta contro quel massacro e come affermazione del diritto delle masse ad una libertà molto concreta e tangibile: la libertà dall'indigenza, dallo sfruttamento economico e dalla discriminazione politica, una libertà che avrebbe dovuto essere garantita da una Riforma parlamentare da attuarsi nella concreta realtà britannica, ma che, sorprendentemente, E. E. Smith preferisce lasciare in termini vaghi (« ... in *The Masque of Anarchy* P. B. Shelley cantò il sorgere della libertà in Francia, l'aggregarsi delle nazioni confinanti per spegnerne la fiamma, ma la completa impotenza dei tiranni ad estinguere quella fiamma in Francia e altrove », pp. 134-135). Ne risulta un'estrema schematizzazione che riduce la dialettica contrapposizione di concezioni antagonistiche

ad una temporanea e generalizzata infatuazione per la figura carismatica di Napoleone, idolatrato prima come campione della libertà e poi odiato e temuto come sostenitore dell'espansionismo imperialistico francese.

Per tutti questi motivi, riconducibili in definitiva alla mancata contestualizzazione dei fenomeni culturali osservati nell'ambito dell'accesa lotta tra le classi sociali che si andava svolgendo in quel periodo, il confronto proposto risulta esterno e poco convincente. D'altra parte il rifiuto della problematica sociale si rivela anche nella preferenza palesemente assegnata dallo Smith alla tematica esistenziale rispetto a quella sociale. Si veda a titolo di esempio quanto egli dice a proposito della fase postbellica della produzione di MacNeice: « Stilisticamente (*sic*) il poeta proletario ha liberato la sua penna da ciminiera, guerre e socialismo e, immergendola in una fonte più profonda, scrive poemi di ampia portata e di lungo respiro su quei temi di amore e di morte che lo toccano più intensamente » (p. 152). La sottovalutazione della dinamica sociale non si traduce solo in una eccezionale, ma non inconsueta, gerarchizzazione tematica, ma anche in interpretazioni insoddisfacenti perché troppo semplicisticamente riducono ad un'opposizione tra problemi esistenziali (poetici) e problemi politici (non poetici) l'intimo conflitto tra le sedimentazioni emotive e culturali derivanti dal loro ambiente di estrazione e le sollecitazioni intellettuali e ideologiche della cultura di adozione che fu sofferto in maniera spesso drammatica dagli intellettuali filoproletari di origine borghese del decennio (e non solo di esso). Anche più arbitraria è poi l'etichetta di « proletario » assegnata in modo acritico e indifferenziato ai quattro poeti che costituiscono l'oggetto quantitativamente preponderante del libro (C. Day-Lewis, S. Spender, L. MacNeice e W. H. Auden) ed a ciascuno dei quali è dedicato un capitolo. S. Spender in particolare è presentato come il poeta « proletario » per antonomasia, come risulta anche dal titolo del secondo capitolo (« Stephen Spender: The proletarian Poet »). Tale definizione è doppiamente insoddisfacente: innanzitutto perché è attribuita a scrittori la cui adesione all'ideologia marxista e filoproletaria fu sempre cauta e problematica, mentre non si fa cenno ad un fenomeno culturale che a maggior diritto merita la definizione di « proletario » e cioè al folto gruppo di operai e di disoccupati che proprio negli anni '30 esordirono come scrittori guadagnandosi spesso successo e notorietà, talvolta dedicandosi prevalentemente e durevolmente all'attività letteraria (come W. Greenwood) ma più spesso rimanendo legati all'ambiente proletario non solo nei modi di sentire e di esprimersi ma anche per condizioni di lavoro e di vita (come B. L. Coombes); inoltre perché la questione del conflitto tra culture antagonistiche e in modo particolare dei complessi rapporti della cultura proletaria con la cultura dominante fu ampiamente discussa negli anni '30 sia in relazione all'esperienza personalmente vissuta

da scrittori filoproletari di origine borghese (come un G. Orwell) e da aspiranti scrittori di origine proletaria (come un L. Britton), sia in sede critica da quanti come W. Empson, S. Jameson e moltissimi altri cercarono di definire le caratteristiche e i confini della cultura e della letteratura proletaria offrendo un contributo e indicando una problematica da cui non si può prescindere quando si affronta il tema della cultura « proletaria » inglese negli anni '30.

Ma in tutto il libro lo Smith adopera il termine « proletario » non come definizione sociologica ma nell'accezione insolita ed arbitraria di « modernistico », « tecnologico » e « connesso con l'industria ». Con questo valore lo usa ad esempio nel commento che egli fa a proposito degli « arrabbiati » a p. 148 (« questi uomini non hanno alcun bisogno di 'allearsi alla classe operaia': essi sono operai »). Commento che non solo non tiene conto dei problemi sociologici e culturali connessi con il fenomeno di mobilità ascendente di cui la maggior parte degli intellettuali di questo gruppo è tipica illustrazione, ma include anche John Wain, con la disarmante motivazione che « il padre di Wain era dentista, ma egli crebbe vicino a Manchester nella regione industriale delle 'Cinque Città' dominata da fornaci e ciminiere » (p. 148).

In questo modo l'autore elimina ogni dubbio che ancora fosse rimasto ai lettori circa le intenzioni del suo discorso che a tratti aveva fatto sperare nella possibilità di una valutazione critica dell'opera dei quattro poeti ai quali è riservato più ampio spazio e di una loro collocazione in quella tradizione culturale inglese anti-tecnologica ed antiindustriale così ben ricostruita, ad esempio, da R. Williams in *Culture and Society* ed altrove, e, insomma, in un uso ironico e demistificatorio del termine « proletario » che tendesse a rivelare la matrice idealistica, individualistica ed elitaria che si può facilmente riconoscere nelle preoccupazioni (che potremmo quasi definire ecologiche) per la degradazione dell'ambiente e delle condizioni della vita umana nell'epoca tecnologica sulle quali si innesta l'adesione al marxismo di tanti intellettuali inglesi negli anni trenta.

Invece, questa come le altre definizioni che costituiscono i titoli dei quattro capitoli centrali del libro (« C. Day-Lewis: The Iron Lyricist », « Louis MacNeice: The Circular Movement » e « Wystan Hugh Auden: The Tyranny of Mind ») non costituiscono delle ipotesi interpretative ma rimangono delle etichette che non vengono poi illustrate e dimostrate nei capitoli stessi. Questi sono invece quasi esclusivamente dedicati ad una panoramica delle opere composte dai quattro autori nel corso del decennio: di ciascuna di esse vengono riferiti succintamente l'argomento e la tematica fondamentale, e, sebbene nessun accenno venga fatto alle soluzioni stilistiche in esse adottate, questo materiale espositivo non è privo di una certa utilità informativa per il lettore che non abbia fatto una lettura estensiva della copiosa produzione di questi quattro poeti.

Dubbi seri rimangono, tuttavia, circa l'opportunità di un lavoro

come questo dello Smith (come del resto di altri consimili resoconti esclusivamente contenutistici). Tanto meno opportuna appare poi la fatica del compilatore quando essa si esercita come in questo caso intorno ad opere abbastanza facilmente reperibili, di autori ben noti e la cui problematica è già stata ampiamente sviscerata dalla critica. Considerando, ad esempio, il capitolo su Auden, ci si chiede che senso possa avere una simile rassegna delle opere giovanili di uno scrittore sul cui « canone » esistono già numerosi studi che non solo assolvono esaurientemente ad una funzione di informazione ma forniscono anche angolazioni critiche più interessanti del criterio cronologico dell'ordine di prima pubblicazione seguito da Smith, criterio che, tra l'altro, è particolarmente inattendibile nel caso di Auden come a suo tempo dimostrò l'autorevole studio di J. W. Beach (*The Making of the Auden Canon*, Minneapolis, Minnesota U. P., 1957) che con accurata e ponderosa fatica collazionò le varie edizioni delle opere giovanili di Auden ricostruendo il dedalo delle autocitazioni e delle soppressioni che puntualmente riflettono a livello stilistico e tematico i ripensamenti e le abiure che accompagnarono le oscillazioni ideologiche e culturali di questo complesso scrittore.

Sul No 11-12 di *The Review* (Vol. XIII, 1964, pp. 83-90) John Fuller — che avrebbe poi lui stesso pubblicato nel 1970 *A Readers' Guide to W. H. Auden* (London, Thames & Hudson) — discuteva, in maniera forse eccessivamente severa e riduttiva, l'attento lavoro di ulteriore approfondimento non privo di un valido e stimolante sforzo interpretativo fatto da M. K. Spears in *The Poetry of W. H. Auden: The Disenchanted Island* (New York & Oxford, U. P., 1964) concludendo: « Spears ci dà tutte le informazioni necessarie: bisogna adesso approfondire la ricerca, collegare e sceverare le ipotesi, fornire delle risposte » (p. 90). Quest'operazione di chiarificazione per le opere non solo di Auden ma anche di altri autori noti, meno noti e talvolta quasi completamente dimenticati degli anni '30, è tuttora auspicabile e necessaria per giungere ad una migliore comprensione di un periodo così ricco di tensioni, di potenzialità e di proposte; ma il volume di E. E. Smith non può certo considerarsi un contributo utile per tale scopo.

MARINA VITALE

riassunti

A. CILIBERTI, *Gli errori nell'apprendimento di una lingua straniera: cause ed effetti*, XIX, 1, pp. 7-40.

In this article, the author, taking into consideration the contributions of both contrastive analysis and error analysis, examines the psycholinguistic and pedagogical causes of errors made by L₂ learners. She then tries to evaluate and classify errors according to their « gravity », i.e. to their effects on successful communication.

J. M. VINCENT, *On Translation: A First Approximation*, XIX, 1, pp. 41-114.

A step-by-step exposition of an informal hypothetical model of the Translation (*T*) process. The process is described as taking place at the meaning or semantic level: surface structure deriving automatically from semantic structure. The semantic structure of a given utterance is taken to be the representation of its total meaning or information content: its communicative value. This, for convenience, is divided into Logical or Cognitive meaning bands (described in terms of atomic predicates, presuppositions and implications) and Significance (non-cognitive: social, cultural, emotional information, characterizing effect). Despite the pool of universal atomic concepts and cognitive processes, semantic structures are language specific. *T* is not therefore, a straightforward matching or re-projection process: it is an approximating or Fuzzy process carried out by a Paraphrase Mechanism which weighs the bits of information and decides priorities. The best *T* solution is defined as the Closest Significant Equivalent. As such, *T* is also not necessarily commutative.

L. CURTI, *Teatro spazio zero*, XIX, 2, pp. 7-54.

Antonin Artaud has been considered one of the prophets of the « irrationalist » sixties. His influence has been wide-ranging in Western thought, criticism and attitudes, but has naturally been more specifically active within the theatre. In England, his impact, though more tangibly felt in the post-1968 experimental groups, it found a very early and interesting mediation in the work of Peter Brook. Brook, one of the leading figures in the British theatre of the

last thirty years, has, like Artaud, been set on the task of reformulating the languages of theatre amongst the ruins of its traditional orthodoxy.

L. KROHA, *Gli anni di apprendistato di Lorenzo Benoni*, XIX, 2, pp. 55-100.

Lorenzo Benoni (1853), Ruffini's first work, is an autobiographical novel in which the author attempts to minimize the importance of his political past as a republican and revolutionary in preunification Italy, without however discrediting it, by depicting it as merely a phase in his development to manhood. To do so he uses as a model the *Bildungsroman*, more specifically Goethe's *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, whose narrative schemes lend themselves perfectly to the task. Thus his present allegiance to the Piedmontese constitutional monarchy acquires all the markings of the choice of a «mature» man, and increases his credibility with the British middle-class public whose support he is trying to rally for the cause of a free and united Italy.

M. VARRIALE, *Cultura e società nel «Candelaio» e in «Love's Labour's Lost»: proposte comparate*, XIX, 2, pp. 101-124.

This study is suggested by Croce's note to his essay *Shakespeare e Napoli*. Using contemporaneous and modern evidence, it examines the relationship between Giordano Bruno and English intellectual circles, during his visit to England. The study also stresses the importance of London printers in this context. Then through a comparative analysis of language and imagery in *Candelaio* and *Love's Labour's Lost*, the author underlines the main aspects of the argument against the use of literature as an instrument of power, a hotly debated issue at the time.

M. DEL SAPIO, *L'estetica di William Hazlitt: eredità dell'empirismo e sollecitazioni del radicalismo illuministico*, XIX, 3, pp. 7-100.

This study identifies some of the major aspects of Hazlitt's aesthetic theory with respect to crucial points in the debate about art that occurred in the last part of the 18th century and the beginning of the 19th, such as aesthetic experience, the nature of «beauty» and «genius», and the function of the «sympathetic imagination». This study also shows that a close connection exists between Hazlitt's ethical and philosophical system on the one hand, and his aesthetic criticism on the other: he believed that art ought to be an expression of humanity's concerns and a means of arriving at the truth, without however being didactic or moralistic.

G. MARINIELLO, «*Greenes Newes both from Heauen and Hell*» di *Barnaby Rich*, XIX, 3, pp. 101-140.

This study deals with the problem of the authorship of *Greenes Newes both from Heauen and Hell*, a work published anonymously in 1593. It is composed as though by Greene's ghost returning to earth to relate his adventures in Heaven and Hell. All the existing internal and external evidence seems to point to Rich as its author. A thorough analysis of *Greenes News* reveals autobiographical references to the writer's experience in Ireland and points to motifs—such as the antipapal attitude, social satire, complaints about the neglect of the soldiers—which are recurrent in Rich's literary production.



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 BRINGGREVE

Three Times Morel: 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

EDITORIAL BOARD

F.G.A.M. Aarts
J. Bakker
C.C. Barfoot
G. Janssens
M. Buning
W. Bronzwaer

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!

Ed. Intercontinentalia - Napoli
Via Mezzocannone, 43

Istituto Grafico Italiano S.p.A.
Stabilimento in Cercola - Napoli