

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

XXII, 2

anglistica

NAPOLI 1979

Nella storia del teatro inglese manca un discorso sufficientemente articolato e documentato sugli sviluppi del melodramma popolare nel primo Ottocento. Lo studio di M. R. Cocco, che tratta in particolare di Black Ey'd Susan ma che ampiamente discute le caratteristiche di questo genere, è un interessante avvio di tale discorso e reca un utile contributo alla definizione della storia dello spettacolo in Inghilterra. Analoghe intenzioni ha anche lo scritto di Stefano Masi - dedicato a un'analisi critica delle teorie di Grier-son - che tende a ridimensionare o, se si vuole, a interpretare in chiave odierna, la figura del cineasta inglese, uno dei profeti della nuova cinematografia britannica.

Due studi sull'ideologia del romanzo esaminano rispettivamente The Naked and The Dead di Mailer (le cui strutture profonde vengono lucidamente interpretate da Ludovico Isoldo) e il Portrait of the Artist di Joyce (di cui Paola Zaccaria individua le corrispondenze fra moduli espressivi e strutture ideologiche).

In direzione analoga, anche se con altri strumenti, punta l'analisi di Marcella Quadri Iovine dedicata alla lirica di Blake « Ah! Sun-Flower ».

TEATRO E MELODRAMMA
NEL PRIMO OTTOCENTO INGLESE:
BLACK-EY'D SUSAN

di
Maria Rosaria Cocco
Napoli

« The age we live in is critical, didactic, paradoxical, romantic, but it is not dramatic. This, if any, is its weak side »¹ scrisse Hazlitt nel 1820. Nonostante il tono da epigrafe e il carattere definitivo di queste parole, solo nove anni dopo si ebbe a Londra uno dei più grandi successi teatrali del secolo. L'8 giugno 1829 venne presentato *Black-Ey'd Susan* di D. Jerrold. Capolavoro o no l'avvenimento fece epoca: 150 rappresentazioni consecutive al Surrey Theatre, 400 rappresentazioni nella città di Londra per il solo 1829, l'attore portato per le strade in trionfo². Né si trattò di un successo passeggero. Per tutto il secolo, infatti, *Black-Ey'd Susan* venne ripreso e rappresentato³ e dette luogo ad una

¹ W. Hazlitt, « The Drama n. IV » (*The London Magazine*, April, 1820), in P. P. Howe (ed.), *The Complete Works of W. Hazlitt*, London, Dent, 1930-34, vol. 18, pp. 303-304.

² « A hackney cab carried the triumphant William in his blue jacket and white trousers, from the Obelisk to Bow Street... On the three hundredth nights of representation the walls of the theatre were illuminated and vast multitudes filled the thoroughfares » (B. Jerrold, *The Life and Remains of Douglas Jerrold*, London, 1865, p. 85).

³ « In all it was performed 400 times in 1829 at different London theatres, and before the year was over it had also been done at Cambridge, Norwich, Exeter, Durham, Liverpool and Dublin... By 1854 Cooke (who retired from the stage in 1860) had played William

infinita serie di imitazioni. Di fronte a due dati così contrastanti viene naturalmente da chiedersi quale dei due deve essere tenuto presente, tanto più che né il parere di Hazlitt, né il successo di *Black-Ey'd Susan* rappresentano un'eccezione. Hazlitt esprimeva, infatti, un'opinione largamente diffusa all'epoca, che ha trovato ampio seguito durante tutto l'Ottocento e che attualmente viene riproposta con molte sfumature, ma in maniera sostanzialmente simile da personalità fra loro tanto diverse come Nicoll⁴ e Williams⁵. A giudizio di molti, infatti, il XIX secolo è un periodo di assoluta decadenza del teatro inglese, caratterizzato da una separazione netta tra dramma e « letteratura »: ad una serie di tentativi di poeti famosi finiti nel nulla per la « non rappresentabilità » delle loro opere farebbe riscontro una tradizione teatrale esclusivamente spettacolare, rozza e senza nessun valore letterario. Non ci sarebbe nell'Ottocento, o comunque prima del 1880, dramma degno di tal nome. Questo giudizio così severo e perentorio è, tuttavia, in contraddizione con i dati che emergono da una considerazione attenta del fenomeno nel suo complesso.

Fino al 1843 sono in vigore in Inghilterra leggi forte-

over 800 times. *Black-Ey'd Susan* received revivals at several London theatres after 1850, among them The Princess's in 1853, the Holborn in 1871, and the Adelphi in 1896 » (*English Plays of the 19th Century*, ed. by M. R. Booth, Oxford, Clarendon Press, vol. I, p. 155).

⁴ Cfr. A. Nicoll, « The Reasons of Decline », in *A History of English Drama 1600-1900*, Cambridge, University Press, 1955, vol. IV, pp. 58-78. Nicoll, partendo dalla premessa che si tratti di un periodo di decadenza del dramma, esamina le caratteristiche proprie del teatro dell'epoca fornendo, peraltro, una quantità di elementi utili per qualsiasi analisi.

⁵ « The explanation of the paradox — an expanding theatre and a declining drama — lies in one crucial fact: that throughout this period, with the temporary exceptions of Goldsmith and Sheridan, the connexion between the theatre and literature was virtually lost... In the theatre, although a creative response had been made, the major expansion was served at a very low level throughout: farce, pantomime, burlesque, spectacular shows, and then from the beginning of the nineteenth century, melodrama » (R. Williams, *The Long Revolution*, Harmondsworth, Pelican Books, 1965, p. 289).

mente limitative dell'attività teatrale⁶: gli unici spettacoli pienamente legali sono quelli del Covent Garden e del Drury Lane. Negli altri teatri attori e pubblico spesso rischiano la prigione e qualche volta finiscono dentro davvero⁷ per il solo fatto rispettivamente di prendere parte e di assistere ad una rappresentazione teatrale. Nonostante ciò, a Londra il numero dei teatri è in continuo aumento⁸. Segno questo che il teatro non solo esiste ma ha anche una vitalità non comune a tutte le epoche e a tutti i luoghi. I teatri londinesi, inoltre, presentano sera dopo sera un

⁶ Per un'ampia e completa trattazione dell'argomento si veda W. Nicholson, *The Struggle for a Free Stage*, Cambridge Mass., Archibald Constable, 1906 e E. B. Watson, « Theatrical Monopoly », in *Sheridan to Robertson*, New York, Harvard University Press, 1926, pp. 20-57. La questione relativa alle leggi sul monopolio teatrale è abbastanza complessa. Per quello che ci riguarda, basti qui ricordare che, nel periodo di cui trattiamo, era ancora in vigore un complesso di leggi in base alle quali solo due teatri — il Covent Garden e il Drury Lane — erano autorizzati, per uno speciale privilegio concesso da Carlo II a T. Killigrew e W. Davenant nel 1660 a presentare i drammi parlati. A questa prima legge, se ne era aggiunta una seconda nel 1737 (Licensing Act) in base alla quale il re e il Lord Chamberlain avevano poteri illimitati di censura e di licenza all'interno della città di Westminster; tutti i teatri dovevano sorgere entro i confini di questa città; tutti i drammi dovevano essere consegnati al Lord Chamberlain con almeno due settimane di anticipo per avere l'autorizzazione alla presentazione in pubblico. Una legge ancora successiva (1752) stabiliva che tutti i luoghi di divertimento dovevano essere forniti di licenza e autorizzava i magistrati locali a concedere tali licenze per i locali che si trovavano fuori dei confini di Westminster.

⁷ « John Hollingshead remembers actors from Mrs Harwood's penny gaff being marched through the streets of Shoreditch, in the costumes of *Othello*, with eighty members of the audience to Worship Police Station » (C. Barker, « A Theatre for the People », in *19th Century British Theatre*, ed. by K. Richards and P. Thomson, London, Methuen, 1971, p. 22).

⁸ Tra il 1800 e il 1850 furono aperti a Londra ben 21 teatri nuovi. Ognuno di essi, ed ognuno di quelli già esistenti, presentava ogni sera un programma composto di due o tre pezzi. Almeno una parte dello spettacolo variava ogni sera. Oltre questi teatri, di cui abbiamo notizia certa perché muniti di licenza, esisteva un numero imprecisato, ma piuttosto alto, di teatri cosiddetti illegali.

programma vasto e vario: la produzione è quindi, almeno quantitativamente, notevole. Di fronte a segni così manifesti di vivacità e di vigore nella vita teatrale, l'affermazione di critici tanto autorevoli, appare almeno discutibile. Certamente se si giudica il teatro solo in funzione del testo e si valuta quest'ultimo sul metro astratto della dignità letteraria, il dramma ottocentesco inglese ha poco o nulla da dire. Ma bisogna considerare con Serpieri che:

[...] il teatro, a differenza di qualsiasi altro « genere letterario », è multidimensionale, pluricodificato, e non si esaurisce nella pagina scritta, ma ha bisogno di realizzarsi nella messinscena. Cosicché esso si situa, di fatto, dentro e fuori, allo stesso tempo, dei generi letterari strettamente intesi⁹.

E, a questa osservazione sulla specificità del testo drammaturgico, se ne può aggiungere un'altra di carattere più generale:

[...] a teatro si dà comunicazione anche perché la scena ha bisogno del reale, pubblico, intorno a sé per essere scena, il fittizio. L'evento teatrale è un fenomeno a bipolarità indispensabile. Ora il reale (pubblico), intorno o di fronte al fittizio (scena), ha sempre la possibilità, almeno teorica, di interrompere in quello con la sua comunicazione¹⁰.

Diventa allora evidente che, per poter arrivare ad una definizione meno sommaria e più significativa del teatro del periodo in esame, è necessario ampliare il discorso a tutti quegli elementi che diversificano o contribuiscono a diversificare il dramma da un prodotto letterario: l'unicità o la pluralità dei linguaggi, l'esistenza o meno di un linguaggio dominante, la recitazione, i costumi, l'allestimento scenico, l'organizzazione della produzione teatrale vanno, quindi, attentamente presi in considerazione. Dalla « letterarietà » del testo bisogna, inoltre, spostare l'accento alle sue potenzialità di attualizzazione scenica, alle condi-

⁹ A. Serpieri, « Ipotesi teorica di segmentazione del testo teatrale », in AA. VV., *Come comunica il teatro: dal testo alla scena*, Milano, Il Formichiere, 1978, p. 11.

¹⁰ *Idem*, p. 27.

zioni della ricezione da parte del pubblico, alla sua possibilità di azione e di intervento sul testo stesso. È chiaro che in una prospettiva del genere, la screditata massa di farse, melodrammi, pantomime, *burlesques*, *extravaganzas*, di cui in larga misura è costituito il repertorio teatrale inglese del primo Ottocento, per il solo fatto di esistere e di essere rappresentata, merita una diversa analisi che li consideri come prodotti in sé e che porti ad una più corretta indagine storica.

L'esame di un'opera di largo successo come *Black-Ey'd Susan*, condotto sulla base di questi criteri e riferito e confrontato alla « norma » teatrale vigente all'epoca, può fornire una serie di indicazioni sul contenuto dei drammi, sui linguaggi, sul pubblico, sui canali, sui modi di produzione che valgano a precisare in concreto le caratteristiche e le specificità del teatro del primo Ottocento. Questo esempio, infatti, può essere ritenuto particolarmente significativo e rappresentativo innanzitutto in quanto campione del genere più diffuso all'epoca in Inghilterra¹¹ — il melodramma — a tal punto dominante, da influenzare anche la tragedia e l'opera lirica che pure avevano una lunga e affermata tradizione con convenzioni proprie molto ben definite.

Il melodramma era stato introdotto ufficialmente in Inghilterra nel 1802 con *A Tale of Mystery* di Holcroft (Covent Garden, 1802) una versione di *Coelina, ou l'enfant du mystère* di Pixérécourt. La presentazione di questo dramma non aveva fatto che fissare e raccogliere in maniera organica tendenze già presenti ed esplicite nel teatro inglese:

Pre-melodrama stage works in England did more than tend in the same direction as French melodrama, anticipate its effect and

¹¹ Caratteristica del primo Ottocento è la grandissima varietà di generi teatrali; Nicoll ne elenca ottantacinque. È chiaro che tale varietà è segno di una ricerca di novità non fine a se stessa ma determinata da una diffusa insoddisfazione rispetto ai generi preesistenti.

prepare English audiences for the finished article when it appeared in the works of Pixierècourt; the rise of melodrama in France may be attributed in some measure to the example of the British plays¹².

La formula usata da Pixierècourt¹³ si era presentata come il naturale sviluppo di generi preesistenti, più che come novità assoluta ed era quindi stata adottata immediatamente. Cosicché, a partire dal 1802, si ebbe nei teatri inglesi, una serie di spettacoli definiti « melodramma » che presentavano le seguenti caratteristiche comuni: personaggi delineati a forti tinte, che si dividevano in buoni o cattivi; un eroe ad un'eroina forniti di ogni virtù, un *villain* capace di ogni malvagità, un personaggio comico favorevole ai protagonisti, più un certo numero di figure minori; un intreccio schematico — virtù perseguitata ma alla fine trionfante, malvagità punita — dal carattere molto elementare, con un forte accento sull'azione e un largo uso di colpi di scena; dialogo in prosa con accompagnamento musicale sostenuto da elementi visuali di vario tipo¹⁴. Per i primi cinquant'anni dell'Ottocento, questo schema formale non subisce modifiche di rilievo ma, anzi, si consolida e viene usato sera dopo sera nei teatri di Londra e di Parigi, talora in maniera assolutamente aspecifica, ma più spesso con una specificità di contenuti e di discorsi non rintracciabile in nessun'altra forma drammatica del periodo.

Va notato che fin dalle origini, il melodramma viene individuato — sia dal pubblico che dagli autori — come « altro » rispetto alla letteratura e che, in particolare, la principale differenza rispetto al dramma colto, è vista nella

¹² F. Rahill, *The World of Melodrama*, Pennsylvania University Press, 1967, p. 108.

¹³ « Clear cut characters, embodying simple vices and virtues; tense and economical dialogue which, although inflated, never allowed itself to wander from the action for merely literary purposes; startling contrasts both in character and action, and above all, thrilling situations in which the physical played the major part, heightened to an appalling degree, by the palpitations of the orchestra » (E. B. Watson, *op. cit.*, p. 354).

¹⁴ Cfr. A. Nicoll, *op. cit.*, vol. IV, pp. 100-120.

diversità dei linguaggi. Questo elemento è ritenuto discriminante già da Pixierècourt. In Inghilterra tale collocazione cosciente e voluta fuori dalla letteratura viene ufficializzata e rafforzata dall'esistenza di leggi che individuano e determinano i canali e i modi obbligati per la comunicazione colta: il dramma « regolare » può essere presentato solo al Covent Garden o al Drury Lane, i due teatri ufficiali.

Gli altri teatri vivono in una posizione di semilegalità, se forniti di una licenza che li abilita a forme di trattamento teatrale, nell'illegalità più assoluta negli altri casi. Il melodramma, proprio perché si presenta come « non letterario » può essere rappresentato sia nei teatri ufficiali che in quelli minori. Questa sua caratteristica dichiarata ed esplicita contribuisce alla sua diffusione e al tempo stesso determina certe differenze e certe peculiarità: il melodramma dei teatri ufficiali è in qualche misura diverso da quello dei teatri minori, almeno nei primi anni del secolo XIX. I melodrammi presentati al Covent Garden e al Drury Lane, infatti, sono in buona misura adattati o tradotti dal francese. Su questo, come su altri punti, le leggi sul monopolio teatrale sono molto ambigue: non è chiaro se il divieto, in esse contenuto, di rappresentare altrove opere già presentate nei due teatri ufficiali, riguardi o meno la traduzione o gli adattamenti di drammi stranieri. Almeno in un primo momento c'è un'interpretazione restrittiva della legge ed essa è applicata anche ai melodrammi derivati da originali stranieri¹⁵. Il melodramma, però, presenta la soluzione ottimale per molti dei problemi e delle difficoltà delle *minor houses* in cui, almeno fino al 1809, la proibizione di presentare dramma parlato è stata rigidamente applicata. Nel tentativo di ovviare alle difficoltà derivanti da

¹⁵ Questa interpretazione non venne mutata e il divieto fu rispettato fino al 1821, anno in cui si presentò al Coburg una versione di *Thérèse ou l'orpheline de Genève* di Caigniez, dramma già presentato al Drury Lane. Nel giudizio che ne seguì, il Lord Chamberlain stabilì che le opere importate non rientravano nel monopolio (Cfr. F. Rahill, *op. cit.*, p. 139).

questo divieto erano nate forme di spettacolo che facevano ampio uso di linguaggi non verbali e davano la preminenza all'azione e agli elementi visivi (*equestrian and tank drama*); alla musica e al canto; al linguaggio gestuale (pantomima).

Tutti questi elementi si ritrovavano nel melodramma, coordinati e fusi in una forma teatrale che, a paragone dei suoi antecedenti, aveva il vantaggio di essere molto più articolata e flessibile, pur senza infrangere i divieti esistenti. Per tutti questi motivi, il melodramma venne prontamente adottato e presentato nei teatri minori dove ben presto assunse il ruolo di « pezzo forte » del programma che, come si ricorderà, era composto da più di una rappresentazione teatrale. Al Covent Garden e al Drury Lane, viceversa, continuò, almeno ufficialmente, a costituire « an afterpiece » mentre tragedia e commedia tenevano il posto d'onore e più qualificante della serata. La diversa importanza attribuita al melodramma nelle *minor houses* e la limitazione del repertorio, di cui si è detto, fecero sì che in queste ultime questa forma teatrale si sviluppasse secondo una linea autonoma, con forte accentuazione degli elementi più specificamente inglesi e, in molti casi, addirittura di elementi locali, cioè elementi legati alla posizione geografica e, quindi, al pubblico di un determinato teatro; in questa linea di sviluppo rientra anche il genere nautico. Le convenzioni del melodramma volevano che l'eroe fosse bello, buono e fedele; nel melodramma marinairesco esse vengono pienamente rispettate con un numero di ulteriori specificazioni: protagonista deve essere un marinaio che oltre ad avere le qualità di cui si è detto, sia anche allegro, impulsivo, spaccone e pronto ad intervenire in difesa della sua donna, della sua nave, del suo capitano. Egli, inoltre, deve usare un gergo particolare. Né tutte queste caratteristiche rappresentano una novità dal momento che, prima che nel melodramma marinairesco, un personaggio simile era apparso sulle scene in altre forme teatrali con ruoli diversi. All'inizio del secolo negli *equestrian and tank dramas* aveva eroicamente combattuto in innumerevoli battaglie:

[8]

In the early years of the century indomitable British tars saved the day for old England in many a gory massacre in the ring at the Royal Circus and Astley's, and the same blue boys of the bulldog breed rescued hard-pressed maidens by the score from a fate worse than death on the stage and in the tank at Sadler's Wells and elsewhere¹⁶.

In numerosi drammi musicali era apparso invece come tipo comico¹⁷. L'apparizione in questo ruolo va particolarmente notata perché per la prima volta il marinaio non è un personaggio muto. All'inizio degli anni '20 egli godette di una rinnovata e crescente popolarità, rafforzata dagli avvenimenti più recenti — il ricordo molto vivo ed attuale delle vittorie navali contro Napoleone — e divenne protagonista¹⁸ di una serie di melodrammi. Nel passaggio dal ruolo di spalla a quello di protagonista, il marinaio mantenne parte delle caratteristiche del personaggio eroico e parte di quello comico. Il personaggio principale del melodramma nautico è eroico e fedele come i suoi predecessori degli spettacoli muti, ma anche spaccone e impulsivo come i suoi fratelli comici. Da questi ultimi, poi, eredita il gergo, usato fin dalla sua prima apparizione come tipo comico, mentre musiche e scene sono mutate, invece, dagli spettacoli equestri ed acquatici e dalle pantomime.

Black-Ey'd Susan, oltre ad essere un melodramma nautico, campione, dunque, della forma teatrale più diffusa in Inghilterra e oltre ad esserne un esempio segnatamente inglese, si presenta come particolarmente significativo perché fu scritto e rappresentato nel 1829, in un periodo, in cui le convenzioni di genere del melodramma e quelle specifiche del tipo nautico, erano ormai stabilite, ma allo stesso tempo non avevano ancora subito modifiche né limitazioni

¹⁶ F. Rahill, *op. cit.*, p. 152.

¹⁷ J. C. Cross, *The Purse, or The Benevolent Tar* (Haymarket, 1793) e S. J. Arnold, *The Shipwreck* (Drury Lane, 1797) sono i due esempi forse più antichi di *musical drama* in cui compare il marinaio.

¹⁸ Il passaggio dal ruolo di spalla a quello di protagonista avvenne in *The Pilot* di Edward Fitzball, adattamento di un romanzo di Cooper.

[9]

e può quindi essere particolarmente interessante stabilire l'adesione o il distacco di questa opera dalle convenzioni del genere.

Protagonista di *Black-Ey'd Susan* è, ovviamente, un marinaio, William. Tutti i marinai della tradizione teatrale — si è detto — sono impulsivi, onesti, generosi, allegri; imprecano, masticano tabacco, bevono volentieri, camminano col passo strascicato di chi non è abituato alla terra ferma.

William non è un'eccezione: allegria¹⁹, generosità²⁰, coraggio²¹ e fedeltà²² sono certamente tratti del suo carattere. Dai marinai della tradizione si distingue, però, per l'affetto che porta alla moglie. Quasi tutti, a partire da Will Steady

¹⁹ Prima ancora della sua entrata in scena sentiamo parlare di lui da personaggi diversi. Gnatbrain, *the benevolent comic*, e Raker, *the third villain*, lo descrivono come un uomo allegro, generoso, profondamente onesto. Entra, fra evviva e accordi musicali, pieno di gioia di vivere: « Huzza, huzza, my noble fellows, my heart jumps like a dolphin — my head turns like a capstern; I feel as if I were driving before the gale of pleasure haven of joy » (Cfr. D. Jerrold, *Black Ey'd Susan*, II, 1, p. 18, in *Nineteenth Century Plays*, a cura di G. Rowell, London, O.U.P., 1956, vol. I. Tutte le citazioni sono tratte da questo testo.

²⁰ Quasi tutti i personaggi « buoni » lodano la generosità di William. Seaweed, uno dei marinai interrogati come testimoni dall'ammiraglio durante il processo, alla domanda se William abbia mai disobbedito risponde: « Never but once, your honours, and that was when he gave me half his grog when I was upon the black list » (III, 2, p. 35).

²¹ William ha salvato in battaglia la vita del suo capitano. A parte questo, anche davanti alla prospettiva della condanna a morte non trema. Dinanzi ai giudici non cerca scuse o sotterfugi, ma prospetta il suo caso affidandosi al loro alto senso di giustizia: « I am not guilty of an attempt to kill the Captain, but if it be guilty to strike in defence of a sailor's own sheet anchor, his wife, why I say guilty, your honour: I say it, and think I have no cause to hang the red at my fore » (III, 2, p. 34).

²² Come vedremo, William è fedele alla sua donna; è fedele alla sua patria: infatti ha combattuto con valore; è fedele al suo capitano: gli ha salvato la vita in battaglia e, come vedremo, si preoccupa di lui anche quando a causa sua, è stato condannato a morte.

(il protagonista di *The Purse, or The Benevolent Tar*, 1797), avevano moglie, ma il lato domestico del nostro protagonista è fortemente accentuato. Sulla scena compare quasi esclusivamente in relazione a Susan. È al pensiero di rivederla che gioisce, è di lei che domanda appena sbarcato, è della loro separazione che cantano i compagni, è con lei che si unisce agli altri per danzare nelle ore di libertà, è in sua difesa che vibra il colpo fatale al suo capitano, è di lei che parla ai giudici, per lei si dispone a morire senza rimpianti. Tuttavia è ben lungi dall'essere un personaggio sentimentale. Glielo impediscono le sue maniere rudi, la sua abitudine alle imprecazioni, la sua indulgente propensione per il rum e per il grog e, infine, la sua maniera di parlare. Neanche per un momento William dimentica di essere un marinaio e in nessuna occasione fa a meno del linguaggio intessuto di termini, di metafore, di espressioni marinai che era, come si è detto, una caratteristica del genere e del personaggio e che in lui viene fortemente accentuata. Così Susan è « his craft »; « a frigate, with marines firing from the tops » (II, 1, p. 19); « his sheet anchor » (II, 2, p. 24); « as sweet a little craft as was ever launched » (III, 2, p. 34); la legge è « Beelzebub's ship, she's neither privateer, bomb ship nor letter or mark » (II, 1, p. 18); il malvagio Doggrass è « a landshark » (II, 2, p. 20). Anche nei momenti più drammatici — durante il processo in cui sta per decidersi della sua vita, o l'ultimo incontro con Susan prima dell'esecuzione — William non abbandona la sua particolare maniera di esprimersi.

Questi tratti tendono ad annullare ogni genericità e a creare un aggancio con una realtà ben precisa e determinata. Da sempre la gentilezza nei modi e nelle parole è stata considerata il tratto distintivo del « signore » rispetto agli appartenenti alle classi subalterne. Quanto al bere, va qui ricordato che nella vita dei ceti popolari dell'epoca non era solo un piacere individuale, ma aveva precise funzioni sociali²³. L'uso, poi, di espressioni gergali tratte dalla

²³ « Drinking usages were woven into the very fabric of working class life... For a labouring man to eschew drink in these circumstan-

vita quotidiana tende più che mai a dare spessore e concretezza al personaggio. L'attribuzione di queste caratteristiche al protagonista del melodramma rappresenta una vera e propria operazione di rottura rispetto alla tradizione teatrale colta ancora dominante nel primo Ottocento.

Suprema forma di arte drammatica era ritenuta, nell'ambito di questa tradizione, la tragedia e, più precisamente quelle di Shakespeare²⁴ e degli elisabettiani. Da questi modelli erano state dedotte una serie di regole — non scritte, si intende, ma non per questo meno operanti — che costituivano il metro di giudizio in base al quale era possibile selezionare il letterario dal non letterario. Molte di queste regole nascono da interpretazioni superficiali, quando non arbitrarie, dei testi classici:

ces was more than giving up a single habit; it was a repudiation of important aspects of working class community life. Conversely adherence to drinking habits could be an assertion of independence, a resistance to pressures for conformity to the values of the new industrial civilisation » (J.F.C. Harrison, *The Early Victorians*, London, World University, 1971, p. 72).

²⁴ Shakespeare è tra gli autori più rappresentati dell'epoca e quello che subisce, proprio per questo motivo, gli adattamenti più notevoli, in particolare nella messa in scena. Celebre, da questo punto di vista, una rappresentazione di *The Tempest* ad opera di Macready in cui fu presentata al pubblico Ariel: « who floated in air across the stage, singing or mocking as she floated — while a chorus of spirits winged after her higher in the air. Now amidst the terrors of the storm she flamed amazement: now with the gentle descent of a protecting god she hung over the slumbers of Gonzalo » (come sottolinea opportunamente una recensione apparsa su *The Examiner* cit. in W. Archer, *W. C. Macready*, London, 1890, p. 119). Mentre nelle *major houses* gli adattamenti tendono a non disgiungere il mantenimento della dignità letteraria dalla ricerca di effetti che possano attrarre il pubblico, nelle *minor houses* il divieto di presentare Shakespeare nella sua forma originaria e l'esplicita rinuncia alla « letterarietà » determinano una serie infinita di adattamenti. Ci furono presentazioni di ippodrammi, di arlecchinate, di burlette, di melodrammi, ispirati o tratti dai drammi shakespeariani: « The minors early discovered that Shakespeare had in him the stuff of which excellent 'burlettas' and melodramas are made » (A. Nicoll, *op. cit.*, vol. IV, p. 90).

Whatever was least essential to Shakespeare's greatness was conscientiously imitated; his ease and flexibility of diction, his subtle characterisation and his occasional mastery of construction were all ignored. Laboured rhetoric, whether serious or comic, was held to be the only 'legitimate' form of dramatic utterance. This was literature - all else was mere melodrama and farce²⁵.

Shakespeare e gli elisabettiani tendono ad attribuire agli eroi un alto rango sociale « perché risultino teatralmente superiori al resto degli uomini e al momento della disgrazia cadano abbastanza dall'alto, di modo che il mutare della loro sorte faccia un'impressione più profonda »²⁶. Il concetto di rango è legato all'idea di un ordine universale di cui la gerarchia sociale è solo un aspetto; qualsiasi motivo di turbamento o minaccia di distruzione di questa gerarchia è visto come turbamento dell'ordine cosmico. In questo senso, il conflitto tra l'individuo e il suo ruolo sociale dà origine alla vicenda tragica. Nel primo Ottocento, questa concezione del mondo è definitivamente tramontata, ma, in nome del raggiungimento di una dignità letteraria, considerata condizione indispensabile dell'evento teatrale, si continuano a proporre canoni formali come quello che esige che protagonista di un dramma serio possa essere solo un personaggio nobile o famoso o che una tragedia debba necessariamente essere scritta in versi. In questo senso, la scelta di un protagonista come William, scelta peraltro comune al genere, l'attribuirgli non nobili passioni ma tratti come il bere, l'imprecare, le maniere rudi, l'affetto verso la moglie e i compagni; il sostituire ai versi aulici e raffinati con cui si esprimono i protagonisti delle tragedie un linguaggio strettamente funzionale a bisogni di un determinato tipo, rappresenta un notevole distacco ed una proposta alternativa esplicita, distacco e proposta propri del genere, anche se presenti in misura e forme diverse nei vari tipi di melodramma.

²⁵ W. Archer, « The Drama », in T.H. Ward (ed.), *The Reign of Queen Victoria*, London, Smith & Elder, 1887, p. 565.

²⁶ A. Hauser, *Storia Sociale dell'Arte*, Torino, Einaudi, 1956, vol. I, p. 432.

L'uso dei tratti indicati, inoltre, non è fine a se stesso ma vale a creare un legame con gli spettatori: *Black-Ey'd Susan* viene per la prima volta rappresentato al Surrey davanti a un pubblico composto da:

Watermen, shipbuilders, seamen, chandlers, dockworkers and their womenfolk, all acutely aware of the Thames and the sea, their livelihoods dependent on Britain's maritime supremacy and trade²⁷.

I marinai, gli scaricatori di porto, i portuali, i carpentieri, tutte le categorie di lavoratori del mare, le loro donne, le loro famiglie che non si riconoscevano, né potevano riconoscersi nei grandi e nobili protagonisti delle tragedie, si vedevano invece riprodotti e potevano riconoscersi in certe loro abitudini e certi modi di espressione, ma, al tempo stesso, vedevano un'immagine di sé idealizzata negli attributi fisici e morali e, come tale, estremamente gratificante. L'alternativa agli standards letterari dell'epoca, si articola, dunque, in una forma drammatica che, per quanto rozza, ha il merito di presentare sulla scena un mondo concreto, estremamente familiare al suo pubblico.

L'analisi degli altri personaggi di *Black-Ey'd Susan* conferma e rafforza questa ipotesi. Accanto a William, in primo piano c'è Susan, da cui il melodramma prende il nome. La sua caratteristica principale è detta nel titolo: i suoi occhi neri hanno affascinato e tengono legato William; dai suoi begli occhi è stato colpito Hatchet che tenta di trarla in inganno dicendole che il marito è morto; per le stesse sfavillanti gemme il capitano Crosstree rischia di essere ucciso:

I know I may be wrong, but passion hurries me - the wine fires me - your eyes dart lightning into me and you shall be mine! (II, 3, p. 30).

È, dunque, bella senza possibilità di dubbio. Alla bel-

²⁷ M. R. Booth, *op. cit.*, vol. I, p. 154.

lezza unisce una fedeltà senza macchia²⁸. È, inoltre, povera, mite, ingenua e sprovveduta in quanto si fida di tutti²⁹.

Le eroine del melodramma sono, per definizione, belle, virtuose e di animo nobile. Questo è vero per Susan, lo era per Coelina, lo sarà per le loro consorelle di ogni nazione per tutto il secolo³⁰. Ma, al di là dello stereotipo usato per il suo personaggio e rispetto alle eroine che verranno dopo il 1850, Susan possiede una estrema concretezza. Appare — è vero — in una serie di situazioni atte a mettere in luce il lato sentimentale e patetico del suo personaggio, ma nonostante ciò la sua caratteristica saliente è ben diversa. La vediamo in lacrime perché William è lontano e, ad un certo punto, perché lo crede morto, ma deve conciliare le sue preoccupazioni sentimentali con altre di natura molto meno elevata: le mancano i soldi per pagare l'affitto. Quest'ultima circostanza finisce per prevalere e tiene la scena fino all'arrivo del marito, che è il momento a partire dal quale l'importanza dell'eroina diviene secondaria. Anche la crisi del melodramma — assalto di Crosstree a Susan e suo ferimento da parte di William — avviene in una circostanza che mette in rilievo il lato pratico e comune della

²⁸ Appare sulla scena lamentandosi della lontananza del marito. Non si accorge né del tentativo di seduzione di Hatchet, presa com'è dal suo dolore, né dell'ammirazione del capitano. A quest'ultimo resiste decisamente facendo appello al suo senso dell'onore.

²⁹ La sua povertà la mette alla mercé di Doggrass, lo zio che è anche il suo padrone di casa; la sua gentilezza le impedisce di opporsi in maniera decisiva, allo sfratto; sulla sua povertà pensa di far leva Hatchet e d'altra parte la sua fiducia verso il prossimo non le fa minimamente sospettare l'inganno che egli le sta tendendo; questa stessa disposizione fiduciosa la induce a rivolgersi a Crosstree, il capitano, nonostante si sia accorta della sua ubriachezza.

³⁰ Questo tipo femminile, d'altra parte, non rappresentava una novità neanche all'epoca della presentazione del primo melodramma né in Francia né in Inghilterra: « Pixérécourt might have found her in virtually any contemporary *drame*, *opéra comique*, romance or heroic pantomime, so common was the sensible, dutiful and impregnably virtuous ingenue in the literature and drama of the day » (F. Rahill, *op. cit.*, p. 30). Si tratta, infatti, dello stereotipo femminile forse di più ampia diffusione e di più antica data. Nell'Inghilterra dell'Ottocento godeva inoltre di un favore particolare,

figura femminile piuttosto che le sue qualità sentimentali³¹. La nostra protagonista, dunque, non è solo la bella virtuosa di tutti i tempi che vede la sua castità messa in pericolo da uomini malvagi, e che alla fine riesce a far trionfare il suo amore e la sua virtù; ma è soprattutto la moglie di un marinaio da tre anni lontano da casa e, in quanto tale, povera, economicamente indifesa, soggetta alla tirannia di un padrone di casa avido, alla lussuria e agli inganni di uomini senza scrupoli. È questa dimensione che, nonostante la mancanza quasi assoluta di tratti psicologici, la rende particolarmente vicina al suo pubblico. I frequentatori del Surrey vivevano a contatto con il mare e certamente non potevano ignorare problemi simili a quelli prospettati. Più in generale, la debolezza economica e la mancanza di qualsiasi tipo di previdenza e di assistenza rappresentavano una delle difficoltà più acute e sentite dalle classi lavoratrici nell'Inghilterra del primo Ottocento ed assumevano proporzioni addirittura tragiche in relazione al problema della casa. Non c'è melodramma che non faccia riferimento a tali problemi e, in qualche modo, non prospetti queste difficoltà. Si può, quindi, concludere che Susan senz'altro è un personaggio sentimentale, ma non si può definire la riproduzione fedele di uno stereotipo giacché accanto a tratti che si potrebbero definire di maniera, l'eroina, così come si è già notato per l'eroe, ne presenta altri che, come personaggio, le danno una sua specificità e un suo spessore realistico.

A Susan e William, eroe ed eroina del dramma in esame, si affiancano con funzione di contrasto il capitano Crosstree e Doggrass; il ruolo di tutti e due è quello del

favore che aumentava col passare degli anni, anche perché la si poneva in contrapposizione alla « dissoluta » donna aristocratica.

³¹ Susan incontra il capitano e pensa di approfittare di questa circostanza per chiedere che sia permesso al marito di rimanere con lei durante la notte. Nel terzo atto, quando, cioè, la situazione diviene massimamente patetica, Susan, ovviamente in lacrime, compare per brevissimo tempo per salutare il marito condannato a morte e la sua apparizione avviene in maniera che, date le circostanze, possiamo definire decisamente sobria.

villain, ma in realtà anche se per lo sviluppo dell'azione la presenza del capitano è indispensabile, il vero *villain* è Doggrass. In Crosstree non c'è malvagità premeditata: vede Susan, è colpito dalla sua bellezza e preso dal desiderio di possederla (II, 1, p. 21); solo in un secondo momento apprende che è sposata e in un momento ancora successivo che è sposata a William (II, 3, p. 27); il vino e la passione lo spingono all'inconsulto assalto che per poco non risulta fatale per lui e per il suo marinaio, ma, fatta eccezione per quest'unica azione disonorevole, per il resto viene presentato come un superiore paterno verso i suoi uomini (II, 3, pp. 26-27), sinceramente affezionato a William, pronto a riconoscere la propria colpa e a pentirsi³²; nella scena finale è il suo intervento che salverà il protagonista³³. Crosstree, da buon uomo di mare, è sì impulsivo, ma anche fondamentalmente onesto e generoso, come voleva la tradizione del melodramma nautico. Il suo personaggio, in realtà, è costruito in modo da non destare le simpatie, ma neanche per suscitare l'antipatia viscerale — e, trattandosi di questo tipo di teatro, le bordate di fischi — che invece suscitava l'apparizione di Doggrass. Questi è il vero *villain*: è lui che dissemina ostacoli e avversità sulla strada di William e Susan, insidiando il loro amore e la loro virtù. Insensibile alla voce del sangue, è un uomo dall'anima nera e dal cuore di pietra³⁴. Per i suoi simili non ha affetto

³² « The captain! Why they tell me he's gone raving mad, ever since he heard of the court-martial, that he curses himself, calls William his brother and prays for him » (III, 4, p. 38).

³³ « If the prisoner be executed he is a murdered man. I alone am the culprit — 'twas I who would have dishonoured him... He saved my life: I had written for his discharge, villany has kept the document — 'tis here dated back: when William struck me he was not the king's sailor. I was not his officer » (III, 5, p. 43).

³⁴ Susan è la sua unica nipote: nonostante ciò Doggrass ha fatto in modo che William partisse e minaccia di sfratto la stessa Susan incurante delle suppliche di costei che lo prega di lasciar morire nella sua casa la vecchia Signora Hatley che giace ammalata nella stanza accanto. Egli è spinto ad essere spietato non solo dalla sua avarizia, ma anche dal desiderio di agevolare il piano di Hatchet, suo socio in affari.

né pietà, ma solo odio: non c'è personaggio che non gli manifesti il proprio disprezzo e non c'è personaggio di cui egli non desideri il male; è l'unico a gioire della disgrazia di William e si adopera, anzi, trattenendo un plico destinato a Crosstree, perché la condanna venga eseguita³⁵. Come se tutto questo non fosse sufficiente a renderlo odioso, Doggrass è anche poco rispettoso della legge. Si scoprirà, infatti, che è lui il vero capo dei contrabbandieri che infestano la zona. Fino all'ultimo sembra trionfare³⁶, ma la sua impazienza lo tradisce: è tale il desiderio di sentire la notizia della condanna a morte di William che si precipita in barca senza la più elementare prudenza, cade in acqua e muore (III, 3, p. 38). Per una forma di giustizia, altamente improbabile nella realtà, ma comunissima nel melodramma, sarà proprio Doggrass morto a salvare William³⁷.

Nonostante la presenza quasi continua di questo personaggio e la sua indubbia importanza ai fini dello svolgimento dell'intreccio, in *Black-Ey'd Susan* non c'è nessuna spiegazione della profonda malvagità di Doggrass e del suo odio per William e Susan. Né è questa una omissione casuale: infatti, se analizziamo questo personaggio in relazione alla convenzione di genere, esso risulterà perfettamente coerente.

Una delle caratteristiche di questa forma drammatica è la totale assenza di sfumature. Nel melodramma ci sono i buoni e i cattivi, ma i buoni lo sono per intero (vedi William, Susan e Gnatbrain) e i cattivi altrettanto per in-

³⁵ « The postman brought this packet (producing one) to my house directed to Captain Crosstree — What can it contain? No matter — it is a virtue on the right side to be over cautious, so go you into my pocket, until William is settled for » (III, 1, p. 33).

³⁶ I contrabbandieri vengono presi, ma lui riesce a farla franca; Gnatbrain di cui ha paura, non riesce che a lanciargli occhiate di fuoco; William che Doggrass odia più di ogni altro, è stato condannato a morte.

³⁷ Sul suo cadavere, infatti, viene trovata la lettera che fa fede che, nel momento in cui ha colpito il capitano, William aveva già ottenuto il congedo e non poteva, quindi, essere accusato di insubordinazione.

tero (Doggrass, Hatchet). Ogni personaggio obbedisce ad un unico impulso e non conosce esitazioni o conflitti³⁸. La « monopatia » come la definisce Heilman, porta come conseguenza che gli eroi devono lottare solo contro le circostanze esterne: un uomo malvagio, un caso o una coincidenza sfavorevoli, eventi naturali avversi, il fato. Secondo Heilman, questa totale dipendenza da ostacoli esterni rappresenta la linea di confine tra il melodramma e le altre forme drammatiche. Si può essere d'accordo o meno su quest'ultima affermazione, ma certamente la netta separazione in buoni e cattivi è una peculiarità costante del melodramma del primo Ottocento. A questo stereotipo aderiscono sia i due protagonisti che il *villain*. Va tuttavia notato che, in questo periodo, il rispetto della convenzione assume un particolare carattere: i buoni sono completamente diversi dai cattivi, e gli uni e gli altri hanno una loro precisa collocazione nel tempo e nella società. Il collegamento che in questo modo si opera tra connotazione morale e sociale è un dato che presenta un suo interesse specifico. È chiaro, infatti, che, data la mancanza di sottigliezze psicologiche che si è detta propria del genere, il *villain* esprime in maniera diretta le antipatie, l'odio e le avversioni del pubblico. Non è un caso se i *villains* dei melodrammi francesi scritti durante la rivoluzione sono nobili, mentre in Inghilterra la preferenza viene data al pa-

³⁸ « In the structure of melodrama, man is essentially 'whole', this key word implies neither greatness nor moral perfection, but rather an absence of the basic inner conflict that, if it is present, must inevitably claim our primary attention. Melodrama accepts wholeness without questions for its purposes, man's loyalties and his directions are neither uncertain nor conflicting. He is not troubled by motives that would distract him from the outer struggle in which he is engaged. He may, indeed, be humanly incomplete; but this incompleteness is not the issue. It is in tragedy that man is divided; in melodrama, his troubles though they may reflect some weakness or inadequacy, do not arise from the urgency of unreconciled impulses. In tragedy, the conflict is within man; in melodrama it is between men, or between men and things » (R.B. Heilman, *Tragedy and Melodrama*, Seattle & London, University of Washington Press, 1968, p. 79).

drone di casa, all'avvocato, al *bailiff*; a tutte quelle categorie sociali che in qualche modo rappresentassero la legge, definita da William, come si è già detto, « Beelzebub's ship ». In Inghilterra, insomma, il cattivo viene scelto tra quelle persone contro le quali nella vita di ogni giorno « il povero » si trovava a dover lottare e dalle quali gli derivavano infinite difficoltà:

The brutal, lascivious nobleman, however, never became the stock symbol of wickedness he was for a while in France... As a general thing, the resentment of the poor in the English theatre was economic rather than strictly political or social venting itself principally upon landlords, bailiffs, lawyers and the like³⁹.

Vedere sulla scena tali personaggi non solo messi alla gogna perché perfidi, disonesti e malvagi, ma vederli anche alla fine puniti e sconfitti, costituiva certamente una sorta di compensazione soddisfacendo desideri non attuabili nella realtà.

Da questo punto di vista si spiega molto bene come e perché in *Black-Ey'd Susan* il vero *villain* sia Doggrass e non Crosstree. La sfera sociale a cui appartiene il capitano, nella vita di ogni giorno era remota, mentre l'esistenza dei Doggrass e il contatto con loro era fin troppo frequente. Nel melodramma, quindi, anche il *villain* è da una parte estremamente formalizzato — deve essere cattivissimo e deve alla fine ricevere la giusta punizione — ma dall'altra, presenta solidi agganci con la realtà.

Il contrasto tra buoni e cattivi è in parte sottolineato, in parte attenuato e, nei momenti troppo tesi, reso accettabile dalla presenza di uno o più personaggi comici. Nessun melodramma poteva dirsi tale senza questa figura. Di solito rientrava nel gruppo dei personaggi buoni: favorevole all'eroe e all'eroina, cercava, per quanto possibile, di aiutarli. Altre caratteristiche prestabilite non ne aveva: poteva essere comico per come parlava⁴⁰, per quello che di-

³⁹ F. Rahill, *op. cit.*, p. 158.

⁴⁰ Nell'epoca di cui trattiamo un tipo comico diffusissimo era « il francese », sostituito dalla metà del secondo dall'« irlandese ». Per

ceva, per le situazioni e gli equivoci che riusciva a creare. La sua comicità era comunque sempre molto esplicita: non si basava su raffinati giochi di parole o allusioni, né era mai ironica o sarcastica. Gnatbrain è comico perché è un uomo dalla lingua lesta e talmente prosaico da non riuscire a seguire neanche le divagazioni o le allusioni di William, Susan o Dolly. Dall'inizio alla fine del melodramma è quasi sempre presente in scena⁴¹. Quando le situazioni si fanno troppo patetiche o troppo tese, una sua battuta suscita l'ilarità del pubblico, come è suo compito. Quando è in scena William la sua *vis comica* risulta, però, attenuata e come offuscata. Da questo momento in poi, infatti, è l'eroe che offre — con gli evviva, con la storia di St Domingo Billy (II, 3, pp. 27-28), con il suo gergo colorito — gli spunti che hanno l'effetto di allentare la tensione drammatica. La cosa si spiega pensando alle origini del personaggio « marinaio » che era nato come tipo comico, con la stessa funzione, quindi, di Gnatbrain, ed aveva mantenuto, come si è già detto, parte di queste caratteristiche anche quando da comico era stato promosso al ruolo di protagonista.

l'uno e per l'altro personaggio gli spunti comici erano forniti dal loro accento e dall'accentuazione delle diversità fonetiche. Un esempio di « francese » in *Black-Ey'd Susan* è Pike (cfr. I, 5, pp. 16-17).

⁴¹ La scena di apertura è affidata a lui, o meglio, al suo tentativo di convincere Doggrass a desistere dal dare lo sfratto a Susan: si chiarisce subito, quindi, da che parte sta. Poco dopo (I, 3) il suo intervento e quello di Dolly, sua fidanzata — altro personaggio comico — valgono a rompere una situazione altamente patetica e che rischia di cadere nel tragico. E questa la gran scena di Gnatbrain; con una serie di battute pronte e vivaci (I, 3, pp. 12-13) riesce ad evitare il pignoramento facendo uscire con l'inganno Jacob Twig, a cui, ad ogni buon conto, ha rotto la testa dopo averlo coperto di insulti; riesce ad avere l'ultima parola con Doggrass e a far la pace con Dolly nonostante la situazione imbarazzante in cui è stato scoperto. Più avanti compare ancora con una battuta particolarmente efficace in risposta a Crosstree (II, 1, p. 21); in un ennesimo battibecco con Doggrass (III, 1, pp. 31-32); in un dialogo con Twig in cui racconta della morte del vecchio avaro (III, 3, pp. 37-38).

Accanto a William, Susan, Crosstree, Doggrass, Gnatbrain, si muovono una serie di altre figure che rispettano in pieno la rigida divisione tra buoni e cattivi ma che hanno un'importanza diversa nello sviluppo dell'azione, importanza senz'altro minore rispetto ai personaggi principali, ma differenziata fra loro⁴². Rispetto ad essi, pur senza scendere in un'analisi dettagliata di cui non si ravvisa la necessità, c'è da fare una notazione: esistono nell'opera presa in esame tre gruppi di personaggi minori: i comici, i *villains*, gli ufficiali. Mentre, all'interno dei primi due gruppi, ogni personaggio ha caratteristiche proprie ben distinte⁴³ e l'unico elemento che li accomuna è dato dall'appartenenza ad uno stesso gruppo sociale, gli ufficiali si presentano, al contrario, come un blocco monolitico. Dignitosi e solenni stanno a rappresentare la Giustizia, la sua imparzialità, ma anche la sua inflessibilità. Il risultato è che appaiono freddi e distaccati, del tutto simili l'uno all'altro. Ciò ha una sua motivazione ben precisa: la loro sfera sociale è la stessa di Crosstree; i motivi che valgono a spiegare perché il capitano non potesse essere il vero *villain*, chiariscono anche perché tra i personaggi minori il gruppo degli ufficiali sia, in definitiva, il più informe nella sua uniformità. La loro appartenenza ad uno strato sociale

⁴² Così accanto a Doggrass abbiamo Hatchet e Raker, rispettivamente secondo e terzo *villain*; tra i comici troviamo Twig, Pike e Dolly che è anche il secondo personaggio femminile; tra gli ufficiali, immediatamente dopo Crosstree, l'Ammiraglio, i capitani, il tenente e via dicendo, sempre in ordine gerarchico decrescente militare e teatrale.

⁴³ Raker è un astuto malvagio: ha fatto un piano ben preciso per sedurre Susan; Hatchet è cattivo ma per debolezza perché non riesce ad opporsi al suo capitano a cui è legato da una lunga serie di malefatte compiute insieme: egli partecipa molto malvolentieri al suo piano; Twig è un tipo comico che con termine moderno potremmo definire « spalla »: è, infatti, d'appoggio a Gnatbrain, tanto che quando la funzione comica di quest'ultimo si attenua, viene meno anche quella di Twig che da cattivo diventa buono e fila in perfetto accordo con il suo avversario. Pike è « il francese », un tipo comico di vecchia tradizione le cui fortune erano state rinverdate in Inghilterra durante le guerre contro Napoleone.

più elevato li colloca fuori dall'esperienza quotidiana delle classi lavoratrici, ma questo non esclude la consapevolezza non solo dell'esistenza, ma dell'influenza che persone appartenenti ai ceti superiori possono avere nella vita di chi sta più in basso. Questo particolare tipo di relazione si riflette, nel melodramma in discussione, da una parte nel trattamento distaccato di cui si è detto, dall'altra nel fatto che la parola definitiva sulla sorte di William spetta proprio a persone come gli ufficiali e come Crosstree, anche se la personificazione del male è Doggrass.

La caratterizzazione dei personaggi di *Black-Ey'd Susan*, non si discosta dalla convenzione di genere quale risultava dal modello proposto da Pixerecourt, usato senza modifiche sostanziali dopo la sua introduzione in Inghilterra. Ci sono, infatti, tutti i tipi fondamentali di questa forma teatrale — l'eroe, l'eroina, il comico, il cattivo — e le caratteristiche di questi personaggi sono quelle richieste dalla tradizione. L'eroe è allegro, generoso, coraggioso, fedele; l'eroina è bella, gentile, virtuosa; il comico è onesto, pasticcione, lesto di lingua e di mano; il cattivo è meschino, disonesto, duro di cuore ed egoista; i personaggi minori sono buonissimi o cattivissimi, secondo che siano amici di William o comparì di Doggrass. Tuttavia, all'interno di questa convenzione, ciascuno di essi accanto ai tratti stereotipati di cui si è detto, ne presenta altri che riproducono e riflettono abitudini, atteggiamenti, problemi esistenti nella vita reale dei ceti popolari inglesi del primo Ottocento.

Una conferma di quanto si è detto finora rispetto ai personaggi viene anche dal modo in cui è strutturata l'avventura. Nel melodramma era previsto che l'eroe e l'eroina si trovassero ad affrontare una serie di persecuzioni ad opera di malvagi, di eventi naturali sfavorevoli o a causa della persistente sfortuna; nel momento in cui tutto sembrava perduto ed ogni sorta di nere calamità si era addensata sul capo dei due protagonisti, i cattivi trovavano la loro punizione, il pericolo veniva scongiurato, la fortuna cambiava direzione e i buoni venivano ricompensati con ogni sorta di possibile felicità. Purché venisse rispettato questo schema base presente, come si è detto, in ogni me-

lodramma sia francese che inglese fin dalle origini⁴⁴, ogni sorta di intreccio era accettato. L'unica condizione era che l'azione fosse molto movimentata, il ritmo incalzante e non mancasse il lieto fine di rito. Naturalmente alla rapidità giovavano i colpi di scena, gli intrecci collaterali, il fatto stesso di avere personaggi monocordi. È superfluo dire che *Black-Ey'd Susan* — come è già evidente dalla analisi dei personaggi — rispetta in pieno questo schema⁴⁵. Piuttosto è interessante notare come, all'interno delle regole stabilite dalla tradizione, si propongono in questo periodo discorsi di estrema concretezza e attualità. In *Black-Ey'd Susan*, infatti, le avversità nell'amore di William e Susan e il trionfo finale del loro amore non costituiscono l'unico né il principale argomento del discorso. Larga parte è dedicata al rapporto fra l'uomo comune e la legge, rapporto che è visto con un'ottica ben precisa. Giustizia e legge appaiono separate e divergenti⁴⁶; la legge è qualcosa di estraneo e ostile al mondo dei poveri: la si rispetta, ma ad essa non si ricorre per ottenere giustizia; l'unico aiuto può venire dalla solidarietà degli amici; il caso può dispensare giustizia. Se a ciò si aggiunge che c'è una precisa corrispondenza tra connotazione morale e sociale dei personaggi — nel senso che tutti i personaggi buoni appartengono alle classi meno agiate, mentre i cattivi fanno parte di strati socialmente più elevati — la specificità del conte-

⁴⁴ Il tema della virtù ricompensata è presente già nel primo remoto antecedente del melodramma moderno: « *la comédie larmoyante* ».

⁴⁵ Il numero delle scene è un buon indice di quanto l'azione sia variata: cinque per il primo atto, tre per il secondo e cinque per il terzo. Quanto ai colpi di scena basti pensare che ognuno dei tre atti si chiude con un colpo di scena. Esiste inoltre un intreccio collaterale (cattura della banda di contrabbandieri comandati da Hatchet ma facenti capo a Doggrass) legato all'intreccio principale in maniera abbastanza labile, ma che tuttavia fornisce l'occasione per scene molto movimentate quali la lotta e la cattura dei contrabbandieri da parte dei marinai e l'arresto di Hatchet e Raker.

⁴⁶ Non è giusto che Susan venga cacciata di casa, ma è consentito dalla legge; non è giusto che William venga condannato a morte, ma il rispetto della legge lo impone.

nuto di *Black-Ey'd Susan* si delinea con maggiore evidenza.

Certamente tutto quanto si è detto fin qui non è sufficiente né ad attribuire una qualche validità letteraria al melodramma né a connotarlo come genere popolare, potrebbe però costituire un primo indizio in questo senso, specialmente se si tiene presente che gli elementi popolari e realistici che esistono in *Black-Ey'd Susan* si possono ritrovare in tutti gli altri melodrammi nautici e non, del periodo. In quasi tutti la divisione tra buoni e cattivi compare secondo lo schema indicato — i buoni sono poveri, i cattivi sono ricchi — e spesso c'è anche un'ottica di classe molto marcata e definita. Se William non si ribella, nei numerosi drammi scritti ad imitazione di quello di D. Jerrold la protesta appare in maniera esplicita. Harry Halyard, protagonista di *My Poll and My Partner Joe* (Surrey 1835) di T. J. Haines, un melodramma nautico estremamente popolare, avrà parole di fuoco a proposito dei metodi di reclutamento della marina britannica. Un altro Harry, Harry Helm in *The Sea* di C. A. Somerset (Olympic 1842) non si limita alla protesta verbale ma si ammutina. Jerrold stesso aveva scritto e scriverà opere in cui con maggiore chiarezza espone opinioni radicali. Basti pensare ad *Ambrose Gwinnett* del 1823 e a *The Rent Day* del 1832.

Esisteva d'altronde ed era rappresentato con successo, un tipo di melodramma, il *Newgate or Crime Drama*, che traeva lo spunto da fatti di sangue realmente accaduti, in cui le convenzioni erano pienamente rispettate, ma il punto di vista era così chiaramente sovversivo che la censura lo proibì:

Protesting managers might point piously to the conclusion of the dramas, which invariably showed a repentant wrongdoer or a hanged one; yet these soiled heroes tasted retribution or turned over a next leaf only after three glorious acts of felonious sports... The sermons of Jack and his tribe fooled nobody, not even the Lord Chamberlain, and in the sixties the highwaymen plays were barred from the London stage⁴⁷.

⁴⁷ F. Rahill, *op. cit.*, p. 151.

Con questa particolare angolazione vengono trattati tutti i grandi temi dell'epoca: il melodramma ha un'estrema ampiezza di argomenti, ma sempre, o quasi sempre, in questo periodo le classi dominanti sono viste come autoritarie, egoiste, indifferenti, solo pronte a sfruttare i poveri:

In the first half of the century it [melodrama] was mainly popular and proletarian in theme and treatment. Thus it was radical in tone; its heroes were peasants, workmen and common sailors, its villains landlords, squires, peers and factory owners. Much melodrama, particularly the domestic, is permeated with class hatred and darkened by a grim vision of a wealthy, authoritarian, repressive upper class tyrannizing over a poor suffering proletariat... Because melodrama reflected popular and radical feeling, it frequently expressed, no matter how crudely and fantastically, the social problems of the day⁴⁸.

Il risentimento verso i ceti dominanti, la coscienza dello sfruttamento, non vanno mai oltre la protesta verbale. Invano si cercherebbe un invito esplicito alla ribellione e alla lotta di classe: il melodramma non arriva mai ad essere rivoluzionario. C'è però da sottolineare che esisteva all'epoca la censura teatrale preventiva particolarmente attiva ed attenta a sopprimere qualsiasi accenno ad argomenti politici⁴⁹. Un'esortazione chiara come quella posta da E. Jones a conclusione della *Song of the Low* — « e il braccio del povero trapasserà il cuore del più potente dei re » — poteva chiudere una canzone ma non avrebbe mai avuto nessuna possibilità di raggiungere un pubblico teatrale. Questo spiega e in parte giustifica il sussistere di certe ambiguità e la cautela talora eccessiva nei punti di vista espressi. Anche in *Black-Ey'd Susan*, il discorso sulla giustizia e sulla legge viene esposto in maniera che certamente possiamo definire mediata. D'altra parte proprio l'esistenza di un limite così grave, rende

⁴⁸ M. R. Booth, *op. cit.*, vol. I, pp. 27-28.

⁴⁹ Cfr. M. R. Booth, « The Social and Literary Context », in C. Leech & T. W. Craik (eds.), *The Revels History of Drama in English*, London, Methuen, 1970, vol. V, p. 39.

maggiormente significativo il fatto stesso che si affrontino in teatro, sia pure in maniera meccanica, incompleta, rozza, discorsi e temi con una precisa rilevanza sociale.

L'importanza di questo riferirsi ad una realtà specifica e allo stesso tempo estremamente ampia, risulta chiaramente se si pensa da una parte a qual'è l'alternativa colta al melodramma, e dall'altra a quello che il dramma è stato e si avvia a diventare. Chiusi nei loro sogni di grandezza letteraria i grandi poeti dell'epoca quando si abbassano a scrivere per il teatro scrivono tragedie e drammi che con la realtà sociale e i suoi problemi grandi e piccoli hanno poco o nulla a che fare, come riconosce Nicoll stesso:

The French Revolution has rumbled away in Napoleon's cannons; a new social age is born; and here are the dramatists giving them [the audience] Greek tragedies and « Love Chases » of Elizabethan life, and kings and Princes of days gone by⁵⁰.

A paragone di tanta astrattezza e, bisogna aggiungere, di una mancanza così totale del senso della storia, fare di un *commoner* un eroe, di un uomo ricco un *villain*, parlare di difficoltà economiche dell'eroina, trattare problemi esistenti in una realtà vicina, individuabile e tangibile, rappresenta un distacco e un reale progresso.

D'altra parte se si considerano i modelli dei periodi antecedenti per trovare altrettanta ampiezza di contenuti, di argomenti, di concretezza nei riferimenti sociali, bisogna risalire agli elisabettiani. Con questo non si vuol dire che Jerrold o qualcun altro degli scrittori di melodrammi sia, pur lontanamente, paragonabile a Shakespeare, il senso del discorso non è questo: il dramma elisabettiano è una forma nel suo pieno sviluppo, mentre il melodramma del primo Ottocento è una forma in certo modo sperimentale, per molti aspetti rozza ed inarticolata; nessun paragone è quindi possibile, ma proprio per questo bisogna cercare di coglierne i punti qualificanti ed uno di questi è costi-

⁵⁰ A. Nicoll, *op. cit.*, vol. IV, p. 65.

tuito dallo sforzo di includere nell'esperienza drammatica aree che non solo ne erano state escluse per lungo tempo ma che torneranno rigorosamente ad esserlo nel giro di soli trent'anni.

La conferma di quest'ultimo punto, e cioè che il melodramma ha una sua validità specifica rispetto a forme teatrali successive e che parte di tale validità deriva proprio da questo tentativo di globalità, può venire da un confronto tra *Black-Ey'd Susan* e il suo rifacimento *William and Susan* di W.C. Wills, presentato nel 1880 al St. James's di Londra. Tra l'originale e la riscrittura esistono pochi tratti in comune mentre molte sono le differenze, ma più che un'analisi comparativa ci interessa mettere in evidenza le linee di tendenza che hanno guidato la riscrittura del dramma in esame⁵¹.

Indipendentemente dalla sua validità artistica, *William and Susan* può essere considerato un campione significativo poiché le modifiche operate sull'originale non sono arbitrarie ma seguono il gusto e vanno nella linea di sviluppo generale del dramma dell'epoca. L'aspetto più notevole delle differenze tra l'originale e il riadattamento è che i cambiamenti hanno tutti un'unica e precisa direzione: riduzione o soppressione degli elementi che valgono a creare un collegamento con una realtà di classe e nel contempo rinforzo di tutti gli elementi domestici e sentimentali. L'operazione è compiuta in maniera estremamente minuziosa e non c'è un solo dettaglio che sfugga: soppressi quasi tutti i personaggi minori, compresi Gnatbrain e Twig; per quelli che rimangono, nomi nuovi senza alcun riferimento al mare o al gergo marinaresco. Rimangono intoccati i personaggi principali: Susan, William e il *villain*, privati, però, di tutti i tratti che mettono l'accento sulla

⁵¹ *William & Susan* di W. G. Wills fu presentata al St James's di Londra nell'ottobre 1880. Attori principali i Kendals, manager John Hare. Ebbe ampio successo e fu soprannominata « the cry » per le copiose lacrime che provocava. Non è mai stata stampata. Nella collezione dei manoscritti del Lord Chamberlain, al British Museum di Londra ne esiste una copia. Tutte le citazioni qui inserite sono basate su questa copia.

loro collocazione di classe, mentre sono rinforzati tutti i tratti aspecifici. Susan non rischia di essere cacciata di casa, non ha preoccupazioni economiche, né viene insidiata da corteggiatori sleali o tormentata da uno zio senza cuore; in compenso ha un figlio che alleva nei sacri ideali della famiglia, della patria, della fede; è estremamente religiosa (I, 1, pp. 13-14); romantica (I, 1, p. 3); laboriosa (I, 1, pp.1-2); ma da brava donna non avvezza ad uscire dalle mura di casa sua non riesce ad evitare una certa goffaggine quando si trova in pubblico. Il nuovo William non beve, non balla, non usa il gergo marinaresco, ha modi irreprensibili⁵² e si comporta verso la moglie quasi con atteggiamento di superiorità che il personaggio originale non conosceva. Il *villain*, ribattezzato Truck, è il personaggio che forse subisce il cambiamento più totale: a paragone di Doggrass così profondamente perfido, sembra quasi la gentilezza in persona. La sua perfidia, infatti, si limita a una profonda e totale sfiducia nella virtù delle donne in generale e di Susan in particolare⁵³. Peraltro Truck ha tratti di umanità — affatto sconosciuti ed impensabili in epoca anteriore al 1850 — e, quindi, cosa inaudita per un *villain* classico, non è affatto punito per la sua malvagità.

L'accento è completamente spostato: c'è indubbiamente una maggiore verosimiglianza psicologica dei personaggi, ma il discorso è interamente concentrato su un solo aspetto: quello domestico. Nel dramma di Wills quello che conta è il legame tra William e Susan, il loro amore, le difficoltà che si frappongono alla loro felicità; ma la professione di William, la posizione sociale di Susan e quella di Truck non hanno nessuna importanza. Si scoloriscono quindi, e perdono vigore temi come la solidarietà fra uguali, le difficoltà economiche delle classi umili, l'ingiustizia della legge, mentre assurge in primo piano il tema dell'amore coniugale.

⁵² Secondo il *Times* (11 October 1880, p. 6) William è diventato « a refined and sentimental personage ».

⁵³ Un'insinuazione sulla fedeltà di Susan cui William ha reagito quasi strozzando Truck e rendendolo ridicolo agli occhi dei compaesani è alla base del risentimento di costui verso il protagonista.

In Inghilterra in tutte le forme drammatiche del secondo Ottocento questo tema compare in maniera quasi ossessiva; drammi di argomento diverso sono l'eccezione⁵⁴. Quando con la polemica ibsenita si tenta un rinnovamento delle convenzioni teatrali questo stesso tema rimane al centro del discorso, anche se visto in chiave polemica. In *Black-Ey'd Susan* e nel melodramma in genere, esso esiste, ma accanto a mille altri. Il tentativo è di abbracciare una gamma di esperienze quanto più vasta possibile. Tentativo tanto più apprezzabile in quanto isolato rispetto a forme contemporanee e immediatamente successive. *William and Susan* è l'esempio concreto di certi orientamenti indicati dal melodramma e della nuova direzione che dominerà il teatro occidentale per lungo tempo.

Naturalmente, nessun discorso di questo tipo può ritenersi completo se non si prendono in considerazione i modi e cioè i linguaggi. È certo, infatti, che non esiste un contenuto astratto, ma che qualsiasi contenuto assume una connotazione piuttosto che un'altra a seconda della tecnica drammatica adoperata. Ora in *Black-Ey'd Susan* e nel melodramma in generale si fa uso di un linguaggio particolare che ha origini storiche ben precise. Sia in Francia che in Inghilterra esisteva una tendenza generale all'uso di elementi diversi dalla verbalità nel teatro⁵⁵. Tale tendenza venne fissata nel melodramma in un linguaggio fatto in egual misura di gesti, musica, elementi visivi, parole. La

⁵⁴ « Almost every play of the time is an instance of the engulfing flood of domestic taste. The implied ideals of the Victorian home and of relationship between father and daughter, husband and wife, shine brightly even through historical settings » (M. R. Booth, *op. cit.*, vol. II, pp. 10-11).

⁵⁵ Tra gli antecedenti sicuri del melodramma, oltre la già citata commedia lacrimosa ci sono per l'Inghilterra la pantomima, il dramma equestre e acquatico, le *comic operas*; in tutti questi generi l'elemento verbale è inesistente o di poco valore e si fa invece uso di elementi diversi. Nel caso della pantomima la prevalenza va ai gesti, in quello delle azioni drammatiche equestri e navali alle scene e agli elementi spettacolari (cavalcate, processioni, cortei); nelle *comic operas* alla musica.

differenza tra il melodramma e i generi che lo precedettero sta nella maggiore complessità. Innanzitutto vengono usati più linguaggi contemporaneamente; in secondo luogo mentre nei diretti antecedenti del melodramma — il dramma equestre e navale, la pantomima, le opere comiche — non esisteva quasi intreccio o tutt'al più esso serviva come mero pretesto per la presentazione di elaborati effetti scenici, musicali o vocali, di stilizzate scene mimate o di abilità acrobatica l'intreccio ha, viceversa, una parte fondamentale nel melodramma e il suo svolgimento si articola in egual misura in parti verbali, musicali, mimate, visuali.

Una lettura delle didascalie di *Black-Ey'd Susan* dà immediatamente la misura del valore relativo della verbalità e fornisce un'indicazione chiara del rapporto tra i vari elementi dello spettacolo, in particolare se si riferisce tale lettura a quanto sappiamo sulle convenzioni teatrali del periodo. Questo confronto è necessario giacché, per quanto in misura diversa, — le indicazioni di gestualità sono, di necessità, molto più specifiche di quelle che riguardano le scene e la musica — tutte le didascalie sono assolutamente mancanti di dettaglio, né prefigurano in maniera più o meno minuziosa l'effetto che si intende produrre sul pubblico. Indicazioni come « Music » o « A view of the country » possono essere correttamente interpretate e valutate solo se riferite all'esistenza di una tradizione già consolidata, tale cioè da non richiedere da parte dell'autore una esplicitazione rigorosa.

La lettura delle didascalie deve inoltre tener conto di una serie di dati che riguardano l'organizzazione teatrale dell'epoca. In questo periodo e fino alla metà del secolo il testo di un'opera teatrale era di assoluta appartenenza non dell'autore, ma del *manager*, il quale provvedeva alla organizzazione dello spettacolo secondo criteri personali che tenevano conto degli attori disponibili, del materiale scenico, delle condizioni finanziarie. Tuttavia, come specificheremo meglio in seguito, il *manager* non era affatto arbitro assoluto dello spettacolo, che era invece aperto ad un'integrazione partecipativa da parte del pubblico, degli scenografi, dei musicisti, degli attori. Abbiamo, ad esem-

pio, notizia di una famosa e celebrata danza di T. P. Cooke che costituiva una delle grandi attrattive di *Black-Ey'd Susan*, di cui certamente non c'è traccia nelle didascalie⁵⁶. Il testo del melodramma era, quindi, in genere, rigido per quello che riguardava la parte verbale — difficilmente e solo per le scene comiche si avevano ampliamenti o integrazioni durante la rappresentazione — non rigido per tutti gli altri aspetti dello spettacolo. In questo senso la mancanza di dettagli nelle didascalie e la loro laconicità non smentiscono l'importanza dei linguaggi non verbali e sono, invece, da sottolineare e da tener presente in un discorso che tenda a valutare il rapporto tra le parti verbali, gestuali e quelle visive, musicali e scenografiche del melodramma.

Per i costumi non ci sono indicazioni di nessun genere, né risulta in qualche modo che *Black-Ey'd Susan* fu un'eccezione alla diffusa prassi che affidava agli attori la scelta del proprio guardaroba trascurando questo elemento dello spettacolo⁵⁷. C'è tuttavia da fare un'osserva-

⁵⁶ Ancora nel 1871, nel recensire una edizione di *Black-Ey'd Susan* presentata allo Holborn Theatre, E. Dutton Cook ricorda la danza di Cooke come uno degli elementi caratterizzanti dello spettacolo: « With the weight of more than three score and ten years upon his shoulders the veteran player was yet true to himself, and to the method of representation he had founded; he sang his songs, spun his yarns, wielded his cutlass, and executed the most arduous of hornpipes with amazing energy » « E. Dutton Cook, « Black-Ey'd Susan » in *Nights At the Play*, London, 1883, p. 96).

⁵⁷ « The first to interest himself seriously in this progress [of costuming] was the antiquarian and dramatic author J. R. Planché. In 1823, he tells us, he made the suggestion of a really historical study of costumes and scenery to Charles Kemble, then the lessee of Covent Garden » (Watson, *op. cit.*, p. 263). La pratica più comune era comunque che ognuno degli attori provvedesse al proprio guardaroba. Con quali effetti è facile immaginare, se si pensa che, tranne gli attori famosi che avevano diritto ad un'indennità per il proprio abbigliamento, tutti gli altri guadagnavano ben poco. Esiste in proposito la testimonianza di Erle (T. Erle, *Letters from a Theatrical Scene Painter*, London, Ward & Co., 1880, pp. 87-101), un resoconto molto vivace e divertente degli effetti di questa abitudine nei teatri minori intorno al 1860.

zione: nel melodramma a differenza di quanto avveniva nelle altre forme teatrali, la presenza di personaggi appartenenti alle classi inferiori, molto accentuata in questo periodo, escludeva di per sé costumi troppo elaborati e sfarzosi, il costo dei quali, tra l'altro, sarebbe stato insostenibile per gli attori. Tuttavia, entro questi limiti, la scelta dell'abbigliamento scenico era soprattutto spettacolare: si badava più al colore e alla varietà che non alla accuratezza o alla verosimiglianza.

Il discorso si presenta più complesso per gli elementi scenici. Senz'altro in questo tipo di spettacolo essi avevano una parte rilevante. Un luogo comune tende addirittura a identificare il melodramma con azione drammatica spettacolare. E, in effetti, l'arte scenica già all'inizio del secolo abbastanza progredita e sofisticata, avrà sviluppi tali durante l'Ottocento, da non lasciare dubbi sul fatto che questo aspetto doveva essere ritenuto importante e, in alcuni casi, preminente. Questo discorso ha tuttavia bisogno di un certo numero di precisazioni nel caso del melodramma.

In *Black-Ey'd Susan* in soli tre atti ci sono tredici cambiamenti di scena che riguardano dieci luoghi diversi. Solo due volte appare in scena l'interno della casa di Susan; in più casi l'azione si svolge all'aperto, in campagna (I, 1 e I, 4), per le strade della città di Deal (I, 2; II, 1 e III, 3), al porto (II, 1), nella grotta dei contrabbandieri (I, 5), appaiono in scena inoltre un *pub* (II, 3) e sezioni diverse della nave di William (III, 2; III, 4; III, 5). Non c'è quindi limitazione alcuna né nella varietà, né nel numero delle scene. In questa specifica occasione si tratta di luoghi familiari agli spettatori, ma, durante lo spettacolo possono anche apparire luoghi lontani o esotici⁵⁸. La regola generale del melodramma è che non esistono limiti ai possibili luoghi dell'azione scenica; né esiste il rispetto dell'unità di

⁵⁸ Due tipi di melodrammi molto diffusi fino al 1820 erano il melodramma gotico e quello orientale, in cui lo sfondo esotico, o comunque di paesi stranieri, era essenziale. L'azione di *The Miller and His Men* (1813), un notissimo esemplare del tipo gotico, si svolge in Boemia; per *The Cataract of Ganges* (1823), forse il più celebre melodramma orientale, la scena è collocata in India.

luogo ma anzi ad essa si preferisce il cambiamento e la varietà. Caratteristica importante e originale non tanto per il suo lato spettacolare, quanto per il fatto che una simile concezione della scena implica il rifiuto di regole ritenute ancora valide per il dramma serio — si pensi al carattere quasi sacrale che le unità di luogo, tempo e azione avevano assunto nei confronti della tragedia — e concreta questo rifiuto in una sorta di apertura verso l'esterno. Nel melodramma l'azione può svolgersi in luoghi diversi: all'aperto, in un luogo pubblico, in casa, anche nell'ambito di uno stesso atto. Si consideri quale drastica riduzione si opera nel dramma di fine Ottocento quando l'azione scenica viene prevalentemente confinata entro i limiti del salotto. Da questo punto di vista la tendenza all'uso di più scene si presenta come rottura rispetto alla tradizione e con aspetti di globalità che il dramma del periodo successivo certamente non avrà.

La messa in scena tendeva a sottolineare il lato spettacolare e ornamentale degli elementi scenici ma, contrariamente a quanto in genere si dà per scontato, perlomeno fino al 1850 si trattava solo di una tendenza con limiti ben precisi. Le tecniche sceniche, infatti, per quanto in progresso e in evoluzione⁵⁹ erano estremamente rudimentali⁶⁰ e i teatri molto spesso poveri. La pratica normale era l'uso

⁵⁹ Non solo fu questa un'epoca di grandi *scene-painters* — tra i nomi più famosi Stanfield e Grieves; meno abili, ma pur sempre di valore Roberts, Ch. Marshall, Tornkins, Wilson (cfr. A. Nicoll, *op. cit.*, p. 32) — ma furono anche perfezionate le tecniche per effetti scenici già messi in pratica, come l'uso della garza (*Id.*, p. 35) e inventate e sfruttate altre tecniche di assoluta avanguardia come il diorama o la scena divisa. Quest'ultimo effetto fu usato forse per la prima volta nella messa in scena del dramma *Jonathan Bradford* di E. Fitzball (Surrey, 1833) in cui l'azione si svolgeva contemporaneamente in quattro diverse stanze. Al Victoria, come risulta dalla testimonianza di T. Erle (*op. cit.*, p. 93), negli anni intorno al '60 questo tipo di scena multipla era addirittura comune.

⁶⁰ Le testimonianze in questo senso sono unanimi. Sull'argomento cfr. A. Nicoll, *op. cit.*, vol. IV, pp. 32-33.

frequente, reiterato e spesso indiscriminato, del materiale scenico in dotazione a ciascun teatro:

The latter article [New Scenery] is often *vox et praeterea nihil*, for although it be a standing line at the bottom of the advertisement of almost every new production, he must have keen eyes who can discover, except in a pantomime, above two scenes out of twenty, that have not slept in the scene room, or become familiar to the sight, for several years past⁶¹.

Inoltre, per quanto gli effetti scenici fossero molto apprezzati, esisteva in questa forma teatrale una sorta di equilibrio tra i vari linguaggi. Durante la rappresentazione apparivano in scena navi o intere flotte, valanghe, montagne, incendi, esplosioni, laghi, cascate ed animali vivi, ma gli effetti erano spesso realizzati in maniera approssimativa e nei limiti delle disponibilità finanziarie piuttosto scarse. Inoltre non dovevano essere fini a se stessi ma coesistere con altri elementi di successo⁶². Lo sviluppo dell'azione e la « bellezza » del melodramma si può dire erano affidate al linguaggio visuale senza per questo escludere la presenza e l'importanza che avevano l'accompagnamento musicale, i gesti, le parole. La contrapposizione con quanto avviene nel dramma letterario in cui l'una e l'altra funzione vengono attribuite solo ai versi non potrebbe essere più chiara.

Dopo il 1850 nel melodramma si farà ancora uso di elementi visuali di vario tipo, ma questo genere è ormai un fenomeno marginale della pratica teatrale; è diventato uno spettacolo di pura evasione confezionato con tecnica sofisticata, se destinato al pubblico degli eleganti teatri del centro, in maniera molto più rudimentale, se proposto

⁶¹ *The Theatrical Repertory* n. XXII. M. 15/2/1802.

⁶² Un esempio di insuccesso teatrale, nonostante l'uso di elaborati effetti scenici è quello di *Nicotis* di Fitzball presentato al Drury Lane nel 1855. A tal proposito Morley (*Journal of a London Playgoer*, Oct. 13, 1855) scrisse: « The success of spectacle in these days is no doubt an obvious fact, but successful spectacles, it is not less certain, have generally been associated with some matter that the public thought worth hearing ».

per i teatri-ghetto della periferia londinese. Comunque il melodramma rappresenterà un tipo di spettacolo da cui è esclusa ogni ambizione creativa e artistica e in cui dominano incontrollate le esigenze di commercializzazione già in qualche modo presenti ma non prevalenti nella prima metà del secolo. I lussuosi allestimenti scenici in cui, grazie all'invenzione di complicati macchinari, si presentano con cura minuziosa scene spettacolari appartengono alla decadenza del melodramma, ma certamente non lo caratterizzano nelle sue espressioni più originali, né nell'epoca in cui esso è il genere teatrale più rappresentativo e significativo⁶³.

Con un procedimento inverso a quello del melodramma, nel dramma borghese, la forma teatrale che per la diffusione e l'influenza che riuscirà ad avere sugli sviluppi successivi è da considerarsi la più rappresentativa della seconda metà del secolo, l'unicità del linguaggio e la decisa prevalenza della verbalità divengono la regola. Ad esse si accompagnano cura minuziosa e attenta e massima verosimiglianza nell'allestimento scenico. Criteri, questi ultimi, che sostituiranno completamente il movimento, il colore, la varietà del primo Ottocento.

William and Susan viene, ad esempio, unanimamente lodata per l'accuratezza e la verosimiglianza dei costumi e della messa in scena⁶⁴, presenta un taglio drastico nel numero delle scene e dei cambiamenti di scena: rispettivamente da dieci a tre e da tredici a due. Una riduzione così decisa sta certamente ad indicare la mancanza di qualsiasi concessione ad effetti puramente decorativi, ma, per il modo in cui si articola, significa anche concentrazione sull'elemento verbale dello spettacolo. La scena diventa un elemento necessario, ma del tutto accessorio. È la cornice entro la quale si svolge la vicenda drammatica che, però, è sempre una vicenda intima. Deve, quindi, avere la mas-

⁶³ Cfr. M. R. Booth, *op. cit.*, vol. II, p. 6.

⁶⁴ « Not before has an English play been put upon the stage in a manner so admirable, it may be said so faultless » (*The Athenaeum*, 16 October 1880, p. 508).

sima verosimiglianza per non distrarre dal problema dei rapporti interpersonali diventato l'elemento centrale del dramma e, per la stessa ragione, non deve essere troppo variata o sfarzosa. In *William and Susan* la riduzione del numero delle scene va di pari passo con l'enfasi sulla dimensione psicologica dei personaggi e sul tema domestico. In questa stessa direzione si muove tutta la produzione drammatica inglese della seconda metà dell'Ottocento. Anche le commedie di Wilde o gli *unpleasant plays* di Shaw, che si presentano con una carica in qualche modo dirompente, confinano la loro azione entro i limiti del salotto borghese. Certamente si raggiunge una maggiore perfezione nell'allestimento scenico, ma a costo di una limitazione che non è solo quantitativa. In *Black-Ey'd Susan* e in generale nel melodramma, lo sviluppo dell'azione ha un ritmo particolarmente intenso e rapido raggiunto anche mediante i continui cambiamenti di scena e l'uso delle più svariate tecniche: c'è, in effetti, un tentativo di espressione molto più ampio, tentativo che si articola nell'estrema libertà di scelta dei luoghi dell'azione e nell'uso funzionale oltre che ornamentale delle scene stesse.

L'altro aspetto visuale notevole e particolarmente interessante è la gestualità. A dimostrazione non solo dell'esistenza, ma dell'importanza che si dava agli elementi gestuali, importanza pari e talvolta superiore a quella del dialogo in *Black-Ey'd Susan*, c'è subito da dire che mano a mano che l'intreccio procede, il linguaggio gestuale diventa sempre più essenziale allo sviluppo degli avvenimenti.

Nel primo atto, la cui funzione tradizionale è di fornire una serie di informazioni sulla situazione, solo due scene su cinque presentano un largo uso di elementi gestuali. C'è però da aggiungere che le due scene — rispettivamente la terza e la quinta — comunicano quasi esclusivamente mediante il gesto⁶⁵. Nel secondo atto, quando cioè la situa-

⁶⁵ Il momento culminante della terza scena è la scoperta di Gnatbrain nascosto nell'armadio e la sua uscita improvvisa e inaspettata dall'armadio stesso. Questa parte è affidata quasi esclusivamente al gesto. Quanto alla quinta scena, in essa il dialogo serve

zione arriva alla crisi che viene poi, come di rigore, sciolta e superata nel terzo atto, si ricorre ancora alla gestualità per i due episodi più importanti: la conclusione dell'intreccio collaterale e l'acme di quello principale. In queste due occasioni il gesto assume valore alternativo rispetto alla verbalità. Molto scarso il dialogo e assolutamente incomprensibile se non ci fosse il gesto. Il filo dell'intreccio, infatti, — arrivo inaspettato di William, lotta tra William e Hatchet, arrivo dei soldati e arresto di Hatchet — nel caso della seconda scena si sviluppa attraverso una vera e propria pantomima: le parole commentano più che sviluppare l'azione. Lo stesso e in misura anche maggiore avviene nel momento culminante del melodramma. Susan è sola. Entra in scena cantando, Crosstree, ubriaco. Susan gli si avvicina per cercare di ottenere che William non sia imbarcato. Il capitano l'assale e Susan invoca aiuto:

(he seizes Susan)

Susan: « Monster! William! William! ».

Arriva William con la spada sguainata. Non c'è sfida, non ci sono parole, solo un'esclamazione e poi l'assalto. Il capitano cade con un gemito, William e gli altri scoprono con orrore l'identità del ferito. Tutto avviene in una rapidissima sequenza di gesti enfatici, disperazioni mimate, con battute essenziali e molte didascalie, come poi avverrà nel film muto fra un momento scenico e l'altro.

William rushes in L. with his drawn cutlass.

William: Susan! and attacked by the buccaneers! die!

solo a dare alcune informazioni (Pike finge di essere un francese capitato per caso in Inghilterra. Egli è desideroso di rimpatriare di nascosto, poiché le due nazioni sono in guerra) e per introdurre un elemento comico (il modo di parlare di Pike), ma l'intreccio, che in questo caso è collaterale, si sviluppa attraverso una vera e propria pantomima; i contrabbandieri sono nella loro caverna festeggiando il successo di una delle loro imprese quando: « A huzza is given. Sailors rise up from behind various parts of the scene from the butts, and present their pistols at the Smugglers, who, after a brief struggle, surrender » (I, 5, p. 17).

William strikes at the Captain, whose back is turned towards him — he falls.

Crosstree: I deserve my fate.

William and the rest of the Sailors, Gnatbrain, & c., who have re-entered: The Captain!

William turns away horror-struck — Susan falls on her knees, the Sailors bend over the Captain.

(II, 3, p. 30)

Come si vede, le parole sono soltanto un supporto e un commento all'azione. Si provi ad immaginare questa stessa scena in un contesto diverso, ad esempio in una tragedia. È impossibile visualizzarla senza un'ampia e preponderante parte verbale. Data l'importanza della scena, l'uso del linguaggio gestuale preferito alle parole è un fatto non casuale ed estremamente significativo.

La stessa scena nel rifacimento di fine secolo viene enormemente dilatata nella sua dimensione verbale: prima di assaltare Susan, Crosstree pronuncia apprezzamenti lusinghieri a cui rispondono esclamazioni di virtuoso sdegno di Susan; mentre il ferimento del capitano viene seguito da numerose battute tra Susan e William che non si illude sulla sorte che gli toccherà:

(Crosstree catches hold of her. Enter Truck).

Susan (struggling): Let me go! Let me - (sees Truck) is there no one to protect me, let me go!

Captain Crosstree: Your lips bid me go — your eyes sparkle out come on — I'll punish those saucy lips by a kiss. (tries to kiss her).

Susan: Help-help- here William! (Enter William).

William: Cowardly villain! (strikes at him with his cutlass Crosstree falls). Thank God! I was near you!

Truck: He's killed the Captain — help — (exit crying) help — hallo.

William: The Captain! My God is this true.

Susan: Oh! William dear! Have I brought trouble on you — your captain.

William: If he was the Admiral he was a villain, and that's all one.

Susan: It's trouble — it's ruin. (Enter people and sailors and Truck).

William: 'Tis hard to be wrecked in port.

Sailor: He's cut down his Captain — I wouldn't be him.

Susan: Speak — William! What will be the punishment.

William: Death!

(II, pp. 34/35)

Questo naturalmente non è e non vuole essere un giudizio di valore in nessun senso, ma solo un'indicazione di quanto il linguaggio gestuale sia ritenuto valido alla pari se non più delle parole stesse nel melodramma del primo periodo e perda invece tale funzione alla fine del secolo.

Nel terzo atto di *Black-Ey'd Susan*, quando cioè l'intrucco è ormai completo e manca solo il suo scioglimento, ci sono ancora molte sequenze gestuali, alcune delle quali vanno notate per il loro ritmo. Mentre infatti una delle caratteristiche dei gesti del melodramma è di creare movimento, tutte le sequenze che riguardano il giudizio — i Capitani condannano William, l'ammiraglio comunica la sentenza, William si dispone a morire — hanno una lentezza e una solennità rituali che sottolineano in maniera abbastanza efficace l'inumanità della legge e la sua crudeltà verso gli umili. Al protagonista non sfugge una sola parola di ribellione ma tanto più tetri e sinistri appaiono i capitani che muti si inchinano lentamente per dichiararlo colpevole e ripetono l'inchino per comminare la pena. La scena in cui William si avvia a morire, col suo ritmo cadenzato e solenne — William avanza lentamente tra i suoi compagni, scortato da due marinai, seguito da tutti gli ufficiali, nel silenzio generale rotto solo dal suono della campana di bordo, si inginocchia in preghiera, si rialza e riprende ad avanzare, bacia la bandiera e stringe la mano all'ammiraglio prima di morire — finisce, proprio in virtù di questa particolare scansione gestuale, col connotare William come vittima sacrificale più che come colpevole di insubordinazione. In questo senso sottolinea e dà risalto alla assurdità della condanna. La lentezza riesce inoltre a creare un'atmosfera di massima tensione che, in maniera tipica del melodramma, viene spezzata dalla sorpresa finale. L'arrivo di Crosstree, la sua rivelazione, l'esultanza dei marinai e dei protagonisti, riporta l'azione al suo ritmo abituale. Va notato che in questo momento risolutivo le parole sono poche, dense, essenziali: al dialogo è affidata l'informazione mentre il commento e l'atmosfera sono creati dai gesti e dalla musica.

Nel terzo atto di *William and Susan* buona parte delle

sequenze gestuali è omessa e si perde, così, tutta l'atmosfera di cui si è detto a proposito dell'originale. Particolarmente notevole è la scena finale, in cui viene conservata la processione che accompagna William al patibolo, ma viene abolito tutto il resto della sequenza. L'effetto è certamente decorativo: la processione con i marinai e gli ufficiali eleganti nelle loro divise perfettamente riprodotte⁶⁶, è spettacolare, ma viene a perdersi completamente l'immagine di William come vittima di una legge ingiusta e inumana e quindi tutto il discorso implicito in tale immagine. Va notato, ancora, che mentre *Black-Ey'd Susan* si chiude sulla scena di esultanza generale espressa con un gesticolare frenetico, nel rifacimento il sipario si abbassa sull'abbraccio tra William e Susan:

Admiral: He is free.

Susan: The child's prayer is answered (*William leaps down*).

William: My Susan!

Susan (embracing him): God has given me your life!

(III, p. 47)

È chiarissimo che in questo caso il cambiamento di enfasi nel tema implica un cambiamento del linguaggio. In *Black-Ey'd Susan* il discorso di classe è importante; la presenza in scena dei compagni di William conta: su questa presenza, sugli evviva, sugli abbracci si chiude il dramma. In *William and Susan*, in primo piano è il tema domestico: la conclusione è centrata sulle parole che testimoniano della rinnovata felicità coniugale. Nell'originale si usano gesti e parole; nel rifacimento solo parole. Mentre, quindi, in *Black-Ey'd Susan*, i gesti contribuiscono in maniera determinante allo svolgimento della vicenda drammatica, nella riscrittura tardo vittoriana l'avventura è raccontata esclusivamente attraverso il dialogo.

⁶⁶ « [to see] the officers with their smooth-shaven faces and in their knee-breeches and silk stockings, and the marines in the quaint but effective costume of the early part of the century... is to learn of what the art of theatrical decoration is capable » (*The Athenaeum*, cit., p. 508).

Anche per i gesti bisogna, dunque, concludere con quanto si è già detto per le scene: la relazione tra sequenze gestuali e parte verbale in *Black-Ey'd Susan* indica per il primo Ottocento un orientamento del teatro verso un tipo di comunicazione particolarmente varia ed ampia che tende a privilegiare piuttosto la diversità dei linguaggi che non l'unicità e la raffinatezza dell'espressione a differenza di quanto avviene nel dramma letterario e di quanto avverrà nel dramma del periodo successivo. Questa direzione è confermata d'altronde dall'uso della musica. Che la musica avesse un ruolo importante nel melodramma è cosa addirittura scontata, ove si rifletta che questa forma teatrale nasce come dramma con musica⁶⁷ e si mantiene tale anche dopo il 1850, quando cioè la sua natura e la sua destinazione sono cambiate⁶⁸. Dall'epoca di *Coelina* al 1829 si era formata, inoltre, una convenzione di genere così precisa da prevedere l'uso di uno strumento musicale fisso per preannunciare l'ingresso in scena di ognuno dei personaggi-tipo; e così ogni strumento consentiva di riconoscere in anticipo il personaggio che fosse apparso subito dopo.

There were a few identifying bars played at entrances and often at exits, a convention which became more or less standardized in an ominous rumble of the contrabass for the villain, a trumpet fanfare for the hero, flute thrills for the heroine, and a ribald guffaw from the bassoon for the comic⁶⁹.

⁶⁷ Il termine melodramma significa letteralmente dramma con musica. In questa accezione troviamo il termine usato per la prima volta da J.J. Rousseau nella descrizione di *Pygmalione* (1766), un monologo drammatico accompagnato dalla musica. Alla fine del Settecento « The word mélo-drama was applied... in the literal sense of drama with music. During 1784 and 1785 at the Beaujolais, rustic comedies accompanied by potpourris of airs in the mode were called mélo-drames. The term became definitely attached by association to our genre in the first decade of the new century (F. Rahill, *op. cit.*, p. 123).

⁶⁸ Erle nel suo libro (cfr. T. Erle, *Letters from a Theatrical Scene Painter*, già cit.) dà notizia della musica di accompagnamento del melodramma quasi per ognuno degli spettacoli che commenta.

⁶⁹ F. Rahill, *op. cit.*, p. 121.

I momenti drammatici erano sottolineati da frasi musicali standard:

Descriptive passages sustained the prolonged stretches of dumb show (as in third act of *Coelina*) and accompanied dialogue to heighten various dramatic effects, the clash of brass at catastrophes, and the soft music for tender and pathetic scenes being examples⁷⁰.

Anche le partiture musicali, come le scene, erano un elemento non rigido dello spettacolo su cui il *manager* tendeva a imporre le sue scelte. Ogni teatro aveva una serie di « hurry music », « love music », « combat music » che venivano adattate e utilizzate all'occorrenza nelle varie rappresentazioni. Tuttavia l'elemento musicale era ritenuto di grande importanza tanto che, nel caso di musica nuova, il nome del compositore compariva accanto a quello dell'autore. Il repertorio dei singoli teatri comprendeva pezzi di provenienza molto varia: dalle canzoni popolari alla musica classica, ma dovevano essere orecchiabili e tali da dare maggiore immediatezza alle situazioni presentate in scena⁷¹.

L'uso della musica nel melodramma non è mai soltanto ornamentale ma piuttosto enfatico. La musica fa capolino nei momenti più importanti dell'azione e sostituisce le lunghe tirate in versi del dramma ufficiale. A differenza di quanto avviene nell'opera, la musica non prende mai il sopravvento sulla parte verbale, pur rimanendo parte non occasionale, ma abituale del linguaggio melodrammatico. Difficilmente un eroe da melodramma si dilungherà a parole sui suoi sentimenti per l'amata, ma certamente al loro primo incontro sulla scena farà da sottofondo un appassionato vibrare di violini; mentre la *suspense* di un duello sarà sottolineata da un motivo rapido e incalzante.

In *Black-Ey'd Susan* il riferimento alla convenzione di genere è molto chiaro. Le indicazioni contenute nelle di-

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ Sull'argomento cfr. Cl. Leech & T.W. Craik (eds.), *op. cit.*, pp. 266-267.

dascalie sono scarse, ma bastano per formulare un giudizio su questo aspetto se le si legge tenendo presente la tradizione ormai consolidata. C'è, infatti, all'inizio del dramma un'informazione di carattere generale: « The Music throughout this piece is chiefly selections from Dibdin's Naval Airs »; c'è la parola « Music » ripetuta nei momenti culminanti dell'azione; c'è la canzone accennata nel primo e nel terzo atto e riportata per intero a metà del secondo. Vale la pena ricordare che la canzone *Sweet William and Blanck-Ey'd Susan* dà il titolo e fornisce lo spunto a *Black-Ey'd Susan*. Non è quindi possibile dubitare della sua importanza confermata d'altronde dalla posizione centrale che occupa nel melodramma. Si trattava inoltre di una canzone che, nonostante l'origine letteraria — le parole sono di John Gay —, faceva parte del repertorio musicale dei teatri minori tanto che nel melodramma era diventata un segno di riconoscimento del « marinaio »⁷². Era, quindi, certamente ampiamente nota agli spettatori abituali di questo tipo di spettacolo. Il tema, inoltre — il dolore del marinaio per la separazione dall'amata — anche se solo accennato, appare in tutte le canzoni di origine popolare sulla vita dei marinai. Gli altri pezzi musicali — le *Naval Airs di Dibdin* — avevano una destinazione teatrale e almeno in parte erano stati scritti specificamente per il Surrey, poiché Dibdin era stato *manager* di questo teatro⁷³. Si trattava di arie molto conosciute, scritte come accompagnamento di drammi navali, tanto famose che, cosa abbastanza rara per l'epoca, furono addirittura stampate. Si trattava, dunque, di musiche facili e molto conosciute; sarebbe stato

⁷² Con questa funzione compare ad esempio in *Luke the Labourer* di J. B. Buckstone (1826).

⁷³ « The elder Charles Dibdin (1745-1814) was a prolific playwright, an enterprising theatrical entrepreneur and England's best-loved composer of songs, especially sea-ballads. The combined output of melodramas by Dibdin and his sons, Charles and Thomas, ran into several hundreds, and their musical compositions were uncountable... The names of the elder Dibdin's songs gave titles to a whole library of nautical melodramas » (F. Rahill, *op. cit.*, p. 130). Charles Dibdin fu *manager* del Surrey dal 1782 al 1803.

superfluo indicarle esplicitamente nelle didascalie, bastava indicarne la posizione all'interno del melodramma. Ci sembra importante notare che tutti i passaggi musicali compaiono nei momenti chiave dell'intreccio. L'emotività delle parole e dei sentimenti, la vivacità dei gesti, la drammaticità della situazione, la tensione dell'incertezza sono sempre rinforzate dalla musica, mentre alla parte verbale è attribuita una funzione puramente informativa. Nel primo atto l'esigenza di informare prevale e nelle didascalie non ci sono quasi indicazioni che riguardino la musica, per quanto dobbiamo supporre che l'apparire dei diversi personaggi fosse sottolineato e salutato almeno da un accordo musicale. Nell'atto successivo, che è certamente il più movimentato di tutti, la musica compare in più occasioni; in particolare, dopo il ferimento di Crosstree, l'orrore per quanto è avvenuto è espresso con una pantomima.

Wills modificò la scena abolendo gesti e musica, ma non volle evitare il commento e lo affidò alle parole. La scena risulta molto meno efficace dell'originale. I critici dell'epoca non mancarono di notarlo e attribuirono la debolezza non al cambiamento di linguaggio, ma piuttosto ad un errore di costruzione nell'intreccio⁷⁴. È questa una chiara dimostrazione di quanto l'abolizione dei linguaggi non verbali fosse alla fine del secolo ritenuta addirittura ovvia. La scena di chiusura di tutto il melodramma conferma questa ipotesi. In *Black-Ey'd Susan* le parole servono a darci le informazioni essenziali — William sta per morire, William è libero — ma a commento dei gesti c'è esclusivamente la musica. La stessa scena del rifacimento di fine secolo è commentata dalla preghiera di Susan e dalle sue parole. È quasi superfluo aggiungere che in *Wil-*

⁷⁴ Citiamo per tutti Clement Scott (C. Scott, *The Drama of Yesterday and Today*, London, Mac Millan & Co., 1899, p. 149): « But the most serious instance of unnecessary anticipation will be found in the last words of the second act, when William is made to say that 'death' will be the punishment of the crime he has committed. This I considered wholly unnecessary, and incorrect in a dramatic sense. At the conclusion of an act the audience likes to be left in doubt; certainty destroys on-coming interest ».

liam and Susan ogni altra traccia di musica è scomparsa. La canzone da cui il dramma prendeva il nome è sostituita da un'altra di nuovissima fattura, in cui sono cancellati tutti i riferimenti e le sollecitazioni implicite in un esempio largamente noto, sminuendone così l'importanza e riducendola da motivo ispiratore del melodramma a puro ornamento.

Non resta, quindi, che concludere con quanto si è già detto per le scene e ripetuto per i gesti: l'azione del melodramma primo ottocentesco è raccontata anche con la musica che, in una sorta di equilibrio con le parole e gli altri linguaggi non verbali, va a costituire il linguaggio melodrammatico. Non si insisterà mai abbastanza sul fatto che questa è una caratteristica del melodramma che lo connota in maniera originale rispetto a forme teatrali precedenti e successive. Ad un dramma fatto di parole e che tornerà ad essere di sole parole — *William and Susan* ne è la riprova — si sostituisce una forma in cui le vicende dei personaggi sono raccontate con tutti i possibili linguaggi, senza limitazioni di luoghi, di contenuti. Molte volte i modi sono approssimativi⁷⁵ e troppo spesso si mette l'accento sulle vicende esteriori dei personaggi a scapito di qualsiasi approfondimento psicologico, ma nonostante questi gravi limiti rimane il fatto importante che c'è un tentativo di espressione globale che si manifesta ai più diversi livelli. Il tentativo, si è detto, è di presentare una realtà specifica e allo stesso tempo estremamente ampia; i linguaggi adoperati conferiscono a questo sforzo il carattere di una scelta antiaristocratica e popolare: tutti, infatti, mirano a comunicare messaggi alternativi nella forma più immediata, diretta, facilmente comprensibile. Per la musica si fa ricorso ad un tipo di repertorio che, anche se non specificamente popolare, era largamente noto; gesti e scene non sono mai allusivi o simbolici, ma sempre chiaramente espressivi delle situazioni presentate. L'uso di linguaggi diversi dalla verbalità, non rappresenta una scelta elitaria

⁷⁵ Erle nell'opera più volte citata mette continuamente in rilievo e in ridicolo questo aspetto.

— come avverrà più tardi con Wilde e i decadenti e Craig ed Appia — ma mira invece alla massima semplificazione del materiale offerto. Il linguaggio melodrammatico tuttavia non è o non è solo calcolato per raggiungere il maggior numero possibile di persone, ma ha una sua forza particolare giacché in esso si realizza una sorta di incontro tra i bisogni di un certo strato popolare e gli interessi a monte della comunicazione:

The needs of spectators primarily determined melodrama's content and style. Music and wordless physical incident were at first dictated by the Lord Chamberlain, who originally permitted only unspoken drama outside the patent theatres and later allowed the spoken word accompanied by music. But in any case these features admirably suited the taste of audiences who were indifferent to the static poetic tragedy, genteel comic wit, and delicate sentimentality. They were the new uneducated and largely urban masses who lived in bleak and depressing circumstances⁷⁶.

Il povero marinaio e la sua piccola moglie dagli occhi neri, vessati da mille difficoltà quotidiane, costretti a farsi giustizia da sé o con l'aiuto di pochi e altrettanto umili amici; condannati a morte da quella stessa legge che dovrebbe offrire loro aiuto e protezione e che, invece, li abbandona; alla fine, nonostante tutto, trionfanti e felici danno voce a sofferenze, aspirazioni (morte del *villain*), speranze comuni e certo note ad un'ampia fascia del pubblico. Queste esperienze rappresentavano per il dramma un'area del tutto nuova o perlomeno un'area che progressivamente era stata esclusa dall'espressione drammatica che aveva perduto così ogni contatto con un sostrato popolare. Causa ed effetto al tempo stesso dell'esclusione dal teatro dell'esperienza popolare era stato un irrigidimento e una cristallizzazione del linguaggio teatrale dominato ormai da una maniera di esprimersi che riconosceva solo nelle finezze dello stile, nella bellezza dei versi, nell'ingegnosità delle metafore, nella ricchezza dei paragoni, le qualità letterarie necessarie a conferire dignità e legittimità al dramma. Dal-

⁷⁶ M. R. Booth, *op. cit.*, vol. I, p. 25.

l'esigenza di comunicare esperienze diverse, difficilmente trascrivibili in forme così rigide nasce la nuova tecnica espressiva. Il suo sistematico carattere di rottura rispetto alla tradizione — svalutazione della verbalità, uso funzionale e ornamentale dei linguaggi non verbali, equilibrio tra i vari linguaggi, carattere non testuale del dramma — è la migliore riprova di quanto questa esigenza fosse viva e reale. Se il melodramma divenne il genere prediletto di larga parte della popolazione londinese, questo vuol dire che migliaia di uomini e donne riconoscevano in questa forma qualcosa di particolarmente significativo, l'espressione di sentimenti, aspirazioni, desideri che erano comuni. In questo senso e con i limiti in parte indicati, in parte da precisare, si può forse dire che il melodramma era almeno in questa fase del suo sviluppo e per questi aspetti un genere popolare.

Sarebbe interessante collegare la graduale sparizione della varietà di linguaggi — testimoniata, come si è detto, in maniera evidente e palese da *William and Susan* — e lo sviluppo di un dramma sempre più legato al testo, alla graduale sparizione di questo tipo di pressione, sostituita nella seconda metà del secolo dalla ricerca e dalla costruzione di un largo consenso ad opera di gruppi diversi per collocazione sociale, per esperienze, per modi di vita.

L'esame del pubblico, della dislocazione, dell'organizzazione dei teatri usati per la presentazione del melodramma può forse confermare le ipotesi suggerite dalla lettura del testo e può quindi essere utile per una definizione più accurata del carattere della comunicazione che stiamo esaminando.

Si è già fatto cenno al tipo di pubblico del Surrey. Bisogna ora cercare di vedere se si trattava di un caso isolato o se tutti e, in particolare, i teatri in cui veniva presentato il melodramma avessero le stesse caratteristiche. Nell'anno in cui venne presentato *Black-Ey'd Susan*, il 1829, erano in funzione a Londra ben sedici teatri, che però si differenziavano per questioni legali. Le leggi sul mono-

polio teatrale cui si è accennato in più occasioni, operavano una distinzione inizialmente molto netta tra le istituzioni ufficiali e tutti gli altri luoghi di spettacolo⁷⁷: tra la fine del Settecento e i primi trent'anni dell'Ottocento queste leggi erano state più volte infrante. Si erano, infatti, aperti un gran numero di teatri minori nei quali, a partire dal 1809 aveva fatto il suo ingresso il dramma parlato⁷⁸. Tuttavia era rimasta ferma la distinzione tra canali ufficiali e non, per cui qualsiasi comunicazione teatrale in linea con la tradizione e quindi « colta » doveva necessariamente avvenire sul palcoscenico del Covent Garden o del Drury Lane. I drammi di Coleridge, di Browning, di Byron, di Joanna Baillie, di Bulwer Lytton, per nominare solo alcuni tra i più noti letterati dell'epoca, vengono tutti rappresentati in questi due teatri. Gli attori tragici famosi — Kemble, Siddons, Kean, Macready — presentano le loro stagioni shakespeariane alle *major houses*. Le *minor houses*, invece, sono per legge escluse da questo repertorio e devono limitarsi a forme come il melodramma, la pantomima, il *burlesque*, per definizione non letterarie. Tale obbligo è operante in una sola direzione: le *minor houses* non possono presentare il dramma tradizionale, ma le forme illeg-

⁷⁷ In base alla legge, « teatri » erano solo il Covent Garden e il Drury Lane, né era considerata la possibilità di aprirne altri. Due richieste (bills) per l'apertura di un terzo teatro furono presentate e respinte nel 1810 e nel 1813.

⁷⁸ In quest'anno Elliston, allora *manager* del Surrey, presentò sotto forma di burletta *A Bold Strike for a Wife* e *Macbeth* e in seguito molti altri drammi « legittimi » inserendo alcune canzoni e presentandoli non nella loro forma originale, ma in una trascrizione in rima, che veniva accompagnata dalla musica. Con questo sotterfugio il dialogo fece il suo ingresso nelle *minor houses*. I recitativi divennero, infatti, sempre più simili a prosa accompagnata dalla musica: « They [the actors] then made their recitative appear like prose, by the actor running one line into another and slurring over the rhyme; — soon after an harpsichord was touched, as an accompaniment to the actor; — sometimes once in a minute, then once in five minutes; at last — not at all; till, in the process of time, musical and rhyming dialogue had been abandoned » (G. Colman the Younger, *Random Records*, London, R. Bentley, 1830, vol. I, pp. 52-53).

gittime e non strettamente letterarie⁷⁹ possono benissimo essere presentate nei due teatri ufficiali. Nella pratica avviene che le produzioni « nobili » non riempiono la sala e quindi il Covent Garden e il Drury Lane fanno ricorso in misura sempre crescente ad un repertorio in palese e aperta concorrenza con quello dei teatri minori; accanto a tragedie e drammi poetici trovano spazio melodrammi o altri generi che attirano il pubblico. Il risultato è che sempre più spesso quella che doveva essere una parte complementare dello spettacolo finisce con il costituire la attrazione principale.

Since it contributed little to the box office, the traditional classical drama was put more and more in the shade. Melodramatic spectacles in the form of afterpieces shared the board with poetic tragedy — and the tail wagged the dog. To assure the success of Macready's Shakespearean debut at Covent Garden in 1816, the management had the happy thought of putting *Aladdin* in the same bill; the crowds came to see the elephants and tolerated *Othello*⁸⁰.

Oltre a spettacoli di questo tipo si presentano opere in numero pari se non superiore⁸¹: in questo caso si cerca di attrarre un pubblico elegante ed alla moda. Nonostante

⁷⁹ « At the beginning of the century by virtue of the patent rights, Drury Lane and Covent Garden enjoyed the exclusive privilege of presenting what consequently was known as 'the legitimate' drama, or, as it was sometimes called, the 'regular' drama. All other theatres, excepting the Haymarket in the summer months, were by these monopoly restrictions obliged to represent only the 'illegitimate' or 'irregular' drama... In 1800 the 'legitimate' drama meant, to all concerned, any form of spoken dialogue, whereas the illegitimate drama was entertainment in which nothing could be said without musical accompaniment. By 1832... [Douglas Jerrold] and Macready defined the term [legitimate] as applying to a play of poetic quality or superior literary worth » (E. B. Watson, *op. cit.*, p. 21).

⁸⁰ F. Rahill, *op. cit.*, p. 114.

⁸¹ « One hundred nights were devoted to the musical drama in the Drury Lane season of 1813-1814 and in the thirties Alfred Bunn made it like staple entertainment at Covent Garden, launching that house on its career as the English home of Italian Opera, officially confirmed in 1847 » (*Idem*, p. 125).

i vari tentativi in più direzioni, i due teatri ufficiali lottano per tutta la prima metà del secolo con bilanci assolutamente disastrosi⁸².

Il centro della vita teatrale nonostante la protezione accordata dalla legge e a differenza di quanto è avvenuto fino al 1800, non sta nei due grandi teatri; inoltre il tipo di produzione veramente significativo non è il dramma letterario che non riesce ad avere un suo pubblico tanto che le due istituzioni preposte alla sua presentazione sono costrette a far ricorso a spettacoli esclusivamente musicali o alle stesse forme in uso alle *minor houses*. È a queste ultime, dunque, che bisogna guardare per avere un quadro in qualche modo preciso del teatro e del pubblico del periodo. Tutte, si è detto, agiscono in una posizione al limite della legalità e certamente la nascita della maggior parte di esse è legata alla vasta urbanizzazione strettamente collegata alla rivoluzione industriale.

Londra, alla fine del Settecento e nei primi anni dell'Ottocento è già enorme e continuerà ad espandersi. La fisionomia della città subisce un cambiamento radicale all'inizio del secolo e successivamente una serie di mutamenti interni e di riaggiustamenti. Come e più che nelle altre città, a Londra convergono gli abitanti delle campagne attirati dalla speranza di un lavoro. L'urbanizzazione di Londra, a differenza di quella di città come Manchester, non è legata alla industrializzazione ma all'aumento enorme del volume del traffico portuale e alla sempre maggiore importanza che la città va assumendo quale centro politico e finanziario della nazione e, per alcuni aspetti dell'intero mondo occidentale. L'insediamento dei nuovi abitanti inizia dalla zona del porto e da quella centrale per poi esten-

⁸² « The history of these two houses in the early 19th century is one long tale of vicissitudes. Committees of dilettanti... are followed by actor-managers; actor-managers are followed by adventurers like Bunn — and always the tale is one of disaster and despair. Frantic efforts are made to make ends meet... All these efforts fail, and by 1850 Drury Lane is in a serious way, while Covent Garden has entirely abandoned the spoken drama and is turned into an opera house » (A. Nicoll, *op. cit.*, vol. IV, p. 23).

dersi a tutti quei quartieri in cui ci siano centri di lavoro; la tendenza è a raggrupparsi in una o un'altra zona a seconda del mestiere esercitato⁸³. L'arrivo dei nuovi abitanti e soprattutto il loro numero, che non ha precedenti nella storia della civiltà occidentale, fa sì che certe divisioni sociali in qualche modo già esistenti nel XVIII secolo si approfondiscano. La separazione anche fisica tra i diversi gruppi sociali avviene gradualmente ma è continua e costante. La zona occidentale che gravita intorno al West End è il quartiere dei ricchi, della società elegante. I poveri ci abitano o abitano nelle zone immediatamente confinanti, solo se la loro attività — sarti, calzolari, cappellai etc. — lo richiede, ma rimangono completamente estranei. Gli altri vivono e lavorano nell'East End o nei grandi quartieri immediatamente a Nord e a Sud del Tamigi.

For at least two centuries the world of fashion had naturally gravitated to the districts adjacent to the royal court at Westminster, Whitehall or St James's. To the east the port of London and the waterside had equally naturally become a great centre for commerce and industry. Once established, social divisions of this kind tend to gather cumulative momentum⁸⁴.

Quartieri popolari e quartieri rispettabili nascono dunque come mondi separati e lo diventano sempre più. La nuova popolazione urbana è costituita da gruppi estremamente vari e differenziati che tuttavia hanno in comune alcune caratteristiche: vivono o, in molti casi, sopravvivono,

⁸³ « The clothes makers were heavily concentrated in the West End as well as in Stepney and Bethnal Green, where they had the Spitalfields' weavers as neighbours; the furniture makers around Tottenham Court Road in the East; the printers in Holborn, Finsbury, the City and Southwark and the precision makers in metal, the clock, watch and scientific instrument makers of Clerkenwell » (F. Sheppard, *London 1808-1870; The Infernal Wen*, Berkeley & Los Angeles, Un. of California Press, 1971, p. 160). La citazione non è e non vuole essere esaustiva. Gli artigiani erano solo uno dei gruppi che andavano a costituire il mondo complesso e vario dei « poveri » di Londra. Comunque, indica con chiarezza una tendenza che era propria di tutti i diversi gruppi sociali di questo tipo.

⁸⁴ Cfr. *Idem*, pp. 8-10.

grazie ad un lavoro manuale; non posseggono beni di fortuna; fino al 1864, anno in cui vengono istituite corse della metropolitana a tariffa ridotta, la loro vita si svolge di necessità entro un ambito estremamente ristretto. La mancanza e successivamente l'alto costo dei mezzi di trasporto rendono impossibile qualsiasi mobilità, per cui l'abitazione, il lavoro, gli acquisti, il divertimento, tutto deve svolgersi entro i limiti di uno stesso quartiere o di quartieri strettamente contigui⁸⁵. È chiaro che, date queste condizioni, la dislocazione dei singoli teatri assume una particolare importanza. La mancanza di mobilità geografica, infatti, che fino al 1850 è un dato comune a tutta la popolazione londinese e non ai soli ceti popolari, rende logica l'ipotesi che la maggioranza del pubblico fosse costituita da residenti nelle immediate vicinanze del teatro. Ora, non solo la maggioranza delle *minor houses* — per il 1829 sette su dieci — si trova in zone decisamente popolari ma c'è anche una coincidenza abbastanza puntuale tra le date di apertura delle *minor houses* e il popolamento delle zone che immediatamente le circondano. I primi insediamenti notevoli si hanno nella zona del porto e della City; le prime *minor houses* si aprono⁸⁶ nei quartieri immediatamente a sud del Tamigi — l'Astley's (1804) e il Surrey (1804) a cui nel 1819 si aggiunge il Coburg — e nella zona centrale — il Lyceum, l'Olympic e l'Adelphi (tutti nel 1806). Più tardi, dopo che la città tra il 1820 e il 1830 si è nuovamente estesa a causa

⁸⁵ Dalla lettura di Mayhew (H. Mayhew, *London Labour and The London Poor*, London, Frank Cass, 1967) questo dato risulta evidente; d'altra parte anche per i personaggi « proletari » dei romanzi tardo ottocenteschi l'uso di un mezzo di trasporto pubblico o di una carrozza da nolo rappresenta un avvenimento del tutto eccezionale.

⁸⁶ Tutte, o quasi tutte, fino all'inizio dell'Ottocento non hanno alcuna pretesa di presentare spettacoli teatrali ma si limitano al trattenimento musicale o — è il caso dell'Astley's e del Surrey — a spettacoli da circo. Intorno a questa data in molte di queste istituzioni si comincia a svolgere un minimo di attività teatrale. Alcune ottengono una licenza e in qualche modo regolarizzano la loro posizione, divenendo *minor houses*. Moltissime altre rimangono nell'illegalità più assoluta.

delle forti ondate migratorie di questo periodo, e dopo che l'apertura di Regent Street ha sanzionato e resa definitiva la separazione tra la zona occidentale e la zona orientale della città, l'East End si arricchisce di nuove *minor houses*: il Pavilion, il Marylebone, il Britannia, il Victoria. Mano mano quindi che il fenomeno di inurbamento acquista una maggiore consistenza si aprono nuovi teatri, in cui confluisce essenzialmente un pubblico locale e popolare. Nel caso del Surrey, il teatro dove venne per la prima volta presentato *Black-Ey'd Susan* esiste in proposito la testimonianza del figlio di Jerrold:

The noisy holiday makers of the Borough and of the London Road were the first critics of a piece destined to be played in every quarter of the world⁸⁷.

Per molti dei teatri minori esistono testimonianze analoghe e in qualche caso anche più precise e circostanziate⁸⁸. D'altra parte tutto quanto sappiamo sulle strutture dei teatri e sulle condizioni dello spettacolo fino al 1850 conferma questa ipotesi. Tutte le *minor houses* hanno nella prima parte del secolo sistemazioni rudimentali per gli spettatori⁸⁹; nessuna sala da rinfresco ma un gran numero di venditori ambulanti che offrono ininterrottamente le più svariate bevande e una molteplicità di rozzi generi alimentari. Lo spettacolo inizia alle sei e mezzo; consiste di due o tre parti e dura almeno quattro ore, spesso finisce dopo mezzanotte. C'è la possibilità di entrare a metà serata pagando così metà prezzo. A parte la scomodità dei posti a sedere — vecchia piaga dei teatri — va notato che nelle *minor houses* lo spazio maggiore è riservato all'ordine di posti

⁸⁷ B. Jerrold, *op. cit.*, p. 84.

⁸⁸ H. Mayhew (*op. cit.*, vol. I, p. 14) cita nell'ordine il Surrey, il Victoria, il Bower Saloon e Astley's, come teatri certamente frequentati dai ceti popolari; testimonianze analoghe si trovano in Erle (*op. cit.*), e in buona parte degli scritti giornalistici di Dickens.

⁸⁹ Esisteva nei teatri dell'epoca una vasta platea con lunghe panche senza schienale; pochi palchi senza posti stabiliti (si comprava l'ingresso per un palco, ma bisognava poi procurarsi da sedere) e uno o due enormi loggioni; quello del Coburg arrivava a contenere due o tremila persone.

più economico, c'è la possibilità di entrare a prezzo ridotto e tutte le altre condizioni dello spettacolo sono determinate da abitudini tipiche dei ceti popolari. Mayhew dedica capitoli interi della sua famosa inchiesta sui poveri di Londra ai venditori ambulanti di generi alimentari cotti. Quanto all'orario e alla durata degli spettacoli va ricordato che i critici d'epoca attribuirono l'abbandono del teatro da parte dei ceti abbienti all'abitudine di cenare tardi. Le norme del saper vivere che imponevano questa abitudine, allo stesso tempo impedivano a un gentiluomo o a chiunque volesse essere considerato o si considerasse tale, di entrare a metà spettacolo. Lo *half price system* era ad esclusivo beneficio del « popolo » e non era quindi socialmente accettabile che una persona perbene ne usufruisse. Né era ipotizzabile, per gli stessi motivi, che si mangiasse in teatro; la diversità delle abitudini alimentari marcava in maniera molto netta, e in misura forse oggi impensabile, l'appartenenza ai diversi gruppi sociali. Cominciare alle sei o alle sei e mezzo è quindi segno certo che ci si rivolge a spettatori dei ceti popolari piuttosto che delle classi superiori. Non a caso l'opera, divertimento aristocratico per eccellenza, comincia alle otto.

Se poi accanto alla dislocazione dei teatri e alle condizioni dello spettacolo, consideriamo il prezzo dei biglietti che è sempre un elemento indicativo della composizione del pubblico, la nostra ipotesi viene convalidata. Non solo i prezzi delle *minor houses* sono fin dall'inizio molto più bassi rispetto ai teatri ufficiali, ma si abbassano ulteriormente nel periodo preso in esame:

A thorough economic study of the 19th century theatre has yet to be written, but even a random sample of admission prices in the first half of the 19th century shows a general downward trend. At the minor theatres prices were even lower... After about 1820, therefore admissions were considerably cheaper than during the last half of the 18th century. Such prices must have meant at least an influential increase in attendance from the lower middle and working class⁹⁰.

⁹⁰ M. R. Booth, « The Social & Literary Context », in C. Leech & T. W. Craik (eds.), *op. cit.*, vol. VI, p. 9.

La stretta interdipendenza tra fenomeno di inurbamento, condizioni della mobilità geografica della popolazione, dislocazione dei teatri e appartenenza sociale del pubblico è confermata da quanto avviene nelle *minor houses* dopo il 1850. A partire da questa data, con precedenti poco rilevanti che possono farsi risalire al 1830, viene istituito a Londra un regolare servizio di mezzi di trasporto che negli anni immediatamente seguenti avrà un notevolissimo incremento e che modificherà essenzialmente le abitudini di una larga fascia intermedia della popolazione che potrà muoversi con facilità e potrà avere un centro di vita sociale separato dalla zona in cui abita: il West End e la City diventano il centro della città nel senso moderno del termine. Tutti i teatri esistenti in queste due zone si adattano ad accogliere questo nuovo pubblico più ricco e più esigente e subiscono una serie di modifiche nella struttura, nell'orario, nell'organizzazione e nella durata degli spettacoli che vanno nella direzione di una maggiore comodità e raffinatezza. Modifiche, che non trovano riscontro nei teatri di periferia, nelle zone, cioè, in cui le condizioni di vita e di mobilità geografica degli abitanti sono rimaste immutate. La connessione, ci sembra, è molto chiara. Urbanizzazione, dislocazione, mobilità geografica sono dati che certamente incidono e determinano la composizione del pubblico teatrale.

Naturalmente, come sempre quando si tratta di un fenomeno culturale, la dipendenza non è così meccanica: accanto ai dati di cui si è detto entrano in gioco una molteplicità di elementi diversi in parte riconducibili ad altri contesti, in parte legati a fenomeni specificamente culturali. L'urbanizzazione crea un nuovo pubblico, ma questo pubblico intanto ha la possibilità di trovare un suo spazio in quanto in questo periodo esistono condizioni particolari perché ciò avvenga.

È questo in Inghilterra, più che altrove, un periodo di cambiamenti rapidi e, come tale, di estrema complessità: si tratta di fenomeni il cui inizio può farsi risalire al Medioevo, ma a cui lo sviluppo tecnologico imprime ritmi e proporzioni del tutto nuovi:

Non è una novità la scissione tra capitale e lavoro, né l'organizzazione industriale della produzione; da secoli c'erano macchine e da quando esisteva un'economia orientata in senso capitalistico, continuo era il progresso dei metodi razionali nella produzione. Ma ora questa si meccanizza e si razionalizza in modo decisivo, entrando in una fase che liquida affatto il passato⁹¹.

Le conseguenze di questi cambiamenti sono di una portata senza precedenti e coinvolgono tutte le istituzioni sociali e tutti i tipi di rapporti, provocando in un tempo relativamente breve mutamenti strutturali profondi. Naturalmente il teatro non rimane e non può rimanere fuori da questo quadro generale di cambiamento. L'urbanizzazione, si è detto, provoca l'apertura di nuovi teatri ma non è la sola né la più diretta conseguenza ed è a sua volta legata ai profondi cambiamenti verificatisi nelle strutture sociali ed economiche⁹². L'antica legislazione basata sul monopolio e sul protezionismo aveva favorito gli interessi dei mercanti e dei proprietari terrieri ma è di ostacolo allo sviluppo e al progresso dell'impresa industriale e viene quindi combattuta e infine abolita. Il principio della libera concorrenza e il diritto all'iniziativa personale diventano i cardini dell'ideologia dei nuovi ceti medi e vengono riaffermati e difesi a tutti i livelli. Come residuo di antico privilegio aristocratico inconciliabile con i nuovi principi liberistici si combattono le leggi sul monopolio teatrale. Tra il 1787, in cui si ha il primo tentativo di aperta sfida al monopolio e il 1843 in cui esso viene ufficialmente abolito, viene condotta una lunga battaglia legale che vede come protagonisti da una parte i rappresentanti dei gruppi tradizionalmente egemoni, dall'altra i membri della nascente borghesia industriale. Tutte le petizioni per una maggiore liberalizzazione vengono respinte, ma il modo in cui ciò

⁹¹ A. Hauser, *op. cit.*, vol. II, pp. 70-71.

⁹² In questo periodo si ha una profonda modifica all'interno delle classi possidenti col sorgere di un nuovo ceto capitalistico, gli imprenditori industriali, i cui interessi sono talora coincidenti, ma molto spesso contrastanti con quelli dei gruppi tradizionalmente egemoni che avevano come forma principale di reddito la proprietà terriera, che lentamente si era trasformata in capitale bancario.

avviene mette chiaramente in luce il carattere di classe della lotta. Mentre tutte le richieste precedenti la Riforma Parlamentare e presentate quindi ad organi che sono ancora unicamente espressione dell'aristocrazia fondiaria sono respinte e riescono solo a costringere il Re, il *Privy Council*, il Parlamento su posizioni di difesa — l'antica legislazione viene mantenuta in base ad argomentazioni sempre più sottili e cavillose —; una nuova richiesta presentata nel 1832 riceve l'approvazione dei Comuni, ma viene respinta dai Lords. L'indicazione, ci sembra, non potrebbe essere più chiara: i rappresentanti dei nuovi ceti medi — il 1832 è l'anno della Riforma Parlamentare — accettano e difendono la liberalizzazione dei teatri; i Lords persistono nella difesa di un loro privilegio. Quando il potere politico dei nuovi gruppi si è consolidato, la riforma teatrale viene finalmente approvata.

Contemporaneamente allo svolgersi di questa battaglia il pubblico teatrale nel suo complesso muta fisionomia. Per lungo tempo in Inghilterra si era avuta una sorta di egemonia o almeno di prevalenza della nobiltà di corte e della società alla moda sul teatro. Gli stessi gruppi che guidavano la vita politica, monopolizzavano e davano il tono alla vita teatrale. Tra il 1780 e il 1830 per testimonianza unanime dei contemporanei⁹³, l'aristocrazia abbandona il teatro e frequenta solo l'Opera o i teatri stranieri:

Polite society when it patronized the theatre at all, favoured the opera; a large section of that society however shunned the theatre altogether and sought entertainment from the circulating library⁹⁴.

Il rifugiarsi in questo tipo di teatri — divertimenti concessi ai pochi eletti in grado di apprezzarli — fa pensare ad una sorta di atteggiamento difensivo che ben corrisponde alla condotta tenuta nella lotta per l'abbattimento del monopolio teatrale e che, messa in relazione alla situazione politica generale di cambiamento e di contestazione

⁹³ Cfr. E. B. Watson, *op. cit.*, pp. 7 e segg. e 111 e segg.

⁹⁴ G. Rowell, *The Victorian Theatre*, Oxford, Clarendon Press, 1967, p. 1.

dell'ordine esistente, può far pensare ad un legame o almeno a una corrispondenza tra l'abbandono del teatro e la perdita di egemonia politica dei gruppi il cui potere era essenzialmente basato sulla rendita fondiaria. La nuova borghesia che conduce la sua battaglia sia a livello politico generale che in campo teatrale ha, però, nei confronti di questa istituzione, un antico e radicato pregiudizio religioso anche se non così esasperato come apparve agli occhi di William Archer⁹⁵. Esiste, inoltre, un genere letterario, il romanzo, che essa ha creato e in cui, quindi, molto più che non nel dramma si riconosce e si esprime. Mentre sul dramma gravano sia il confronto con la tradizione sia i limiti obbiettivi come le leggi di cui si è detto, il romanzo ha il doppio vantaggio di essere abbastanza maturo come forma espressiva e più libero rispetto al dramma, sia perché non ha una tradizione così soffocante, sia perché non ha limiti esterni o censura. I nuovi ceti medi, quindi, pur contribuendo in maniera attiva alla fine del monopolio aristocratico sul teatro, non si sostituiscono ai gruppi tradizionalmente egemoni:

It is as if the middle class having made its dramatic challenge, lacked, at least in the theatre the organization to carry it through⁹⁶.

Si potrebbe quasi dire che il teatro presenti un vuoto di egemonia in questa fase o offra uno spazio relativamente aperto che si presta ad interventi frammentari da varie parti e in varie direzioni. Esso, infatti, finisce col riflettere e forse subire la pressione dei nuovi abitanti della città.

⁹⁵ W. Archer attribuisce lo sviluppo del dramma alla fine dell'Ottocento alla caduta del pregiudizio religioso contro il teatro che era invece molto vivo nei primi anni del secolo « The ultimate cause of the revival I cannot pretend to determine. No doubt it is partly due to the gradual decay of the old Puritan prejudice against the theatre — a prejudice which now survives chiefly in the ineradicable habit of holding dramatic art, but essentially frivolous » (W. Archer, « The Drama », in A. Ward (ed.), *The Reign of Queen Victoria*, London, 1887, p. 590).

⁹⁶ R. Williams, *op. cit.*, p. 288.

Si tratta di gruppi sociali relativamente nuovi, analfabeti in una percentuale che, dalle statistiche ufficiali, è superiore al 40% degli uomini e al 65% delle donne⁹⁷, certamente insensibili a qualsiasi tradizione accademica e letteraria e con l'esigenza di trovare modi di espressione diversi dalla comunicazione scritta. Le nuove masse urbane hanno provenienza, abitudini, cultura diverse, ma hanno in comune una serie di bisogni elementari che nascono da condizioni di vita estremamente dure e che inducono a ricercare in maniera sia pure confusa e talora contrastante centri e modi di aggregazione che non sono e non possono essere quelli già esistenti. Questo avviene ai più diversi livelli, certamente, ad esempio a livello politico e a livello sociale⁹⁸; per quello che riguarda il nostro discorso da questo tipo di esigenza nasce il rifiuto delle forme e dei luoghi tradizionali di spettacolo e la richiesta di luoghi e forme diverse. Il Covent Garden e il Drury Lane, i due teatri ufficiali, nonostante le modifiche continuamente apportate sia alle strutture che al repertorio — modifiche esplicitamente volte ad attrarre un pubblico popolare — rimangono semi-deserti nello stesso periodo in cui il bisogno di spettacolo dell'emergente proletariato e sottoproletariato urbano è tale che le istituzioni teatrali e le forme di spettacolo non si

⁹⁷ « As official statistic show, in 1837 forty per cent of the men and sixty five of the women of the country were known to be illiterate. With a partly alien and mostly working-class population the proportion in the East End was probably much higher » (A. E. Wilson, *East End Entertainment*, London, 1954, p. 66).

⁹⁸ Durante i primi trent'anni dell'Ottocento, nonostante l'esistenza dei *Combination Acts*, che proibivano qualsiasi forma di riunione e di associazione fra i lavoratori e comminavano gravi pene per i trasgressori, si ebbe un'attività sindacale intensa e forme di aggregazione varie ma molto numerose che portarono avanti le grandi rivendicazioni popolari (cfr. L. Morton, *Storia del Popolo Inglese*, Roma, Officina, 1973, p. 332). Altri tipi di associazioni, le *Friendly Societies*, erano invece costituite con fini preminentemente sociali (feste e funerali). Queste ultime non erano illegali, ma non si conformavano allo spirito utilitaristico della borghesia industriale che le avrebbe volentieri viste svolgere compiti assistenziali nei riguardi dei lavoratori associati (Cfr. E. J. Hobsbawm, *Industry and Empire*, Harmondsworth, Penguin Books, 1969, p. 88).

contano. Alle spalle del Drury Lane si apre l'Olympic; nelle immediate vicinanze l'Adelphi; nel West End il Queen's. Si assiste a spettacoli e si recita per le strade⁹⁹, nei *penny gaffs*, nelle *dukeries*, nei *saloons*, nelle *minor houses*, secondo l'ora, le disponibilità finanziarie, il tempo.

La lotta contro il monopolio teatrale che si svolge in parlamento ha una sua base largamente popolare e prima ancora che a livello legale, è superata e vinta nella pratica quotidiana: l'apertura delle *minor houses*, l'introduzione del dialogo non sono che le due tappe più note e significative della progressiva conquista dello spazio teatrale da parte dei nuovi abitanti delle città, ma dietro questi episodi c'è la pressione costante e continua di un pubblico sempre più numeroso.

Ciò, tuttavia, non esclude affatto forme precise di controllo sulle istituzioni teatrali. La borghesia liberale che favorisce e appoggia l'abolizione delle leggi sul monopolio, mantiene però fermi e, anzi, amplia, i poteri di censura del Lord Chamberlain¹⁰⁰ e quando uno dei teatri minori, il Rotunda in Blackfriars Road, diventa un centro di aggregazione cartista viene immediatamente approvato un *Metropolitan Police Act* con un articolo che riguarda e regola l'attività dei teatri illegittimi. Il teatro ha, però, il vantaggio di offrire una comunicazione diretta e facilmente comprensibile ad un pubblico che ha limitate capacità di lettura e, come tale, è impenetrabile o quasi, a forme di comunicazione scritta.

⁹⁹ H. Mayhew (*op. cit.*, vol. III, pp. 121 a 158) cita non meno di sette tipi diversi di attori che recitavano per le strade di Londra.

¹⁰⁰ « This bill (1843) repealed all previous acts treating of the control of the stage and in effect abolished theatrical monopolies and special privileges. However, the Lord Chamberlain's authority over the content of the drama was increased: any piece performed anywhere 'for hire' in Great Britain had to be sent to him for approval, and his power to forbid performance of the whole or any part of the piece submitted was absolute — a power not removed by legislation until 1968 » (M. R. Booth, « The Social and Literary Context » in *op. cit.*, vol. VI, p. 43).

Joe Whelks, of the New Cut, Lambeth, is not much of a reader, has no great store of books, no very commodious room to read in, no very decided inclination to read, and no power at all of presenting vividly before his mind's eye what he reads about. But put Joe in the gallery of the Victoria Theatre: show him doors and windows in the scene that will open and shut, and that people can get in and out of; tell him a story with these aids, and by the help of live men and women dressed up confiding him their inmost secrets in voices audible half a mile off, and Joe will unravel a story through all its entanglements, and sit there as long as midnight as you have anything left to show him¹⁰¹.

Allo stesso tempo può essere un luogo di incontro per un minimo di vita sociale e comunitaria e di evasione da una realtà quotidiana brutale e altrimenti insopportabile. Rappresenta, quindi, per i ceti medi, lo spazio per « il popolo », il luogo in cui gli si può concedere di cercare e tentare proprie forme di espressione. Per i primi trent'anni del secolo XIX e fino alla metà, la maggioranza, o meglio, la sezione dominante del pubblico teatrale, intendendo come tale quella sezione del pubblico che in un certo momento storico determina il successo o l'insuccesso di un dramma e a cui, quindi, l'autore idealmente si rivolge, è costituita quasi esclusivamente dal nuovo proletariato e sottoproletariato urbano. Ci sono certamente differenze di pubblico legate alla diversa dislocazione dei teatri ma si tratta tuttavia di un gruppo relativamente omogeneo e differenziato dalla borghesia. Fino al 1830 la presenza delle classi medie nelle *minor houses* costituisce un dato irrilevante; dopo questa data in maniera graduale ma costante, la composizione del pubblico teatrale subisce ulteriori mutamenti.

La presenza di questo tipo di spettatori nelle *minor houses* è un tratto distintivo del teatro inglese nei primi cinquant'anni dell'Ottocento giacché riesce ad influenzare lo sviluppo del dramma in maniera significativa. Il genere teatrale più diffuso, si è detto, è il melodramma. In questo

¹⁰¹ C. Dickens, « The Amusements of the People » (March 30, 1850), in *Household Words*, in C. Dickens, *Miscellaneous Papers*, London, Chapman, 1911, vol. I, p. 187.

periodo e per un tempo relativamente breve le caratteristiche essenziali di questa forma sono determinate dal gusto popolare anche se non è possibile prescindere dall'esistenza di una committenza di natura diversa nè dai limiti che da essa le derivano.

Sarà utile a questo punto estendere l'indagine all'organizzazione della produzione, giacché in questa, come in altre epoche, tale elemento ha sempre avuto influenza diretta sull'evento teatrale e, quindi, sul dramma. È noto che in questo periodo ad ogni teatro per quanto infimo, faceva capo una compagnia organizzata secondo una precisa gerarchia retributiva che corrispondeva ai diversi ruoli che si era in grado di interpretare sulla scena:

The players in stock were neatly pigeon-holed according to their respective function. The leading player or heavy lead was the tragedian who could be relied upon to play such roles as Hamlet and Macbeth when required. There were heavy fathers, juvenile *leads*, low comedians, singing chambermaids, walking ladies and gentlemen and « general utility » players who were useful in the minor roles and received the lowest salaries¹⁰².

Chiunque aspirasse al successo doveva percorrere l'intera trafila prima di ottenere ruoli di una certa importanza. Di conseguenza spesso la carriera teatrale si svolgeva nell'ambito di uno stesso teatro e, comunque, nella maggioranza dei casi di una stessa zona¹⁰³. Lo stesso accade per gli autori. Ogni teatro così come ha i propri attori ha anche i propri autori. La professione di drammaturgo è caratterizzata in quest'epoca dalla necessità di una produzione incessante legata al continuo variare dei programmi; dalla destinazione dell'opera teatrale esclusivamente alla rappresentazione; dalla scarsa retribuzione. Queste caratteristiche impongono all'autore una conoscenza precisa e approfondita delle tecniche teatrali, delle strutture del tea-

¹⁰² A. E. Wilson, *op. cit.*, p. 63.

¹⁰³ Ci furono attrici — Houser, Yarnold, Vining — notissime nell'East End, e sconosciute altrove.

tro per cui scrive e soprattutto degli spettatori a cui è diretto il suo dramma. Senza questa conoscenza è impensabile mantenere il ritmo di scrittura necessario. Naturalmente un tale tipo di organizzazione si riflette nella produzione drammatica. L'autore adatta le sue opere al teatro, alla compagnia, al pubblico per cui scrive. Le compagnie è a sua volta organizzata secondo i generi teatrali di maggior successo; scenari e suppellettili si adattano a questi stessi. In un rapporto per così dire circolare, l'esistenza di una compagnia, di un teatro, di un autore fissi generano nel pubblico determinate attese ed abitudini.

Ciò che rende particolare il teatro di questo periodo è tuttavia lo speciale legame che esiste fra attori, autori e pubblico. C'è, infatti, un rapporto di familiarità che si esplica in una doppia direzione: attori ed autori sono largamente noti al loro pubblico e allo stesso tempo ne fanno strettamente parte:

The local theatre stood well rooted in its own soil, relying upon its experienced management, its own well tried favourite players, its own playwrights, too, and its own personnel, known to all from stage manager to the drummer in the orchestra as familiar characters¹⁰⁴.

La loro estrazione sociale, il tipo di retribuzione che ricevono, molte volte la loro istruzione, li portano a condividere bisogni, esperienze, aspirazioni del pubblico per cui recitano e scrivono. È questa una delle caratteristiche dei teatri popolari che colpisce maggiormente Dickens¹⁰⁵ e che, sebbene riportata in termini tutt'altro che benevoli viene rilevata anche da Erle¹⁰⁶. Ogni teatro si presenta, dunque, in quest'epoca come un insieme autosufficiente con carattere locale particolarmente evidente nei modi della produzione e, quindi, di riflesso nel prodotto. « All the

¹⁰⁴ A. E. Wilson, *op. cit.*, p. 25.

¹⁰⁵ Cfr. C. Dickens, « The Amusements of the People », in *Miscellaneous Papers*, cit., vol. I, pp. 187 e segg.

¹⁰⁶ Erle (*op. cit.*) per ognuno degli spettacoli che descrive riferisce con molto spirito sulla partecipazione del pubblico e sull'intima conoscenza fra attori, autori, spettatori.

minor theatres in London, especially the lowest » — scrisse Dickens nel 1837 — « constitute the centre of a little stage struck community »¹⁰⁷, mettendo l'accento proprio sul carattere di centro comunitario che ci sembra tipico dei teatri di questo periodo.

Elemento per certi aspetti non coerente con questo tipo di organizzazione è il *manager*. L'importanza di questa figura nella prima metà del secolo va certamente sottolineata e tenuta presente. Pagata una somma annuale ai proprietari del suolo, pagato il prezzo convenuto all'autore, il *manager* ha la piena disponibilità del teatro e del dramma. Giudica e decide su tutti gli aspetti dello spettacolo unicamente secondo il suo giudizio e, poiché si occupa nei dettagli di tutti gli aspetti economici, ciò lo induce naturalmente ad un'estrema concretezza. Nessun *manager* può permettersi di ignorare che uno spettacolo può anche essere un fatto artistico, ma è comunque per lui un fatto commerciale: dal successo o dall'insuccesso di un dramma o di una stagione teatrale può derivare la ricchezza o, e non è raro il caso, la prigione per debiti¹⁰⁸.

L'alone letterario e poetico che circonda il mondo dello spettacolo non ha nessun fascino per il *manager*, il quale ha, e non può non avere, la consapevolezza di essere un produttore di beni, sia pure di natura particolare; sa che il suo mercato è il pubblico e che attori e autori non sono che la sua mano d'opera¹⁰⁹. Gli attori vengono general-

¹⁰⁷ C. Dickens, « Private Theatricals », in *Sketches by Boz 1837*, London, Chapman, 1911, p. 97.

¹⁰⁸ Tra gli altri, C. Mathews e Madame Vestris (cfr. C. J. Williams, *Madame Vestris, a Theatrical Biography*, London, Sidgwick & Jackson, 1973, p. 191).

¹⁰⁹ Così, come nel mondo del lavoro, abbiamo *managers* che razionalizzano lo sfruttamento della mano d'opera e dei mezzi tecnici a loro disposizione (Vestris) e *managers* che tentano uno sfruttamento brutale (Davidge, direttore del Coburg intorno al 1830); alcuni dominano il mercato con la pubblicità (Elliston) altri tendono ad imporsi con la qualità del prodotto presentato (Macready e senz'altro Vestris).

mente rispettati se hanno una certa fama¹¹⁰, così come l'operaio specializzato che fin dal primo Ottocento e non solo allora, ha sempre goduto di una posizione privilegiata rispetto alla semplice manovalanza¹¹¹. Verso l'autore, invece, nessuno ha scrupoli o riguardi. Compito dell'autore è di fornire una certa quantità di materia prima, ma è un compito di importanza relativa: il vero artefice dello spettacolo è il *manager* stesso.

Il suo ruolo e il suo predominio orientano certamente la produzione teatrale in una direzione opposta a quella delle influenze della cultura locale, ma questa funzione non è quella di un monarca assoluto, in quanto il potere ad essa connesso è strettamente legato a quel « localismo » di cui si è parlato nelle pagine precedenti. Il successo o l'insuccesso di un'opera teatrale si costruiscono, infatti, nelle sale dei teatri e non sui giornali attraverso polemiche e recensioni. Alla fine di ogni serata il *manager* si presenta sulla scena e richiede una sorta di giudizio popolare sulle novità presentate. È questo il momento magico: le ovazioni o i fischi salgono alle stelle e non lasciano dubbi sul parere dei presenti:

When the manager or his representative appeared after a new piece « to give it out » for repetition, his entrance was the signal for outspoken opinion. The audience revelled in the prerogative. The ferocity with which the public pronounced sentence was a major cause for the diffidence of literary men who might otherwise have written for the stage. Similarly, a great success on the part of the actor or playwright met with an imposing tribute difficult for us to

¹¹⁰ Anche nel caso — già non raro nella prima metà del secolo, ma che diventa comunissimo nella seconda metà — di *actor-managers*, gli attori noti che fanno parte della stessa compagnia, vengono trattati con riguardo dai *managers*, proprio perché è lampante il loro apporto sul piano economico. Elliston, che era un attore molto noto, oltre che, come si è detto, un *manager*, ebbe in periodi ed in teatri diversi attori di spicco come Kean e Vestris.

¹¹¹ Una pratica estremamente comune era quella di non pagare i membri della compagnia in caso di difficoltà finanziarie. Madame Vestris fu considerata un'innovatrice perché pagava in anticipo gli attori e li trattava tutti con rispetto (cfr. C.J. Williams, *op. cit.*, pp. 97 e segg.).

conceive... The verdict rendered by the audience was final and without appeal. No manager with safety could disregard it¹¹².

Stando alle descrizioni dei contemporanei¹¹³ l'intensità e l'univocità di questo giudizio dovevano essere veramente notevoli, ma quello che colpisce anche di più è che in base ad esso si annunzia o meno la replica dello spettacolo: il che vuol dire possibilità di influenzare il dramma in una misura forse oggi impensabile. Il giudizio popolare è temuto e disprezzato, ma in ogni caso esiste ed è senza appello per gli autori che non hanno alcuna possibilità di sottrarsi ad esso e di modificarlo anche se si chiamano Lord Byron ed hanno alle spalle una larga fama come poeti:

The sneering reader, the loud critic, the tart review are scattered and distant calamities; but the trampling of an intelligent or an ignorant audience upon a production which, be it good or bad, had been a mental labour to the writer, is a palpable and immediate grievance heightened by a man's doubt of their competency to judge, and his certainty of his own imprudence in electing them as his judges¹¹⁴.

In più occasioni i *managers* provano a non tenere conto¹¹⁵, ma sono sempre tentativi falliti. Il pubblico ha i propri gusti e le proprie preferenze e riesce a imporsi e a far sì che la sua volontà venga rispettata.

¹¹² E. B. Watson, *op. cit.*, p. 107.

¹¹³ « Damn 'em, how they hissed! It was not a hiss, neither but a sort of frantic yell like a congregation of wild geese, with roaring sometimes, like bears, mows and mops like apes, sometimes snakes that hissed me into madness. 'Twas like St. Anthony's temptations. (Ch. Lamb, Letter to Mr. Manning, printed in the notes to vol. I of E. V. Luca's edition of *Lamb's Works*, p. 412). Lamb scrisse un vero e proprio saggio sull'argomento: « The custom of hissing at the theatres » riportato in E. B. Watson, *op. cit.*, pp. 83-85.

¹¹⁴ G. Byron, « Preface » to *Marino Faliero*, in *Poetical Works* ed. by F. Page, London, O.U.P., 1937, p. 408.

¹¹⁵ Elliston che aveva una grande influenza sul pubblico fece questo tentativo in più occasioni ma senza successo (cfr. E. B. Watson, *op. cit.*, p. 108).

Questo dato è molto importante e va tenuto presente sia perché veramente particolare di questo teatro e di questo periodo, sia perché ridimensiona l'importanza e l'influenza della figura del *manager*. Se è vero, infatti, che egli è per sua natura portatore di esigenze commerciali che non sono certo di natura popolare, è altrettanto vero che nel teatro esiste all'epoca un fortissimo *feed-back* da cui il *manager* stesso è condizionato. In altre parole, pur essendo un elemento verticistico, egli finisce con l'essere assimilato e far parte della comunità teatrale, giacché è obbligato a tener conto delle esigenze del pubblico. Il commerciale è, e deve essere, anche popolare, anticipando in parte la circolarità di questa antinomia che è una caratteristica dell'arte popolare e dell'industria culturale. Egli esprime, quindi, molto bene la doppia realtà del melodramma che non sfugge ad una determinazione dall'alto, che si esprime nei limiti imposti ai contenuti, nella rigidità dell'intreccio e dei personaggi, nella stessa tendenza allo spettacolare, ma che all'interno di questi limiti ha spazi democratici e di contatto con la base a livello di linguaggi, spazi e contatto che il teatro ha raramente conosciuto in seguito.

Un'analisi di *Black-Ey'd Susan* che prenda in considerazione il teatro in cui esso fu rappresentato, l'autore, l'attore principale, il *manager* di questo spettacolo può forse dare una maggiore concretezza a quanto si è fin qui affermato in particolare sul tipo di organizzazione della produzione teatrale esistente all'epoca e sulla stretta relazione tra tale organizzazione e il melodramma.

La storia del Surrey conferma in maniera abbastanza puntuale molte delle ipotesi avanzate sul legame tra la nascita dei nuovi teatri e il fenomeno dell'inurbamento: situato sulla riva meridionale del Tamigi, all'incrocio tra Blackfriars e Waterloo Road — una delle zone che per prime si popolano di nuovi abitanti — il Surrey è una delle *minor houses* che per prime riescono ad ottenere una licenza: è anche il teatro nel quale a partire dal 1809 si comincia a far uso del dialogo sia pure sotto forma di

recitativo e rappresenta quindi uno dei punti nodali nella lotta popolare al monopolio teatrale. Sulla composizione del suo pubblico possono sussistere pochi dubbi. A parte la testimonianza del figlio di Jerrold, già citata, va ricordato che nella sua inchiesta sui « poveri » di Londra Mayhew in più occasioni lo nomina come uno dei luoghi abitualmente frequentati dagli strati umili della popolazione, confermando quanto afferma Blanchard Jerrold.

The other amusements (apart from the pub and dances) of this class of the community are the theatre and the penny concert and their visits are almost entirely confined to the galleries of the theatres on the Surrey-side — the Surrey, the Victoria, the Bower Saloon and (but less frequently) Astley's¹¹⁶.

Il pubblico del Surrey è dunque con certezza un pubblico locale e popolare.

Come quasi sempre accade, non ci sono notizie sulla compagnia teatrale che per la prima volta presentò *Black-Ey'd Susan* a questi spettatori, ma ce ne sono sull'attore protagonista e sulla sua interpretazione del marinaio William. T. P. Cooke¹¹⁷ veniva da una famiglia che certamente non era superiore per livello sociale a quelle che assistevano alle sue interpretazioni; non aveva ricevuto un'istruzione regolare; aveva fatto il marinaio; aveva conosciuto l'indigenza. Come attore la sua popolarità era soprattutto legata a ruoli nautici. Prima di *Black-Ey'd Susan* la sua

¹¹⁶ H. Mayhew, *op. cit.*, vol. I, p. 40.

¹¹⁷ « Thomas Potter Cooke, the celebrated William, in *Black-Ey'd Susan* was the son of a surgeon and born in Titchfield Street, Marylebone, April 23rd, 1786. He joined the Royal Navy in H.M.S. *Raven* in 1796... He left the Navy after the Peace of Amiens and joined the dramatic profession in January, 1804, at the Royalty Theatre, and subsequently was a member of Astley's, the Lyceum and then went to Dublin. In 1809 he was at the Surrey, and made his first appearance at Drury Lane... Went to Covent Garden, October 1822. He first played Long Tom Coffin, in *The Pilot* at the Adelphi, October 25th, and William in *Black-Ey'd Susan*, June 6th, 1829. His last appearance was on March 29th, 1860, as William, at Covent Garden, for the Dramatic College profit » (C. Scott, *op. cit.*, pp. 152-53).

interpretazione più famosa era stata quella di Long Tom Coffin in *The Pilot*, un dramma nautico di Fitzball (Adelphi, 1825). Questa coincidenza fra mestiere e ruoli interpretati sulla scena è certamente un dato eccezionale, ma nel caso di Cooke esisteva e costituiva un elemento base della sua popolarità:

It may be noted that he greatly commanded the regard of his audience from the fact that he had really seen active service as a sailor and delighted to disport a medal obtained by him in that capacity ¹¹⁸.

Vedergli interpretare ruoli che si riferivano alle sue esperienze come marinaio in parte riproducendole, in parte idealizzandole creava un ambito particolarmente ampio di intesa con il pubblico. Quelle stesse esperienze erano infatti note e, si è detto, comuni a gran parte degli spettatori. Tra pubblico e attore certamente, quindi, esisteva quella omogeneità di modi di vita, di interessi, di punti di vista che, come si è detto, è una caratteristica del teatro di questo periodo. La conferma di ciò è nello stile di recitazione dell'attore principale. Come si legge nelle testimonianze d'epoca ¹¹⁹, sulla scena Cooke salta, balla, canta, impreca, si esibisce in lotte e duelli con inimitabile vigoria ed energia inesauribile: non c'è raffinatezza, non c'è riproduzione realistica, ma c'è la stessa energia, il movimento, la vivacità di quegli attori, acrobati, mimi, cantanti che ancora a metà del secolo si potevano veder recitare per le strade di Londra ¹²⁰. Dopo il 1850, laddove la composizione

¹¹⁸ E. Dutton Cook, *op. cit.*, p. 98.

¹¹⁹ Ancora nel 1871, leggiamo: « With the weight of more than threescore and ten years upon his shoulder the veteran player (Cooke) was yet true to himself and to the method of representation he had founded; he sang his songs, spun his yarns, wielded his cutlass and executed the most arduous of hornpipes with amazing energy » (*Idem*, p. 96).

¹²⁰ H. Mayhew (*op. cit.*, vol. III, pp. 121 a 158) si dilunga nella descrizione delle condizioni di vita degli attori che all'epoca sua recitavano per le strade di Londra e tratta nei dettagli delle seguenti categorie: *Penny Gaff Clown*, *Penny Circus Jester*, *Silly Billy*, *Billy Barlow*, *Strolling Actors*, *Ballet Performers*, *Street Reciter*.

sociale del pubblico cambia, il cerchio si spezza; la consonanza tra pubblico e attore non si crea più attraverso questi riferimenti culturali: nei teatri del *West End* lo stile di recitazione di Cooke viene giudicato antiquato e guardato con simpatia, come una curiosa reliquia del passato. Gli attori e lo stile di recitazione di *William and Susan* rispondono a criteri del tutto diversi ¹²¹. Al contrario, nei teatri periferici nei quali le condizioni della rappresentazione teatrale sono rimaste in larga parte immutate, gli attori — come Erle sottolinea in più occasioni con gran sarcasmo — continuano a recitare alla maniera di Cooke. È questa, ci sembra, un'ottima riprova del legame culturale, oltre che sociale, esistente tra pubblico e attore che abbiamo postulato, e del fatto che esso è l'elemento caratterizzante di questo teatro e di questo periodo.

Lo stesso discorso può in buona parte valere anche per l'autore di *Black-Ey'd Susan*. D. Jerrold ¹²² non è un

¹²¹ Dalle critiche sui quotidiani d'epoca appare chiaro che l'unica maniera di recitare che si riteneva valida, e, quindi, il criterio alla base dello stile di recitazione di *William and Susan* era « la naturalezza », l'imitazione della realtà, intendendo come tale il comportamento, o meglio i modelli di comportamento e le regole del saper vivere delle classi medie. La recitazione di Barnes, che impersonava Crosstree, ad esempio, viene unanimemente giudicata ottima perché nonostante debba presentare sulla scena un'azione disonorevole — l'assalto a Susan — riesce anche in questa circostanza ad apparire un gentiluomo, sia pure vittima di una momentanea e passeggera aberrazione.

¹²² Douglas Jerrold nacque a Londra, il 3 gennaio 1803 da una famiglia di attori di provincia. Ricevette un'istruzione sommaria da attori della compagnia del padre. All'età di dieci anni si imbarcò e fu marinaio per tre anni. Nel 1815 la famiglia emigrò a Londra dove visse in gravi difficoltà finanziarie. Jerrold cominciò a lavorare come apprendista tipografo, ma contemporaneamente cominciò anche a scrivere per il teatro. Il suo primo dramma *The Duellists*, fu respinto dal *manager* del Lyceum ed ebbe un lungo e tortuoso *iter* alla fine del quale poté essere rappresentato al Sadler's Wells nel 1821. Nel 1825 Jerrold si impegnò con Davidge, *manager* del Coburg, a scrivere per questo teatro. Gravi motivi di disaccordo lo indussero a rivolgersi al Surrey dove fu ingaggiato da Elliston con

letterato che vive lontano dalla gente per cui scrive, ma un uomo non ricco che ha avuto ed ha la stessa vita dura, gli stessi problemi economici e le stesse esigenze del suo pubblico. Proviene da una famiglia di modesti attori di provincia; è autodidatta; come Cooke è stato marinaio ed è un uomo pressato dal bisogno economico¹²³. La sua carriera teatrale, inoltre, fino al 1829 si è svolta esclusivamente tra il Coburg e il Surrey. Di questi teatri egli è stato, fino a questa data, autore fisso. Non c'è dubbio, quindi, che la provenienza, il reddito, la collocazione sociale di Jerrold sono identici a quelli dei suoi spettatori e che almeno fino alla produzione di *Black-Ey'd Susan* le sue opere sono esplicitamente indirizzate ad un pubblico locale e popolare. Certamente *Black-Ey'd Susan* è un prodotto che, a paragone di altri anche dello stesso Jerrold, presenta carattere di mediazione molto più accentuato proprio perché è il dramma con cui l'autore si propone di raggiungere un successo che lo faccia uscire dai confini del Surrey e quindi l'ottica di classe è in qualche modo sfumata, purtuttavia esiste ed è inequivocabile. Per poter raggiungere un pubblico più ampio, Jerrold deve innanzitutto piacere al suo pubblico: le modalità della produzione; il tipo di rapporto esistente tra spettatori e scena rendono impossibile l'esclusione o il superamento di questo passaggio obbligato. Il gusto del pubblico è l'elemento

una paga di 5 sterline settimanali. Contemporaneamente scriveva critiche teatrali per un certo numero di periodici. Dopo *Black-Ey'd Susan* la sua vita cambiò in parte poiché si trovò a far parte di un ambiente sociale superiore a quello di provenienza. Il successo di questo melodramma gli aprì, infatti, le porte dei teatri ufficiali. Ciononostante le sue simpatie politiche rimasero immutate. Tra i suoi amici più intimi vi fu Thomas Cooper, noto esponente cartista, con il quale dal 1852 fino alla sua morte Jerrold pubblicò il *Lloyd's Weekly Newspaper*. Soprattutto rimase intatta la sua conoscenza e la sua capacità di presentare sulla scena problemi e personaggi del mondo da cui proveniva, come testimonia *The Rent Day* scritto nel 1832.

¹²³ Come già detto (vedi nota precedente), all'epoca in cui scrive *Black-Ey'd Susan*, Jerrold è tanto povero che per poter sopravvivere svolge più lavori.

condizionante dell'attività teatrale. In questo senso si può in una certa misura parlare per il melodramma del periodo in esame di democratizzazione della produzione e non del solo consumo.

A questa legge non sfugge neanche Elliston — il *manager* che produce *Black-Ey'd Susan* — che pure ha una personalità molto marcata e priva di qualsiasi scrupolo. Il costo dello spettacolo e il tipo di organizzazione della produzione teatrale vigente all'epoca, impongono la necessità del *manager* il quale però, come portatore di precisi interessi commerciali, è una figura in un certo senso incoerente con gli altri elementi della organizzazione della produzione teatrale. Da questo punto di vista, Elliston è una figura tipica: tutta la sua biografia¹²⁴ lo indica come un tipo di produttore estremamente spregiudicato che ha come mira il successo unicamente in termini di profitto economico. Ciononostante « the graceless » Elliston¹²⁵ trova un limite molto concreto al suo predominio nel comportamento del pubblico. Nei teatri da lui diretti scoppiavano spesso violentissimi *riots* dovuti proprio alla sua disinvoltura nel tentare di imporre le sue scelte. In queste occasioni egli veniva in scena e, grazie alle sue qualità di istrione, riusciva ad ottenere la calma, ma doveva sempre accontentare o fingere di accontentare il pubblico. Talora, nonostante la sua demagogia¹²⁶ doveva incondizionatamente cedere anche se questo implicava per lui notevoli perdite economiche. In altre parole, nonostante la sua conoscenza del gusto del pubblico, e la sua tendenza a strumentalizzarlo, neanche Elliston riesce ad imporre scelte dettate esclusivamente da interessi commerciali, ma deve operare una precisa mediazione tra i suoi interessi e le richieste popolari. È impossibile, o certamente molto difficile in questo periodo costruire un successo teatrale esclusivamente a tavolino e pensare di riuscire ad imporlo.

¹²⁴ Una trattazione ampia dell'argomento si trova in E. B. Watson, *op. cit.*, pp. 167-175. Le notizie che citiamo sono quasi tutte tratte da questa fonte.

¹²⁵ B. Jerrold, *op. cit.*, p. 85.

¹²⁶ Cfr. E. C. Watson, *op. cit.*, p. 170.

Nel caso dello strepitoso successo di *Black-Ey'd Susan* che fu senza precedenti, la fortuna del dramma, la ricchezza di Elliston, la carriera di Jerrold, la fama di Cooke, furono decisi dal finale che riuscì a catturare ed attrarre l'attenzione di un pubblico particolarmente rumoroso e distratto e a trascinarlo in dimostrazioni di delirante entusiasmo.

The audience were hot and noisy almost throughout the evening. Now and then, in a lull, the seeds of wit intrusted by the author to the gardener (Mr. Bucskstone) were loudly appreciated; but the early scenes of Susan's 'heart rending woe' could not appease the clamour. By and by came the clever denouement when, just previously to the execution the captain enters with a document proving William to have been discharged when he committed the offence. The attentive few applauded so loudly as to silence the noisy audience. They listened and caught up the capitally managed incident. The effect was startling and electrical. The whole audience leaped with joy and rushed into frantic enthusiasm¹²⁷.

Questo contatto speciale tra pubblico e scena che ha la sua manifestazione più clamorosa nella possibilità degli spettatori di imporre la propria scelta ma che è presente anche nel tipo di familiarità che intercorre fra i partecipanti a vario titolo dell'evento teatrale è forse l'elemento più interessante del teatro del periodo. Tanto più interessante in quanto il successo di un dramma era all'epoca un dato difficilmente manipolabile. La stampa, infatti, in particolare i quotidiani, raramente prendevano in considerazione eventi teatrali che non fossero quelli dei teatri ufficiali o dello Haymarket: di tutto il successo di *Black-Ey'd Susan*, sul quale certamente non possono esserci dubbi, le uniche registrazioni esistenti sono due brevi note del *Times*: nella prima nota si espone l'intreccio e nella seconda si comunica che un membro della famiglia reale si era recato a vedere lo spettacolo¹²⁸.

¹²⁷ B. Jerrold, *op. cit.*, p. 84.

¹²⁸ « We have seldom seen a piece with so few and such simple incidents which excited such intense interest in the audience »

La produzione di *Black-Ey'd Susan* è, quindi, un esempio concreto di quella mediazione tra pressione della base e interessi a monte della comunicazione che si è definita tipica del teatro del periodo. L'esistenza di un destinatario individualizzato e determinato (pubblico locale e popolare), i legami sociali e culturali tra produttori (attori e autori) e destinatario della comunicazione teatrale coesistono, nel melodramma, in un rapporto di tensione e contraddizione con le esigenze di commercializzazione e la tendenza alla standardizzazione e al conformismo ideologico. In *Black-Ey'd Susan*, da una parte c'è Elliston — il *manager* senza scrupoli che tenta ad ogni costo di imporre il suo prodotto sul mercato — e c'è il desiderio di Jerrold di migliorare la sua posizione sociale. Dall'altra c'è il Surrey, un teatro che sorge in un quartiere abitato da gente legata al mare, famoso per la produzione di drammi navali; c'è Jerrold, un autore che ha fatto il marinaio e che è legato alla zona dove sorge il Surrey da lunghi anni di lavoro; c'è Cooke un ex-marinaio che fa l'attore e interpreta da sempre ruoli nautici; c'è in poche parole una vera e propria comunità in cui i singoli elementi interagiscono gli uni sugli altri in un rapporto scambievole che non manca di riflettersi in maniera diretta sul prodotto. L'elemento decisivo tra questi tipi contrastanti di pressione è costituito dalla presenza e dalla partecipazione attiva del pubblico. La possibilità di una risposta collettiva immediata che utilizza il medesimo canale attraverso il quale il messaggio è stato ricevuto è determinante nella formazione e nel controllo della comunicazione melodrammatica.

(*Times*, 15 June 1829, p. 2). « His Royal Highness the Duke of Sussex honoured this theatre (Surrey) last night with his presence... The performances selected for the evening were *Black-Ey'd Susan*... » (*Times*, 30 July 1829, p. 2). La mancanza di critiche sui quotidiani d'epoca è una conferma, sia pure indiretta, che chi leggeva questi giornali non frequentava le *minor houses*, o le frequentava solo occasionalmente. Si ricordi che il prezzo dei quotidiani era all'epoca volutamente alto. Il destinatario delle comunicazioni di tali teatri, pertanto, non va certamente ricercato fra i gruppi sociali abbienti.

Intanto possono avverarsi le rispettive speranze di Elliston e Jerrold in quanto *Black-Ey'd Susan* riesce ad ottenere l'approvazione incondizionata del pubblico del Surrey. Senza quei magici minuti di entusiasmo — « the wole audience leaped with joy and rushed into frantic enthusiasm » — non sarebbe esistita possibilità di successo.

Ne viene di conseguenza che *Black-Ey'd Susan*, che è il prodotto di questo tipo di organizzazione, pur entro i limiti precisi stabiliti dalla legge e da convenzioni teatrali di natura verticistica piuttosto che democratica, contiene elementi popolari e realistici che ne costituiscono la caratteristica essenziale. Questo melodramma, non si può certo negare, usa i linguaggi imposti dalla legge per questo tipo di rappresentazione teatrale, parla di un argomento « permesso », rispetta in pieno gli stereotipi esistenti per i personaggi e per l'intreccio: subisce, quindi, senza possibilità di dubbio, tutti i condizionamenti esterni (leggi e censura teatrale) e culturali. In questa stessa opera si dà spazio alla tendenza allo spettacolare, come è testimoniato dalle ampie possibilità sceniche offerte al *manager* e dalla serie di opportunità fornite all'attore principale. C'è, inoltre, un tono estremamente moderato del discorso — William, si è detto, non ha una sola parola di ribellione — che chiaramente ha lo scopo di raggiungere un pubblico più ampio possibile. Tali elementi tendono tutti a farne un prodotto altamente commerciabile. Purtuttavia, nell'esempio in esame, e nel melodramma in generale, i condizionamenti culturali ed esterni non sono passivamente subiti, ma modificati ed usati in maniera tutt'altro che convenzionale. Agli stereotipi di provenienza letteraria si aggiungono e sovrappongono tratti realistici e popolari: William, Susan, Gnatbrain e gli altri hanno tutta la stilizzazione tipica dei personaggi sentimentali, arricchita e variata, però, da una serie di attributi, di comportamenti, di atteggiamenti sconosciuti ai modelli proposti o, in qualche misura, imposti. Inoltre il tipo di legame stabilito tra collocazione di classe dei personaggi e loro qualità morali e l'accento posto sulla connotazione sociale vale a rendere la comunicazione melodrammatica alternativa, anche se in

misura moderata, rispetto al tipo dominante di discorsi esistente all'epoca. Così l'ottimismo moralistico dell'intreccio — la virtù è sempre premiata, il vizio punito — conserva il suo carattere consolatorio, ma viene modificato in una precisa direzione: il povero vince, il ricco perde; il marinaio William riacquista la libertà, ritorna fra i suoi amici e da sua moglie; il ricco e disonesto Doggrass muore annegato.

I modi di espressione imposti dalle legge — musica, elementi gestuali e visuali — sono usati per creare un linguaggio nuovo e particolare che mira a presentare il materiale offerto nella maniera più vivida e semplice possibile: le canzoni e le musiche di *Black-Ey'd Susan* sono ampiamente note; le scene chiaramente espressive delle situazioni presentate; William, Susan, gli altri personaggi cantano, saltano, ballano, lottano fra loro sulla scena per raccontare e rendere comprensibile la loro storia. La musica, la spettacolarità, i duelli, le scene mimate valgono quanto e più delle parole a creare una particolare atmosfera, a rafforzare certi effetti, a volte a comunicare concetti che la censura teatrale proibisce e sopprime se espressi con parole. Da queste forme espressive e da questo tentativo di espressione globale il messaggio proposto emerge più efficacemente: la legge non è uguale per tutti, ma fatta dai ricchi per i ricchi. La forma è mediata, in molti casi rozza, ma c'è un'estrema vivacità ed è attraverso di essa che emerge un'ottica di classe ben precisa. In questo senso e con questi limiti *Black-Ey'd Susan* è un esempio di come in quest'epoca il teatro con la propria compagnia, il proprio pubblico, il proprio autore sia in certi casi centro di vita comunitaria e il dramma parli di esperienze non remote, in forme vive, reali, vissute, condivise da autore e pubblico non in maniera astratta ma diretta.

Nella seconda metà del secolo la gamma di possibilità offerte, le proposte lanciate da questo tipo di teatro non vengono raccolte o se lo sono, vengono raccolte solo parzialmente: con *William and Susan* come si è detto si ha riduzione dei temi trattati con prevalenza decisa di quello domestico-sentimentale; passaggio al realismo nel

linguaggio teatrale come modulo espressivo prevalente, mentre nel teatro precedente coesistono più tecniche narrative; soppressione di qualsiasi elemento spettacolare; unificazione e restringimento dei codici con decisa prevalenza di quello letterario verbale. Shaw, Wilde (con l'eccezione di *Salomè*), Jones, Pinero, i drammaturghi della « rinascita teatrale » della fine dell'Ottocento si muoveranno in questa direzione. I loro drammi, certamente molto più raffinati e meglio articolati segneranno, rispetto al primo melodramma, un ritorno alla prevalenza del codice verbale.

L'affermazione, dunque, che nella prima metà dell'Ottocento non esiste teatro va rivista e corretta. Certamente non esistono drammi che possono qualificarsi di « alta cultura » nè si producono capolavori, si ha però un genere — il melodramma — che mette in evidenza e in un certo senso crea o rinnova possibilità del mezzo teatrale affatto sconosciute o quantomeno cadute in disuso.

Non c'è dubbio che *Black-Ey'd Susan* non può essere definito un monumento letterario — la sua natura effimera è rivelata dal fatto stesso che bastarono cinquant'anni a rendere necessario e desiderabile un adattamento — pure ha una validità che gli deriva proprio dalle sue qualità di comunicazione più ampia e variegata. Attraverso un linguaggio particolare — la cui caratteristica è data dalla varietà dei codici usati e dall'insistenza su quelli più specificamente teatrali — viene esposta e trattata una gamma di argomenti particolarmente ampia: c'è il tema domestico e sentimentale, ma sono esposti anche le difficoltà ed i problemi di una classe ben specifica; esperienze e modi di vita di una comunità; la solidarietà fra i poveri; l'ingiustizia della legge verso i poveri. C'è quindi un tentativo di globalità presente ad ogni livello ed articolato in maniera particolarmente significativa e, in certa misura, più originale a livello di linguaggi, dove la presenza di un ampio pubblico popolare impone e determina l'adozione di forme espressive diverse da quelle tradizionali. Tale tentativo è un elemento fortemente originale e caratterizzante di questo tipo di comunicazione, giacché non esiste in nessuna altra forma drammatica del periodo nè in epoche imme-

diatamente precedenti o successive. Dopo l'epoca elisabetiana certe aree di esperienza, certi moduli espressivi, certi linguaggi non erano stati più usati, o almeno non in maniera sistematica. Il melodramma li recupera e li riporta in auge tentando una sintesi ed un adeguamento alla realtà dell'epoca. Nonostante i risultati siano spesso rozzi e primitivi, questo rimane un elemento di indubbia validità: perché nel teatro si abbiano di nuovo tentativi altrettanto ampi e globali dovranno passare ancora lunghi anni.

A tutto questo va aggiunto che le situazioni presentate sono situazioni concrete, estremamente familiari al pubblico presente in sala. Inoltre, l'estrazione sociale e i modi di vita di spettatori, attori e autori sono essenzialmente simili, per cui è possibile una affinità di risposte di fronte alle esperienze sociali che si presentano. È questa una componente essenziale di *Black-Ey'd Susan* e di tutto il melodramma, tanto più importante in quanto fra pubblico e dramma esiste all'epoca un rapporto diretto.

La matrice della forza particolare del melodramma primo-ottocentesco sta, dunque, nella consonanza tra il pubblico e l'autore e nell'allargamento di prospettiva che ne deriva: questo tipo di dramma è diverso da tutti gli altri perché non pone limiti agli argomenti da trattare né ai modi per farlo. Condizione necessaria e sufficiente è che i temi siano trattati con linguaggio specificamente teatrale: il melodramma è fatto per essere rappresentato, non letto; in questo rompe in maniera definitiva la situazione di privilegio in cui all'inizio del secolo e per buona parte dell'Ottocento, la letterarietà del dramma è posta rispetto alle sue potenzialità di attuazione scenica. Accanto all'ampiezza della comunicazione va sottolineata la possibilità che ha il pubblico di intervenire direttamente sul dramma e, quindi, di influenzare le strutture di mediazione e condizionare in maniera decisiva lo sviluppo del dramma stesso: sono questi, ci sembra, gli elementi qualificanti e discriminanti di questo teatro e di questo periodo.

Un'analisi del teatro tardo ottocentesco che tendesse a collegare la sparizione degli elementi popolari — esemplificata in maniera evidente, si è detto, dalla riscrittura

di *Black-Ey'd Susan* — al cambiamento del pubblico teatrale che indubbiamente si ebbe dopo il 1850 e alla nascita di una ulteriore e potente struttura di mediazione, la critica teatrale sulla stampa quotidiana, potrebbe forse costituire la migliore riprova del fatto che il melodramma è sintomatico di un'epoca in cui c'erano pluralità di espressioni drammatiche, forme più duttili e aperte e anche una maggiore partecipazione popolare.

« *THE NAKED AND THE DEAD* » DI N. MAILER:
L'IDEOLOGIA DEL 'MELTING POT'
E IL DISAGIO DELL'INTELLETTUALE LIBERALE

di
Ludovico Isoldo
Napoli

L'idea di un universo etnico organico e unificante (anche se estremamente frastagliato), di un crogiuolo dove sono confluite una serie di componenti razziali e culturali — molto lontane le une dalle altre — ma tutte contribuenti di un'unica grande entità nella quale queste differenziazioni acquistano una valenza emblematica per la capacità di organizzarsi e strutturarsi in una sola e grande nazione (con una solida tradizione democratica), dove l'opportunità di migliorarla e di migliorarsi è concessa a tutti, è stata sempre da parte dell'ideologia ufficiale americana l'elemento più persuasivo per veicolare all'interno e all'esterno una immagine positiva di sé e della sua giovane storia.

Ed è così che il mito del « Melting Pot » ricorre con una frequenza ossessiva nella storia della cultura americana.¹ Questo mito, che sottende l'ideale di una nazione omogenea — a dispetto delle contraddizioni razziali e culturali al suo interno —, ha avuto da sempre un ruolo ed una funzione di estrema importanza, a parte la parentesi della guerra civile, nella storia degli Stati Uniti. È stata, questa

¹ È certamente uno dei miti più vecchi, anche se tra i meno solidi, della società americana. Cfr. N. Glazer - D.P. Moynihan, *Beyond the Melting Pot*, Cambridge, The M.I.T. Press, 1967 (1963), pp. 288-89 e *passim*.

visione particolare, da Lincoln in poi, sempre opportunamente e sistematicamente usata a fini nazionalistici o demagogici e per ricomporre fratture e lacerazioni interne di difficile soluzione. Gli apparati propagandistici e persuasivi rooseveltiani, alla vigilia e durante la seconda guerra mondiale (anche se si registra in questo periodo una recrudescenza dell'antisemitismo e del razzismo in generale²), utilizzavano questi canali retorici — fra gli altri molto più incisivi — per l'affermazione di quei messaggi di massa che giustificavano e incoraggiavano l'entrata in guerra degli Stati Uniti³.

Questo mito (che è presente con alterna rilevanza e con motivazioni ideologiche diverse in alcuni romanzi di guerra) lo ritroviamo in *The Naked and the Dead* (1948) con un intento fortemente demistificatorio da parte di Mailer⁴. Di quest'opera si propongono qui due diversi ma pa-

² Cfr. R. Polenberg (a cura di), *America at War: The Home Front, 1941-1945*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, Inc., cap. 4.

³ Cfr. R. Polenberg, *op. cit.*, cap. I.

⁴ Che dei romanzi di guerra presentino una larga varietà etnica nella provenienza dei personaggi non è casuale. L'America si presentava al mondo — e all'Europa in particolare sconvolta dalla guerra — come un paese forte ed unito, uscito da una grave crisi economica ed ora in una fase di sensibile ripresa che aveva risolto o quasi tutti i suoi problemi, con un'economia florida (gli anni immediatamente precedenti la seconda guerra mondiale avevano registrato un aumento considerevole nell'espansione dei consumi individuali) e quindi una ripresa dell'occupazione che, dopo la parentesi del '29, interessava milioni di persone di qualsiasi strato sociale e di varia provenienza etnica. Il *New Deal*, per certi aspetti, aveva operato il miracolo. I piani di ristrutturazione capitalistica dell'economia attuati da Roosevelt (e ispirati fortemente, alla fine degli anni '30, dalla filosofia economica Keynesiana) rilanciavano all'interno e all'esterno l'idea e il mito della nazione del benessere, florida e ricca. Erano aspetti questi dell'*American Dream* che incoraggiavano fortemente l'immigrazione e influenzavano positivamente i paesi del vecchio mondo, a parte ovviamente l'Italia fascista e la Germania di Hitler. Si rafforzava così lo stereotipo ideologico del « crogiuolo », accompagnato all'idea di un paese depositario della democrazia dove tutti, di ogni origine etnica, avendo contribuito in egual misura alla sua nascita e alla sua fortuna, rispondessero alla

ralleli livelli di lettura. La funzione del « Melting Pot » nel romanzo di Mailer risponderà al primo livello d'analisi. Col secondo si misurerà il rilievo complessivo della struttura politica del romanzo individuando nelle tensioni sociali e ideali dell'immediato dopoguerra il referente più diretto e attendibile del messaggio dello scrittore.

Questo secondo livello di lettura non dovrebbe sorprendere. Mailer è pienamente consapevole di vivere in una società in pieno rinnovamento ideologico. L'America rinnovava le strutture del consenso — logorate e rese ormai inadeguate dai risultati del conflitto mondiale — per l'affermazione di una nuova retorica di massa che individuava nel comunismo, dopo la sconfitta del nazifascismo, il nuovo nemico da combattere. La realizzazione del sogno imperiale in Asia, in America Latina e in Europa sembrava ora più vicino. Il romanzo (scritto in un periodo di forti — ma anche laceranti — tensioni politiche, ideali e culturali) segna certamente nella vita dello scrittore una fase di inquietante riflessione critica e dialettica: quella di un giovane intellettuale progressista — chiaramente influenzato dalle correnti democratiche degli anni '30 — che, se da un lato salutava la sconfitta storica del fascismo e del nazismo, dall'altro si interrogava drammaticamente, come intellettuale democratico, sul futuro dell'America e su una sua possibile e forse inevitabile svolta reazionaria. D'altra parte, il giovane Hearn, che esprime le contraddizioni di molti

« crociata » lanciata da Roosevelt per difendere la democrazia: all'interno dall'aggressività dell'imperialismo giapponese e in Europa dalla minaccia della barbarie nazifascista. L'America, in fondo, aveva già conosciuto un precedente storico: il rito del richiamo all'unità della nazione, come già era stato per la guerra del '15-'18 con la campagna di Woodrow Wilson, si ripeteva. Per quanto riguarda la prima guerra mondiale, c'è da sottolineare che anche nell'ambito dell'immaginazione, in quel periodo, si registra una vigorosa azione di sostegno alla retorica interventista del presidente Wilson. Non furono pochi, alla vigilia del primo conflitto mondiale, i romanzi che incoraggiavano, fino a rendere inevitabile, l'entrata in guerra degli Stati Uniti. Cfr. S. Cooperman, *World War I and the American Novel*, Baltimore, Johns Hopkins P., 1967.

intellettuale marxista appena usciti dall'esperienza bellica, riflette significativamente le ansie, le preoccupazioni e le attese di un'intera generazione della quale Mailer, sebbene giovanissimo all'epoca, è certamente un paradigma emblematico. Come *Soldier's Pay* (1926) di Faulkner (che s'interrogava — da ottiche completamente diverse — sulla pace e sul futuro dell'America dopo il conflitto del '15-'18) anche il romanzo di Mailer non è solo un discorso sulla guerra ma è anche, e soprattutto, una profonda e preoccupante riflessione sulla pace, sul dopoguerra.

N. Mailer, in *The Naked and the Dead*, indubbiamente uno dei romanzi più riusciti del genere guerra, esaspera, radicalizzandola, la problematica relativa al « Melting Pot », anche se il discorso poggia soprattutto sui binari dell'antisemitismo e del ruolo degli ebrei americani nella guerra. La scelta dei personaggi chiave dell'opera rafforza notevolmente l'idea di un esercito che non ha, a differenza di quelli europei e asiatici impegnati nello stesso conflitto, una fisionomia etnica omogenea. Giovani di origine anglosassone, mediterranea, ebraica, balcanica e latino-americana combattono sotto la stessa bandiera. Ognuno, naturalmente, a dispetto della concezione del « Melting Pot » e dei suoi postulati filosofici, porta con sé peculiarità della sua visione del mondo relativa alle sue tradizioni e alla sua cultura e quindi, in alcuni casi, di un universo ideologico che è in contraddizione con l'immagine di una nazione varia nelle sue radici etniche ma compatta ed unita nell'ideologia. Ognuno, d'altra parte, ha una sua particolare idea della guerra e delle ragioni per cui combatte. Le redini dell'unificazione fittizia di pensiero e di ideali sono mantenute, attraverso precisi compiti istituzionali, dagli anglosassoni « puri », il generale Cummings e il sottufficiale Croft — l'irriducibile fanatico della guerra —, ma forse, per alcuni aspetti, anche dal giovane ufficiale liberale Hearn.

L'idea complessiva che sottende quindi il discorso di Mailer è che il mito del « Melting Pot » non regge alla realtà della guerra, mostrando innegabilmente i suoi limiti e le sue contraddizioni ideologiche. L'eterogeneità etnica del gruppo — questo « microcosm of America », come giustamente

sottolinea M. Millgate⁵ — si frantuma irrimediabilmente in tanti universi culturali e ideologici contrapposti. Gli ebrei Roth e Goldstein, l'italiano Minetta, l'irlandese Gallagher, il polacco Gzienwicz (ma « Polack » per tutti), il messicano Martinez, insieme alla maggioranza anglosassone, sono significativamente sorretti da diverse visioni del mondo le cui inconciliabilità, di fronte al pericolo, determinano la mancanza, totale in alcuni casi, di solidarietà, scatenando al loro interno incomprensioni, diffidenze e razzismo⁶.

Mailer scava profondamente nella psicologia di ogni personaggio, riportando alla luce personalità molto complesse attraverso un'analisi capillare, nel passato di ognuno, delle motivazioni che aiutano a comprenderne gli atteggiamenti⁷. Ed è così che riusciamo a capire perché Marti-

⁵ M. Millgate, *American Social Fiction: James To Cozzens*, New York, Barnes & Noble, 1965 (1964), p. 149.

⁶ Questa logica di divisione e di contrapposizione all'interno del gruppo colpisce maggiormente gli ebrei Roth e Goldstein. Arruolatisi nell'esercito, spinti dall'entusiasmo, come tutti gli ebrei, di contribuire alla sconfitta del razzismo tedesco, Roth e Goldstein combattono in realtà su due fronti, impegnati come sono a difendersi dalle discriminazioni razziali a cui sono soggetti nello stesso esercito statunitense. Goldstein, in un primo momento, risente maggiormente di questa contraddizione, anche se sembra quasi volerla rimuovere dalla coscienza per poi accettarla amaramente e definitivamente.

⁷ La struttura di *The Naked and the Dead* richiama scopertamente (come d'altronde hanno rilevato tutti coloro che si sono occupati di Mailer) *U.S.A.*, la famosa trilogia di Dos Passos. C'è chi (Howard M. Harper Jr., *Desperate Faith*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, pp. 101-102) individua, in questa affinità con Dos Passos, un forte limite dovuto all'accanimento col quale il giovane Mailer, proprio sulla scorta dei più famosi scrittori progressisti degli anni '30, si ostina a riproporre il romanzo « a tesi » secondo le teorie del determinismo economico e sociale. Sullo stesso piano si muove anche Barry H. Leeds (*The Structured Vision of Norman Mailer*, New York, New York University Press, 1969, p. 12) secondo il quale Mailer avrebbe recepito perfettamente la lezione di scrittori come Farrell, Dos Passos e Steinbeck. Jean Radford — alla quale dobbiamo forse il migliore lavoro sull'opera comples-

nez, Polack, Croft, Roth, Goldstein, Hearn, Gallagher, Red, Cummings ed altri combattono, ognuno a modo suo, una propria guerra senza che ci sia nulla che li accomuni nelle finalità⁸.

siva di Mailer — allarga invece notevolmente l'ottica d'analisi sostenendo, e giustamente, che le analogie tra *The Naked and the Dead* e *U.S.A.* vanno al di là del dato tecnico-strutturale sollecitando quindi una riflessione critica che investa più dettagliatamente le affinità ideologiche dei due scrittori (Cfr. J. Radford, *Norman Mailer: A Critical Study*, London, The MacMillan Press, 1975, p. 77. Cfr. anche R. Poirier, *Mailer*, London, Fontana, 1972, p. 38; John W. Aldridge, *After the Lost Generation. A Critical Study of the Writers of Two Wars*, New York, MacGraw, 1951, p. 135 e Walter B. Rideout, *The Radical Novel in the United States, 1900-1954*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1956, p. 271).

⁸ Questo assunto potrebbe maggiormente valere per Martinez, Gallagher e Minetta. Martinez, col suo stentato inglese, di estrazione sottoproletaria o approssimativamente proletaria (una origine di classe legata inscindibilmente al messicano trapiantato negli Stati Uniti) combatte più per la ricerca e l'acquisizione definitiva di un'identità precisa che per la guerra vera e propria, sperando di essere gratificato alla fine con l'appropriazione legittima all'aspettativa dell'*American Dream*. Pur nel suo sforzo di « americanizzarsi » quanto più possibile (sforzo intrapreso sin dall'infanzia con la volontà di appropriarsi di una cultura ritenuta a torto superiore e veicolo immediato di benessere e di prestigio di classe) Martinez, anche coi galloni di caporale prima e di sergente poi, risente inesorabilmente delle proprie contraddizioni: « And as he looked into Croft's cold blue eyes he felt the same inadequacy and shabbiness, the same inferiority he always knew when he talked to... to White Protestant » (N. Mailer, *The Naked and the Dead*, London, Wingate, 1957, p. 517).

Gallagher, che prima di arruolarsi nell'esercito aveva fatto parte attivamente di comitati anticomunisti, galoppino del partito repubblicano, è accecato da un odio irrazionale verso ebrei, comunisti e neri. È pienamente convinto, secondo la più reazionaria tradizione ideologica del partito repubblicano, che queste tre categorie sintetizzano i mali di tutto il paese. La sua sembra una guerra combattuta all'interno stesso dell'esercito degli Stati Uniti, lontano com'è dalla realtà bellica generale e dalle sue reali motivazioni. Lontano da questa realtà è, indubbiamente, anche Minetta, l'italiano che nella giungla sogna del suo paese d'origine, che non sente affatto questa guerra (come Polack non ne comprende appieno il significato, forse non si rende neanche conto perché e per chi sta combattendo impe-

Destinati ad un'impresa disperata quanto inutile, a contatto con una realtà terribilmente ostile e sconosciuta (la giungla si rivelerà per loro un'esperienza allucinante), impreparati psicologicamente e tecnicamente per una missione pericolosissima, gli uomini di questo plotone mostrano i loro limiti psicologici e più propriamente umani rivelando contraddizioni, che per la verità erano emerse anche prima, che vanno al di là del « personale » per investire la sfera ideologica e politica complessiva del paese per cui sono impegnati a combattere.

La lunga marcia attraverso la giungla è così la risultante di un processo di verifica, di tenuta di questo gruppo (su un terreno decisamente disponibile, dove affioreranno contraddizioni di ordine sociale e individuale) di fronte ad una realtà drammatica che rompe gli equilibri faticosamente e forse frettolosamente raggiunti al suo interno. Ma la giungla si presta anche, emblematicamente, ad una lettura che rimanda ad una serie di significati simbolici i cui referenti non è difficile individuare. Sono in molti, d'altra parte, a riconoscere al monte Anaka una evidente funzione simbolica. È la meta ufficiale del plotone, ma è anche il segno inequivocabile — e qui tutta la critica è pienamente concorde — di una lotta selvaggia dell'uomo con la forza della natura (per Croft rappresenta senz'altro una facile valvola di sfogo dove è possibile scaricare tutta una serie di nevrosi che l'apparato repressivo dell'esercito non fa che acuire drammaticamente)⁹. Ma questa dimensione con-

gnato com'è a procurarsi una ferita per uscirne definitivamente fuori), rifugiandosi in vaghi e lontani ricordi, nei discorsi del padre che elogiava la retorica fascista e Mussolini e nell'esaltazione che provava ai racconti della marcia su Roma.

⁹ Lo stesso artificio medievaleggiante del « viaggio » — il richiamo di una dimensione archetipa classica largamente formalizzata sul piano retorico delle strutture dell'immaginazione — ricorda forse (per espedienti retorici marginali, poiché non ha una organica fisionomia allegorica) l'itinerario classico del *Pilgrim's Progress* del Bunyan. Ma è la struttura complessiva del romanzo che è dominata da una serie di sequenze topiche classiche. I richiami biblici e danteschi sono evidenti. Ci sono il « Monte » (nel cui referente qual-

flittuale dell'uomo con la natura è presente anche altrove. L'attraversamento del fiume (che rimanda scopertamente ad una sequenza del *Pilgrim's Progress*), segnando l'inizio e la fine del viaggio, è subito connotato da una luce sinistra; questa connotazione negativa — dovuta non solo alle difficoltà incontrate dagli uomini nel guadare il corso d'acqua, ma anche per i numerosi presentimenti che avvertono dell'immediato pericolo — è omologata in ultimo dall'episodio in cui Wilson morente viene inghiottito dalle acque, dopo che Ridges e Goldstein, stremati dalla fatica, allentano la presa del corpo dell'amico¹⁰.

Questa tensione — l'inesorabile conflittualità dell'uomo con la natura — si radicalizza alla fine, e in un modo grottesco, quando i calabroni obbligheranno gli uomini a desistere definitivamente dalla loro impresa. Anche l'episodio — in cui sono emblematicamente protagonisti Croft e Hearn, poco prima che quest'ultimo sia colpito a morte — del-

cuno riconosce, anche sulla scorta di indicazioni dello stesso Mailer, il simbolo della morte: cfr. D. F. Burg, « The Hero of the Naked and the Dead », in *Modern Fiction Studies*, XVII, no. 3, Autumn, 1970), la giungla — come « Selva » — e il fiume che è un *topos* particolarmente codificato dalle allegorie medievali. È importante sottolineare, comunque, che qui vengono ribaltati i valori tradizionali della cultura cristiana che indicano nel « Colle » e nel « Viaggio », come pellegrinaggio, il raggiungimento della salvezza e nel fiume un mezzo di purificazione e di redenzione e non, come vedremo più avanti, un simbolo di morte. Il simbolismo di Mailer, in ogni caso, non rimanda assolutamente a una rete allegorica organica, come già si faceva notare, ma piuttosto, e marginalmente, a referenti politici (al di là del tema anch'esso classico del conflitto uomo-natura) che trovano nella contingenza storico-politica epocale i significati più attendibili.

¹⁰ L'attraversamento del fiume da parte di Ridges e Goldstein col corpo di Wilson agonizzante, al di là del richiamo al *Pilgrim's Progress*, presenta una curiosa analogia, anche se marginale, con un episodio di *As I Lay Dying* (1930) di Faulkner dove più evidente è la presenza del Bunyan. È noto, d'altra parte, come l'impianto formale di questo romanzo di Faulkner sia costruito, per certi aspetti, a fronte delle strutture dell'opera del puritano inglese (Cfr. l'interessante e minuziosa analisi comparatistica operata recentemente da B. Lanati, *L'avanguardia americana. Tre esperti*, Torino Einaudi, 1977).

l'uccellino ferito, raccolto da un soldato, sorprendentemente inteneritosi, e freddamente schiacciato in una mano da Croft, si carica di significati simbolici. Croft è convinto che tra l'uomo e la natura — particolarmente quella non umanizzata, non vinta e dominata appunto dall'uomo — ci sia una sorta di guerra aperta. L'intervento di Hearn, che ammonisce il suo sottufficiale per il brutale gesto, oltre a ribadire la contrapposizione tra i due¹¹, evidenzia significativamente che il giovane ufficiale liberale è decisamente lontano da questa dialettica: la perpetua lotta di due forze opposte, l'uomo e la natura.

È, comunque, certamente significativo che Hearn muoia al primo contatto con la giungla. Quanto più forte e più incisiva diventa questa lotta dell'uomo con la natura infida e con se stesso, l'impianto retorico del discorso di Mailer esclude questo personaggio. Hearn, nella giungla, contrapposto a Croft, è quindi inesorabilmente e significativamen-

¹¹ L'idealismo del giovane ufficiale liberale è destinato fatalmente a scontrarsi con la mentalità fascistoide del suo sergente. Croft è il sottufficiale « modello », eccessivamente ligio al dovere. A caccia di promozioni e di gloria, frustrato da esperienze familiari ed esaltato da imprese giovanili (ha sparato contro un corteo di operai, uccidendo uno scioperante; faceva parte della « National Guard »), Croft impone col terrore, distinguendosi anche per atrocità commesse in alcune operazioni contro i giapponesi, una disciplina ferrea e il rispetto della sua persona all'interno del plotone. Più che per il razzismo, Croft si distingue soprattutto per il suo senso paranoico e fascista del dovere, cresciuto com'è alla scuola dell'anticomunismo di stato. Diversamente da Cummings (il generale che sintetizza significativamente lo stereotipo dell'ufficiale autoritario, razzista e decisamente anticomunista), Croft non ha una visione del mondo precisa e sistematizzata: è la filosofia dell'americanismo esasperato che lo ispira e lo governa meccanicamente. Indubbiamente non è, come Cummings, un professionista della guerra, e non è la crudeltà che lo distingue, ma quella costanza irrazionale, maniacale con cui dà la caccia ai giapponesi. Ci fa capire che sta combattendo come Cummings anche se con motivazioni di base completamente diverse, una sua personalissima guerra. Croft, per cui la guerra è senz'altro un mezzo liberatorio, anticipa, per certi aspetti, la figura del sottufficiale o dell'ufficiale paranoico particolarmente distintosi per atrocità nella guerra in Vietnam.

te sconfitto. E forse ci troviamo anche qui di fronte a un significato simbolico il cui referente più immediato è da ricercarsi nelle strutture profonde del romanzo¹². Hearn è lontano dal suo ambiente « naturale », ed è obiettivamente incapace di passare *dall'arma della critica* — è particolarmente ferrato nel gioco delle dialettiche contrapposte con Cummings — *alla critica delle armi*. Ma è nella caratterizzazione, nella costruzione retorica — estremamente contraddittoria — di questo personaggio che si coglie la sua dimensione simbolica o, meglio, paradigmatica. In altre parole Hearn, come già si metteva in rilievo all'inizio di questo discorso, è assunto, per certi aspetti, a simbolo, a paradigma dell'intellettuale liberale americano in una determinata fase storica: l'immediato dopoguerra. Sono due i parametri, diversamente connotati, caratterizzanti il personaggio. Il giovane intellettuale (figlio della borghesia industriale) che ha recepito negli anni '30 le istanze più progressive del movimento democratico, è largamente consapevole che razzismo e anticomunismo sono, storicamente, due fondamentali pilastri dell'ideologia militare americana. È la coscienza più avanzata del gruppo; demistifica, nei frequenti scontri dialettici con Cummings — paternalisticamente tollerati dal generale —, il fenomeno guerra come momento acuto di scontro imperialistico di opposte borghesie all'apice dell'aggressività e della lotta per il potere, ma è incapace (al di là di una semplicistica velleità, ispirata da un confuso e contraddittorio sovversivismo sfociante in uno sterile ribellismo individuale verso il suo superiore, nei confronti del quale riesce solo a provare uno strano senso di ammirazione accompagnato a un profondo odio viscerale) di andare oltre l'analisi dialettica della « contraddizione ». Hearn è un intellettuale e un rivoluzionario borghese (cresciuto troppo in fretta in quei circoli liberali degli anni '30 e troppo in fretta allontanatosi) che non cam-

¹² C'è chi, metaforizzando, intravede nella morte di Hearn, « e nelle circostanze che la rendono inevitabile », la parabola discendente del liberalismo nell'America del dopoguerra (Cfr. B. H. Leeds, *op. cit.*, p. 43).

bierà mai il corso della storia, chiuso com'è nel suo individualismo esasperante e decisamente scollegato dalla realtà di massa della guerra. In fondo, Hearn è vinto da contraddizioni personali che lo fanno riflettere complessivamente sul suo ruolo di intellettuale, di industriale e di militare in un sistema capitalistico come quello americano, arrivando alla scontata determinazione di non essere all'altezza del compito rivoluzionario, forse perché addirittura non è pienamente convinto¹³. La guerra, per Hearn, si presta solo a lunghe speculazioni intellettuali e politiche, certamente interessanti nell'analisi, ma senza sbocchi, senza speranza. Anche Hearn s'accorgerà di combattere una sua guerra, ma troppo tardi per mutare la propria ottica.

Nel momento in cui più incisivo e diretto dovrebbe essere il suo rapporto con le masse e più determinante il peso della sua direzione politica, l'intellettuale liberale fallisce nel suo compito. Hearn, quando non può far valere le sue capacità dialettiche, sul terreno della prassi politica si chiude in un individualismo esasperante, che lo porta a rimuginare sulle proprie contraddizioni, allontanandolo inesorabilmente dai suoi uomini. Questi soldati, che nella loro missione saranno uniti solo dalla paura, lontano dalla relativa sicurezza, dell'accampamento, stremati dalla fatica per l'attraversamento della giungla, sottoposti ad una costante ten-

¹³ Scrive Mailer (*op. cit.*, pp. 131-32): « He [Hearn] had been born in the aristocracy of the wealthy midwestern family, and although he had broken with them, had assumed ideas and concepts repugnant to them, he had never really discarded the emotional luggage of his first eighteen years. The guilts he made himself feel, the injustices that angered him were never genuine. He kept the sore alive by continually rubbing it, and he knew it [...]. And since his direct self-interest could only move him back towards the ideas of his father, there was no other direction for him to turn, unless there was some other emotional basis for continuing in his particular isolated position on the Left. For a long time he had thought there was one, for even a longer period he had sustained his politics because his friends and acquaintances in New York assumed them as a matter of course, but now in the isolation of the Army, under the searching critique of the General's mind, his fingers were being pulled from the chinning bar ».

sione per il timore di essere sorpresi dai giapponesi, incominciano a perdere qualsiasi spirito di solidarietà, di comprensione reciproca. Ed è a questo punto che scattano quei meccanismi psicologici, sociali, culturali che acutizzano le contraddizioni al loro interno. E il razzismo, mai assopito nel plotone, e il fanatismo di Croft verranno fuori questa volta brutalmente.

Hearn, prima di essere colpito a morte, s'impegna a mantenere un equilibrio compromissorio all'interno del plotone, fittizio e pronto a sfasciarsi. Quando il comando passerà a Croft, gli uomini si sentiranno maggiormente frustrati, incapaci di reagire, in un primo momento, all'autorità del sottufficiale. Decimati dal ferimento di Wilson, dalla morte del sottotenente prima e dalla tragica fine di Roth (costretto da Croft e da Gallagher a saltare un burrone in condizioni fisiche e psichiche di estrema precarietà), gli uomini vagano nella giungla spinti ormai solo dalla follia del loro comandante.

La scomparsa di Hearn accentua l'individualismo e l'egoismo all'interno del gruppo. Ognuno si rifugia nel proprio « particolare »; la separazione totale dell'uno dall'altro per interesse, per ideologia è netta. Tutti tentano, attraverso una faticosa autoanalisi, di ridefinire il proprio ruolo, la propria identità. Questi uomini, frustrati psicologicamente e sessualmente¹⁴ da una società fortemente re-

¹⁴ Il sesso, che nella vita di Croft, Gallagher e di tutti gli altri presenta sempre, o quasi sempre, implicazioni complesse e contraddittorie, dovute in molti casi alla loro condizione di classe, ha indubbiamente in questo romanzo un ruolo importante. Jean Radford (*op. cit.*, pp. 36 e 129-30) individua, anche nell'ambito di questo aspetto, una forma di determinismo: *sexual determinism*. La stessa Radford spinge ancora oltre l'analisi sostenendo esserci evidenti connessioni tra la sessualità intesa da Mailer in questo romanzo e la psicologia del fascismo, arrivando infine all'estrema conclusione di un connubio tra violenza e sesso risultante dalla visione patologica che Croft e Cummings hanno della guerra come fenomeno sessualizzante. In altre parole, questa concezione del sesso è di matrice fascista. Ma l'attenzione della critica si è soffermata soprattutto sul rapporto Cummings-Hearn che ha, inequivocabilmente, sfumature omosessuali. È quello del sesso, comun-

pressiva, costretti a vivere fino in fondo le contraddizioni inerenti alla loro condizione di minoranza, privati della loro coscienza e della loro identità, sono ridotti oramai a degli automi che vagano, senza volontà e senza ideali, su un altro pianeta. Mailer li descrive filtrandoli attraverso visioni allucinanti dove le categorie del tempo e dello spazio assumono dimensioni irreali e assurde, sottolineando così enfaticamente come siano sottoposti, nella loro disperata marcia attraverso la giungla, da un processo di totale disumanizzazione¹⁵:

In the awful heat of the middle slopes they bogged down. Each time they passed through a draw or hollow the air seemed to be refracted from the blazing rocks, and after a time their cheek muscles ached from continual squinting [...]. They lost all account of the distance they had covered; everything beneath them had blurred, and the individual torments of each kind of terrain were forgotten [...]. They moved numbly, straggling upward from rock to rock, panting and sobbing with exhaustion [...]. They had forgotten about the patrol, about the war, their past, they had even forgotten the earth they had just climbed [...]. The hot glaring sky and the burning rock were far more intimate. Their minds scurried about inside their bodies like rodents in a maze, concentrating fruitlessly on first the quivering of an overworked limb and then on the smarting of a sore, became buried for many minutes in the agony of drawing another breath¹⁶.

que, un problema che andrebbe attentamente studiato in tutta l'opera di Mailer. Già in questo primo romanzo ci sono aspetti di una problematica che avrà successivamente un prolifico e contraddittorio sviluppo. Qui è importante sottolineare, invece, che emergono da quest'opera spunti di psicologia sessuale che non vanno certamente oltre il semplice tributo pagato dal giovane scrittore alle teorie freudiane e reichiane; tributo dovuto al fascino che dovettero esercitare queste teorie su di lui come su tanti scrittori americani degli ultimi trenta o quarant'anni. Sull'argomento, cfr. anche Howard M. Harper Jr., *op. cit.*, p. 78; R. Poirier, *op. cit.*, p. 36 e Chester E. Eisinger, *Fiction of the Forties*, Chicago/London, The University of Chicago Press, 1963, p. 34.

¹⁵ Cfr. B.H. Leeds, *op. cit.*, pp. 42-43 e D.L. Kaufmann, *Norman Mailer: The Countdown*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1970 (1969), p. 4.

¹⁶ N. Mailer, *op. cit.*, pp. 492-93. È in questo clima, d'altra parte, che l'antisemitismo di Gallagher assume toni grotteschi e paranoici

La morte di Roth segna una svolta importantissima. L'evento ha il sapore amaro e tragico di un rito antichissimo: è il sacrificio della « vittima », dell'ebreo, del diverso; è la fase più acuta e drammatica che raggiungono antisemitismo e razzismo complessivamente. Ma l'evento acquista anche una sua significativa valenza, in quanto Roth — poco prima di morire —, preso da una crisi di sconforto, di rabbia soffocata e repressa, di disperazione totale (dopo essere stato brutalmente malmenato da Gallagher poiché non riusciva a mantenere il passo coi compagni) non solo accentua la sua separazione ideale dal gruppo, ma rifiuta o meglio rinnega completamente la sua identità culturale di ebreo — causa prima del suo travaglio — anche se sembra poi recuperarla in chiave problematica e politica:

It wasn't bad enough that they judged him for his own faults, his own incapacities; now they included him in all the faults of a religion he didn't believe in, a race which didn't exist. « Hitlerism, race theories », he muttered [...]. Why did they call him that, why didn't they see it wasn't his fault? [...]. He rebelled against it, was frustrated that he could not speak to them and explain it away.

che sfuggono ad un'analisi storica del fenomeno in quanto presenta dati psicologici, sociali e culturali di difficile lettura. M. Horkheimer e Theodor W. Adorno (*Dialettica dell'Illuminismo*, Torino, Einaudi, 1976 [1966], pp. 183-84), dopo aver evidenziato brillantemente la funzionalità dell'antisemitismo agli apparati economici e politici del potere che lo determinava, ne sottolineavano, tuttavia, gli elementi irrazionali ed oscuri, « scatenati » del fenomeno, che stranamente riusciamo a cogliere (ovviamente su un piano dialettico completamente diverso) anche nell'analisi sociale e psicologica dell'antisemitismo operata da Mailer in questo primo romanzo. Già H. Mayer (*I diversi*, Milano, Garzanti, 1977, p. 145) nell'analisi di *The Prisoner of Sex* (1971) individua « sorprendenti punti di contatto, senza che egli [Mailer] possa averlo saputo o meno che mai voluto, con certe argomentazioni della *Dialettica dell'Illuminismo* ». Questa impressione dello studioso tedesco sembra trovare qui un'ulteriore conferma. Risultano, comunque (anche se con meno evidenza), maggiormente sorprendenti le affinità coi due filosofi della *Dialettica dell'Illuminismo*, tenuto conto che le tesi sull'antisemitismo — una fra le più importanti parti del famoso volume — furono enunciate, com'è noto, solo pochi anni prima che fosse pubblicato il romanzo del giovane scrittore statunitense.

It's ridiculous, thought Roth in the core of his brain, it's not a race, it's not a nation. If you don't believe in the religion, then why are you one? [...]. He understood. He was the butt because there always had to be a butt. A Jew was a punching bag because they could not do without one¹⁷.

È evidente qui — con tutte le sue significative implicazioni storiche e culturali — il dramma, « il trauma dell'identità ebraica ». Forse s'affaccia in questa occasione il presunto « odio di sé dell'ebreo » che è tema classico, ma anche — come brillantemente dimostra H. Mayer — stereotipo fortemente reazionario¹⁸. Mailer ripropone il tema, ma lo connota di un profondo respiro dialettico, problematizzando la contraddizione che lo sottende con un preciso significato politico, che va al di là di una pietistica denuncia sterile e moraleggiante, per investire la sfera politica, sociale e culturale complessiva — con le sue laceranti contraddizioni — di un paese che ha assunto storicamente, tra l'altro, la maschera del « Melting Pot »¹⁹ a strumento demagogico di copertura delle profonde divisioni e discriminazioni razziali operanti all'interno del suo universo sociale²⁰.

¹⁷ N. Mailer, *op. cit.*, pp. 495-96. Il rifiuto dell'identità culturale e razziale, come valvola di sfogo alla rabbia individuale, è caratteristica comune delle minoranze oppresse. I neri d'America, individualmente, hanno storicamente e tristemente sperimentato la fuga dal loro contesto « antropologico » come mezzo di liberazione (Cfr. A. Portelli, *Bianchi e Neri nella letteratura americana*, Bari, De Donato, 1977).

¹⁸ H. Mayer, *op. cit.*, da p. 392 e 399.

¹⁹ N. Glazer e D. P. Moynihan (*op. cit.*, p. V) sottolineano il fallimento storico di questo mito: « The notion that the intense and unprecedented mixture of ethnic and religious groups in American life was soon to blend into a homogeneous end product has outlived its usefulness, and also its credibility [...]. The point about the melting pot [...] is that it did not happen ».

²⁰ Non certamente caratterizzate con questa carica di rabbiosa politicizzazione, anche se non mancano di uno spirito politico di denuncia, sono le motivazioni e l'analisi che accompagnano il suicidio, come « rito sacrificale », del soldato Isaac Nathan Bloom in *From Here to Eternity* (1951) di J. Jones. Il vuoto profondo di iden-

Nella dura lotta per la sopravvivenza che questi uomini — resi ormai irriconoscibili dalla stanchezza, dalle continue e improvvise variazioni climatiche, dalla paura — intraprendono nella giungla, incapaci di porre in discussione la disumana autorità di Croft, l'« esecuzione » di Roth (la ricerca inconscia, decisamente riuscita, di un capro espiatorio che li facesse uscire da quel torpore, da quell'incubo) diffonde in essi dapprima sensazioni e traumi paralizzanti²¹ per poi assumere, paradossalmente, una macabra funzione liberatoria. La tragica fine di Roth li scuote così profondamente; riacquistano il senso e il piacere della vita e allontanano fastidiosamente l'immagine incombente della morte che li aveva accompagnati fino a quel momento; riescono perfino a prendere coscienza della tirannia di Croft anche se non riescono a liberarsene definitivamente.

Ma il sacrificio dell'ebreo « vittima » continua: resta Goldstein sulla scena, protagonista sino alla fine. La figura di Goldstein è tra le più complesse di tutto il romanzo. Offeso, discriminato, oggetto di continue provocazioni, mantiene una calma e una dignità eccezionali, da sembrare obiettivamente innaturali. Apostrofato e ingiuriato ingiustamente e ripetutamente da Wilson morente, « Y' goddam Jewboy »²², Goldstein si ostina a trascinarsi indietro il sol-

tà del giovane — che è ebreo ed omosessuale e quindi più significativamente « diverso » — e l'isolamento a cui è soggetto nella sua compagnia dalla maggioranza anglosassone motivano il suo tragico gesto che non è privo tuttavia di evidenti significati e contraddizioni esistenziali.

²¹ « When Roth missed the leap, the platoon was shattered. For ten minutes they huddled together on the shelf, too stricken, too terrified, to move on. An incommunicable horror affected them all. They stood upright, frozen to the wall, their fingers clenched into the fissures of the rock, their legs powerless. Once or twice Croft tried to rouse them, but they shied away from the commands, petrified by his voice as though they were dogs terrified by a master's boot. Wyman was sobbing in nervous exhaustion, quietly, thinly, a small steady wailing, and into it fitted their own voices, a grunt or a small moan or a hysterical curse, random things, disconnected, so that the men who uttered them were hardly aware that they had spoken » (N. Mailer, *op. cit.*, p. 512).

²² *Idem*, p. 500.

dato, irrimediabilmente ferito a morte, con una volontà e una forza encomiabili. Quando tutti ormai hanno abbandonato il ferito al suo destino, con un coraggio, che non aveva certo dimostrato prima, è l'unico a sperare nella salvezza di Wilson. È un calvario: Goldstein trascina l'amico attraverso la giungla come una croce sulle spalle. Ritorna così scopertamente lo stereotipo dell'ebreo « vittima »²³. Quando, guardando il fiume, Ridges e Goldstein, trascinati dalla corrente, stremati dalla fatica e dallo sforzo immane, allentano la presa del corpo di Wilson, lo stesso Goldstein in un impeto di collera, sfoga tutta la sua delusione, la sua amarezza, esclamando:

« Israel is the heart of all nations »²⁴.

Poi Mailer s'incarica di completare lo sfogo di Goldstein:

But the heart could be killed and the body still live. All the sufferings of the Jews came to nothing. No sacrifices were paid, no lessons were learned. It was all thrown away, all statistics in the cruel wastes of history. All the ghettos, all the soul crippings, all the massacres and pogroms, the gas chambers, lime kilns—all of it touched no one, all of it was lost. It was carried and carried and carried, and when it finally grew too heavy it was dropped. That was all there was to it. He was beyond tears, he stood beside Ridges with the stricken sensation of a man who discovers that someone he loves has died. There was nothing in him at the moment, nothing but a vague anger, a deep resentment, and the origins of a vast hopelessness²⁵.

La reazione improvvisa ed inaspettata del mite Goldstein è una sorpresa per il lettore. È uno sfogo di rabbia repressa da mesi e mesi di sopportazioni e di continue discriminazioni subite anche se Goldstein non arriverà mai, diversamente da Roth, ad una presa di coscienza comples-

²³ Per evidenti analogie tematiche, si rimanda alle argomentazioni contenute nella bella introduzione di C. Gorlier all'edizione italiana del romanzo *The Young Lions* (1948) di I. Shaw (Cfr. *I giovani leoni*, Milano, Bompiani, 1974, p. XIV).

²⁴ N. Mailer, *op. cit.*, p. 510.

²⁵ *Idem*, pp. 510-11.

siva del suo ruolo di emarginato e di « diverso ». L'etica moralistica che ispira la sua concezione della vita è certamente un ostacolo alla comprensione di un fenomeno come il razzismo²⁶ (anche se Mailer indica nei meccanismi sociali e politici che lo determinano nell'esercito una diretta emanazione ideologica delle discriminanti sociali, razziali, economiche operanti nella società complessivamente). Tuttavia sia Goldstein che Roth smascherano — come Noah Ackerman in *The Young Lions* — l'ipocrisia ufficiale che ispira il mito del « Melting Pot » evidenziando così emblematicamente che il razzismo è pratica abituale dell'esercito che, paradossalmente, è chiamato a combatterlo²⁷. È questa, in fondo, la contraddizione che emerge dal romanzo; ma l'antisemitismo e il razzismo in generale sono funzionali ad una logica di divisione dei gruppi sociali non solo all'interno di un'organizzazione come l'esercito ma della società intera.

L'esercito, quindi, come istituzione, ripropone al suo interno le maggiori contraddizioni sociali. È lo specchio emblematico dell'universo sociale complessivo, dietro il quale si nasconde e incombe (come sempre con una funzione consolatoria e, conseguentemente, reazionaria per gli oppressi di qualsiasi provenienza etnica) la contraddizione prima della storia sociale statunitense: la favola dell'*American Dream*. « In the background is American society, the eternal betrayals of the American Dream » ha scritto I. Hassan²⁸. Il « Sogno Americano », che tiene unite idealmente le varie etnie (non dimentichiamo che lo stesso Goldstein « had a formal respect for success »²⁹), è un grosso e stru-

²⁶ « When Roth finished talking, Goldstein nodded his head. 'Why are they like that?' he asked.

'Who?'

'The Anti-Semites. Why don't they ever learn? Why does God permit it?' » (N. Mailer, *op. cit.*, p. 47).

²⁷ Per i riferimenti a *The Young Lions*, cfr. C. Gorlier, *op. cit.*

²⁸ I. Hassan, *Radical Innocence*, Princeton, Princeton University Press, 1961, p. 145.

²⁹ N. Mailer, *op. cit.*, p. 407. Sull'incondizionata e acritica accettazione dell'*American Dream* da parte di questi uomini, cfr. Barry H. Leeds, *op. cit.*, p. 26 e Jean Radford, *op. cit.*, p. 45.

mentale apparato retorico persuasivo che, assimilato acriticamente come positivo stereotipo ideologico da Polack e tutti gli altri, è assunto da Mailer a supremo livello di analisi dialettica della realtà sociale e della sua demistificazione. Martinez non raggiungerà mai il « successo », aspirazione che lo tiene legato ai valori dell'americanismo e per l'affermazione dei quali è impegnato a combattere, perché è frenato inesorabilmente nella sua corsa da un limite razziale — è membro di una minoranza che è praticamente colonizzata — che si trasforma poi in un inevitabile limite di classe³⁰.

Ma in fondo la contraddizione interessa tutti i membri del gruppo. Questi uomini trasportano nella guerra attese, rimpianti, sogni e frustrazioni di classe che emergono poi come acute contraddizioni ideologiche di un sistema che ha indicato storicamente nell'ideale del successo individuale il valore primo di tutto l'universo sociale. E la tragica contingenza della guerra non fa che ribadire e acuire la loro emarginazione dalla dialettica sociale come massa meccanica di manovra per fini lontani dalle loro esigenze e dalle loro aspirazioni. A Red e agli altri, tutti di estrazione proletaria, come nella logica dei rapporti di produzione del sistema capitalistico è affidato un ruolo subalterno ma tuttavia trainante e vitale per la sopravvivenza stessa della filosofia economica e politica che lo ispira, anche la guerra è una macchina di produzione le cui leve manuali e più esposte al pericolo sono affidate al proletariato³¹. Mailer

³⁰ « What can a Mexican boy do — si chiede retoricamente Mailer — in San Antonio? He can be a counterman in hashhouse; he can be bellhop; he can pick cotton in season; he can start store; but he cannot be a doctor, a lawyer, a big merchant chief » (*op. cit.*, p. 55).

³¹ « The anti-democratic nature of the army in action is exposed by cutting between the confused, fragmented experience of the enlisted men and the highly-structured overall conception of Cummings. With this device Mailer suggests one of the consequences of the fear-ladder: the enlisted men are reduced in moral and human terms to a mere physical (animal) participation in the war without any larger comprehension of what is at stake » (J. Radford, *op. cit.*, p. 44).

ci ricorda, quindi, significativamente che la proletarizzazione dell'esercito (che ripropone all'interno dell'organizzazione militare l'idea della società stratificata nelle strutture sociali e quindi inesorabilmente divisa in classi) è un'operazione « scientifica » che risponde ad esigenze di funzionalità e di sopravvivenza stessa dell'universo capitalistico. La logica sottesa alle motivazioni che giustificano le eccessive razioni di carne fresca agli ufficiali a discapito degli uomini di truppa che adduce Cummings, dopo che Hearn ne aveva fastidiosamente denunciato la scoperta funzione discriminante, risponde emblematicamente a questa filosofia. E non è casuale, in fondo, che lo stesso Hearn, come già da altri è messo in evidenza, resterà vittima di questa logica.

C'è da parte di Mailer, comunque, un'aperta sfiducia nelle capacità e nella volontà delle masse di organizzarsi, di lottare e quindi di ribaltare i rapporti di forza all'interno delle strutture sociali. Il proletariato, che in una società come quella statunitense è diviso storicamente da pregiudizi razziali e sociali, è destinato inesorabilmente, sempre secondo l'ottica del giovane intellettuale liberale, a subire l'oppressione di classe. Red, che già da ragazzo più degli altri ha conosciuto la logica dello sfruttamento (lavorava come il padre in una miniera), sembra idealmente abilitato — certamente più di Hearn e di questo Mailer ne è pienamente convinto — a guidare l'« ammutinamento » del gruppo. Ma il tentativo di Red Valsen è destinato a fallire; resta isolato e quindi Croft recupera facilmente il rispetto e il comando all'interno del plotone. Sarà poi l'« incidente » dei calabroni a far desistere l'ostinato sottufficiale dal portare a termine la folle impresa. Non ci sarà, infatti, come forse ci si aspettava, da parte di questi « proletari in divisa » una presa di coscienza che mettesse in discussione e quindi abbattesse l'autorità di Croft. Come Hearn, Red Valsen uscirà definitivamente sconfitto dal suo tentativo.

Questa visione estremamente pessimistica del ruolo del proletariato e del suo impegno a modificare i rapporti di potere all'interno della società capitalistica, va certamente storicizzata e quindi contestualizzata nell'ambito delle dialettiche politiche dell'immediato dopoguerra. Il tono mo-

derato che allora caratterizzava il dibattito politico complessivo, certamente influenzò i circoli liberali e marxisti — dopo la crescita del movimento operaio e democratico degli anni '30 — segnando una svolta determinante in molti intellettuali che si erano formati durante il periodo rooseveltiano. Con l'America che usciva gloriosamente vittoriosa dallo scontro col nazifascismo e con l'inizio della repressione anticomunista, che conoscerà più tardi toni parossistici e drammatici, furono tanti gli intellettuali che ridefinivano il loro ruolo all'interno della società borghese e molti ormai sentivano non solo l'inadeguatezza del marxismo-leninismo come strumento di lettura e di mutamento della società, ma ne mettevano in discussione i postulati ideologici di base. E certamente Hearn, come già s'è messo in rilievo, esprime emblematicamente questa contraddizione. In fondo, l'intellettuale liberale che usciva dal conflitto mondiale era drammaticamente obbligato ad operare una scelta definitiva: continuare l'impegno militante, che lo aveva visto come protagonista schierarsi al fianco della classe operaia, o rientrare nella logica dei privilegi sociali e culturali che la borghesia gli offriva come acritico creatore di « consenso » al suo servizio.

Il travaglio dell'intellettuale democratico è certamente un aspetto importante della tematica politica affrontata dal romanzo di Mailer; ma le linee complessive del messaggio politico dello scrittore sono tracciate dai frequenti ed interessanti dialoghi fra Cummings ed Hearn. Sono questi certamente la spia più indicativa e attendibile, mediata attraverso l'ideologia dei due personaggi, che portano all'analisi — e alla riflessione dialettica — delle strutture profonde del romanzo. È chiaro che l'antagonismo Cummings-Hearn non è assolutamente la risultante di un conflitto generazionale: è un conflitto politico, la pratica di due opposte ideologie che escludono inesorabilmente la minima possibilità di mediazione. Esprimono chiaramente due diverse visioni del mondo che sottendono forti tensioni ideali e politiche che la guerra s'incarica momentaneamente, per contingenze straordinarie, di accantonare ma che poi esploderanno e con tutta la loro forza a conflitto ultimato.

Cummings, che l'autore presenta come « A Peculiarly American Statement »³², è il militare intelligente, estremamente razionale, carrierista, che è pienamente conscio di essere al servizio della reazione e del potere derivante ma è altresì convinto che « [...] the eventual line to power in America would always be anticommunism »³³. È un ritratto, quello del generale, freddo, lucido e bene articolato strutturalmente. Cummings non rappresenta certamente lo stereotipo dell'ufficiale ottusamente conservatore, la sua visione reazionaria del mondo è perfettamente e coerentemente funzionale alle ideologie che aprono le porte all'affermazione e al successo individuale. Questo, in un primo momento, gli fa anche dubitare della sincerità delle posizioni liberali del suo sottotenente:

You're a... all right, you're a reactionary just like me³⁴.

e poi:

You've got a great future as a reactionary³⁵.

La visione che Cummings ha dell'esercito, e del ruolo della disciplina al suo interno, non ci sorprende: è perfettamente coerente col personaggio:

A nation fights well in proportion to the amount of men and materials it has. And the other equation is that the individual soldier in that army is a more effective soldier the poorer his standard of living has been in the past [...]. After a couple of years of war, there are only two considerations that make a good army: a superior material force and a poor standard of living³⁶.

In altre parole, Cummings ci ricorda, per analogia, quelle teorie sfacciatamente reazionarie dei razzisti meridionali sul trattamento dovuto ai neri da parte dei bianchi:

³² N. Mailer, *op. cit.*, p. 305.

³³ N. Mailer, *op. cit.*, p. 322.

³⁴ *Idem*, p. 69.

³⁵ *Idem*, p. 70.

³⁶ *Idem*, pp. 135-36.

Every time an enlisted man sees an officer get an extra privilege, it breaks him down a little more [...]. You aren't capable of understanding it, but I can tell you, Robert, that to make an Army work you have every man in it fitted into a fear ladder³⁷.

Per Cummings, nell'esercito, la personalità individuale deve essere completamente annullata. Gli uomini devono agire solo attraverso le sollecitazioni dettate dal comando: rispettando la subordinazione e la subalternità come unici criteri possibili di atteggiamento individuale del soldato³⁸. L'esercito, in un sistema capitalistico, ci ricorda Cummings, è un'organizzazione a struttura piramidale dove la gerarchia e il rispetto per il superiore³⁹ riflettono complessivamente e significativamente la filosofia che sottende alle

³⁷ *Ibidem*. In un'altra occasione, Cummings affermerà anche questo: « If punishment is at all proportionate to the offense, then power becomes watered. The only way you generate the proper attitude of awe and obedience is through immense and disproportionate power » (*Idem*, p. 247).

³⁸ In effetti, nell'esercito la recluta subisce un processo di ricostruzione totale dell'identità. Tutti gli aspetti della vita civile vengono sistematicamente annullati per essere sostituiti da comportamenti e valori completamente nuovi. In altre parole, alla recluta si impone una visione del mondo acritica e adialettica che non lascia assolutamente spazio alle idee individuali. È un modello di comportamento le cui regole sono estremamente rigide e dalle quali è inammissibile derogare. Scriveva C. Wright Mills (*The Power Elite*, New York, Oxford University Press, 1971 [1956], p. 193): « He [la recluta] must be made to lose much of his old identity in order that he can then become aware of his very self in the terms of his military role. He must be isolated from his old civilian life in order that he will come eagerly to place the highest value on successful conformity with military reality, on deep acceptance of the military outlook, and on proud realization of success within its hierarchy and in its terms. His very self-esteem becomes quite thoroughly dependent upon the appraisals he receives from his peers and his superiors in the chain of command [...] his conception of himself as a self-confident man becomes based upon his conception of himself as a loyal member of an ascendant organization ».

³⁹ « The army — è sempre il generale che parla — functions best when you're frightened of the man above you, and contemptuous of your subordinates » (p. 36).

strutture stratificanti del tessuto sociale, le divisioni in classi di tutto il sistema.

Così concepito, l'esercito — in questa determinata fase di sviluppo e di scontro capitalistico, con l'America impegnata in un conflitto di così rilevanti proporzioni —, nel momento di massima espansione tecnica e funzionale, dovrà necessariamente assolvere ad un'importante funzione storica: soddisfare le mire di espansione imperialistica degli Stati Uniti. Questo paese, forte di un enorme potenziale tecnologico che nessun'altra nazione al mondo ha mai conosciuto, è destinato a dominare il futuro. Cummings sa, da professionista della guerra, che non si cambia dall'oggi al domani una struttura tecnologico-industriale fondamentalmente basata sulla produzione di beni di consumo (era questa la politica economica delle ultime fasi del *New Deal*: il trionfo della filosofia Keynesiana) ad una prevalentemente ed irrimediabilmente finalizzata verso l'industria pesante per la produzione di mezzi militari, se non si ha lo sguardo proiettato nel futuro. Un futuro tutto americano dove alla supremazia tedesca in Europa e giapponese in Asia subentrava quella statunitense. Per Cummings (impegnato con Hearn in uno dei soliti e lunghi dialoghi, accompagnati dalla stancante ironia e dall'usuale paternalismo cattedratico dell'anziano ufficiale), è questa la sua visione della guerra — e la sua funzione — che sottende tale filosofia della storia:

There are countries which have latent powers, latent resources, they are full of potential energy, so to speak. And there are great concepts which can unlock that, express it. As kinetic energy, a country is organization, co-ordinated effort, your epithet, fascism [...]. Historically the purpose of this war is to translate America's potential into kinetic energy⁴⁰.

Per il lungimirante generale, in fondo il fascismo avrebbe avuto, in un paese come gli Stati Uniti, una più coerente collocazione e una maggiore possibilità di sviluppo storico:

⁴⁰ N. Mailer, *op. cit.*, p. 244.

The concept of fascism, far sounder than communism if you consider it, for it's grounded firmly in men's actual natures, merely started in the wrong country, in a country which did not have enough intrinsic potential power to develop completely. In Germany with that basic frustration of limited physical means there were bound to be excesses. But the dreams, the concept was sound enough [...]. America is going to absorb that dream, it's in the business of doing it now. When you've created power, materials, armies, they don't wither of their own accord. Our vacuum as a nation is filled with released power, and I can tell you that we're out of the backwaters of history now⁴¹.

Precedentemente, Cummings, provocatoriamente, ben conoscendo in linea di massima la risposta del suo sottotenente, gli aveva chiesto che cosa ne pensasse della guerra. In altre parole, perché gli Stati Uniti erano in guerra. A questa domanda, Hearn, sorpreso — in un primo momento non molto sicuro nella risposta —, replica poi nel modo forse più naturale e coerente alla sua formazione politica:

With all the contradictions, I suppose there's an objective right on our side. That is, in Europe. Over here, as far as I'm concerned, it's an imperialist tossup. Either we louse up Asia or Japan does⁴².

Questa risposta del giovane ufficiale, sebbene interessante e attendibile storicamente, pecca di superficialità e di schematismo ideologico. Era la versione della guerra data dal marxismo americano dell'epoca, prima e dopo l'aggressione nazifascista all'Unione Sovietica. Cummings conosce queste cose e con un enorme vantaggio psicologico, dopo aver denunciato la superficialità e l'approssimazione di Hearn, espone poi la sua teoria, molto più lucida ed articolata nell'analisi. Ma Mailer fa parlare il suo generale (e per certi aspetti lo stesso Hearn) come se si trovasse già in piena guerra fredda. Il romanzo risente inequivocabilmente delle condizioni storico-politiche epocali, del periodo cioè in cui è stato scritto e pubblicato: il 1948. Churchill aveva già pronunciato il famoso discorso di Fulton con il

⁴¹ *Ibidem.*

⁴² *Idem*, p. 243.

quale apriva ufficialmente le ostilità: era l'inizio della guerra fredda. Da questo particolare punto di vista, il romanzo di Mailer è eccezionalmente preveggente di tutta una tematica che nel libro è solo accennata, ma che avrà poi negli Stati Uniti e nel mondo occidentale un drammatico sviluppo. Ed è certamente significativo che Hearn sia decisamente convinto che l'America nel dopoguerra s'avvierà verso la costruzione di una società fortemente autoritaria, prevedendo un recupero prodigioso da parte delle forze della reazione:

The Right was ready for a struggle [...]. This time they were the optimists, this time they were on the offensive. There was the thing Cummings had never said, but it was implied tacitly in all his arguments. History was in the grasp of the Right, and after the war their political campaigns would be intense. One big push, one big offensive, and history was theirs for this century, perhaps the next one [...]. It wasn't that simple, of course, nothing ever was, but still there were powerful men in America, on the march and aroused, some of them perhaps even conscious in their particular dream. And the tools were all ready to hand, the men like his father, the ones who would function in instinctive accord, not knowing, not even caring where the road led them ⁴³.

⁴³ N. Mailer, *op. cit.*, p. 296. Queste meditazioni del giovane ufficiale e intellettuale radicale risultano maggiormente significative in quanto sono conseguenti alle riflessioni — piene di facile ottimismo e di incondizionata soddisfazione per la svolta positiva che sta prendendo la guerra — contenute in una lettera di un giovane amico, comunista, di Washington, ottimista per l'appunto e carico di illusioni per una possibile nascita e crescita di un movimento popolare e democratico che, sull'entusiasmo delle vittorie conseguite in guerra, aprisse al paese le porte di un nuovo corso certamente più avanzato e forse rivoluzionario: « Here in Washington you can see all the patterns. The reactionaries are frightened. Despite what they want to believe they know this has become a people's war, and the currents of world revolution are in the air. It's a people's movement and they're bringing all the old tools of repression to try to stop it. After the war there's going to be a witch-hunt, but it'll fail and the basic will of the people toward communal freedom will be expressed. You've no idea how frightened the reactionaries are. It's the last-ditch fight for them » (*Ibidem*). Qui Mailer, anticipando significativamente la repressione anticomunista, la tristemente famosa « caccia alle streghe » — che allora, all'epoca della stesura del

Lo stesso Cummings è sorprendentemente lungimirante:

After the war our foreign policy is going to be far more naked, far less hypocritical that it has ever been. We're no longer going to cover our eyes with our left hand while our right is extending an imperialist paw ⁴⁴.

In effetti Cummings anticipa qui, in un certo senso, la « Dottrina Truman » (praticata dall'America nel dopoguerra attraverso la ferma condanna dei paesi socialisti e strumentalmente quelli di destra, salvo poi incoraggiare e rafforzare in Europa e in America Latina, come più tardi nel sud-est asiatico, involuzioni apertamente reazionarie dei paesi appena usciti dallo sforzo bellico). E rimeditando complessivamente sul suo ruolo di militare, in un momento di delusione, a campagna ultimata, sebbene vinta, il generale rafforza la convinzione che il canale che porta verso il potere sarà, è vero, inequivocabilmente l'anticomunismo militante, ma meglio se non rigorosamente reazionario ⁴⁵.

Non è difficile, in fondo, individuare nei discorsi di Cummings le linee generali di un futuro modello di società civile a fronte delle strutture dell'esercito e della sua organizzazione. « You can consider the Army, Robert, as a preview of the future » ⁴⁶, sottolinea il generale. L'ufficiale anticipa emblematicamente quella figura di militare tecnocrate — che si affermerà poi definitivamente negli anni della guerra fredda — che ridà prestigio e autorità al Pentagono e attraverso questa istituzione (al di là della scalata al potere che solo oggi sembra parzialmente frenata, dopo il fallimento dell'avventura nel sud-est asiatico) impone, co-

romanzo, si era appena affacciata sulla scena politica e non certamente coi toni drammatici che assumerà più tardi —, sottolinea, con l'espedito retorico della lettera dell'amico — marxista ottimista — il fallimento delle attese e delle illusioni dei circoli liberali sul futuro dell'America.

⁴⁴ N. Mailer, *op. cit.*, p. 245.

⁴⁵ Cfr. *idem*, p. 537.

⁴⁶ *Idem*, p. 246.

me sosteneva acutamente C. Wright Mills, la militarizzazione dell'economia; conseguentemente, la programmazione dell'intero paese è caratterizzata da « a permanent war economy » che è poi la risultante più naturale dell'intreccio profondo che si è creato negli Stati Uniti tra industria ed esercito. Scriveva C. Wright Mills:

The increased personnel traffic that goes on between the military and the corporate realms, however, is more important as one clue to a structural fact about the United States than as an expeditious means of handling war contracts. Back of this shift at the top, and behind the increased military budget upon which it rests, there lies the great structural shift of modern American capitalism toward a permanent war economy⁴⁷.

Cummings rappresenta, come s'è visto, l'uomo nuovo: il tecnocrate funzionale alla logica e ai meccanismi del potere che è perfettamente compatibile e necessario alle nuove strutture di programmazione capitalistica che si darà l'America alla fine della guerra. Il generale fa parte di quella casta che Wright Mills a ragione definiva « warlords » e « technicians of violence » che il conflitto coreano prima e la triste esperienza vietnamita poi faranno assurgere ai vertici dello stato. Tuttavia (ed è importante sottolinearlo a questo punto) c'è chi vede nelle ultime pagine del romanzo la fine del modello del militare autoritario e razionale rappresentato da Cummings e l'ascesa invece dell'inetto burocrate rappresentato dal maggiore Dalleson. Questa è una tesi che ha riscosso numerosi consensi⁴⁸. Che l'evoluzione tecnologica degli armamenti abbia in questi ultimi anni di

⁴⁷ C. Wright Mills, *op. cit.*, p. 215. Sui processi di progressiva « militarizzazione dell'economia » e sugli effetti provocati sulla struttura economica complessiva degli Stati Uniti, cfr. F.J. Cook, *The Warfare State*, New York, Collier Books, 1969 (1962) e S. Melman, *Capitalismo Militare, Il ruolo del Pentagono nell'economia americana*, Torino, Einaudi, 1972 [*Pentagon Capitalism. The Political Economy of War*, New York, McGraw-Hill Book Company, 1970].

⁴⁸ Cfr. B.H. Leeds, *op. cit.*, p. 48; J. Radford, *op. cit.*, pp. 49-50; R. Poirier, *op. cit.*, p. 33 e D.L. Kaufman, *op. cit.*, p. 12.

fatto oscurato il ruolo del militare stratega riducendo notevolmente il suo tradizionale impegno sul campo di battaglia, accrescendo invece i livelli di preparazione amministrativa e più propriamente burocratica, è largamente scontato. Ma quello che qui si ritiene importante sottolineare, proprio sulla scorta delle indicazioni di C. Wright Mills, è l'affermazione di un modello di militare di carriera che, pur subendo inevitabilmente una ristrutturazione in chiave tecnocratica che accresce il grado di burocratizzazione degli apparati militari, recepisce emblematicamente le linee ideologiche dei Cummings.

Al di là di quest'ultime considerazioni, ci troviamo, indubbiamente, di fronte ad un messaggio estremamente inquietante. Il romanzo anticipa, in termini profondamente critici e problematici, tensioni ideologiche — organizzandole e razionalizzandole su un piano dialettico — che la società americana cominciava già ad avvertire e che esploderanno poi con tutte le loro contraddizioni di lì a poco con la guerra fredda.

Quest'opera, quindi, è meditata e scritta in un periodo di forti rivolgimenti politici, ideologici e sociali di una nazione che, uscita rafforzata dall'esperienza bellica, guardava ora con più fiducia alla realizzazione del sogno imperiale in Europa e in Asia — che aveva così profonde radici nella sua tradizione culturale e politica —, avviando un vigoroso processo di americanizzazione dell'occidente capitalistico e inaugurando un triste periodo di repressione cieca e grottesca all'interno e all'esterno dei suoi confini. In questo quadro storico si comprende la crisi dell'intellettuale liberale e la sua lettura in chiave di estremo pessimismo di una società che, nel piano generale di un totale rinnovamento degli apparati ideologici ufficiali, s'avviava a dettare un nuovo ordine sociale e politico decisamente moderato, obbligando per l'appunto l'intellettuale a ridefinire, drammaticamente, il proprio ruolo in termini estremamente chiari: l'integrazione o la continuazione, in molti casi individualistica e volontaristica, dell'impegno e della militanza attiva, fuori da un'ottica di un movimento generale

— per il riflusso moderato — di lotta al sistema⁴⁹. È questo rinnovamento delle strutture civili e politiche, che caratterizzano le dinamiche di una società di transizione, che Mailer coglie emblematicamente lanciando un segnale preoccupante, ma di fronte al fenomeno, in paurosa crescita, come intellettuale, non può che fermarsi, attraverso le strutture dell'immaginazione, all'analisi e alle sue contraddizioni.

Per concludere, riconducendo il discorso ai due livelli di lettura individuati in questo romanzo, Mailer esprime emblematicamente il disagio dell'intellettuale di fronte ad una realtà, che ha alla base un forte processo di rinnovamento ideologico, nei confronti della quale trova difficoltà a rapportarsi dialetticamente; dall'altro, la demistificazione del mito del « Melting Pot » risponde, per il giovane intellettuale liberale, ad una precisa e motivata esigenza politica. La scomposizione del plotone a livello di atomismo esasperato e nevrotico (individualismo e razzismo — che è bene ricordarlo non investe solo, anche se meno clamorosamente, l'antisemitismo — prevalgono sull'unità sociale e ideale del gruppo) facendo affiorare inequivocabilmente profonde divisioni fra le varie etnie che, nell'esprimere diversificate visioni del mondo, evidenziano laceranti conflitti di culture contrapposte in un paese che tenta progressivamente — attraverso un capillare e studiato processo uniformizzante — di distruggerle. La filosofia del « Melting Pot », perlomeno da questo punto di vista, sembra sot-

⁴⁹ In questo contesto, ricco di fermenti e di tensioni ideologiche, vecchi intellettuali liberali (ed è il caso di ricordare Dos Passos, Caldwell, Steinbeck, I. Shaw e tanti altri), sotto la spinta di opposte concezioni ideologiche del mondo che determineranno una frattura profonda tra l'universo capitalistico e quello socialista, preferiscono — alla guerra delle ideologie, alla quale negli anni '30 avevano massicciamente contribuito con la loro immaginazione d'assalto — la tregua, che finirà coll'essere definitiva, del disimpegno; mentre emerge una nuova generazione di intellettuali (nella quale figurano scrittori come A. Miller e lo stesso N. Mailer) idealmente legata alla prima, ma che presenta già in embrione le contraddizioni che la porterà progressivamente ad allontanarsi.

tolineare Mailer, fallisce nella sua missione storica, ma certamente assolve ad una funzione importante nel far passare, tra l'altro, una retorica di massa (che individuava nella convivenza pacifica e tollerante di etnie che in Europa, a differenza degli Stati Uniti, la guerra aveva inesorabilmente contrapposte) che non solo giustificasse e incoraggiasse l'intervento americano, ma che soprattutto nascondesse le reali motivazioni storiche che determinavano un impegno così massiccio degli Stati Uniti⁵⁰.

In definitiva, la demistificazione del « Melting Pot », la profonda analisi dell'anticomunismo, dell'antisemitismo e del razzismo in generale di alcuni personaggi, le riflessioni sulle contraddizioni del giovane liberale Hearn e del suo marxismo viscerale e consolatorio, la stessa capacità di Cummings di razionalizzare estremamente il quotidiano, il presente, con la mente proiettata nell'immediato futuro, il dopoguerra ci invitavano a leggere quest'opera attraverso una decodifica attualizzante (gli anni immediatamente postbellici). E attraverso quest'ottica, il messaggio di Mailer si fa estremamente interessante e preoccupante: quali saranno i programmi della nazione, uscita trionfante dallo sforzo bellico, militarmente e tecnologicamente più forte del mondo? Mailer, sebbene consapevole della svolta reazionaria che sta assumendo il suo paese, non può certo

⁵⁰ La guerra, si sa, è di per sé un fenomeno estremamente impopolare e di difficile accettazione, renderlo popolare e necessario per le masse, significa mettere in moto un meccanismo e un apparato di persuasione enorme che presuppone il monopolio o quasi della comunicazione e dell'informazione. Se questa operazione fu facile, per contingenze storico-politiche che è inutile qui rievocare, sia in Italia che in Germania come in Giappone, negli Stati Uniti fu lenta e faticosa. Sono note le opposizioni da destra e da sinistra — diversamente motivate — all'entrata in guerra degli Stati Uniti. E certamente la propaganda che sfruttava la retorica del « Melting Pot », come abbiamo già avuto modo di rilevare, ebbe un ruolo non trascurabile come elemento di persuasione di massa.

⁵¹ Ha scritto Diana Trilling: « Even before the height of McCarthyism, as far as back as his first novels, Mailer had arrived at this conviction that fascism is not merely a potential in America as in any modern capitalism but, what is quite another order of poli-

prevedere gli eccessi del terribile periodo maccartista che è già pronto per entrare sulla scena politica. Svilupperà l'America questo potenziale mostruoso di fascismo latente che serba nelle viscere⁵¹ così come auspica Cummings? L'exasperazione paranoica in chiave anticomunista della guerra fredda, l'intervento in Corea, il dramma vietnamita col sogno imperiale di Nixon sembrano forse dar ragione a tale ipotesi. Ma questo è un discorso ancora aperto.

tical hypothesis, that it is the most coherent and dominant force in American society» (*The Moral Radicalism of Norman Mailer*, in Robert F. Lucid [a cura di], *Norman Mailer: The Man and His Work*, Boston/Toronto, Little, Brown and Co., 1977, p. 114).

IL PADRE, LO STATO E LA 'FICTION'
NELLA TEORIA DI JOHN GRIERSON

di
Stefano Masi
Napoli

LO SPAZIO DEL CORTOMETRAGGIO.

La scuola documentaristica inglese degli anni '30 va vista come un movimento e va analizzata come un'entità organica, avente in John Grierson e Stephen Tallents delle presenze quasi carismatiche, capaci di coagulare intorno alla sezione cinematografica dell'Empire Marketing Board l'interesse di uomini provenienti dalle più diverse esperienze, come il critico Paul Rotha e il pittore Humphrey Jennings, il regista Alberto Cavalcanti e il giornalista Edgar Anstey. L'immissione nella 'scuola' non provocò alcun appiattimento: anzi, al suo interno, ciascun regista conservò la propria personalità. Addirittura alcuni, come Jennings e Cavalcanti, elaborarono proprio in quella sede uno stile che renderà immediatamente riconoscibili le loro opere.

Grierson aveva auspicato che il regista di documentari non fosse un « artista » ma un operatore culturale, un intellettuale che scomparisse nel proprio lavoro di informazione. In realtà la 'scuola documentaristica inglese' mostra sovente nei suoi film la volontà di trasgredire l'impegno « antiestetico »¹ di questo platoniano moralizzatore dello

¹ Scrive Grierson « Al giorno d'oggi, e nell'ambiente in cui viviamo, è soprattutto necessario guardarsi dall'estetica... Quello documentaristico è stato sin dall'inizio... un movimento 'anti-estetico' ». Più avanti, nella stessa pagina, Grierson calca la mano e definisce

spettacolo che fu Grierson². Ed è proprio una simile trasgressione ad aver evitato che quei film apparissero troppo datati: oggi noi siamo grati ad Humphrey Jennings soprattutto per lo slancio lirico dei suoi film; ad Alberto Cavalcanti, ad Harry Watt e a Basil Wright per il ritmo impresso al montaggio di film come « Coalface » e « Night Mail ».

Il progetto di Grierson è questo: usare il cinema per dare al cittadino quell'informazione che non ha e coprire, così, il vuoto che impedisce che la gestione della cosa pubblica possa dirsi realisticamente democratica. Al cittadino mancano i ponti con la realtà sociale del paese: diamoglieli! Al cittadino « manca la coscienza di ciò che sta accadendo »³: diamogliela!⁴ In effetti il finanziamento statale dell'Empire Marketing Board minava automaticamente il distendersi di uno sguardo violentemente critico sulla società britannica di quel tempo (nei film della 'scuola documentaristica inglese', per esempio, non sarà mai fatto cenno alla disoccupazione che pure in quegli anni toccò, in certe zone, vertici altissimi). D'altro canto non bisogna pensare che quei registi s'inventassero nei loro film una Inghilterra del tutto diversa da quel che realmente era. È infatti tipico

quelli dei suoi film « fini 'anti-estetici' » (in J. Grierson, « Documentario e realtà », saggi raccolti e presentati da Forsyth Hardy - Edizione italiana a cura di Fernaldo Di Giammatteo, Ed. Bianco e Nero, p. 177).

² L'atteggiamento di Grierson nei confronti dell'arte ci suggerisce un parallelo tra il Platone che nella *Repubblica* definisce pericolosi l'artista e la finzione dell'arte ed il Grierson che in alcuni suoi scritti (ci riferiamo particolarmente a « 1935: uno sguardo d'insieme », in J. Grierson, *op. cit.*, pp. 73-96) rivela un'intransigenza addirittura moralistica nei confronti dello spettacolo cinematografico, quale germe di corruzione della società contemporanea. L'ipotesi è trattata con maggiore ampiezza nel paragrafo seguente.

³ Citazione ripresa da Alan Lovell e Jim Hillier in *Studies in Documentary*, Cinema One, London, Secker and Warburg, 1972, pp. 17-18. Le traduzioni dall'inglese sono a cura di Renata D'Agostino e Corinna D'Alessandro, che ringraziamo per la cortese collaborazione.

⁴ Il concetto è ripreso ed ampliato, al di là di questa prospettiva di introduzione, nel paragrafo seguente.

della cultura britannica l'ammettere — entro certi limiti, s'intende — degli spazi di discussione, dei momenti di autoanalisi, anche critica.

L'eccitazione estetica e la ricerca formale, che John Grierson aveva cacciato dalla porta della sua platoniana repubblica all'Empire Marketing Board, rientravano però dalla finestra: infatti, ridimensionate le ambizioni critiche del movimento, quella della ricerca estetica diveniva un'attenzione preminente dei registi della 'scuola'. Lo stesso Grierson ammetteva un simile ribaltamento quando si lamentava del fatto che il movimento documentaristico da lui promosso fosse « generalmente noto perché costituì un progresso nella tecnica cinematografica »⁵. Egli si rammaricava di aver trovato la fama proprio laddove non l'aveva cercata: il movimento documentaristico non gli pareva apprezzato come avrebbe voluto. Ecco cosa ne scrive in un articolo dei primi anni '40:

...troppo spesso gli [al movimento documentaristico] si attribuisce il merito di aver portato un notevole contributo all'arte del film. Certo, dallo studio della realtà e dall'isolamento di 'schemi' belli e drammatici nell'osservazione dei fatti quotidiani, nacquero alcuni ottimi film [...] Ma l'arte del documentario non è [...] che il complemento di una interpretazione accurata e profonda della realtà⁶.

In effetti quella che Grierson chiama « una interpretazione accurata e profonda della realtà » fu presente nei film della sua 'scuola', ma non come elemento predominante.

Attraverso questo processo di recupero in seconda istanza dell'estetica, si formalizzava nella 'scuola documentaristica inglese' degli anni '30 quella che sarebbe divenuta in futuro la formula canonica del film di propaganda, del film educativo, del film industriale, del cortometraggio in genere e, in particolar modo, di quello commissionato da aziende (pubbliche o private) ed enti. Questa formula si basa sull'instaurazione di un rapporto particolarmente ela-

⁵ J. Grierson, *op. cit.*, p. 229.

⁶ *Ibidem.*

stico tra il realizzatore, che s'impegna a fare opera di documentazione sull'attività svolta dall'azienda committente, e l'azienda stessa, la quale finanzia il film includendone il costo nel proprio bilancio a titolo di spese per le 'public relations'.

Questo terreno si rivelerà oltremodo fecondo dal punto di vista della sperimentazione, perché i registi non potendo rivolgere la propria attenzione critica contro l'azienda — contemporaneamente finanziatrice del film e oggetto del film — applicheranno tutti i loro sforzi nel campo della ricerca formale. Infatti, per quanto riguarda questo tipo di sperimentazione, l'azienda committente non imporrà alcuna restrizione ai registi, considerando di maggiore importanza il successo della pellicola nei festival specializzati (successo dal quale deriverà all'azienda un grosso prestigio) che non la sua comprensibilità. Così, proprio all'interno di strutture di potere poderose e solitamente coercitive, come quelle dello stato o della grande industria, il realizzatore del cortometraggio acquista un ampio margine di movimento. Questo aspetto paradossale della cosa era già stato sottolineato da Grierson a proposito dei film della sua 'scuola':

È curioso notare che da quel momento la libertà ai registi fu concessa soltanto dalle organizzazioni propagandistiche: la 'Shell', la 'B.B.C.', il Ministero del Lavoro, il governo di Ceylon, la 'Gaslight and Coke co.' ed alcune imprese di navigazione, industrie chimiche e radiofoniche europee. Si tratta, naturalmente, di una libertà relativa, poiché la propaganda statale ha i propri limiti ideologici. Si può dir questo però: la novità e persino la difficoltà della materia trattata indussero il regista a sperimentare forme originali e ad avventurarsi su di un terreno quanto mai fertile⁷.

Su questa strada si sono fatti tanti progressi che oggi molte aziende committenti — sia pubbliche che statali — rinunciano perfino a comparire come oggetto esplicito del film, accontentandosi di informare gli spettatori (nei titoli di coda) che « il film è stato prodotto dall'industria tal dei tali, la quale coglie l'occasione per ricordare che ecc. ecc. », il tutto brevemente e con sobrietà.

⁷ J. Grierson, *op. cit.*, pp. 88-89.

Quello del cortometraggio di propaganda è oggi paradossalmente lo spazio più interessante che resta aperto alla sperimentazione cinematografica. All'interno di quest'area si rinnova, in termini moderni, il rapporto tipico dell'arte rinascimentale tra mecenate-committente e artista: quest'ultimo trova sempre il modo di aprirsi un varco e trovare uno spazio all'interno delle esigenze del committente. E quanto più questo spazio è angusto, tanto più l'artista si sforza di sfruttarlo al meglio. È questo il parere di molti cineasti dell'avanguardia contemporanea, a cominciare da Peter Kubelka⁸, il quale narra spesso a mo' di apologo come Piero della Francesca riuscisse a far conciliare le esigenze della propria libertà espressiva con le imposizioni dei committenti: a Piero — dice Kubelka — interessava studiare la riuscita di un certo tono lirico sul paesaggio, ma il committente, che era di solito qualche cardinale oppure il papa, pretendeva il ritratto di un santo o della Madonna col Bambino. Piero, senza scoraggiarsi, lo accontentava realizzando il santo o la Madonna, ma poneva il ritratto sullo sfondo di un arazzo che rappresentava un paesaggio e nel dipingere quell'arazzo egli liberava tutta la sua più spontanea espressività.

I film di Kubelka sono stati commissionati da alcune grosse aziende: « Schwechter » è stato prodotto, seppur in termini di drammatica conflittualità, da una industria tedesca.

È interessante notare come spazi di questo genere si moltiplichino: quello del cinema industriale è infatti solo uno dei tanti casi. Un altro è quello dei titoli di testa dei grossi film americani: la divisione del lavoro nell'industria cinematografica hollywoodiana è talmente accentuata che, sin dagli anni '50, si affida la regia dei titoli di testa ad un regista specializzato, cosicché i primi quattro o cinque minuti del film (quelli durante i quali compaiono, per l'appunto, i titoli di testa) diventano un piccolo film nel film. All'interno di questo spazio, qualsiasi ricerca è ammessa perché

⁸ Peter Kubelka, cineasta austriaco autore di film dalla struttura particolarissima, è uno dei maggiori esponenti del cinema indipendente contemporaneo.

i quattro o cinque minuti iniziali del film non devono far altro che servir da sfondo ai titoli di testa che, di solito, compaiono in sovrapposizione. Saul Bass, grafico e pittore d'avanguardia americano, è divenuto famoso come regista proprio realizzando titoli di testa a disegni animati, i quali spesso — scrive lo storico del cinema Sadoul⁹ — « premessi a super-produzioni hollywoodiane, le superavano nettamente per la loro arte e la loro poesia ».

L'esempio di Saul Bass¹⁰ è indicativo. L'arte ha aguzzato il suo ingegno per ritagliarsi uno spazio più personale nella nostra ingegnosissima civiltà del gigantismo. Con una immagine tristemente colorita, vorremmo dire che il regista d'avanguardia deve oggi assumere la veste e la funzione di quei pesciolini che seguono i pescicani e che si cibano degli avanzi del loro pasto: i pescicani non li molestano mai perché in fondo sarebbe un ben misero boccone per le loro fauci.

JOHN GRIERSON E L'INFORMAZIONE DEL CITTADINO.

Ma torniamo al tema principale del nostro discorso: l'opera di John Grierson.

Molte delle idee di Grierson derivano dalla pessimistica analisi che Walter Lippmann fa delle democrazie rappresentative. Lippmann è del parere che il cittadino non può raggiungere da solo un grado di consapevolezza, riguardo alla

⁹ G. Sadoul, *Il cinema* (vol. dedicato a « I cineasti »), Firenze, Sansoni, 1967 p. 23.

¹⁰ Saul Bass ha realizzato i titoli di testa per moltissimi film di Preminger (« Il cardinale », « L'uomo dal braccio d'oro », « Carmen Jones », « Tempesta su Washington » ecc.), Hitchcock (« Intrigo Internazionale », « Psycho »), Kubrick (« Spartacus »), Wilder (« Quando la moglie è in vacanza »), Hathaway (« Destino sull'asfalto »), Aldrich (« Il grande coltello »), Kramer (« Orgoglio e passione »), Daves (« Cow-boy »), Ritt (« Nel fango della periferia »), Wyler (« Il grande paese »), Dmytryk (« Anime sporche »), Robson (« Nove ore per Rama »), Wise (« West Side Story »), Frankenheimer (« Operazione diabolica ») e molti altri registi americani. Nel 1965 è passato alla regia dei lungometraggi.

vita dello Stato, tale da consentirgli una effettiva partecipazione alla gestione della cosa pubblica. La vita dello Stato è troppo complessa, sfaccettata, multiforme. Egli scrive:

Mentre il cittadino si occupa di una cosa, mille altre subiscono radicali trasformazioni. Se non avrà scoperto un motivo razionale per concentrare la sua attenzione su qualcosa che lo soddisfi e che meglio si addica al suo fondamentale diletterismo, si troverà smarrito come un cucciolo che voglia leccare tre ossi in una volta sola [...] E il cittadino si avvede che gli affari dello Stato non coincidono affatto con i suoi. Per la maggior parte, infatti, essi sono invisibili: forze anonime raggruppate in centri lontani e nascoste dietro le quinte, li dirigono o dovrebbero dirigerli. Come cittadino privato, egli non sa con certezza ciò che accade, non conosce chi lo guida e non ha la più pallida idea di dove lo stanno conducendo. Se considera se stesso e il suo contributo agli affari dello Stato, se confronta l'influenza che egli esercita con quella che secondo la teoria democratica dovrebbe esercitare, è costretto a dire della sua sovranità ciò che Bismarck disse di Napoleone: « Visto da distante è qualcuno, ma visto da vicino non è niente ». Di conseguenza, nulla, letteralmente nulla può indurci a pensare, come hanno pensato le democrazie mistiche, che la somma delle ignoranze individuali disperse nella massa del popolo produca in continuità una forza atta a regolare gli affari dello Stato¹¹.

Secondo Lippmann è, dunque, una pura illusione pensare che il cittadino comune possa dare quel suo contributo alla vita dello Stato che l'istituzione democratica prevede così esplicitamente, almeno sulla carta. Ciò che impedisce il reale svolgimento del dibattito democratico e taglia il cittadino fuori dalla vita politica è, per Lippmann, la mancanza di un genuino sistema di informazione che lo aggiorni continuamente riguardo ai problemi e ai bisogni dello Stato.

Grierson considera fondate queste critiche, ma accusa Lippmann di limitarsi ad analizzare la situazione senza preoccuparsi di mutarla. A. D. Lindsay, dal canto suo, sosteneva che il miglior modo per combattere questa carenza di informazione fosse quello di potenziare la naturale tendenza alla discussione pubblica che il problema aveva autonomamente prodotto, mediante l'apertura di centri di discussione che

¹¹ W. Lippmann (citazione ripresa da J. Grierson, *op. cit.*, p. 209).

andassero ad affiancarsi ai centri 'naturali' già esistenti (osterie, clubs, sedi sindacali, ecc.). Grierson non era d'accordo con la tesi sostenuta da Lindsay, che così commentava:

Temevamo che la discussione voluta da Lindsay potesse ben presto degenerare in una discussione a vuoto. Comprendevamo che essa non poteva ipso facto sfociare nell'azione, ma poteva facilmente cadere nella desolata impotenza della discussione per amore della discussione. Sta di fatto che nel decennio 1920-30 (e il fenomeno sarebbe continuato nel decennio successivo) la discussione impedì agli uomini di scorgere il vero volto del loro tempo, nel quale le grandi forze politiche ed economiche andavano acquistando un rilievo sempre maggiore.

Pensammo allora che avremmo potuto mostrare quel volto agli uomini [...] se avessimo creato un metodo — per così dire — stenografico, con cui osservare e descrivere la vita del mondo¹².

Fu così che Grierson decise di « *mostrare quel volto agli uomini* », di scendere in campo ed impegnare un'impari lotta allo scopo di dare al cittadino quell'informazione che gli era indispensabile per partecipare alla vita politica nazionale.

Forse l'errore più grave del progetto griersoniano fu proprio quello di non comprendere che una simile carenza di informazioni criticamente esatte era perfettamente congeniale al sistema di governo delle democrazie rappresentative: voler mutare la situazione dell'informazione del cittadino e rimanere al tempo stesso nell'ambito di una democrazia rappresentativa era probabilmente un'utopia. Giudicata col 'senno di poi', quella di Grierson pare un po' una crociata, basata com'è sull'idea di poter render giusto lo Stato cancellando il divario di informazione tra la gente. Ma nel panorama dell'Inghilterra degli anni '20 e '30 essa assume un non trascurabile valore in senso progressista. Certo quel che è più grave è che il progetto di Grierson salta a piè pari ogni precisazione di classe: non si comprende bene chi sia il « cittadino » del quale egli parla: è

¹² J. Grierson, *op. cit.*, p. 228.

il piccolo borghese, il proletario, il sottoproletario...? Probabilmente è tutte queste persone messe insieme, accomunate secondo un'ideologia tipicamente liberale.

Può darsi che tutte le ingenuità che si possono rimproverare a Grierson derivino dalla scarsa conoscenza che egli aveva della vita politica inglese di quel periodo, o meglio dall'idea sbagliata che se n'era fatto. Ma a motivare questa supposta ignoranza non basterebbe neanche citare il fatto che Grierson fu nominato addetto cinematografico dell'Empire Marketing Board al suo ritorno in patria dopo un periodo di soggiorno americano di tre anni. Quel che è certo è che, quando parlava di Stato, egli si riferiva sempre ad organismi burocratici illuminati come l'E.M.B. e a funzionari lungimiranti come Stephen Tallents. L'entusiasmo per l'opera di organismi come quello che lo aveva materialmente aiutato a realizzare i propri progetti potrebbe aver provocato nel giovane Grierson un ingiustificato entusiasmo per l'intera linea di condotta del governo britannico.

Se pure è possibile ammettere che la primaria posizione di Grierson nei confronti del governo britannico fosse vagamente critica, bisogna comunque riconoscere che nel giro di pochi anni egli arriva a porre per scontato che lo Stato sia l'organizzazione perfetta per eccellenza ed a parlare di uno Stato ugualmente benevolo nei riguardi di tutti i cittadini. Si può ipotizzare che egli volgarizzi il tipico concetto di governo del neo-hegelismo, corrente filosofica che in Inghilterra si era particolarmente interessata al ruolo politico dello Stato; ci si può addirittura chiedere se sia del tutto casuale o meno il fatto che il neo-hegeliano Bosanquet insegnò per alcuni anni a Glasgow, in quell'università nella quale Grierson portò a termine i propri studi di filosofia. Ma restiamo nel campo delle ipotesi. La fede in uno Stato forte e benevolo, l'indulgenza nei confronti dei gravissimi problemi della disoccupazione e della sottoccupazione, la concezione della storia come unità indipendente, tutto ciò ci induce ad avanzare ancora altre illusioni sulle influenze che la filosofia neo-hegeliana potrebbe aver esercitato sul giovane Grierson. È possibile, d'altro

canto, che egli si sia rifatto agli studi del pensatore Matthew Arnold, le cui opere furono assai lette in quel periodo.

LO SPETTACOLO: UN RITORNO DEL REPRESSO

In un brano di un suo scritto, Grierson auspica una sorta di interscambio di informazioni tra il governo e la gente:

Il governo deve prendere tante informazioni e suggerimenti dalla gente, quanti la gente deve prendere dal governo¹³.

Si comprende bene che il governo trova sempre e comunque il modo di svolgere il proprio ruolo di emittente di informazione; ma non si capisce in che modo la gente possa riuscire a comunicare al governo il proprio punto di vista. Il rapporto di intercomunicazione ipotizzato da Grierson in realtà non sussiste: ci troviamo di fronte ad una comunicazione a senso unico, nella quale è sempre il governo a svolgere il ruolo attivo dell'emittente ed è sempre la gente a svolgere quello passivo del ricevente.

Questo fallimento dell'ipotesi griersoniana non è che la manifestazione fenomenologica di un altro fallimento, che si verifica al livello delle strutture profonde del discorso teorico griersoniano, cioè quello del cinema inteso come mezzo di comunicazione. Anche al cinema, infatti, l'ipotizzata intercomunicazione si rivela essere chiaramente una « comunicazione a senso unico »¹⁴ che instaura un rapporto di potere dell'emittente sul ricevente.

Nella teoria griersoniana sia il cinema che la democrazia rappresentativa sono visti come ipotetici canali di una comunicazione paritaria che si rivela utopica. Il progetto di John Grierson s'inserisce, quindi, nel quadro delle grandi utopie degli anni '20 e '30, gli anni delle avanguardie storiche, durante i quali gli artisti di tutta Europa col-

¹³ J. Grierson (citazione ripresa da A. Lovell, *op. cit.*, p. 22).

¹⁴ C. Metz, *Semiologia del cinema*, Milano, Garzanti, 1972, p. 119.

tivarono il sogno di rinnovare il mondo con le proprie opere.

In rapporto al cinema, queste grandi utopie degli anni '20 e '30 si presentavano con questo doppio livello di struttura:

a) una struttura di superficie, la quale corrispondeva ai grandi movimenti rivoluzionari che dal 1917 (Rivoluzione d'Ottobre in Unione Sovietica) fino a tutti gli anni '30 (avvento del fascismo in Italia e del nazismo in Germania) cambiarono il volto del vecchio continente; ed alle speranze popolari legate a ciascuno di questi movimenti;

b) una struttura profonda, la quale corrispondeva alle teorizzazioni sull'uso del cinema come lingua nuova che avrebbe potuto propagandare il verbo della rivoluzione.

Al cinema si assegnava una missione: quella di diffondere le utopie delle rivoluzioni. Ed il cinema diveniva esso stesso una scrittura utopica (basta pensare alle teorie sovietiche della « cine-lingua »¹⁵ o a quelle del surrealismo francese sulla mistica della tecnologia).

In fondo Grierson non era nemmeno tanto lontano dalle teorizzazioni sovietiche sulla 'cine-lingua' allorché affermava: « Il cinema deve essere inteso come un mezzo che, al pari della scrittura, sia in grado di assumere diverse forme e svolgere diverse funzioni »¹⁶.

In questo modo Grierson si inseriva nel dibattito teorico dei grandi movimenti utopici di quegli anni. A questo proposito noi possiamo individuare due livelli di struttura, paralleli ai precedenti, pure nel discorso utopico griersoniano:

a) una struttura di superficie, la quale corrisponde all'articolazione del discorso sulla democrazia rappresentativa, in quanto canale aperto al passaggio di informazioni in entrambe le direzioni (al governo e dal governo)

b) una struttura profonda, la quale riguarda lo spe-

¹⁵ Quello di 'cine-lingua' è un concetto introdotto da Dziga Vertov, che diventa però significativo di tutto un diffuso atteggiamento estetico-linguistico dei registi sovietici rivoluzionari degli anni '20: il concetto è riassumibile nell'idea che solo una nuova lingua (quella delle immagini) potrà veicolare bene la nuova idealità socialista.

¹⁶ J. Grierson, *op. cit.*, p. 21.

cifico cinematografico, ipotizzato come mezzo di intercomunicazione.

Non è un caso se abbiamo confinato a livello di struttura profonda lo specifico cinematografico. Grierson amava definirsi un sociologo che ha scelto il cinema per convenienza. Egli stesso ha scritto di servirsi del cinema come di un pulpito¹⁷. Ma ci è difficile credere nella neutralità del medium. Del resto i due livelli della struttura che abbiamo individuato nel discorso utopico griersoniano sono perfettamente paralleli: entrambi riguardano un progetto di scambio di informazioni ed entrambi falliscono sullo stesso punto, cioè laddove non si verifica la auspicata informazione di ritorno. Ma ciò che certifica definitivamente il parallelismo esistente tra i due livelli di struttura del discorso utopico griersoniano è la presenza in entrambi di un elemento rimosso, il quale torna continuamente a galla. Nella struttura del politico (a) l'elemento rimosso e riaffiorante è l'autoritarismo, continuamente negato dalla democrazia e continuamente sgusciante tra le sue maglie che si allargano a vista d'occhio allorché l'eletto prende le distanze dai suoi elettori. Nella struttura del cinematografico (b) il rimosso è invece, lo spettacolo. Grierson nega continuamente la dimensione spettacolare e 'fictional' del cinema. Egli stila una poetica del vero e dell'autentico nel saggio « I principi fondamentali del documentario ». Eccone i tre punti fondamentali:

1) Noi crediamo che dalla capacità, che il cinema possiede, di guardarsi intorno, di osservare e di selezionare gli avvenimenti della vita vera, si possa ricavare una nuova e vitale forma d'arte. I films girati nei teatri di posa ignorano quasi totalmente la possibilità di portare lo schermo nel mondo reale...

2) Noi crediamo che l'attore 'originale' (o autentico) e la scena 'originale' (o autentica) costituiscano la guida migliore per interpretare cinematograficamente il mondo moderno...

3) Noi crediamo che la materia e i soggetti trovati 'sul posto' siano più belli (più reali in senso filosofico) di tutto ciò che nasce dalla recitazione¹⁸.

¹⁷ J. Grierson, *op. cit.*, p. 21.

¹⁸ *Id.*, p. 43.

Quando si trova a commentare i film di Hollywood, l'aggettivo più accomodante che egli usa è « lascivo ». Del resto il suo interesse per il film di finzione è limitato alla constatazione dell'altissimo numero di prostitute e assassini che vi si ritrovano. Egli, citando il testo di un'inchiesta compiuta da H. G. Forman, scrive:

Il trentatré per cento delle « eroine », il trentaquattro per cento dei « villains », il sessantatré per cento delle « villainesses » sono ricchi o ricchissimi. I « poveri » sono solo il cinque per cento. « Senza occupazione » è il mestiere più diffuso fra questi personaggi. Segue l'attività commerciale, per novanta individui. « Occupazione sconosciuta » segue per ottanta. Gangster, bootleggers, contrabbandieri, ladri, banditi, ricattatori e prostitute seguono pure a quota ottanta. Occupazioni inerenti all'attività spettacolare (teatro, cinema, ecc.), camerieri e domestici, alta società — il commercio del lusso insomma — vengono dopo i gangsters, i ladri e i banditi, com'è naturale. Tutti i mestieri summenzionati si riferiscono a seicentoquaranta persone su un complesso di ottocentotantatre. La restante quarta parte di questa variopinta folla si divide in parecchie 'voci', fra le quali non risultano essere comprese le normali occupazioni degli uomini comuni¹⁹.

Grierson cerca di esorcizzare la dimensione spettacolare del cinema, considerata assolutamente immorale in quanto negatrice del vero. Si potrebbe ipotizzare che questo deciso rifiuto della finzione sia conseguenza delle teorie neo-hegeliane allora imperanti. E si potrebbe addirittura azzardare l'ipotesi di un retroterra rigidamente calvinista. Ma una simile ipotesi andrebbe in qualche modo suffragata. È pur vero però che Grierson descrive suo padre come un « onesto paladino della vecchia scuola »²⁰ e che altrove²¹ dichiara:

Alcuni di noi provenivano da una formazione religiosa delle più dure e non temevano la disciplina e l'abnegazione. Alcuni di noi avevano ricevuto dall'insegnamento della filosofia la convinzione che ogni cosa fosse fatta per il bene comune, nulla per se stessi.

¹⁹ J. Grierson, *op. cit.*, p. 80.

²⁰ *Id.*, p. 20.

²¹ J. Grierson (citazione ripresa da A. Lovell, *op. cit.*, p. 22).

La finzione dice delle menzogne sulla realtà: Grierson fa presto a individuare il bene nel vero e il male nella finzione. In breve quest'ultima viene rimossa dal film, così come era stata rimossa la ricerca formale. Ma sia la ricerca formale che la finzione riaffiorano continuamente nella produzione cinematografica della scuola documentaristica inglese.

Per quanto riguarda la ricerca formale, abbiamo già detto che i registi della scuola documentaristica inglese individuano in essa l'attenzione dominante, in quanto il finanziamento statale mette un certo ragionevole limite alla loro libertà critica.

Per quanto riguarda la finzione, il recupero avviene in una maniera più indiretta, per l'esame della quale è conveniente guardare al tipo di rapporto che lega Grierson alla 'fabbrica dei sogni' di Hollywood.

Grierson identificò in Hollywood una specie di Sodoma, la città perduta nel peccato della finzione: nei suoi articoli, egli descrisse più volte e con fosche tinte il « godimento » insano che poteva fornire alle giovani menti un cinema che s'inventava il mondo. Grierson pare, quindi, assolutamente contrario ai modi e ai mezzi di Hollywood. Ma con le sue violente arringhe ci ricorda certa lontana trattatistica edificante che, nell'elencare i rischi ai quali vanno incontro le peccatrici, forniva minuziose descrizioni dei peccati e finiva così per porsi come scrittura del piacere²² Grierson scrive:

Il dottor Dale ha condotto un'inchiesta ancor più interessante, studiando gli scopi che si prefiggono i 'divi'. Nei centoquindici film da lui esaminati, i protagonisti sono reponsabili di tredici omicidi in piena regola, i « villains » e le « villainesses » di trenta. Le eroine hanno uno solo sulla coscienza. In totale, si commettono quarantacinque assassini, per non parlare dei cinquantanove casi di aggressione e di percosse. Assistiamo inoltre a trenta rapimenti di adulti, a ventuno di bambini e a numerosi altri crimini di vario genere. Notevole il totale complessivo. Quarantatre delitti sono

²² Ce ne parla Mario Praz nel suo famoso *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Sansoni, 1976, nuova ediz.).

tentati ma non compiuti, quattrocentosei compiuti e rappresentati 'sul vivo'²³.

Ma non è solo a questo proposito che la finzione riemerge secondo i canoni del ritorno del represso. Non bisogna dimenticare, infatti, che Grierson si recò in California per studiare attentamente i modi di produzione dell'industria culturale cinematografica di Hollywood. Tornato in Inghilterra egli avvertì la possibilità di servirsi della lezione appresa oltreoceano e pensò di creare un piccolo organismo di produzione cinematografica che realizzasse prodotti moralmente depurati e edificanti. Ma, se il prodotto della scuola griersoniana era diverso, almeno nelle intenzioni, da quello hollywoodiano, non era certamente diversa l'idea che informava l'organizzazione produttiva, fortemente accentrata intorno ad un personaggio, il « producer » onnipotente del cinema di Hollywood che egli incarnava quale fondatore e « padre » della scuola documentaristica inglese, e ruotante intorno ad un'idea di cinema, non trasgredibile e non discutibile, la quale si concretava nella figura patriarcale dello Stato.

È interessante leggere un brano di un articolo che Grierson ha dedicato alla parabola del cinema sovietico degli anni '20. Egli accusa apertamente gli Ejzenstejn, i Vertov e i Pudovkin di aver voluto evitare nei loro film la realtà quotidiana e addirittura definisce le loro ricerche una « posa romantica »²⁴. Scrive al loro proposito:

Sono stati, è vero, assai danneggiati dalla libertà concessa agli artisti nel primo e non pericoloso periodo dell'entusiasmo rivoluzionario, e lo prova il fatto che si sono sempre isolati nel proprio guscio per accarezzare amorevolmente le loro impressioni personali e le loro personali conquiste. Hanno cercato — come si dice — di darsi un tono e di posare a grandi artisti, proprio come i loro colleghi borghesi. Ciò perché il primo e il secondo piano quinquennale, volti alla creazione dei beni essenziali, non potevano occu-

²³ J. Grierson, *op. cit.*, pp. 80-81.

²⁴ *Id.*, p. 93.

parsi del cinema. Per l'avvenire, li possiamo tranquillamente affidare alle cure del comitato Centrale del Partito²⁵.

La libertà danneggia gli artisti ed il Partito dovrà limitare questa libertà: la posizione di Grierson è esplicita. Certo queste righe ricche di acre ironia costituiscono un'interpretazione affatto personale della cultura sovietica rivoluzionaria: lo Stato, agendo da buon padre severo, dovrà richiamare all'ordine i figli scapestrati della rivoluzione.

Grierson considerava l'artista alla maniera di Platone: come Platone, infatti, lo riteneva completamente inutile — se non dannoso — per la società. L'artista è, in fondo, uno che dice bugie sulla realtà, soprattutto quando cerca di arte-farla. E sia la ricerca formale che la finzione spettacolare finiscono per dare alla gente una visione arte-fatta del mondo. Per evitare le falsificazioni dell'arte, Grierson propone che il cineasta non veda il mondo attraverso i propri occhi, ma attraverso gli occhi di un super-visore: egli propone che l'artista faccia continuamente riferimento ad una figura di padre, il cui assenso certifichi la verità dell'enunciazione. La molteplicità dell'arte, poco rassicurante perché non elargisce certezze, viene ridotta all'unicità del padre, il quale ha sempre una sola parola ed una sola scrittura: quella del vero.

Si comprende, dunque, il perché della scelta documentaristica di Grierson: il documentario, in quanto ri-produce il mondo, è l'unica forma d'arte che non corrompe la gente. La scrittura del documentario è assai vicina al mondo perché non cerca di arte-farlo: elargisce la certezza dell'unicità del mondo. L'affermazione di quest'unicità ha un valore particolare al principio degli anni '30: la borghesia teme la crescente tensione della classe operaia ed ogni motivo è buono per dimostrare la patriarcale superiorità dello Stato rispetto agli interessi di classe.

Non è un caso se finzione e ricerca formale sono stranamente assemblate da Grierson nella categoria di ciò che

²⁵ *Ibidem.*

non è bene: entrambe rappresentano deviazioni dalle certezze elargite dall'unicità del mondo. Grierson reprime e rimuove queste due deviazioni, ma sia la finzione che la ricerca formale riemergono continuamente: se la ricerca formale è il represso che ritorna alla superficie della pratica filmica degli allievi di Grierson, la finzione è invece il represso che ritorna alla superficie della teoria griersoniana sotto forma di un rapporto contrastato con la 'fabbrica dei sogni' di Hollywood.

GRIERSON ORGANIZZATORE

John Grierson fu l'uomo che per la prima volta diede un volto alla cinematografia britannica.

La preoccupazione più grande di Grierson fu proprio quella di creare una serie di strutture che nell'Inghilterra di quegli anni mancavano: dovendosi occupare della distribuzione dei film della 'scuola documentaristica', egli incoraggiò lo sviluppo di un circuito cinematografico alternativo che comprendeva le scuole, le associazioni culturali e cinematografiche, le sedi YMCA e quelle dei sindacati. Attraverso l'Empire Marketing Board, egli favorì la costituzione di una cineteca pubblica, la quale non solo noleggiava gratuitamente i film a queste associazioni, ma assicurava anche una consulenza tecnica e culturale, inviando degli addetti alla presentazione del film.

Per dare una diffusione ancora più capillare ai film della 'scuola documentaristica', Grierson convinse il General Post Office e la British Commercial Gas Organisation a realizzare programmi di proiezioni itineranti (in ciò ricollegandosi all'abitudine sovietica di organizzare dei veri e propri corpi di propaganda itineranti). Inoltre egli riuscì a far giungere i film della 'scuola' nelle sale dell'Imperial Institute e, per un breve periodo, persino nelle sale del circuito commerciale, avendone acquistato i diritti di distribuzione la Gaumont British.

Sulla questione della distribuzione dei film della scuola documentaristica inglese e sulla loro reale forza di pene-

trazione nel tessuto sociale britannico le opinioni sono discordi: Alan Lovell, nel suo saggio su Grierson, parla di una loro vastissima diffusione; la Branson e la Heinemann²⁶, autrici di un interessante volume sulla vita inglese degli anni '30, affermano invece che questi film non raggiunsero mai il livello di una diffusione di massa.

Ma, al di là di ogni constatazione, l'opera promozionale di Grierson fu infaticabile. Egli fondò pure due periodici specializzati: « Cinema Quarterly » e « World Film News », i quali furono un po' il trampolino di lancio delle idee di Grierson e dei film dei suoi allievi.

Nel dare un volto alla cinematografia britannica, John Grierson si preoccupò soprattutto di convincere le aziende, sia private che statali, a servirsi del cinema per la propaganda. Così facendo, egli non solo metteva in pratica le proprie teorie ma creava anche delle nuove aree di lavoro per i suoi allievi. Molte aziende commissionarono film ai registi della 'scuola' di Grierson: fra queste vi fu la Shell-Mex and B.P., la Gramophone Company, la Orient Line, la British Commercial Car Organisation, la Southern Railway, ecc. La Shell installò addirittura una propria sezione cinematografica permanente.

Ecco come Grierson aveva realizzato l'ultimo tassello della sua scuola, non istituzionale, per giovani registi di film documentari. Dopo la fase di studio e di formazione, egli si preoccupava persino di offrir loro la possibilità concreta di lavorare. Se Luigi Freddi e Luigi Chiarini creavano in Italia un istituto per la formazione delle giovani leve come il Centro Sperimentale di Cinematografia, pure in Gran Bretagna qualcuno guardava nella stessa direzione.

Nei panni dell'istruttore, Grierson ebbe un notevole successo: egli creò una generazione di cineasti preparati sia dal punto di vista tecnico che dal punto di vista della conoscenza delle strutture organizzative della produzione. Infatti, Grierson era convinto che un buon regista dovesse

²⁶ N. Branson e M. Heinemann, *L'Inghilterra negli anni trenta*, Bari, Laterza, 1976.

essere anche un ottimo direttore di produzione. Dal punto di vista della teoria sociale, l'impostazione griersoniana era rigorosa e fin troppo precisa. Egli non diede mai eccessiva importanza alla teoria estetica: da questo punto di vista la preparazione dei suoi allievi poteva essere carente. Ma la maggior parte di loro dovevano già avere una precisa impostazione quando si presentavano davanti a lui: questo è almeno il caso dei più famosi dei suoi allievi, come Cavalcanti, Jennings, Rotha e Wright²⁷.

²⁷ Degli allievi di Grierson si è scritto ampiamente. Interessante è « L'Angleterre et son cinéma: le courant documentaire 1927-1965 », numero II della rivista *Cinéma d'aujourd'hui*, nuova serie, feb.-mar. 1977. Per quanto riguarda le attenzioni « sociali » di Grierson, vedi l'ottimo scritto introduttivo di Fernaldo Di Giammatteo al già citato volume *Documentario e realtà*.

LA POESIA DEL DESIDERIO:
« AH! SUN-FLOWER » DI W. BLAKE

di
Marcella Quadri Iovine
Firenze

L'analisi testuale di « Ah! Sun-flower » ci potrà permettere di verificare la funzionalità delle strutture operanti all'interno del testo poetico, indagando, allo stesso tempo, il procedimento poetico adottato da Blake nell'intera raccolta *Songs of Experience*, di cui la poesia da noi prescelta costituisce un campione.

Lo stimolo verso questo tipo di approccio critico mi è stato dato, oltre che dalle recenti analisi semiotiche — di cui l'indagine di Jakobson sull'arte verbale di Blake nella poesia « Infant Sorrow » fornisce uno dei più validi esempi¹ —, anche e soprattutto dagli scritti dello stesso Blake, il quale affermava che in poesia « Ideas cannot be Given but in their minutely Appropriate Words », superando il dualismo forma-contenuto e preannunciando in tal senso la definizione di Lotman sull'opera d'arte come « idea che

¹ Jakobson rivela la rigorosa organizzazione formale della poesia, senza, tuttavia, prescindere dall'importanza dei fattori semantici: « Les huit vers d' "Infant Sorrow" répondent ainsi remarquablement à ce que Gerard Manley Hopkins entend par "figures de grammaire" et "figures de son", et c'est à leur symétrie éloquente comme à leurs tangibles interrelations, pénétrées d'un symbolisme transparent, que cette histoire ingénue et succincte doit en majeure partie sa force de suggestion et sa puissance mythologique. » (R. Jakobson, « Sur l'Art Verbal de William Blake et d'Autres Peintres-Poètes » in *Hypothèses*, Paris, Seghers-Laffont, 1972, p. 85).

si realizza nella struttura adeguata e non esiste al di fuori di questa struttura »². Ecco alcune fondamentali indicazioni di Blake:

I have heard many People say, 'Give me the Ideas. It is no matter 'what Words you put them into', and others say, 'Give me the Design, 'it is no matter for the Execution'. These People know Enough of Artifice, but Nothing of Art. *Ideas cannot be Given but in their minutely Appropriate Words, nor Can a Design be made without its minutely Appropriate Execution.* The unorganized Blots and Blurs of Rubens and Titian are not Art, nor can their Method ever express Ideas or Imaginations any more than Pope's Metaphysical Jargon of Rhyming. Unappropriate Execution is the Most nauseous of all affectation and foppery. He who copies does not Execute; he only Imitates what is already Executed. Execution is only the result of Invention³.

. . . and not a line is drawn without intention, and that most discriminate and particular. *As Poetry admits not a Letter that is Insignificant, so Painting admits not a Grain of Sand or a Blade of Grass Insignificant — much less an Insignificant Blur or Mark*⁴.

In netto contrasto con quanto affermato dal poeta, la critica blakiana, salvo rare eccezioni, si è soffermata fin dall'inizio sulla ricostruzione delle idee filosofiche, religiose e politiche dell'autore, ricostruzione che ha permeato ed influenzato le ulteriori ricerche sull'opera poetica. Anche quando al centro dell'attenzione è stato posto solo il testo, l'indagine critica è stata effettuata prevalentemente sui livelli semantico - simbolici tralasciando ugualmente — e addirittura programmaticamente nel caso della Raine — sia

² J. M. Lotman, *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia, 1972, p. 19. L'autore afferma inoltre: « Il contenuto ideologico dell'opera d'arte è la sua struttura. L'idea, nell'arte, è sempre un modello, per questo essa ricrea l'immagine della realtà. Di conseguenza al di fuori della struttura, l'idea artistica è incomprendibile. » (p. 18).

³ W. Blake, *Public Address*, in *Blake Complete Writings*, ed. by G. Keynes, London, Oxford University Press, 1969, p. 596 (corsivo mio).

⁴ W. Blake, *A Vision of the Last Judgment*, in *Blake Complete Writings*, op. cit., p. 611 (corsivo mio).

gli aspetti formali e linguistici che i livelli più propriamente organizzativi del testo poetico:

The poetic process in which he excelled was neither verbal nor visual; it was symbolic and mythological. He was a creator not of pictures, not of verbal rhetoric, but of symbols, whose potency does not depend solely on the medium through which they are expressed⁵.

Sulla base di questo tipo di approccio critico anche « Ah! Sun-flower », insieme ad altre poesie dei *Songs of Innocence and Experience*, è stata oggetto di numerose interpretazioni, che a me sembrano parziali, se non completamente fuorvianti. Riportiamo per esteso il testo di questa breve lirica:

AH! SUN-FLOWER⁶

Ah, Sun-flower, weary of time,
Who countest the steps of the Sun,
Seeking after that sweet golden clime
Where the traveller's journey is done:

Where the Youth pined away with desire,
And the pale Virgin shrouded in snow
Arise from their graves, and aspire
Where my Sun-flower wishes to go.

La tradizione esegetica di questa poesia è in genere fondata sull'idea dell'allegoria: la condizione del « Sun-flower », come del « Youth » e della « Virgin », diventa in tal modo simbolica di una realtà terrena dalla quale « l'uomo » tenta di fuggire per raggiungere quel « sweet golden clime » unanimamente interpretato come « Eternity »⁷.

⁵ K. Raine, *W. Blake*, London, Longmans Green and Co., 1951, p. 29.

⁶ Il testo della poesia e delle altre opere citate è tratto da *Blake Complete Writings*, op. cit., p. 215.

⁷ Leggiamo a questo proposito l'interpretazione di S. Foster Damon (*William Blake: His Philosophy and Symbols*, Boston and London, Constable and Co., 1924, p. 281):

« 'Ah! Sunflower'. This is another of Blake's supreme poems. The

Questo tipo di lettura, di cui la critica si è particolarmente avvalsa per l'interpretazione di tutta l'opera di Blake, oltre a non tener conto del volume di informazione apportato dalla struttura poetica, tende ad allegorizzare il simbolo, per sua natura evanescente ed ambiguo, e risulta, pertanto, fortemente riduttivo nei confronti della polisemia del linguaggio poetico⁸.

« Ah! Sun-flower » è di fatto fondata sull'ambiguità del « golden clime », simulacro dell'eterno desiderio dell'io alla ricerca della propria fondazione. Allegorizzare il simbolo significa, pertanto, in questo caso, non solo ridurre la polisemia del linguaggio poetico, ma fuorviare la comprensione del testo, tralasciandone la complessa strutturazione logico-sintattica.

La poesia è infatti composta da un unico monoblocco sintattico mancante della frase principale. La compattezza dell'enunciato è quindi affidata, oltre che all'anafora dei vv. 4-5, che ha la funzione di neutralizzare lo stacco fra le due quartine, ai frequenti congiungimenti sincategorematici:

Ah, Sun-flower	who countest
Golden clime	where the traveller
	where the Youth

che collegano le frasi secondarie l'una all'altra creando un « continuum » omogeneo che conduce la lirica alla sua conclusione quasi in « fuga ». Grazie a tali espedienti dinamici la struttura della lirica assume una propria regolamentazione che, differendo dalla costruzione logica dell'enunciato, diventa altamente funzionale ai fini della produzione di significato.

music of it alone has been sufficient to make it unforgettable, though its meaning is concealed far beyond the casual reader's range of vision. The sunflower, which is rooted in the earth, and whose face is supposed to follow the course of the sun, represented to Blake the man who is bound to the flesh, but who yearns after the liberty of Eternity ».

⁸ Cfr. a questo proposito le osservazioni teoriche di M. Pagnini, « Il sonetto [A Zacinto]. Saggio teorico e critico sulla polivalenza funzionale dell'opera poetica », in *Strumenti Critici*, n. 23, 1974, p. 46.

La poesia può leggersi, dunque, come il dramma gno-seologico dell'io-centro romantico (« Sun-flower »), desideroso di espandersi all'esterno ed accerchiato, allo stesso tempo, da una circonferenza (« sun ») che ne costituisce il limite.

La naturale tendenza del girasole a seguire l'arco compiuto dal sole nel cielo rappresenta, infatti, il costante anelito romantico di mediare le eterne opposizioni del centro e del cerchio, della fissità e del movimento, del basso e dell'alto. Ma al momento iniziale della narrazione poetica il desiderio del girasole si esaurisce nella consapevolezza della sterilità del proprio atto⁹:

Ah, Sun-flower, weary of time,
Who countest the steps of the Sun,

Accettare l'ordine del mondo esterno, imitarne lo schema, significa aderire ad un modello meccanico che lega indissolubilmente il centro al moto rotatorio della circonferenza rendendolo prigioniero del suo stesso desiderio. La realtà « eccentrica », di cui il sole è simbolo, non offre, infatti, variazione dal proprio schema ciclico¹⁰.

L'identità fra « time » e « sun », basata sulla concezione classica del sole come orologio universale, fa sì che il cammino del sole, simile a quello delle lancette che ripercorrono invariabilmente il quadrante dell'orologio, venga svilito a movimento ripetitivo e prevedibile. Se il reale è dunque codificato nel tempo e dal tempo come

⁹ Se a questo proposito l'illustrazione della poesia non arricchisce di ulteriori implicazioni il testo lirico, possiamo, tuttavia, far riferimento ad uno dei disegni dei *Night Thoughts* di Young (n. 87), in cui la figura di una donna che scaturisce dal centro di un girasole, volge le sue braccia al sole, che indifferente prosegue il suo cammino stellare.

¹⁰ L'immagine del sole è una delle più ricorrenti e delle più ambigue dei *Songs of Innocence and Experience*. Fra le tante poesie si veda « The Echoing Green » dei *Songs of Innocence* (vv. 17-20) in cui il movimento del sole diventa metafora del ciclico avvicendamento degli eventi umani in un gioco alterno e continuo fra presente e passato, gioventù e vecchiaia, alba e tramonto.

ciclica ripetizione dell'uguale, la conoscenza, in quanto scoperta del nuovo, rimane preclusa.

In uno scritto del 1788¹¹, anteriore alla pubblicazione dei *Songs of Innocence and Experience*, Blake sembra quasi preannunciare la tematica della lirica presa in esame:

Man's desires are limited by his perceptions, none can desire what he has not perceiv'd.

The desires and perceptions of man, untaught by any thing but organs of sense, must be limited to objects of sense.

If it were not for the Poetic or Prophetic character the Philosophic and Experimental would soon be at the ratio of all things, and stand still, *unable to do other than repeat the same dull round over again.*

Se dunque all'interno del razionale l'appagamento del desiderio rimane frustrato, l'operazione da compiere per arrivare alla verità sarà quella di penetrare l'altra faccia della realtà, la faccia segreta al di fuori del tempo (« Where the traveller's journey is done »), a cui l'uomo - centro romantico non può accedere se non abbandonando la concezione tanto seducente di una conoscenza logica che percepisce una realtà empirica:

I must Create a System or be enslav'd by another Man's.
I will not Reason and Compare: my business is to Create¹².

La via di salvezza per uscire dall'impasse razionale, la chiave di accesso all'altro mondo, irrimediabilmente precluso al dominio logico è, dunque, l'immaginario. Come Blake afferma in un brano tratto da *A Vision of the Last Judgement*, l'immaginazione è il presupposto di ogni processo cognitivo:

If the Spectator could Enter into these Images in his Imagination, approaching them on the Fiery Chariot of his Contemplative Thought, if he could Enter into Noah's Rainbow or into

¹¹ W. Blake, *There is no Natural Religion*, in *Blake Complete Writings*, op. cit., p. 97 (corsivo mio).

¹² W. Blake, *Jerusalem*, in *Blake Complete Writings*, op. cit., p. 629, vv. 20-21.

his bosom, or could make a Friend and Companion of one of these Images of wonder, which always intreats him to leave mortal things (as he must know), *then would he arise from his Grave*, then would he meet the Lord in the Air and then he would be happy. General Knowledge is Remote Knowledge; it is in Particulars that Wisdom consists and Happiness too¹³.

Nel contesto blakiano di un desiderio incessante di verità, la ricerca del « sun-flower » si spinge, dunque, dalla imitazione del reale (« sun ») verso la scoperta del « *diverso* », che è il mistero ed in quanto tale può essere rappresentato solo attraverso il simbolo (« that sweet golden clime »)¹⁴.

L'opposizione che sottende la poesia è pertanto:

Imitazione Vs Invenzione (arte)

oggetto di lunghe riflessioni da parte di Blake: « He who copies does not Execute; he only Imitates what is already Executed. Execution is the result of Invention ».

La creazione del simbolo corrisponde, in tal senso, al superamento di uno schema imitativo — in cui il linguaggio si limita a riferire del mondo circostante (Ut Pictura Poesis) — e si delinea, per contro, il valore esplorativo della parola come unico mezzo per penetrare il mistero « nominandolo ».

L'atto di nominazione non sussume, quindi, quello di referenza. Ecco perché nel momento in cui il *diverso* viene

¹³ W. Blake, *A Vision of the Last Judgement*, in *Blake Complete Writings*, op. cit., p. 611 (corsivo mio).

¹⁴ Quanto scrive Coleridge può essere utile per comprendere come l'uso del simbolo corrisponda, per i romantici, al tentativo di trovare nel profondo della psiche quella verità universale inconscia preclusa all'attività razionale: « Of most importance to our present subject is this point, that the latter (the allegory) cannot be other than spoken consciously: whereas in the former (the symbol) it is very possible that the general truth may be unconsciously in the writer's mind ». (Citazione tratta da M. Pagnini, *Struttura letteraria e metodo critico*, Firenze, G. D'Anna, 1966, p. 70).

nominato « that sweet golden clime », il desiderio di conoscenza si identifica con la ricerca stessa del referente¹⁵.

Il sostantivo, a cui in genere è affidato l'atto di referenza, non può in questo caso che rimandare ai tre aggettivi che lo precedono ed avvalersi di essi per la designazione del referente. L'aggettivo « sweet » ne qualifica, infatti, l'aspetto edonistico e l'aggettivo « golden » quello mitico-magico¹⁶.

Per quanto concerne l'aggettivo « that » occorre dare una precisazione. Il dimostrativo, in quanto « deittico », dovrebbe identificare l'oggetto nel momento in cui il « soggetto parlante » compie l'atto ostensivo dell'indicazione¹⁷.

¹⁵ Per questo motivo non sono ancora una volta concorde con l'interpretazione riduttiva di S. Foster Damon per cui « The 'sweet golden clime where the traveller's [sun's] journey is done' is the west, which in all mythologies is the land of promise. To Blake it was essentially so, since there the Americas had recently established their liberty ». (S. Foster Damon, *William Blake: His Philosophy and Symbols*, op. cit., p. 281).

¹⁶ Cfr. a questo proposito V. Ja. Propp, *Le Radici Storiche dei Racconti di Fate*, Torino, Boringhieri, 1972, pp. 452-474: « Tutto ciò che è connesso in qualche modo col reame lontano può assumere la tinta dell'oro. [...] L'oro figura così spesso, così spiccatamente e in tante forme svariate, che questo regno lontano si può chiamare a buon diritto il regno dell'oro. È una caratteristica così tipica e stabile che la proposizione: « tutto ciò che è connesso col regno lontano può avere il colore dell'oro » è esatta anche invertendone l'ordine: tutto ciò che ha il colore dell'oro tradisce la sua appartenenza all'altro regno. Il colore dorato è il contrassegno dell'altro regno » (pp. 452-453).

¹⁷ Cfr. E. Benveniste, *Problemi di linguistica generale*, Milano, Il Saggiatore, 1971, p. 303.

La funzione del dimostrativo all'interno del problema specifico della referenza è stato altresì affrontato da C. Bally, il quale afferma: « Abbiamo detto che un concetto virtuale di cosa, di processo o di qualità deve essere identificato, per essere attualizzato e divenire un termine dell'enunciazione, con una rappresentazione reale del soggetto parlante, cioè individualizzato; ora individualizzare un concetto, è allo stesso tempo localizzarlo e quantificarlo. I) Un concetto di cosa (per es. Casa) applicato ad un oggetto reale (la casa che io vedo, questa casa) si trova localizzato in una porzione dello spazio reale, in quanto occupa una posizione determi-

Poiché nel linguaggio poetico tale contesto « pragmatico » è assente, il dimostrativo non può che qualificare il sostantivo nella sua « unicità » e « peculiarità », rimandando per la designazione del referente, al contesto linguistico:

Seeking after *that* sweet golden clime
Where the traveller's journey is done:

Il v. 4, a cui è affidato il compito di designare il referente, è stato interpretato dai critici come metafora del tramonto del sole¹⁸. Può tuttavia essere altresì letto:

- 1) in chiave cristiana attualizzando il concetto della vita come viaggio che si conclude solo con la morte.
- 2) in chiave mitica identificando la fine del viaggio con il raggiungimento stesso della meta.

Fattore comune di tutte e tre le interpretazioni (che non si escludono a vicenda in quanto i codici naturalistico, cristiano e mitico interagiscono all'interno del testo) è innanzitutto il concetto di « fine » come momento e luogo della « trasmutazione »:

fine del percorso giornaliero del sole	—————>	notte
fine della vita dell'uomo	—————>	morte
fine del viaggio dell'eroe	—————>	meta

In tal senso il concetto di « fine » è strettamente collegato a quello di *soglia* in quanto *limite* della esperienza razionale e al tempo stesso *confine* fra due spazi in opposizione:

nata in rapporto a quella del soggetto parlante. Così negli esempi precedenti, la proposizione relativa e il dimostrativo determinano il posto della *casa* in rapporto al soggetto parlante Io ». (*Linguistica generale e linguistica francese*, Milano, Il Saggiatore, 1963, p. 109).

¹⁸ La lettura in chiave naturalistica di questo verso è convalidata dalla antropomorfizzazione del sole al v. 2 (Who countest the *steps* of the Sun), e dalla interscambiabilità semantica dei due lessemi « steps » e « journey »:

Steps of the Sun
Traveller's *journey*.

Spazio del Sun-flower	Vs	Altro spazio
diurno		notturno
razionale		irrazionale
tempo deterministico		tempo mitico

Nel microcosmo del « sun-flower », l'occultamento del sole all'orizzonte (linea mediana di confine tra il cielo e la terra, tra l'alto e il basso) corrisponde alla stasi e all'annullamento del tempo deterministico. Come la meridiana, infatti, che con il sopraggiungere della notte arresta il proprio cammino, fermando apparentemente il tempo, anche il girasole, per cui spazio e tempo sono ugualmente correlati (« *Who countest the steps of the Sun* »), elude con il tramonto la propria dimensione solare, diurna, e quindi temporale e razionale, per accedere alla dimensione sconosciuta del mistero, metaforicamente rappresentata dalle tenebre¹⁹.

L'apparente compiutezza della prima strofa è smentita all'inizio della seconda quartina, sintatticamente e semanticamente collegata alla prima. Al v. 5, infatti, l'avverbio relativo di luogo (« where »), con funzione anaforica, rimanda al verso precedente per la propria interpretazione:

Where the traveller's journey is done:

↓↑
(Where) the Youth pined away with desire,
And the pale Virgin
Arise from their graves

¹⁹ Il « sun-flower » può in un certo senso identificarsi con quello che Jung definisce l'« eroe solare ». In tal modo il suo viaggio diventa « immagine dell'anelito incoercibile, del desiderio senza sosta che mai trova il suo oggetto, della ricerca della madre perduta ». L'anelata fine del viaggio coinciderebbe, pertanto, con l'accesso alle « tenebre dell'inconscio » in cui è nascosto « quello stesso tesoro difficile da raggiungere che nel nostro testo, come anche in molti altri luoghi, viene descritto come perla luminosa o, da Paracelso, come 'mistero', con il che si intende il *fascinosum* per eccellenza » (C. G. Jung, *Simboli della Trasformazione*, Torino, Boringhieri, 1970, pp. 206-324).

La seconda strofa si diversifica, tuttavia, per l'inserimento, all'interno della metafora naturalistica (« sun » - « sunflower »), dell'immagine dei due amanti (« Youth » - « Virgin »), la quale conferma al v. 7 (« *Arise from their graves...* ») la decodifica allegorico-cristiana del v. 4.

L'isotopia cristiana, secondo la quale la « Resurrezione » corrisponde alla beatitudine e all'appagamento del desiderio²⁰, è tuttavia ancora una volta sovrastata dall'emergere dell'isotopia mitica, la quale situa la « Resurrezione » all'interno del processo naturalistico dell'eterno ritorno, omologando morte e rinascita al ciclo solare del tramonto e dell'alba. Là dove il codice cristiano, dunque, è fondato sulla certezza della conoscenza, sul raggiungimento finale della meta e sulla realizzazione del desiderio, la circolarità della lirica determina la loro continua elusione²¹. Si noti a tal proposito la circolarità semantica fra l'inizio e la fine di « Ah! Sun-flower »:

Ah, Sun-flower
.
Seeking after that sweet golden clime

. and aspire
Where my Sun-flower wishes to go.

Il ritorno circolare all'« incipit » della poesia segna, infatti, il fallimento nella identificazione dell'oggetto del de-

²⁰ Si noti, a tal proposito, il brano, già precedentemente citato, tratto da *Jerusalem*: « ... then would he arise from his Grave, then would he meet the Lord in the Air and then he would be happy ».

²¹ L'ambiguità e la suggestività della lirica sono, senza dubbio, fondate sulla interazione dei due codici — quello mitico e quello allegorico-cristiano — i quali corrispondono, come afferma Serpieri in un saggio dedicato a *The Rime of the Ancient Mariner* di Coleridge, « all'ansia romantica di conoscere il tutto [...] e all'ansia romantica di non sentirsi divisi dal tutto ». L'autore prosegue: « Quello che mi accingo a presentare vede l'isotopia mitica (fondata sulle elusioni del Significante) sovrastare, ma non annullare, l'isotopia allegorica (fondata sulle certezze del Significato) ». (A. Serpieri, « Il confronto con l'Altro, l'eterno ritorno e la circolarità del Significante », in *Uomo e Cultura*, Anno VI, nn. 11-12, 1975, p. 98).

siderio, che nell'ultimo verso viene tautologicamente definito « Where my Sun-flower wishes to go ». L'impossibilità di arrivare alla conoscenza dello statuto stesso della parola sembra apparentemente frustare l'attesa di una significazione, ma in effetti ribadisce l'infinitizzazione del desiderio, nel momento in cui il suo oggetto è definito tramite il desiderio medesimo: « ... and *aspire*/Where my Sun-flower wishes to go ». La circolarità del desiderio è infine schematizzata dalla figura dell'epanalessi (x ... x):

Arise from their graves and *aspire*
ə aiz əs ai

in cui il verbo « arise » è contenuto sia foneticamente che semanticamente in « aspire ». È il desiderio, quindi, che nella struttura ciclica del cosmo, permane come inizio e come fine, inquadrando, così come l'epanalessi, il flusso del tempo e della vita.

La struttura fonica della lirica conferma l'isotopia centrale dell'aspirazione:

Ah, Sun-flower, weary of time,
 (au) (i) (ai)
Who countest the steps of the Sun,
 (au)
Seeking after that sweet golden clime
(i:) (i:) (ou) (ai)
Where the traveller's journey is done:
 (i)
Where the Youth pined away with desire,
 (ai) (ei) (ai)
And the pale Virgin shrouded in snow
 (ei) (i) (au) (ou)
Arise from their graves, and aspire
(ai) (ei) (ai)
Where my Sun-flower wishes to go.
 (ai) (au) (i) (ou)

La prevalenza dei dittonghi (ai), (ei), ed (au), (ou) suggerisce, in base alla relativa elevazione linguale delle vocali, l'idea del movimento dal basso verso l'alto. Si noti come la direzione verticale del desiderio sia già presente, al livello semantico, nelle due forme verbali « arise » e « aspire ».

La verticalità del desiderio si oppone, quindi, al flusso orizzontale del tempo, iconicamente rappresentato nel disegno circolare che il girasole, simile allo stilo della meridiana, proietta sul piano (« Who countest the *steps* of the Sun »), evidenziando la meccanicità del movimento del sole, che dislocato dalla sua posizione di vertice, assume connotazioni di piatto immobilismo.

L'analisi fin ora condotta non ha tenuto conto dell'aspetto più vistoso della lirica: l'accento posto, fin dal primo verso, sulla funzione conativa del linguaggio, espressa tramite il vocativo iniziale (« Ah, Sun-flower »). L'orientamento verso il destinatario costituisce una delle costanti dei *Songs of Experience*: « Hear the voice of the Bard! »; « O Earth, O Earth, return! » (« *Introduction* »); « Then come home, my children, the sun is gone down, » (« *Nurse's Song* »); « O Rose, thou art sick! » (« *The Sick Rose* »); « Little Fly, / Thy summer's play / My thoughtless hand / Has brush'd away » (« *The Fly* »); « Tyger! Tyger! burning bright » (« *The Tyger* »); « Dear Mother, dear Mother, the Church is cold, » (« *The Little Vagabond* »); « And Father, how can I love you » (« *A Little Boy Lost* »); « Thou, Mother of my Mortal part, » (« *To Tirzah* »).

Il rapporto io-tu, su cui è fondato l'atto stesso della comunicazione²², assume nel linguaggio poetico funzioni complementari a quelle proprie del processo enunciativo. In altre parole potremmo dire che la stessa struttura di un messaggio conativo viene semantizzata all'interno del processo poetico di produzione di significato.

L'eloquio conativo assume, pertanto, in « Ah! Sun-flower » — e non solo qui, come vedremo — la funzione specifica di porre l'io a confronto con il tu, destinatario e oggetto allo stesso tempo del desiderio dell'io che, solo conoscendo e confrontandosi con l'altro, può raggiungere

²² Cfr. E. Benveniste, *Problemi di linguistica generale*, op. cit., p. 272: « Nella seconda persona, "tu" è necessariamente designato da "io" e non può essere pensato al di fuori di una situazione posta a partire da "io"; e, nello stesso tempo, "io" enuncia qualcosa come predicato di "tu" ».

la propria identità. In tal senso « The Fly » — pur differendo sostanzialmente dalla problematica della lirica da noi presa in esame — costituisce un esempio fondamentale:

Little Fly,
Thy summer's play
My thoughtless hand
Has brush'd away.

*Am not I
A fly like thee?
Or art not thou
A man like me?*

For I dance,
And drink, and sing
Till some blind hand
Shall brush my wing.

If thought is life
And strength and breath,
And the want
Of thought is death;

*Then am I
A happy fly,
If I live
Or if I die.*

Il processo di identificazione con l'altro, solo apparentemente diverso dall'io, coincide in « The Fly » con l'acquisizione della propria identità ed il conseguente superamento della dicotomia Vita - Morte²³.

In « The Tyger » il rapporto mittente - destinatario diventa molto più complesso. La funzione conativa linguistica io - tu del v. 1 è, infatti, complicata dalla funzione conativa semantica io - Altro, resa esplicita a partire dal v. 7, ma già accennata al v. 3.

(vv. 1-8) Tyger! Tyger! burning bright

²³ È l'unica poesia dei *Songs of Experience* fondata sul principio dell'argomentazione: la tesi da dimostrare, esposta ai vv. 5-8, è portata avanti tramite l'argomentazione ipotetica dei vv. 13-16, che si conclude nell'ultima quartina della lirica.

In the forests of the night,
What immortal hand or eye
Could frame thy fearful symmetry?

In what distant deeps or skies
Burnt the fire of thine eyes?
On what wings dare he aspire?
What the hand dare sieze the fire?

.

Lo sdoppiamento del destinatario corrisponde alla consapevolezza della duplicità della realtà esterna « in quanto noumeno misteriosamente soggiacente al mondo fenomenico »²⁴.

Porsi a confronto con il « tu » implica, quindi, necessariamente lo scontro con l'« Altro », invocato ed interrogato nel tentativo di un contatto più magico che razionale con le forze dell'ignoto.

Anche in « Ah! Sun-flower », così come in « The Fly » e in « The Tyger », il primo verso evidenzia la funzione conativa del linguaggio (« Ah, Sun-flower »). Ma a differenza delle altre due liriche, il destinatario linguistico diventa a sua volta soggetto di un desiderio che ha come oggetto e come destinatario l'« Altro » (« sweet golden climate »). La funzione conativa linguistica del v. 1 è infatti complicata ai vv. 2-3 dalla funzione conativa semantica tu - Altro.

L'esperienza mediata che l'io ha dell'Altro sconvolge il rapporto comunicativo io - tu. In corrispondenza dei vv. 3-4 la funzione conativa linguistica si interrompe:

v. 1	conativa, emotiva
v. 2	conativa
v. 3	conativa
v. 4	referenziale
v. 5	referenziale
v. 6	referenziale

²⁴ A. Serpieri, « Il confronto con l'Altro, l'eterno ritorno e la circolarità del Significante », *op. cit.*, p. 93. L'autore afferma inoltre: « Per i romantici l'intuizione fondamentale è quella del disegno occulto dell'io come centro e radice, confrontato da una circonferenza enigmatica che in quel centro può essere riassorbita » (pp. 93-94).

v. 7 referenziale
v. 8 referenziale

Il passaggio dalla funzione conativa alla funzione referenziale è reso esplicito al v. 8 in cui il destinatario « Sun-flower » si trasforma in referente con attribuzione personale « my » e quindi con implicito sincretismo del mittente:

Where my Sun-flower wishes to go.

La consapevolezza del mistero che circonda ed accomuna sia l'io che il tu impedisce ad entrambi di identificarsi nel ruolo di mittente e di destinatario. Il desiderio di conoscenza, modellato secondo lo schema della comunicazione, si scontra inevitabilmente con ciò che in quello schema non può essere integrato o riassorbito.

Forse non vi è poesia che chiarifichi questa funzione sovvertitrice dell'Altro, meglio di « Never pain to tell thy love », in cui il divieto iniziale è motivato dalla sconfitta che l'io, nel tentativo di comunicare con il tu, ha subito ad opera dell'altro. Dal riconoscimento dell'Altro come *rivale* invincibile, come presenza invisibile che conquista l'oggetto del desiderio senza istituire un agone, emerge la consapevolezza di un fallimento che trascende la propria individualità ed investe lo stesso modello comunicativo²⁵.

²⁵ Riportiamo per esteso il testo della poesia appartenente ai *Poems and Fragments from the Note-Book*, in *Blake Complete Writings*, op. cit., p. 161: [Never pain to tell thy love / Love that never told can be; / For the gentle wind does move / Silently, invisibly.] // I told my love, I told my love, / I told her all my heart, / Trembling, cold, in ghastly fears — / Ah, she doth depart. // Soon as she was gone from me / A traveller came by / Silently, invisibly — / [He took her with a sigh] / O, was no deny.

SEGNO E IDEOLOGIA IN « A PORTRAIT OF
THE ARTIST AS A YOUNG MAN »

di
Paola Zaccaria
Bari

Dopo la prima esperienza narrativa di *Dubliners*, una collana di 15 racconti pubblicati nel 1914, James Joyce si avventurò nella stesura di un vero e proprio romanzo, *A Portrait of the Artist as a Young Man*¹ (*Dedalo* nella traduzione italiana di Cesare Pavese). Il libro è stato sovente annoverato nel genere del 'Bildungsroman'; talvolta è stato anche classificato come 'Kunstlerroman' e 'Geistesroman'².

Le tre diverse definizioni sono accomunate dal termine 'roman', quale indicazione della forma espositiva scelta dallo scrittore per illustrare il crescere, il divenire di un uomo-artista che usa le proprie facoltà intellettive come mezzo di conoscenza e autorealizzazione. Tutto il *Portrait* è accentrato su l'evoluzione di un giovane, sul suo

¹ Joyce ricavò *A Portrait of the Artist as a Young Man* da un precedente brogliaccio, composto da circa un migliaio di pagine e scritto fra il 1901 e il 1906, *Stephen Hero*. Oggi esiste solo una metà dell'intero manoscritto, la parte che copre i due anni trascorsi alla Università. Le alterazioni apportate a *Stephen Hero* onde ricavarne il *Portrait* sono profonde: si nota essenzialmente una diversità di tono e un notevole salto di qualità sul piano tecnico-narrativo; inoltre, la caratterizzazione dei personaggi secondari risulta molto più curata nella prima versione, mentre i temi restano immutati, anche se il personaggio centrale, Stephen, è trattato senza l'auto-commiserazione e la pietà che lo caratterizzavano in *Stephen Hero*.

² Rispettivamente: a) narrazione del divenire, della crescita e formazione di un giovane; b) narrazione dell'evoluzione dell'artista; c) narrazione della vita intellettuale di un uomo.

progressivo divenire da creatura a creatore — passaggio che avviene tramite il graduale distacco, quindi la definitiva recisione dei cordoni vitali che lo tengono legato alla propria terra: la famiglia, la religione, la patria e la lingua.

Mettendo da parte il tipo di lettura in chiave simbolica del testo e quello — altrettanto sfruttato — inteso ad illustrare la tecnica del 'flusso di coscienza', queste pagine sul *Portrait* vogliono essere una proposta di lettura dell'intera produzione artistica di Joyce come opera il cui perno sta appunto nel *Portrait*, asse portante dello sviluppo complessivo della tematica e tecnica joyciana. Questo tentativo di lettura non vuole semplicemente analizzare la tematica e le tecniche stilistiche, ma cercherà di mettere a fuoco *che cosa* determini lo stile dell'opera joyciana.

Ogni opera esprime la visione del mondo, l'ideologia, la *Weltanschauung* dell'artista; il principio alla base dello stile di una data opera sarà dunque costituito dal tentativo dello scrittore di riprodurre questa visione tramite lo strumento che gli è proprio: la parola. Lo stile, così considerato, cessa di essere una categoria di ordine formale e affonda le sue radici nel contenuto, che nella narrativa è solitamente incentrato sull'uomo e, nel caso del *Portrait*, sul divenire di uno specifico tipo d'uomo: l'artista.

In realtà, per quanto riguarda il contenuto delle sue opere, Joyce può a buon diritto dichiarare di possedere una « classical temper » in quanto, come gli autori da cui aveva appreso la lezione — Omero, Dante, Shakespeare, Ibsen e Flaubert — egli, nelle sue opere, prende quale oggetto d'attenzione il mondo dell'umanità e cerca di rappresentarlo con impersonalità di giudizio tramite metodi artistici. La tempra classica appare dunque pienamente responsiva alla vita ed obbiettiva, interessata all'umano e alla realtà che l'artista condivide con tutti gli uomini³. Il tratto che distingue l'artista è la maestria nell'incorporare le sue idee, il suo atteggiamento verso la vita nella

³ Cfr. S.L. Goldberg, *The Classical Temper*, London, Chatto & Windus, 1969, pp. 31-32.

tessitura stessa dell'opera in quanto l'elemento linguistico, lo stile e il contenuto sono tutti elementi essenziali alla costituzione di un testo: esiste una stretta interdipendenza fra l'ideologia e il segno-parola di cui lo scrittore si serve per esternare le sue 'visioni', termine qui inteso in senso lato per significare e le creazioni fantastiche della mente, e le esplicazioni — in termini semantici — della realtà vista dal poeta.

Dato che di Joyce si è sempre esaltato — per i suoi detrattori (pochi) è una colpa — la capacità di manipolare la parola, di creare infinite combinazioni verbali spesso ricorrendo ad altre lingue — parlate o morte — quello che si tenterà di vedere in queste pagine è come l'organizzazione semiotica non è altro che la definizione dell'ideologia joyciana, dal momento che ogni segno è sempre espressione di una determinata elaborazione concettuale, di una certa visione del mondo; è proprio tramite il linguaggio che l'artista 'ricrea' la vita nelle sue opere e dà un senso universale alla sua arte. Concentrando l'attenzione eminentemente sul *Portrait*, opera che anche cronologicamente si pone a metà fra gli esperimenti letterari di tipo tradizionale — *Chamber Music* (1907), *Dubliners* (1914), *Exiles* (composto nel 1914, pubblicato nel 1918) — ed esperimenti di tipo rivoluzionario quali *Ulysses* (1922) e *Finnegans Wake* (1939)³, si cercherà, appunto, di illustrare la visione joyciana del mondo attraverso l'analisi della sua parola.

Il grande maestro del linguaggio Joyce è stato spesso visto come l'artista che fa arte per arte nella linea che da Sterne va a Wilde e poi passa per i grandi simbolisti francesi. Eppure, proprio il linguaggio joyciano offre la prova evidente che, dai racconti di *Dubliners* fino al *Finnegans Wake*, egli ha sempre espresso la sua *Weltanschauung*, in particolare la sua conoscenza profonda del mondo di Dublino. Così, da *Dubliners*, non ancora com-

⁴ Per ulteriori dettagli sulla critica joyciana, cfr. Goldberg, (op. cit., pp. 18 e ss.).

⁵ Dato il più ampio spazio riservato all'analisi del *Portrait*, il numero di citazioni da questo romanzo sarà comparativamente molto più ampio.

pletamente disancorato dal realismo della narrativa ottocentesca, Joyce passa successivamente ad un grado più alto di elaborazione artistica col *Portrait*, quindi sperimenta la forma epica ed impersonale in *Ulysses*, fino a giungere al *Finnegans Wake*, meta finale, romanzo-fiume per eccellenza; la parola di Joyce è, costantemente, la prova tangibile della sua *esperienza* del mondo nella sua configurazione sia particolare che universale. La parola, già ricercata e 'lavorata' in *Dubliners*, si affina man mano che Stephen cresce e matura una coscienza artistica nel *Portrait*; si spezzetta e si infrange in sfaccettature semantiche, raffinandosi come strumento illustrativo dei processi cerebrali in *Ulysses*; perde infine i suoi connotati comuni, oscurandosi al parlante, diventando un tutto organico e vitale in cui suono e senso wagnerianamente si fondono per rendere i processi mentali nello stato di dormiveglia. Il graduale distanziamento da una lingua facilmente comprensibile a tutti (cioè da un codice sociale condiviso da un intero paese) e l'evoluzione verso un codice linguistico per soli iniziati (in alcuni punti, per esclusiva autofinizione dell'artista), testimonia, nell'arco di tempo che da *Dubliners* va a *Finnegans Wake*, la visione ideologica (cioè l'atteggiamento dell'artista irlandese verso la famiglia, la chiesa, la nazione, o il mondo in senso lato). Joyce rivela la sua *Weltanschauung* inizialmente attraverso la ironica, ma comprensiva osservazione delle trappole mortali che determinano la 'paralisi' dublinese in *Dubliners*, dove egli riflette e illustra questa realtà coniato per ogni singolo racconto un linguaggio specifico, atto a riflettere e oggettivare verbalmente il mondo del protagonista del racconto⁶. Così,

⁶ L'impersonalità, l'assenza del giudizio dell'artista sulla realtà, il ritrarsi « dietro le quinte » diverranno caratteristiche di tutte le opere successive di Joyce. Umberto Eco fa notare che « Quando Joyce vuol bollare la paralisi e la disgregazione del mondo, ad esempio nel capitolo di 'Eolo' [in *Ulysses*], non fa altro che registrare i discorsi vacui e presuntuosi dei giornalisti senza pronunciare alcun giudizio: il giudizio sta unicamente nella forma del capitolo in cui vengono impiegate *tutte* le figure retoriche in uso » (in *Le Poetiche di Joyce*, Bompiani, 1966, p. 66).

ad esempio, il linguaggio elaborato per il racconto « Clay » rispecchia il mondo chiuso di Maria, i suoi limitati orizzonti, le sue inibizioni, mentre in « A Little Cloud » la narrazione più ricca ed elaborata corrisponde alle aspirazioni artistiche di Little Chandler; il linguaggio dell'ultimo racconto, « The Dead », più letterario, più denso ed articolato rispetto ai racconti precedenti, trova la sua ragion d'essere nella personalità di Gabriel Conroy, il protagonista, non più tanto giovane e con velleità artistiche. In pratica, la 'paralisi' di Dublino è trasmessa attraverso la registrazione delle voci dei 'paralitici' che la popolano — 'sintomi' verbali delle varie forme di paralisi che hanno colpito la capitale irlandese. Non bisogna comunque dedurre che Joyce semplicemente rispecchi la lingua della collettività cui appartiene: egli seleziona, inserisce, accentua, processo che sottolinea l'interiorizzazione degli elementi linguistici « convogliati al suo uso linguistico dal suo atteggiamento di persona storica »⁷.

La struttura complessiva di *Dubliners* è stata organizzata in modo sintetico, dove nulla è sprecato, e la catena dei racconti segue la maglia del tessuto narrativo con una precisione e una compattezza rigorosa. Ogni parola ha la sua collocazione specifica e il suo valore semantico si spande e riecheggia, con un effetto cumulativo d'intensa portata, nel resto dei racconti: in *Dubliners* Joyce è andato ben oltre la riproduzione della 'parlata' o del modo di narrare degli abitanti di Dublino. Osservando la struttura architettonica complessiva dell'opera, si vede come l'artista ha diviso i 15 racconti in quattro fasce (infanzia, giovinezza, maturità, vita pubblica e, infine, « The Dead »)⁸, quindi,

⁷ C. Segre, « Critica, Strutturalismo e Storia », in *Teoria della Letteratura*, a cura di E. Raimondi e L. Bottoni, Il Mulino, 1975.

⁸ Giorgio Melchiori fa notare che « interpreti più recenti hanno scoperto nel libro una sottilissima rete di simboli, trasformando *Dubliners* in una sorta di *Odissea* (o di *Ulysses*) in miniatura: un viaggio attraverso le età dell'uomo, la ricerca del destino e della patria dell'uomo attraverso una serie di momentanee rivelazioni » (in *I Funamboli*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 110-11). Questa interpretazione collega *Dubliners* direttamente a *Ulysses*.

con un'operazione linguistica di alta precisione, ha fatto sì che i primi tre racconti riproducessero la presa di conoscenza della realtà da parte di un ragazzo dublinese — di qui la registrazione di eventi e percezioni tramite il linguaggio tipico dell'infanzia-adolescenza. « Eveline », « After the Race » e « Two Gallants » riflettono le aspirazioni e i tentativi d'evasione dei giovani protagonisti con la terminologia propria della gioventù irlandese. Nei cinque racconti che seguono, le frustrazioni e le impotenze degli adulti di Dublino si riflettono nel linguaggio carico di termini brevi, indicativi di fallimento e solitudine. I racconti di vita pubblica (« Ivy Day in a Committee Room », « A Mother », « Grace »), riproducono fedelmente il ritmo della parlata dublinese: in « Ivy Day », per dare la dimensione dei limitati orizzonti di alcuni nazionalisti irlandesi l'artista non si serve della mera 'definizione' del fenomeno, che implica un giudizio dall'esterno, asettico e dannoso per un 'complesso strutturale' che deve reggersi da sé, ma riesce invece a rendere la ristrettezza mentale dei protagonisti attraverso l'uso di una lingua sciatta, di frasi fatte e melodrammatiche, di 'clichés' ed esclamazioni rivoltantemente sentimentali. La caratterizzazione, il ritmo, l'orditura complessiva di questo racconto producono l'« epifania », che rende la visione joyciana della sua città. L'assenza dello scrittore come 'io' narrativo, che non interferisce e si limita a riportare i discorsi dei suoi personaggi, vuole sottolineare la sua estraneità, il suo distacco dalla paralisi, mentre la riproduzione fedele del mondo dublinese testimonia la profonda conoscenza della realtà che sta rifiutando. Prima di risolversi a rompere con Dublino e con ciò che quella città morta rappresenta, Joyce ha dovuto immergersi nella realtà, farsi impigliare dalle sue 'reti', rimanerne per un certo tempo intrappolato, per poi riuscire a divincolarsi: nel *Portrait* si assiste alla recisione, da parte di Stephen, dei legami solidissimi che lo tenevano legato alla sua terra. Mentre *Dubliners* è ancora la descrizione impersonale della staticità, del gelo di morte che copre la vita culturale, spirituale e politica irlandese, l'opera successiva — *A Portrait* — narrerà la storia di un giovane

irlandese che riesce a sfuggire all'immobilismo ferale della sua terra tramite « silence, exile, and cunning », dove 'exile' non significa solo fuga, ma decisione maturata attraverso la discesa nell'Ade, la visita al 'Regno dei Morti', all'inferno di Dublino (la città-paralisi) che in Joyce assurge a simbolo universale del decadimento dell'uomo. A Dublino Joyce ambienterà tutte le opere successive, rivelando, rispetto alla città natia, un legame a doppio filo, un impasto costante e fluttuante di odio e amore, di attrazione e repulsione. La Dublino di Joyce, come osserva il Praz, è

sede d'una commedia umana di cento atti, di ciclo in ciclo essa non cessava di evolversi, di conquistare tutti gli aspetti, tutte le dimensioni, di modo che, metropoli in *Dubliners*, diverrà labirinto in *Dedalus*, Mediterraneo in *Ulysses*, per esplodere infine e formare l'immensa nebulosa di *Finnegans Wake*⁹.

L'ossessione della « città morta » e il timore di venir preso ancora nelle sue maglie si trasmette e si evidenzia nella terminologia dei racconti, in ognuno dei quali è possibile scoprire delle parole-chiave polisemantiche: in questi termini che diventano leit-motifs rimbalzanti di racconto in racconto, si concretizza pregnantemente la visione joyciana di Dublino-centro di paralisi.

« After the Race », uno dei racconti tenuto in minor conto dai critici, può essere preso come spunto per l'esemplificazione dei termini ricorrenti nella narrazione. Il racconto ci immette immediatamente in una corsa di automobili straniere che ha luogo fra il plauso della folla irlandese. Viene subito sottolineato il contrasto fra la ricchezza del Continente e l'oppressione e povertà del popolo ospitante, che pure gratifica con l'ammirazione l'industria continentale. La pagina seguente, che ci presenta il giovane protagonista, James Doyle, rigurgita di termini che illustrano il benessere economico di questo giovane (« money », « shops », « contracts », « rich », « merchant prince », « paid

⁹ M. Praz, « Joyce e l'Ossessione di Dublino », *Cronache Letterarie Anglosassoni*, IV, 1966, p. 68.

his bills »)¹⁰ che ha studiato presso « a big Catholic college » grazie ai suoi quattrini. Tutto il racconto è teso a dimostrare come una delle cause della paralisi irlandese sia da ricercare nella mancanza di capitale. Jimmy Doyle ha da parte un po' di capitale che vorrebbe investire nell'industria francese, la quale accetterebbe il suo investimento quale « mite » (« obolo »); ma ecco che egli perde tutto giocando a carte: il racconto sottolinea quindi, fra l'altro, l'incapacità irlandese di riscattarsi dall'oppressione economica straniera. Il termine ambivalente di 'capital' — 'patrimonio' e 'città principale', centro socio-culturale, economico, religioso di una nazione — registra un'alta frequenza nel corso del racconto. Qui il segno verbale si carica di connotazioni molteplici, in particolare quella ironica, in quanto Dublino non è una capitale anche perché le manca il capitale. Anche se per una notte la città irlandese assume « the mask of a capital », in realtà essa non potrà mai essere un centro d'irradiazione di cultura ed arte, ma resterà sempre chiusa nel suo provincialismo perché incapace di riscattarsi economicamente. Solo l'esaltazione momentanea di una notte può far travisare ad un giovane le reali sembianze della città.

Nel racconto « Ivy Day » questa cronica mancanza di moneta e l'ossessivo ricorrere di termini monetari è altrettanto evidente: « money » è un termine che ricorre ben quattro volte, in associazione con « carat », « fourpence », « pound », « property »; in soli sette righe di un paragrafo il termine « capital » è adoperato due volte, in connessione a « money », « factories », « industries ».

Fin dal primo tentativo di narrazione in prosa appare evidente la disposizione joyciana ad introdurre persino nella struttura più semplice elementi quali la ripetizione, l'analogia, l'allegoria, il simbolo, insomma « any legitimate

¹⁰ J. Joyce, *Dubliners*, Harmondsworth, Penguin Modern Classics, (1914) 1970, p. 41. (Per la traduzione italiana si rimanda al testo *Racconti e Romanzi* che comprende tanto *Dubliners* che *A Portrait*, Mondadori ed., 1963).

device which would serve to comment on the simple narrative substructure »¹¹. L'analogia è un elemento caratterizzante organizzativo di ciascun racconto. Ognuno di questi, infatti, inizia con una speranza di rinnovamento, un tentativo di fuga dalla stessa Irlanda (in « Eveline » e « After the Race »), o almeno da una situazione di trappola stagnante (negli altri racconti), tentativo che finisce, ogni volta, col rivelarsi inutile e fallimentare. Ogni luogo al di fuori dell'Irlanda appare come l'utopia, la 'terra promessa' lussureggiante di vita e di bellezza (« the Wild West » e il « Norwegian vessel » in « An Encounter », l'Argentina in « Eveline », l'oriente in « Araby », il continente in « The Dead »), mentre la realtà del presente è vuota e greve. L'oppressione e l'impossibilità di sfuggire dall'orbita mortale è sottolineata dal ricorrere ossessivo nei vari racconti del termine « circle » cui fa da eco il verbo « to circle » (specie in « An Encounter »), o, ancora, dalla descrizione di atti ripetuti all'infinito, con una monotonia che uccide — il vecchio ripetutamente copre il fuoco con la cenere e poi vi soffia sopra per ravvivarlo in « Ivy Day », ma il fuoco, che egli tenta di salvare, è già quasi tutto ridotto in cenere (degradazione, paralisi, morte). È un circolo vizioso che le generazioni successive ripeteranno: nulla cambia, l'unica dimensione è la stasi, l'unica realtà è la 'paralisi'; non per niente tre generazioni sono presenti nel racconto: con riferimento all'operato di Parnell essi si suddividono in generazione precedente Parnell (il vecchio Jack), generazione contemporanea a Parnell (Hynes, O'Connor, Henchy) e nuova generazione (il ragazzo della birra). Le ragioni della stasi sono qui, come in altri racconti, da ricercarsi nel vizio del bere, nella povertà, nell'indolenza, che si risolvono nel sentimentalismo trito della poesia finale, i cui 'clichés' retorici commuovono l'uditorio, pronto a diluire il patriottismo nella birra.

Proprio tramite la fraseologia, l'uso del linguaggio, gli espedienti stilistici — proprio tramite la cosiddetta forma,

¹¹ Cfr. F.R. Karl & M. Magalaner, *A Reader's Guide to Great XX Century English Novels*, London, Thames & Hudson, (1959) 1968, p. 221.

insomma — traspare la profonda conoscenza joyciana delle vere cause della paralisi irlandese. La sua visione di Dublino — « contenuto » dei racconti — è trasmessa in un linguaggio dove niente è lasciato al caso ed ogni elemento formale è 'segno' ideologico; conoscenza-coscienza del mondo e forma sono in *Dubliners* un tutto inscindibile, l'uso della parola già creatrice, anche se non ancora innovatrice, è funzionale al contenuto, è contenuto.

In un certo senso il *Portrait* riproduce il disegno di *Dubliners*. Come i racconti, il romanzo ci introduce alla conoscenza di un bimbo che diventa adulto, ma — a differenza della catena dei racconti precedenti — il *Portrait* si arresta alla giovinezza di Stephen, mentre la maturità e la vita pubblica sono illustrate nell'azione corale di coloro che hanno il potere e gestiscono l'autorità paralizzante — genitori, gesuiti, insegnanti. Dall'analisi contrastiva dei personaggi, e dei rispettivi linguaggi, risulta chiara la posizione di Joyce il quale sostiene che se un giovane incappa nelle reti del sistema, se cioè diviene trasmettitore di valori tradizionali quali la famiglia, l'educazione cattolica, il nazionalismo, diviene egli stesso agente paralizzante; l'unica occasione che si offre all'uomo per sfuggire alla paralisi si presenta nel periodo della giovinezza: il bimbo non può operare questa scelta perché è ancora 'implume', egli non ha i mezzi per spiccare il volo e scansare subito le trappole tesegli da tabù secolari; solo il giovane può cogliere e sfruttare l'opportunità della fuga riscattatrice purché abbia la forza di recidere i legami, di pronunciare il famoso « non serviam », una volta esercitate e messe a frutto le proprie facoltà critiche.

Certamente, nel carattere di Stephen Dedalus c'è una grossa 'fetta' di esaltazione giovanile che Joyce spesso contempla con distanziata ironia: l'altezzoso isolamento e l'orgoglio di Stephen sono parte integrante del « ritratto d'artista » di Joyce, che non intende dipingere un genio-eroe perfetto, ma solo guidarci lungo il cammino percorso da un giovane che è alla disperata ricerca della libertà, della vita, di se stesso, (condizioni negate dalla realtà dublinese) e che avanza a fatica, compiendo errori, inseguendo esal-

tanti 'chimere', cozzando contro la dolorosa realtà che si nasconde dietro ogni miraggio. È questo il movimento del *Portrait*, i cui termini verbali testimoniano la ricerca — da parte di Joyce — di modelli espressivi nuovi, il tentativo di liberarsi dai lacci del senso comune, si tratta, insomma, di lingua in cerca di libertà: il tema centrale del romanzo (la crescita dell'eroe) si riflette nel linguaggio, il cui movimento sottolinea e si accompagna ai processi di maturazione del protagonista. Eppure, la parola non riesce ad essere pienamente innovatrice e pregnante sempre, ma è talvolta retorica e sentimentale, talvolta trita e ripetitiva, tuttavia Joyce (come il suo Stephen) non desiste, non si scoraggia di fronte alle cadute, anzi continua a sperimentare, imperterrita e con lena più accanita. V'è dunque una ricerca su un triplice livello: i) ricerca da parte dell'artista-protagonista Stephen di una realtà diversa da quella irlandese; ii) ricerca da parte dell'artista-autore Joyce di distacco dalle forme e tecniche espressive naturalistiche di *Dubliners*; iii) ricerca da parte di Stephen-Joyce di moduli stilistici e tecniche originali, di una 'forma' personale. I tre livelli si incontrano e si fondano in un 'flusso' unico, che costituisce la base omogenea, organica e coerente dell'intero impianto narrativo.

Un bambino, si è detto, non può reagire alla cappa di oppressione che la prima forma di autorità — la famiglia — gli costruisce intorno; ma non reagire non significa accettare. Joyce, infatti, ci presenta un bimbo futuro-artista che fin dai primi anni di vita indaga sulle verità degli assiomi che gli vengono propinati; in primo luogo, egli indaga sulla natura del linguaggio e discute con se stesso sul significato della parola. Il mondo dell'infanzia viene ricostruito proprio tramite la parola: nell'infanzia interi mondi immaginari (mondi reali per il bambino) vengono costruiti grazie alla narrazione, al racconto, alle favole — alle parole. Prende così corpo un processo per cui la parola viene visualizzata, la mente elabora, in solitudine, i dati della narrazione per creare un mondo che è vero ed unico per ogni bambino. Questo processo di concretizzazione della parola che avviene nella solitudine della mente,

viene reso da Joyce attraverso il ricorso alla tecnica del monologo interiore.

A *Portrait* si apre appunto con un processo di creazione infantile: il bimbo elabora i dati della favola narratagli costruendo una scena in cui una « moocow » avanza lungo una strada. L'attenzione del bambino, facilmente soggetta a distrazioni, viene quindi attratta dalle sembianze del narratore, il padre. Poi ritorna subito alla favola e ad una canzoncina infantile. Quindi la narrazione passa alla registrazione-ricordo di sensazioni infantili:

When you wet the bed first it is warm then it gets cold. His mother put on the oilsheet. That had the queer smell¹².

La sequenza delle parole qui riflette l'articolazione sintattica dell'infanzia. La scelta dei vocaboli, l'articolazione delle frasi brevi cui si alternano passi più lunghi privi di punteggiatura, riflettono la ristretta conoscenza della lingua, e quindi del mondo. Il bimbo apprende tramite i sensi: vista (il padre ha « a hairy face »), tatto (il letto « warm » e « cold »), udito (ascolto delle favole), odorato (l'odore della tela incerata e della mamma). Nella pagina seguente il raggio di conoscenza di Stephen si allarga fino a comprendere la prima amica, Eileen. Ma in mezza pagina vengono posti i primi presupposti di castrazione: Dante, un'anziana zia, ha due spazzole che stanno per Parnell e Michael Davitt, il che introduce il motivo del nazionalismo. Inoltre, Stephen viene minacciato di cecità per una sua disobbedienza, tramite un ritornello incantatorio che introduce il tema della punizione associata alla cecità.

Gli interessi infantili sono soprattutto rivolti verso gli elementi fisici della vita, proprio perché il bimbo sperimenta una conoscenza fisica del mondo — la sua è una percezione sensoriale. Ma già questo primissimo ingresso di Stephen nel mondo mostra un bimbo interessato ai racconti, alle canzoni, alla musica; all'elaborazione verbale del-

¹² J. Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Harmondsworth, Penguin, (1916) 1975, p. 7 (ed. it., p. 249).

la realtà che lo circonda. Si tratta, dunque, di un bimbo che mostra delle possibilità creatrici e che ricerca la sua identità. Il problema centrale del primo anno di scuola diviene quindi il rapporto tra il suo 'io' ed il mondo, il suo collocarsi nel mondo inteso e come società e come realtà geografica. Il suo disagio si psicosomatizza in spiacevoli sensazioni di inadeguatezza fisica:

He felt his body small and weak amid the throng of players and his eyes were weak and watery (p. 8; 250).

Le prime avvisaglie di solitudine traspaiono già dunque dalla seconda pagina del romanzo, dove per la seconda volta riappare il motivo degli occhi, uno dei costanti nuclei semantici che percorrono il libro quali 'leit-motifs'. Il suo tenersi « on the fringe of his line ... out of the reach of the rude feet » (p. 8, 250), oltre ad introdurre il tema dell'isolamento, spiega che le cause dell'appartarsi sono da ricercare nel rifiuto di stabilire contatti fisici con gli altri ragazzi, nel timore di venire travolto o di usare egli stesso « the rude feet », dove il termine contrappone ciò che è pedestre, prosaico e vile, a qualcosa di diverso, forse al 'limarsi le unghie' che s'incontrerà più tardi quale immagine dell'intellettuale raffinato che usa la mente — e non già il corpo — per crearsi un proprio spazio fisico e per crescere.

Che Stephen già dall'infanzia faccia uso delle sue facoltà intellettive e che la sua percezione del mondo abbia sempre il suo punto d'avvio nella ricerca del significato del linguaggio, è testimoniato dal fatto che egli, appartato dagli altri ragazzi, medita sul significato delle parole e sulla possibilità di usare uno stesso termine per significare più cose. Meditando sulla parola « belt » egli così si esprime:

That was a belt round his pocket. And belt was also to give a fellow a belt (p. 9; 251).

Una pagina e mezzo più in là scopriamo che Stephen riesce a trovare interesse per la parola persino in un arido manuale di pronuncia:

And there were nice sentences in Doctor Cornwell's Spelling Book. They were like poetry but they were only sentences to learn the spelling from (p. 10; 253).

Il suono ed il ritmo di quelle frasi usate solo al fine di insegnare lo « spelling » incantano l'orecchio di Stephen, e gli appaiono come poesia; ma l'intelligenza critica del bambino è già sveglia e si manifesta nella sottolineatura finale: « they were only sentences to learn the spelling from ».

Ancora nella pagina successiva sorprendiamo Stephen a meditare sulla parola « suck ». La traduzione italiana « ciuccio » (« tettina ») non rende altrettanto intensamente quanto l'originale inglese l'associazione senso/suono che si verifica nella mente di Stephen quando egli riflette sul termine. « Suck » (« risucchio ») è considerata « a queer word » il cui « sound was ugly » perché associata al rumore che fa l'acqua nel lavandino quando scorre « down through the hole in the basin » una volta che si è tolto il tappo. Questa sensazione è associata al ricordo del colore bianco del lavandino dell'Hotel dove Stephen per la prima volta aveva sperimentato la cosa. Ecco che Stephen bambino ha già interiorizzato il processo per cui una sensazione sgradevole può fare apparire come brutta una parola il cui suono ricorda la sensazione. Joyce ci introduce con grande semplicità al fenomeno psichico della sinestesia adoperando un linguaggio proprio ad un bambo di circa sei anni¹³.

Procedendo nella lettura di queste primissime pagine del *Portrait* con l'intento di scoprire l'interesse infantile di Stephen per la parola quale mezzo di conoscenza — a verifica del suo sviluppato senso estetico — vediamo Stephen in attesa che accendano il gas perché « in burning it made a light noise like a little song » (pp. 11-12; 254); un po' più

¹³ Questa tendenza a vedere tutto come coesistente, a rivivere percezioni ed esperienze conoscitive del passato nel presente, sarà peculiare dell'intera produzione di Joyce, di cui si può dire quello che Michail Bachtin ha detto di Dostoevskij: « Orientarsi nel mondo significava per lui pensare tutti i suoi contenuti come contemporanei e cogliere le loro reciproche relazioni nella sezione di un solo istante » (Bachtin, *Dostoevskij*, Torino, Einaudi, 1968, p. 41).

avanti osserviamo che, mentre si svolge una gara di matematica, Stephen s'incanta a pensare alla bellezza dei colori dei distintivi dei due gruppi: bianco e rosso. Subito dopo, il ricordo di una canzone su una rosa selvatica in « a little green place » gli suggerisce d'invertire i termini, sì da creare la 'combinazione' di una rosa verde. Sapendo che probabilmente questa non esiste, perché egli non l'ha mai vista, offre a questa invenzione la possibilità di esistere « somewhere in the world » (p. 12; 256). Qui è dunque avvenuto un processo associativo (distintivi/rosa/canzone) indi creativo (possibilità d'esistenza offerta ad una creazione della mente). Il processo di associazionismo si verifica nuovamente, immediatamente dopo, qualche rigo più avanti, dove il susseguirsi di rombo/silenzio che si avverte aprendo e chiudendo alternativamente i padiglioni delle orecchie gli ricorda l'alternarsi del rombo/silenzio che si riscontra quando si viaggia in treno di notte e si passa dall'aperto all'ingresso di una galleria.

Stephen bimbo indaga sul senso delle parole e collega suoni e parole a sensazioni e ricordi. Con questo continuo scavare nel *senso* di quanto egli sente si apre la strada della conoscenza. Con Vološinov si può affermare quindi che « In definitiva, non c'è esperienza fuori dall'incarnazione nei segni. ...Non è l'esperienza che organizza l'espressione, ma viceversa — *la espressione organizza l'esperienza* »¹⁴.

Poco più avanti Stephen Dedalus, messo in ridicolo dai compagni per la sua abitudine di baciare la madre prima di andare a letto, indaga sul senso della parola « kiss », sulle sensazioni fisiche che si provano nel dare e nel ricevere un bacio, e sul *significato* di questo *segno* di saluto, a cominciare dal *suono* (la formazione onomatopeica) della parola. Si giunge, subito dopo, ad una delle pagine cruciali nella tematica complessiva del *Portrait*, l'episodio che sottolinea la necessità avvertita da Stephen, seppure ancora bambino, di definire la propria collocazione nel mondo, di porsi il problema del rapporto fra il suo io e il mondo: il

¹⁴ Cfr. Vološinov, *Marxismo e Filosofia del Linguaggio*, Bari, Dedalo, 1976, p. 158.

problema esistenziale si presenta a Stephen, fanciullo ipersensibile, quando questi affronta lo studio della geografia. Meravigliato dalla grandezza del mondo (e la prima cosa che lo colpisce sono i « different names » dei « different places »), stordito dalla concezione dell'esistenza di un universo, una dimensione spaziale così vasta, egli cerca in questo universo un posto per sé, e per affermare il suo io, per ribadire il suo esistere non vede altra via che la parola; così, sul risvolto del libro di geografia compita le luminose parole:

Stephen Dedalus
Class of Elements
Clongowes Wood College
Sallius
County Kildare
Ireland
Europe
The World
The Universe

se da un lato questi elementi riflettono l'acquisita conoscenza di dati geografici, d'altro lato essi testimoniano la disperata lotta del bimbo teso ad affermare la propria esistenza nell'immensità dell'universo. Ancora una volta Stephen parte dalla parola per condurre la sua indagine sulla realtà, e in questo caso parte dall'universo per chiedersi cosa ci sia oltre quello. La parola, dunque, è strumento di ricerca e di acquisizione cognitiva¹⁵. Il pensiero dell'immensità lo porta al pensiero di Dio e, riflettendo sulla parola « God » e su come essa acquisti varie accezioni nelle diverse nazioni, egli si pone il problema del linguaggio,

¹⁵ S.L. Goldberg mostra come Joyce abbia derivato anche il concetto di linguaggio come espressione dell'intero processo di conoscenza da S. Tommaso Aquino (cfr. *op. cit.*, p. 70). Ma in Joyce l'operazione non è così semplice in quanto egli usa e si serve del linguaggio per un duplice fine: i) la parola appresa lo porta a meditare sul suo significato; ii) in un secondo momento egli rielabora la conoscenza acquisita con la meditazione *sulla* parola, *tramite* la parola.

cioè del variare dei fonemi costituenti il significato nei vari paesi, pur rimanendo il significato uno.

La parola, per Stephen bambino, assurge, si è detto, a strumento di meditazione. I suoi attrezzi intellettivi si potenziano e si affinano fin dall'infanzia esercitandosi proprio sul materiale linguistico e risalendo dal segno/suono all'oggetto significato. A sera, andando il pensiero a casa e a Dante — quindi al gesto di costei di strappare il velluto verde dalla spazzola di Parnell — Stephen si pone il problema del senso della parola « politics », che alla sua età si configura semplicemente come le interminabili discussioni che avvengono in casa sull'argomento Parnell, e che dividono puntualmente la famiglia in due opposte fazioni. Ma la consapevolezza dell'inadeguatezza della propria spiegazione del termine fa addirittura soffrire Stephen, lo fa sentire « small and weak » (p. 17; 260). Dunque, possesso del linguaggio, conoscenza della sua essenza equivale a forza, a potere, mentre l'ignoranza si accompagna alla debolezza, all'impotenza. Per questo Stephen s'impegna fin da fanciullo a penetrare la vera essenza delle parole, non vuoti suoni, ma segni pieni di concretezza significante. Questo compito, però, è reso difficile dai legami con l'ambiente, dal suo essere avviluppato nei credi che gli vengono imposti dalla famiglia e dalla scuola: di qui la lotta per vedere le cose « as an individual, not as he has been told they are by Dante, by the priests, by his youthful tormentors »¹⁶. La sua cecità giovanile è dovuta alla confusione derivante dal contrasto fra quello che gli altri cercano d'inculcargli e quello che la sua individualità sente per istinto. Il risultato di questa confusione, secondo il Lemon, è la disarmonia: il *Portrait* mostrerà, pertanto, uno Stephen che lotta per liberarsi dalla visione comune e scontata del mondo trasmessagli dalle varie autorità, per acquisire una visione organica individuale meno limitata. In fondo, tutto

¹⁶ Cfr. Lee T. Lemon, « A Portrait: Motif as Motivation and Structure », in *XX-Century Interpretations of « A Portrait of the Artist »*, Shutte ed., Prentice-Hall, New Jersey, Englewood Cliffs, 1968, p. 51.

il romanzo è la illustrazione dello scontro ideologico fra un'individualità (l'eroe) e il mondo (l'ambiente) che cerca di livellare e assoggettare le singole individualità. Perciò si potrebbe definire Stephen come il tipo di « uomo dell'idea » di cui parla Bachtin, la cui vita e coscienza sono determinate dall'idea « dialetticamente unita » alla parola (op. cit. p. 116), per cui « il romanziere non narra la vita dell'eroe, bensì la vita dell'idea in lui » (p. 34) e la sua lotta contro il livellamento dell'ambiente. Contemporaneamente, e parallelamente a questo continuo sforzo di liberazione perseguito da Stephen, si verifica il suo graduale divenire artista, il cui progresso si può misurare dal grado in cui egli riesce a liberarsi dal coinvolgimento con le varie istituzioni, fino a raggiungere una posizione di oggettivo distacco da quelle. Il critico F. Parvin Sharpless ha condensato questo processo evolutivo in tre stadi: il primo copre il coinvolgimento di Stephen con le istituzioni, coinvolgimento che gli procura umiliazioni e richieste di pentimento; il secondo stadio vede Stephen ancora coinvolto, ma non più estrinsecante le sue intime reazioni; nel terzo ed ultimo stadio i modi d'agire di Stephen divengono « a form which controls the emotion », fino a raggiungere, talvolta, la stasi oggettiva, cioè lo stadio di osservazione distaccata ora venata d'ironia, ora di pietà, di ciò che prima gli causava pena e turbamento¹⁷.

In ultima analisi, il nucleo centrale di tutto il romanzo è la formazione della *Weltanschauung* dedaliana, che spesso corrisponde alla *Weltanschauung* Joyciana. Se i fatti narrati nel *Portrait*, pur avendo spunti autobiografici, sono stati soventi alterati da Joyce per quanto riguarda il processo di liberazione da 'verità', visioni, ideologie imposte a Stephen, ci sono svariate inconfutabili prove che tale processo evolutivo registrato nel racconto della vita di Stephen corrisponde al progressivo distanziarsi di Joyce dalla famiglia, dalla chiesa, dalla scuola del proprio paese per cercare un suo spazio, una sua visione del mondo, pronto

¹⁷ Cfr. Sharpless, « Irony in Joyce's *Portrait*: the Stasis of Pity », in *XX-Century Interpretations of « A Portrait »*, op. cit., pp. 96-106.

a pagare di persona gli errori che inevitabilmente commette chi ad un certo punto rifiuta ogni tipo di guida e 'si libra in volo' da solo.

Come ricordato dall'amico Cranly a Stephen nel loro ultimo colloquio, la ricerca del 'giovane artista' consiste nello scoprire « the mode of life or art whereby your spirit could express itself in unfettered freedom » (p. 241; 535), dove la « or » sta, significativamente, a sottolineare la intercambiabilità fra arte e vita, oltre al concetto fondamentale che la libertà dello spirito non la si può celebrare nell'arte se non la si è raggiunta nella vita. Certo, anche se il primo romanzo di Joyce trae origine dalla vita nel senso che fra l'esperienza dell'artista e la storia narrata ci sono corrispondenze, rassomiglianze, è pur vero che queste vi appaiono in forma indiretta: l'opera non è mai semplice copia.

Joyce si allinea dunque alla grande tradizione europea dell'epoca (Gide, Proust, Mann) che esige, da un lato, rigoroso spirito critico onde ottenere l'impersonalità e, dall'altro lato, offriva come materiale dell'opera letteraria l'esperienza stessa dell'artista (di qui l'identificazione frequente fra autore e personaggio). Questo metodo di composizione richiede forte autodisciplina, e per l'esercizio dello spirito critico e per il controllo costante della propria vita, la quale viene pianificata ed ordinata in modo da provvedere materiale per i libri. Come indica H. R. Kelly a proposito della vita di Joyce « Though he believed the role of art was to order life, he first ordered his life so as to facilitate his art »¹⁸. E questo costante rincorrersi di arte e vita, questo considerare l'arte come espressione di vita e la vita come forma di arte è riaffermato ripetutamente nel *Portrait*, con particolare insistenza nelle ultime pagine del romanzo. Sempre a Cranly Stephen confesserà la sua ribellione alla casa, la patria e la chiesa e dirà che suo fine è di esprimere « myself in some mode of life or art as freely as I can and as wholly as I can » (p. 247; 536). Ribellione

¹⁸ In *James Joyce Today*, a cura di T. F. Staley, Bloomington, Indiana Univ. Press., 1966, p. 6.

dunque all'autorità costituita e ricerca nella vita o nell'arte, perché l'autorità e la conformità alle regole distruggono la creatività che è innata in ogni essere umano e conducono solo alla morte o a quella parvenza di vita che è la paralisi, morte in vita. Nelle affermazioni esuberanti di Stephen Dedalus, oltre l'orgoglio già sottolineato, v'è anche il germe creativo della rivolta e la ricerca dei mezzi tramite cui attuare questa rivolta: « silence, exile, and cunning ». Il giovane si è fornito delle armi con cui difendere la propria scelta di libertà e, dopo averle affilate, imbocca la sua strada e non teme il pensiero di commettere errori.

La biografia joyciana fornita da Richard Ellmann prova quanto la scelta di Stephen corrisponda, in effetti, alla scelta di James Joyce e quanto l'artista dublinese abbia dovuto pagare per rimanere coerente con la sua decisione; in realtà, a questo punto, è palese quanto autobiografia e racconto coincidano, anche se nel momento in cui scrive *A Portrait* Joyce, ormai lontano dagli ardori giovanili, ha già superato l'atteggiamento di orgogliosa sfida di Stephen, autoesaltato fino al punto di paragonarsi all'arcangelo ribelle.

La posizione ideologica, l'atteggiamento di Joyce verso la vita, quale traspare dal *Portrait*, si configura come una sorta di anarchismo da un lato e di disfattismo dall'altro¹⁹. L'anarchia joyciana consiste nel rifiuto di riconoscere qualsiasi autorità costituita quale mezzo di propagazione di verità positive per la libertà del singolo; oltre il rifiuto, c'è l'attribuzione a queste autorità di una funzione castratoria inibitiva sulle potenzialità individuali, quindi la sconoscenza di ogni loro positività. L'anarchismo di Joyce trova giustificazione nelle esperienze traumatizzanti da lui subite dalla nascita fino alla giovinezza. D'altra parte, bisogna riconoscere che Dedalus-Joyce non fa il minimo tenta-

¹⁹ Joyce stesso, in *Finnegans Wake*, si definirà un « condemned fool, anarch, egoarch, hiesiach, you have reared your desunite kingdom on the vacuum of your own most intensely doubtful soul ». (*Finnegans Wake*, New York, The Viking Press., 1945, p. 188).

tivo per cambiare lo stato di cose in patria e l'unica soluzione che egli escogita è l'esilio, la fuga verso nazioni ritenute più permissive e meno oppressive. Joyce avrà poi modo di scoprire la ristrettezza mentale e le inibizioni puritane di nazioni quali l'Inghilterra e l'America — paesi ritenuti più libertari, almeno nel campo della cultura — che, non diversamente dall'Irlanda, misero all'indice i suoi libri. La rinuncia di Stephen-Joyce a intraprendere una lotta politico-culturale in loco, dall'interno della stessa Irlanda, assume addirittura la forma di una dichiarata scelta d'individualismo e rifiuto deciso di rientrare in una qualsiasi aggregazione sociale:

« I do not fear to be alone or to be spurned for another or to leave whatever I have to leave » (p. 247; 536).

Il ritratto di Joyce anarchico-disfattista che può emergere dall'analisi delle decisioni di Stephen Dedalus nel *Portrait*, è solo l'espressione parziale della complessa personalità dell'artista. Bisogna risalire più a monte del personaggio per ricostruire come Joyce artista ha riaffrontato il problema dell'impegno civile e come l'ha risolto. Nell'ambito stesso del *Portrait* si nota che l'autore ha voluto presentare la negatività di un mondo tarato da secoli di settarismi e di potere ecclesiastico. Certo, egli non ha proposto l'alternativa dell'impegno politico, ma già la sua denuncia della paralisi irlandese (simbolica, fra l'altro, di altre paralisi che investono il mondo intero) può essere definita impegno civile risolto in forma altamente artistica: Joyce sceglie l'isolamento quale condizione per poter sviluppare oggettivamente la sua visione del mondo tramite l'unico mezzo che gli è consono e gli permette di creare: l'arte. L'importanza della sua visione risiede nel carattere di denuncia, che non è mai didattica o moralistica, ma è sempre elevata a forma artistica. Nel libro, cioè, le idee vengono incorporate magistralmente nella struttura artistica e contribuiscono a dare all'opera densità e coerenza. Ne risulta che la visione del mondo e la lotta del giovane artista per liberarsi da schemi costituiti si attua nella strut-

tura stessa dell'opera: il tema, cioè, viene creato tramite le strutture stilistiche, le figure retoriche, l'impiego e la composizione dei dettagli, che diventano veri e propri 'motifs'. Tale processo compositivo era già presente — in forma embrionale — in *Dubliners* (il ripetersi di certi termini all'interno di un racconto, e l'ampliarsi del loro significato nei racconti visti in sequenza progressiva e retrospettiva). In *A Portrait* Joyce affina ulteriormente questa tecnica compositiva e fa di questi 'motifs' il nucleo portante e la base matrice della tessitura dell'opera. Sul motivo della cecità associata con l'idea del castigo — ad esempio — Lee T. Lemon²⁰ ha raccolto una ricca serie di riferimenti strutturalmente collocati nel corso della narrazione. Solo nelle prime cinquanta pagine — a cominciare dalla seconda — il motivo riappare per ben sette volte; il motivo della perdita della vista associato al motivo del castigo è a sua volta associato al motivo delle 'mani'. Anche questo nucleo semantico ricorrente appare già nella seconda pagina del romanzo e fin da questa prima apparizione assume una connotazione negativa: Stephen nota che Nasty Roche, definito « a stink » aveva « big hands » (p. 8; 251). Qualche rigo più in là c'è un riferimento alle mani « bluish with cold » di Stephen e alle « mani » dei genitori di Stephen che si agitano nel saluto. Ancora una connotazione negativa assume il motivo delle mani qualche decina di pagine più in là, quando Stephen, malato, sente sulla fronte « the prefect's cold damp hand », che gli procura una sensazione sgradevole e gli fa pensare al contatto di un topo « slimy and damp and cold » (p. 22; 267). Il motivo delle mani si riallaccia qui nuovamente al motivo degli occhi: Stephen, nel delirio, vede dei topi (immagine di tutto ciò che v'è di ributtante), bestie schifose dai « sleek slimy coats, little little feet tucked up to jump, black slimy eyes to look out of ». Le mani che procurano quest'associazione sgradevole sono quelle del prefetto degli studi, quel Father Dolan la cui bacchetta, veicolo di castigo, colpirà le mani di Stephen, colpevole di essersi rotto gli occhiali. Nell'episodio cruciale del primo capitolo i due

²⁰ Cfr. *op. cit.*, pp. 41-52.

motivi — 'mani' e 'occhi' — sono strettamente connessi e tutti i fugaci riferimenti precedenti l'episodio risultano programmaticamente sparsi nelle pagine di preparazione all'evento cruciale. In questa chiave va letta la predizione di punizione da parte di Dante (anche se i termini sono invertiti: Dante aveva predetto la cecità quale effetto della punizione, mentre qui la punizione è causata dalla momentanea cecità). L'uso del motivo delle mani per oggettivare il concetto di punizione trova la sua più naturale giustificazione se si tiene presente che durante l'infanzia l'autorità della famiglia e della scuola si impone di solito tramite la minaccia del castigo corporale, che si attua facendo ricorso alle mani: lo scappellotto o la bacchetta sono lo spauracchio costante del bambino, che non infrange i voleri dell'autorità proprio per tema di essere battuto. Joyce, nel *Portrait*, fa assurgere a nucleo semantico polivalente il ricordo della paura infantile. Ancora una volta il segno funge da ordinatore: l'organizzazione verbale serve a mettere ordine nell'esperienza, a capirla, grazie all'elaborazione segnica (che è 'artistica' perché ordinatrice e creatrice). Non sempre però le mani sono considerate quale veicolo di punizione, di sensazione sgradevole: esse possono anche trasmettere calore umano, godimento della bellezza, come le « long and white and thin and cold and soft » mani di Eileen (p. 36; 291), paragonate all'avorio, quindi, con rapido passaggio associativo, alla « Turrus Eburnea ».

Uno stesso motivo, pertanto, appare, scompare, e poi riaffiora, investendosi di significati sempre più ricchi, nuovi e a volte opposti, con un effetto cumulativo di profonda portata, man mano che Stephen cresce e risponde a questi motivi con reazioni diverse: così gli occhi, simbolo di debolezza e cecità personale, divengono nell'ultima pagina del romanzo la cecità dell'Irlanda, oggettivata nei « red-rimmed horned eyes » di un vecchio irlandese (p. 252; 542). Contro la cecità dell'Irlanda Stephen deve combattere per riuscire a liberarsi e a fuggire: « It is with him [the old man] I must struggle all through this night till day come, till he or I lie dead ». Qui i termini luce e tenebre sono chiaramente contrapposti a significare liberazione o morte. Man mano che il romanzo si svolge, questi nuclei portanti, da 'realtà' rudi-

mentali, elementari, passano a configurarsi come conglomerati poliedrici e polisemantici. Sembra quasi di assistere al formarsi dell'essere umano, dal concepimento alla conformazione degli elementi in una struttura umana. Il *Portrait*, difatto è stato definito come la descrizione del processo di « gestazione di un'anima », col suo progressivo crescere e liberarsi da ogni legame; Richard Ellmann osserva come « The book begins with Stephens' father and, just before the ending, it depicts the hero's severance from his mother »²¹; a supporto della propria tesi, il critico sottolinea la presenza costante, profusa, di immagini di liquidi (acqua, mota).

Certamente, il simbolismo dell'acqua, il più frequente insieme con quello degli uccelli e del volo, serve per indicare l'intero ciclo della vita e si ricopre di significati contrastanti, a seconda delle sensazioni che essa procura. Sensazioni che vanno dal disgusto (allorché l'acqua si configura come Irlanda, chiesa, famiglia, istituzioni che uccidono la creatività) al godimento estatico (acqua come battesimo, acqua come elemento che rinfranca e dà vita). Non a caso Stephen vince la sua avversione per l'acqua proprio nel momento in cui decide di votarsi all'arte, ad una vita di creatività. Così, se dall'esperienza del letto bagnato di uno dei primissimi paragrafi del libro fino a quella del fosso melmoso in cui Stephen è spinto nel primo periodo di soggiorno a Clongowes Wood, l'acqua si configura come elemento avverso, portatore di morte fisica e spirituale, essa si configura anche come sorgente di vita e di rigenerazione, fonte battesimale indispensabile per la rinascita di Stephen. L'acqua 'scorre' attraverso tutto il romanzo, ne è l'elemento di volta in volta paralizzante o vivificante. Tra le espressioni di negatività vanno registrate « the dirty water » che va giù per la vaschetta (p. 11; 254), l'aria « wettish » del corridoio, « the cold slime of the ditch » in cui una volta un compagno ha visto saltare « a big rat » (p. 14; 258); persino il motivo degli occhi e delle mani risultano sempre accompagnati da riferimenti all'umidità, all'acquosità, alla freddezza. Molto

²¹ Cfr. R. Ellmann, « The Structure of the *Portrait* », in: *XX-Century Interpretations of "A Portrait"*, op. cit., p. 39.

più avanti nel racconto, agli inizi del Capitolo V i connotati negativi dell'acqua riaffiorano allorché Stephen, bevendo « a watery tea » fissa « the dark pool of the jar » e scopre che la pozzettina di acqua rimasta sul fondo gli ricorda « the dark turf-coloured water of the bath in Clongowes » (p. 173; 449). E ancora, Stephen non ama lavarsi, ma spesso le sue peregrinazioni per Dublino lo portano verso il fiume, verso il mare, elementi liquidi e liberi come il flusso di pensieri che gli inondano la mente in quelle passeggiate.

E nell'elemento acquatico ha luogo l'episodio centrale del libro, allorché Stephen si spoglia della sua adolescenza, del suo animo avvolto « in faded cerements and in wreaths that withered at the touch » (p. 171; 446) ed è gratificato dalla vista della ragazza che attraversa la corrente. A questo episodio centrale si giunge attraverso una serie di epifanie: l'incontro con un gruppo di preti avviene su di un ponte sospeso sull'acqua e Stephen prende la direzione opposta a quella dei preti, rifiutando la vita della collettività religiosa; un secondo rifiuto d'inserirsi in un gruppo sociale si verifica allorché Stephen incontra una comitiva di ragazzi che giocano nell'acqua, il cui bagno in comitiva si contrappone al suo isolamento. Stephen, senza pietà, critica l'anonimità, la goffaggine di quello spettacolo e prova un moto d'insofferenza di fronte ai corpi nudi che mostrano « the signs of adolescence that made repellent their pitiable nakedness » (p. 168; 443). Al bagno di Stephen si giunge come ad una prova d'iniziazione: il battesimo della giovinezza che corrisponderà alla liberazione dall'anonimità dell'adolescenza, costituirà il saluto alla bellezza del corpo e dello spirito e coinciderà con l'inizio della creatività. Proprio a questo punto il motivo dell'acqua si fonde e si ricollega all'altra immagine portante del libro: quella degli uccelli, quindi del volo. Udendo il suo nome (« Dedalus ») scandito dai ragazzi, il giovane pensa al « fabulous artificer » e gli sembra di scorgere « a winged form flying above the waves and slowly climbing the air » (p. 169; 443) e vi legge « a symbol of the artist forging anew in his workshop out of the sluggish matter of the earth a new soaring impalpable imperishable being ». Egli ne è esaltato e, nella genuina

aspirazione artistica che avverte, non esita ad identificarsi con l'eroe mitologico. L'esperienza è liberatoria: Stephen sente il bisogno di emettere « the cry of a hawk or eagle on high » (p. 170; 444); sente il richiamo della vita, la vera vita, a cui si contrappongono, ormai invano, i falsi richiami a « the world of duties and despair », « the pale service of the altar ». Lo slancio verso l'alto che Stephen prova gli fa sentire il bisogno urgente di viaggiare, di andare avanti, di entrare in un elemento diverso. S'immerge quindi nel mare — l'inconscio, l'origine della vita — battezzandosi e consacrando ad una nuova vita, fatta di solitudine, ma anche di felicità ineffabile. L'esaltazione mistica raggiunge così il suo acme. Ed ecco che a Stephen appare la ragazza, quale proiezione esterna di quanto è accaduto dentro di lui: come lui, la ragazza è immersa nell'acqua e allo stesso tempo gli appare come creatura alata « a strange and beautiful seabird », creatura dell'aria e del mare (« her long slender bare legs were delicate as a crane's and pure save where an emerald trail of seaweed had fashioned itself as a sign upon the flesh ») (p. 171; 446). In quest'ibrida creatura, donna-uccello acquatico si fondono anche i vari volti della donna ed essa diviene donna-archetipo, musa ed incarnazione della bellezza artistica, statica, ispiratrice non di emozioni sensuali, ma di profonda emozione estetica. Interpretata in chiave freudiana, la sensazione di volo da parte di Stephen corrisponde ad eccitazione sessuale, e la sua visione di una creatura femminile caratterizzata dalle proprietà che egli vorrebbe per sé (capacità di volare ed acquaticità) è un'espressione del narcisismo di Stephen, in fondo innamorato di se stesso (le qualità femminili della fanciulla potrebbero stare per la parte femminile che è presente anche nell'uomo, parte, cioè, che è capace di creare, poiché è « in the virgin womb of the imagination [that] the word was made flesh ») (p. 217). Seguendo quest'interpretazione, in pratica è come se l'artista Stephen avesse concepito, dato l'avvio alla vita, gestito il processo di creazione. Una prova ulteriore ci viene dalla parte conclusiva dell'episodio, in cui, dopo la visione, Stephen si sente sposato, assonnato, come se fosse giunto al termine di un rap-

porto durante il quale ha fecondato una nuova anima che « was swooning into some new world, fantastic, dim, uncertain as under sea, traversed by cloudy shapes and beings » (p. 173; 448), dove, non a caso, i termini del discorso richiamano il processo di fecondazione, l'inizio della vita per il seme circondato dalle acque²².

Tornando alla simbologia degli uccelli e quindi al tema del volo, bisogna ricordare, come notano Karl and Magalaner, che « throughout time men have watched birds circling: therefore the birds serve as a link of past to present »²³. In questo senso, le caratteristiche della donna-uccello configurano quella creatura come archetipo del desiderio di volare dell'uomo, non a caso chiamato Dedalo, l'artefice²⁴.

Il mito di Dedalo, su cui è basato il romanzo, viene sottolineato fin dalla prefazione all'opera, un verso tratto dalle *Metamorfosi* di Ovidio, che potrebbe tradursi « Ed egli volse la sua mente verso arti ignote ». Come Dedalo, « the fabulous artificer », Stephen fuggirà dalla prigione, l'Irlanda, sia fisicamente — tramite l'esilio — sia spiritualmente — volando sulle ali dell'arte. Ma nel mito di Dedalo si compendiano vari livelli, di cui Joyce è ben conscio, anche se non riferisce mai direttamente ai livelli più sotterranei. Il mito di Dedalo, infatti, è inclusivo della figura del figlio, Icaro, che, preso dall'orgoglio del volo, si accostò troppo al sole facendo sciogliere le ali, per cui cadde nel mar Egeo. Sebbene Icaro non venga mai nominato, egli s'incarna in Stephen stesso, giovane preso dall'orgoglio della sua diversa sensibilità. V'è ancora un terzo livello d'interpretazione: Dedalo è sia il costruttore del labirinto in cui il Minotauro fu

²² Frutto del parto potrebbe considerarsi la poesia che egli « crea » qualche tempo dopo « Are you not weary? ».

²³ *Op. cit.*, p. 214.

²⁴ Il motivo degli uccelli è introdotto fin dalle primissime pagine: le aquile che porteranno via gli occhi a Stephen, molti personaggi dai nomi di uccelli (Cranly, Heron), il motivo del volo di Dedalo e Icaro e, nell'ultimo capitolo, il volo degli uccelli viene interpretato da Stephen — auspice, vate — come sanzione del suo esilio, vaticinio della sua separazione dalla terra natale.

imprigionato che della mucca di legno costruita perché Pasi-
fe potesse nascondersi per accoppiarsi col toro. Anche
questo terzo stato del mito è sviluppato nel romanzo: dal-
l'inizio fino alla fine dell'opera si svolge una serie di riferi-
menti al motivo della mucca e del latte: la storia della
« moocow » narrata ad apertura del romanzo, la visita di
Stephen alla latteria, indi l'incubo (nel Capitolo III) in cui
Stephen è tormentato da figure di demoni caprigni — sim-
boli di lussuria — fino ai richiami dei ragazzi sulla spiag-
gia, che appellano Stephen 'il toro incoronato'. Dunque, al
pari di Dedalo, Stephen non è innocente e perciò per volare
— creare — deve prima purificarsi del peccato della carne
e dell'orgoglio, poi risalire alla ricerca della propria iden-
tità, che alla fine del romanzo verrà a coincidere esatta-
mente con quella di Dedalo, salutato apertamente come
« old father, old artificer » (p. 253; 543). L'identificazione
Stephen-Dedalo viene sottolineata dal linguaggio, dalla scel-
ta dei vocaboli, poiché immediatamente prima del saluto,
Stephen ha esposto la sua intenzione di « to forge in the
smithy of my soul the uncreated conscience of my race ».
L'artista, alla conclusione del libro, viene identificato con
colui che 'foggia', crea artificialmente. La frase di Stephen
è certamente troppo presuntuosa, dati gli scarsi risultati
artistici fin'allora conseguiti, e Joyce ne deve essere stato
consapevole, dal momento che ha usato la parola « forge »,
che implica anche l'artificio, la creazione di una realtà fitti-
zia, se non proprio contraffazione. Il *Portrait* si chiude
con una nota d'ironia circa le effettive potenzialità crea-
trici di Stephen, nota che richiama alla mente le scarse
possibilità di volare offerte ad Icaro dalle rudimentali ali.
Ma forse il giovane irlandese sarà un figlio più prudente di
Icaro; egli non si brucerà le ali in quanto accetterà la guida
del 'padre', dal momento che il romanzo si chiude con l'in-
vocazione al genitore di essergli « now and ever in good
stead » (p. 253; 543). Il quadro finale del *Portrait*, perciò,
non è completo e ci lascia in dubbio circa le effettive capa-
cità creative di Stephen, sicché qualsiasi interpretazione il
lettore vorrà dare all'opera, sarà sempre una delle possibili
interpretazioni. Del resto un libro che vuole essere un ritrat-

to dell'artista, uno dei tanti possibili, coerentemente si
chiude su una nota di ambiguità, con l'immagine di Stephen
« artificer » — termine inclusivo sia dell'idea dell'artista
che crea ed organizza l'esperienza, l'Arte tramite l'uso accu-
rato dell'espressione, che di colui il quale artigianalmente,
dilettantisticamente, tenta di usare l'esperienza ma non rie-
sce mai a trascendere la realtà, a librarsi come creatura
dell'aria verso la perfezione nell'uso del materiale segnico.

Il dubbio in cui il *Portrait* lascia il lettore circa il suc-
cesso artistico di Stephen verrà sciolto e risolto in *Ulysses*:
qui Stephen Dedalus, giovane dalle promettenti ma non
ancora provate capacità artistiche, di ritorno dal viaggio a
Parigi, appare ancora come l'arrogante intellettuale del
Portrait, sempre alla ricerca della paternità²⁵. Nell'*Ulysses*,
comunque, Stephen ha risolto ironicamente la sua aspira-
zione ad identificarsi con l'uomo-falco:

Fabulous artificer, the hawklike man. You flew. Whereto?
Newhaven-Dieppe, steerage passenger. Paris and back. Lapwing.
Icarus. Pater, ait. Seabedabbled, fallen, weltering, Lapwing you
are. Lapwing he²⁶.

Anzi, amareggiato dagli eventi che hanno interrotto la sua
fuga, egli ha riconosciuto la stoltezza del suo orgoglio, la sua
somialtanza con Icaro, lui uomo-uccello che viaggia in terza
classe e ritorna alla sua isola-prigione. Poco prima Stephen,
ispirandosi ad Amleto e alla problematica aperta da questo
personaggio, aveva rifiutato il concetto convenzionale di
paternità; invertendo i termini, aveva riportato la teoria di
Sabellio l'Africano per cui « the Father was Himself His
Own Son », affermando che Shakespeare, o chiunque avesse
scritto *Hamlet*,

was not the father of his own son merely but, being no more a son,
he was and felt himself the father of all his race, the father of his

²⁵ Per uno studio circa la ricerca di paternità in *A Portrait*, cfr.
J. E. Hardy, *Man in the Modern World*, Seattle & London, Univ. of
Washington Press, 1964, pp. 67-81.

²⁶ J. Joyce, *Ulysses*, Harmondsworth, Penguin, (1922) 1974, p. 210
(in italiano, *Ulisse*, Mondadori, Edizione Oscar, 1973, p. 195).

own frandfather, the father of his unborn grandson who, by the same token, never was born for nature, ... (p. 208; 193).

È Mulligan, il compagno di Stephen, a riconoscere in queste parole la teoria per cui la procreazione non è affidata solo alla donna; anche l'uomo, l'artista, può partorire: « I have an unborn child in my brain. Pallas Athena! A play! The play's the thing! Let me parturiate! » (p. 208; 193) e, in una scena comica, si stringe « his paunchbrow with both birthing hands ».

Stephen ritiene che la creazione artistica sia un processo di gestazione, come già aveva anticipato nella scena cruciale del battesimo nel *Portrait*, dove questa teoria appariva allo stadio primordiale di intuizione. In *Ulysses* essa viene razionalizzata ed interiorizzata: quando Stephen ritornerà sull'argomento, lo circonda di significati mistici:

In woman's womb word is made flesh but in the spirit of the maker all flesh that passes becomes the word that shall not pass away. This is the postcreation (p. 388; 357).

La terminologia religiosa fa sì che la creazione dell'artista assurga a rango divino, coerentemente con l'attributo d'immortalità che qualifica l'arte — « the word that shall not pass away » — e, d'altro canto, questa terminologia testimonia qui, come in parecchi altri passi, che Stephen non riuscirà mai a liberarsi del linguaggio acquisito in tanti anni di educazione gesuitica e — forse — della mentalità cattolica²⁷.

A *Portrait* e *Ulysses* sono dunque in stretta relazione fra loro: ci sono collegamenti e continuità nel tema della solitudine (di Stephen nel *Portrait*, di Stephen e Bloom in *Ulysses*) e in quello della caduta (nel peccato nel *Portrait*, caduta come fallimento artistico e come ritorno in Irlanda in *Ulysses* e, tuttavia, in *Ulysses*, Stephen combatte per uscire dalla sterilità e dalla paralisi creatrice ed esistenziale).

²⁷ La coscienza di ciò gli fa urlare nell'episodio del bordello: « (He taps his brow) But in here it is I must kill the priest and the king » (p. 521-522).

Il rapporto fra il primo romanzo di Joyce ed il secondo è graficamente illustrato da R. S. Ryf con due cerchi concentrici: il più piccolo sta per il microcosmo individuale di *A Portrait of the Artist as a Young Man*, il secondo è identificato con il cosmo dell'uomo moderno in *Ulysses*²⁸. Stephen, Bloom, Molly divengono le figure del mondo odierno e la battaglia individuale di Stephen si allarga fino a comprendere, in *Ulysses*, la lotta dell'uomo contemporaneo per inserirsi nel circuito del mondo che lo circonda²⁹. Si gettano cioè le basi perché Stephen comprenda che è necessario in ogni caso un qualche modo di comunione col resto dell'umanità, comunione che viene apertamente ricercata da Bloom³⁰. Prosegue in *Ulysses* la ricerca del padre, ma si avverte anche la necessità di una qualche sorta di comunicazione con la gente, un tentativo di uscire dall'isolamento per instaurare un rapporto sociale ed umano plurimo.

Per temi, immagini e tecnica, il *Portrait* altro non è che la vasta prefazione del romanzo seguente, che verrà ulterior-

²⁸ Cfr. Ryf, *A New Approach to Joyce*, Berkley & Los Angeles, Univ. of California Press, 1962, p. 78. A questo proposito, rifacendomi allo studio di Bachtin sul romanzo polifonico, definirei il *Portrait* come romanzo essenzialmente monologico, in cui il personaggio principale prende coscienza di sé e della realtà isolandosi nel proprio io, anche se non esclude a priori il rapporto dialogico con la realtà circostante, che, comunque, sempre rifiuta; *Ulysses*, invece, potrebbe essere definito romanzo polifonico poiché, pur se l'azione apparentemente si svolge nell'isolamento della coscienza individuale, non esclude il contrappunto con altri personaggi.

²⁹ Goldberg sottolinea l'affinità esistente tra Stephen e Bloom in quanto entrambi i personaggi sono esseri esclusi dalla propria società, alienati, esiliati. Bloom, come Stephen, è in esilio dalla sua razza e, come il giovane, vuole asserire la propria dignità umana nell'ambito del mondo in cui vive. Goldberg afferma perciò che il tema dell'*Ulysses* è essenzialmente l'affinità fra l'artista ed il cittadino in quanto, per operare, entrambi devono accettare la realtà che essi condividono con gli altri esseri (*Op. cit.*, pp. 190; 217).

³⁰ Sebbene rigetti i valori della terra natia per preservare l'integrità morale, l'artista ha una storia e una lingua in comune con i suoi compatrioti, egli rimane un cittadino che divide con gli altri connazionali un destino di solitudine, per cui, talvolta, solo ed esiliato, realizza la sua comunità con gli altri esseri umani (Ivi, p. 302).

mente ampliata nell'ultima opera joyciana, *Finnegans Wake*, che il Ryf disegna come un terzo cerchio concentrico che racchiude i primi due, il macrocosmo, il cerchio della storia umana. L'asse portante dei tre cerchi rimane il *Portrait*, che delinea la coscienza individuale, la quale, evolvendosi attraverso *Ulysses*, in *Finnegans* diviene coscienza archetipale. A *Portrait* contiene in nuce tutti i temi, le tecniche, i ritmi, le immagini delle opere successive, ove tutto ciò che era allo stato embrionale nel primo romanzo viene ampliato e perfezionato, cosicché il tema dell'uomo solo diviene, in *Finnegans Wake*, riflesso di solitudini mitologiche e l'umile tavernaio Earwicker, uomo — come Stephen e Bloom — chiuso nella solitudine quale condizione di vita, diviene Adamo, Ulisse, Tristano, realizzando così la fusione fra realtà e mito, tra presente e passato. L'uso del mito, che è conoscenza immediata, verità innata, risponde all'esigenza di Joyce di comunicare delle verità essenziali senza bisogno di spiegarle razionalmente. Bisogna comunque riconoscere che l'uso joyciano di questi miti — Dedalo, l'ebreo errante, Adamo — è uno dei trattamenti più raffinati riscontrati nella letteratura occidentale e che in ogni nuova opera Joyce si è sempre più staccato dai legami tradizionali della narrativa. Alla polisemia della sua opera concorre proprio questo uso dell'archetipo quale verità comunicabile che assume lo stesso valore sociale per tutta una comunità in quanto « epifania », rivelazione, identificazione di segno e messaggio. Nel tentativo di riprodurre i processi mentali in *Ulysses* e di rendere la condizione dell'uomo nello stato di veglia in *Finnegans*, Joyce libera la parola dal suo significato abituale, la priva della sua centenaria fisionomia e la sottopone a severi attacchi, scomponendola e ricomponendola, disgregandola fino a renderla mero suono³¹. Nell'ultimo lavoro Joyce introduce ogni frammento possibile: distorsioni, ripetizioni, errori,

³¹ U. Eco definisce *Finnegans Wake* « un'epica notturna dell'ambiguità e della metamorfosi, il mito di una morte e di una rinascita universale in cui ogni figura e ogni parola starà al posto di tutte le altre ... in una sorta di unità elementare che non esclude l'urto e l'opposizione tra le coppie dei contrari » (*op. cit.*, p. 119).

ben diciassette lingue e accenti diversi. La scrittura joyciana che sfugge ad ogni catalogazione classica, da un lato sta a sottolineare una sorta di negazione della storia, essendo i protagonisti essenzialmente confinati entro i limiti della propria coscienza ed esperienza; d'altra parte, questi protagonisti non vivono completamente isolati, o almeno cercano di stabilire una qualche possibilità di comunicazione: Bloom-Stephen, Bloom-Molly, Earwicker-Isobel — e non sono completamente spogli di una storia personale, anzi raccontano continuamente a sé e agli altri la propria storia. Il problema sorge dalla condizione di solitudine in cui è immerso ciascun essere. L'individuo può stabilire contatti con gli altri, ma questi altri sono anch'essi tagliati fuori da relazioni umane profonde. Eppure l'uomo (Bloom) cerca sempre di essere accetto, di rientrare in una comunità, di identificarsi con un qualche gruppo etnico, e, non riuscendovi, sogna continuamente del Sud, di Gibilterra.

Certo, il metodo usato da Joyce per rendere questa condizione ontologica non è dei più elementari. Sembra che lo scrittore, ossessionato dai limiti di una lingua nazionale, che castra l'uso creativo del linguaggio e blocca un'opera entro i confini di una nazione, abbia voluto spingere fino alle estreme possibilità l'uso creativo della parola, adottando un metodo inteso a sottolineare la essenziale unità del linguaggio, che diviene ritualistico e celebrativo, in quanto celebra la creazione stessa. Se i simboli e i miti sono archetipi validi per ogni luogo e per ogni popolo, cioè l'essenza stessa di verità colte intuitivamente da qualsiasi gruppo etnico, qui ci si trova di fronte ad un'opera da cui (usando un giudizio di Freud) « si riceve l'impressione di trovarsi dinanzi ad un antico modo d'esprimersi, di cui alcunché si è mantenuto in vari campi »³². Il metodo joyciano è come un tentativo di rendere in parole queste verità note a tutti gli individui, configurantesi come substrato di una coscienza collettiva. L'operazione linguistica di Joyce applicata al tema centrale del rapporto fra la solitudine del singolo e quella collettiva, è

³² S. Freud, *Introduzione allo Studio della Psicoanalisi*, Roma, Astrolabio, 1948, pp. 125-30.

motivata da una condizione ad un tempo storica (la 'paralisi' irlandese) ed individuale (il rigetto di nodi paralizzanti da parte di un giovane). La scelta di vita operata da Joyce, in particolare il rifiuto del nazionalismo, determina il suo credo nelle possibilità creatrici del linguaggio, anzi delle lingue che raccontano una storia universale, uguale per tutti e perciò narrate nella lingua di tutti.

L'operazione joyciana è opera di costruzione del mondo più vero dell'uomo tramite la parola: un tentativo di riempire con la parola il vuoto dell'assenza di Dio, cioè creazione che si oppone alla desolazione e futilità³³, asserzione di un credo, come il « Sì » finale di Molly. E se si può comprendere lo sforzo della lotta di Joyce per pronunciare il suo « Yes » alla vita e ricominciare sempre da capo (per questo *Finnegans*, opera circolare, finisce riportandoci all'inizio), riconosciamo nella sua opera la perfezione della forma e la ricostruzione dell'ordine che manca nel mondo reale; permane tuttavia il dubbio circa l'effettivo valore umano della sua opera, cioè circa le reali possibilità che ha un libro come il *Finnegans* — scritto per essere letto dagli uomini — di diventare libro per tutti gli uomini³⁴. Ci si chiede allora se *Ulysses* — ma ancor più *Finnegans* — siamo stati scritti per amore dell'uomo, se l'atto dello scrivere, creare, inventandosi un'ordine al di fuori del disordine, non sia un atto individualistico di autoterapia, un modo di liberarsi del-

³³ Melchiori fa riferimento all'analisi semantica della parola joyciana « meandertale » operate da Eco (in *Le Forme del Contenuto*, Milano, 1971), il quale scompone la parola in « tale » e « meander » e nota il riferimento a Neanderthal. Pertanto, se « 'Tale' è appunto il racconto, la storia narrata, 'meander' ne evidenzia la tortuosità, 'Neanderthal' rimanda alle origini dell'uomo e presuppone una visione antropologica e antropocentrica anziché teologica e teocentrica » (*op. cit.*, p. 121).

³⁴ H. Levin nell'« Introduzione » alle opere di J. Joyce evidenzia un paradosso tecnico e psicologico nell'opera dell'artista irlandese, in quanto alla comprensione totale dell'umanità comune, cui Joyce giunge nell'ultima opera, non corrisponde una maggiore comprensibilità (in *The Essential J. Joyce*, a cura di Levin, Harmondsworth, Penguin, 1963, p. 8).

l'ossessione del vuoto. Ci si domanda, insomma, se il rifugio nell'arte non sia un'ulteriore fuga di Stephen-Joyce, teso a non restare imbrigliato nei nodi del conformismo, quindi, ancora una volta, un rifiuto dell'impegno attivo, o meglio la scelta del disimpegno per non cadere in inevitabili compromessi.

Possiamo concludere applicando a Joyce un giudizio di Bachtin su *L'Uomo del Sottosuolo* dostoevskijano: « In tutto egli sente anzitutto la volontà altrui che lo predetermina. Nella visione di questa volontà altrui egli percepisce l'ordinamento del mondo, ... Il suo pensiero si sviluppa e si struttura come pensiero di chi è personalmente offeso dall'ordinamento del mondo, ... Ciò dà un carattere profondamente intimo e appassionato alla parola ideologica e le permette di intrecciarsi strettamente con la parola su se stesso... La sua parola sul mondo, come pure la parola su di sé, è profondamente dialogica. Egli lancia un vivace rimprovero all'ordinamento del mondo »³⁵.

È dunque nella 'parola' di Joyce che bisogna ricercare la sua portata rivoluzionaria, egli non appare disposto ad accettare il mondo così com'è e lo combatte con l'unica arma — la parola — in cui è maestro, determinando così la peculiare compattezza della sua opera in cui politica ed estetica vengono a coincidere.

³⁵ Cfr. M. Bachtin, *op. cit.*, p. 310.

recensioni

G. G. CASTORINA, *Le forme della malinconia*, Bologna, Pàtron, 1978, pp. 189.

La fortuna del Petrarca in Inghilterra è stata finora soprattutto associata alla grande voga sonettistica che si sviluppò nella seconda metà del Cinquecento durante il lungo regno di Elisabetta.

Se da un lato, un giudizio così riduttivo trova in parte giustificazione nel fatto che il sonetto, dopo la parentesi elisabettiana, è pressoché assente dalla scena letteraria per oltre un secolo, dall'altro, la critica si è dimostrata certamente troppo severa nei confronti di quel ritorno al sonetto che caratterizza la moda letteraria del tardo Settecento.

A colmare questa lacuna è apparso recentemente questo interessante volumetto ad opera di Giuseppe G. Castorina che prende in esame tutti i componimenti pubblicati nel periodo 1748-1800 col duplice intento di fissare le norme stilistiche e tecniche del sonetto settecentesco ed evidenziare il rapporto che lega questa forma poetica al genere sepolcrale del periodo.

La ricerca individua due fasi di evoluzione del sonetto. Nella prima, lo studio degli schemi rimatici adoperati e delle variazioni stilistiche di ogni singolo autore testimonia il ritorno massiccio ai modelli rimatici e logici del sonetto petrarchesco, definito « the legitimate sonnet », l'unica forma possibile di questo genere di poesia. Le scarse deviazioni formali e l'ubbidienza quasi costante alla tradizione sottolineano il gusto neclassico del tempo e confermano il carattere elitario (interrotto solo dallo Shakespeare, ora chiamato « dreadful encourager of illegitimacy ») che questo genere ha avuto attraverso i secoli. La monotonia degli schemi logici adoperati provoca una relativa povertà tematica che dà luogo, soprattutto in questa prima fase, a tre filoni dominanti: il meditativo-contemplativo (Th. Edwards, Th. Warton, J. Scott); il naturalistico-pastorale (Charlotte Smith, R. Polwhele, W. L. Bowles); l'elegiaco-sentimentale (Th. Gray, Th. Russell, Anna Seward). Ma non mancano componimenti in cui una perfetta cura formale ed una sapiente scelta del lessico si uniscono mirabilmente, come nel caso dell'unico sonetto di Thomas Gray, *On the Death of Mr. Richard West*, — scritto qualche anno prima della più celebrata *Elegy* — cui la struttura speculare, l'uso dell'allitterazione, la scelta delle cesure ed il corretto uso della metrica conferiscono un tono di grande musicalità e bellezza.

Frequenti sono anche i casi di traduzioni, rifacimenti ed imitazioni dal Petrarca e dai sonettisti italiani del Cinquecento che sottolineano, ancora più marcatamente, il netto distacco dal modello shakespeariano. Tuttavia anche il sonetto d'amore, tanto caro al Petrarca, scompare quasi completamente per far posto al culto della pensosità e solitudine (che pure trova un'eco nel sonetto « Solo e pensoso » del grande poeta italiano) derivante dall'emergente sensibilità preromantica. Questa importante variazione tematica evidenzia la nuova evoluzione del sonetto: da poesia d'amore, propria di una élite, come è nel caso del sonetto d'amore elisabettiano, esso diventa soprattutto un veicolo formale nella cui rigida struttura trova espressione il mesto canto lacrimoso e sentimentale del periodo. Ne fanno uso e abuso un po' tutti: aristocratici e borghesi, poeti grandi e minori, uomini e donne, letterati e scienziati (come Edmund Cartwright, inventore del telaio meccanico e autore di sonetti!), che trovano facilità di pubblicazione nelle numerose riviste culturali dell'epoca. Spesso si scrive solo per il gusto di entrare nella moda letteraria, di partecipare alla polemica sul sonetto, nel debole tentativo di affermare a tutti i costi la propria presenza intellettuale nella forte meritocrazia settecentesca.

Nella seconda fase, che prende consistenza negli ultimi anni del secolo, si accentua la polemica fra i sostenitori del « legittimate sonnet » e i promotori di uno schema « illegittimo », primi sensibili portavoce dell'affiorante liberalismo romantico. William Collier, a cui si deve la prima teorizzazione del sonetto su basi scientifiche, partendo dallo studio di un sonetto del Tasso, scopre la funzione contrappuntistica che lega ottava e sestina e sottolinea l'importanza di una maggiore attenzione nell'organizzazione formale del sonetto da cui dipende la sua riuscita poetica. Il Coleridge interviene nel dibattito in prima linea, promuovendo con grande enfasi una forma « inglese » liberata dalla schiavitù formale e dalla eccessiva dipendenza da un petrarchismo di maniera. Il sonetto muta anche nei contenuti; iniziano timidi tentativi di componimenti a sfondo sociale e politico (W. Sotheby, W. Kendall, Mary Robinson) oppure, come nel caso di Wordsworth e Coleridge, si tende a valorizzare il sentimento e lo scenario della natura.

Il volume si conclude con un'ampia sintesi di documenti d'epoca (lettere, prefazioni e note critiche) che testimoniano l'accesso dibattuto culturale a cui venne sottoposto il sonetto in questo periodo. Ma il tema costante in tutti i componimenti — rileva giustamente l'autore — è quello della malinconia che anticipa e continua il genere sepolcrale e funerario dell'Inghilterra di fine secolo.

G.G. Castorina ha indubbiamente il merito di aver fornito un'ampia e documentata analisi di una voga letteraria troppo spesso trascurata dalla critica. Tuttavia mi sembra che l'impostazione eccessivamente documentaria abbia finito col nuocere in parte al lavoro sul piano critico-interpretativo. Se il massiccio ritorno al Petrarca,

infatti, viene illustrato da svariati esempi e da precise indicazioni, non risulta poi altrettanto chiara la necessaria valutazione di tale fenomeno. Perché il revival del sonetto nel Settecento non portò alla comprensione del Petrarca e della sua poesia, ma piuttosto alla pedante imitazione di un ben riuscito e sperimentato schema prosodico nell'intento di giungere a tutti i costi ad una velleitaria perfezione formale, ad un'inutile ricerca di una euritmia *tout court*. In realtà, come i poeti del Settecento non capirono Shakespeare, così non capirono il Petrarca: nonostante la diversità strutturale — ha affermato infatti F.T. Prince¹ — il sonetto shakespeariano è il solo che possa competere per ricchezza e profondità di immagini col *Canzoniere* petrarchesco. Che il problema non fosse semplicemente formale ma soprattutto causato da una crisi di identità venne avvertito dai romantici (oltre che dal Gray, che trovò in altri generi la propria ispirazione) che uscirono dal conformismo ed ebbero la certezza di una propria dimensione poetica con la riscoperta della natura e del sentimento. Nel periodo romantico la disputa sul sonetto finì coll'attenuarsi ora che l'aspetto formale veniva giustamente posto in secondo piano, e più avanti, con G.M. Hopkins, assistiamo ad una mirabile fusione di ambedue gli elementi: il modello petrarchesco, completamente trasformato da continui e fortissimi *enjambements*, entro un tessuto poetico interamente nuovo e originale².

MICHELE MARRAPODI

P. CONNER, *Savage Ruskin*, London, Macmillan, 1979, XIX + 189 pp.

« I takes and paints
Hears no complaints
And sells before I'm dry
Till savage Ruskin
He sticks his tusk in
Then nobody will buy ».
(da « Poem by a Perfectly Furious
Academician », *Punch*, 1855)

Da questi versi apparsi sulla rivista *Punch* nel 1855 P. Conner deriva la definizione di « savage Ruskin » che fa da titolo al suo saggio e la utilizza per mettere in rilievo i tratti irruenti e talvolta aggressivi spesso ricorrenti nello stile di Ruskin:

¹ Cfr. F.T. Prince, « The Sonnet from Wyatt to Shakespeare », in *Elizabethan Poetry*, Stratford-upon-Avon Studies 2, 1960, part. pp. 26-29.

² Cfr. l'ottimo studio sul sonetto in Inghilterra fatto recentemente da John Fuller, *The Sonnet*, London 1972, part. pp. 12-13.

But it is 'savage Ruskin' with whom this book is concerned: the man who was not only the most widely-read interpreter of art of his century, but also the most outspoken, the most extravagant in his praise, and the most brutal in his criticism (p. XII).

Il libro, come lo stesso Conner dichiara nell'introduzione, non ha la pretesa di portare a termine un discorso conclusivo su Ruskin, né quella di risolvere una serie di quesiti che restano ancora oggi aperti; ha tuttavia la prerogativa di riproporre tali quesiti con l'ausilio di una serie di informazioni che offrono la possibilità per chiunque sia interessato a questo autore di potergli avvicinare traendo una visione più omogenea tra due, in apparenza opposte, dimensioni in cui egli si è costantemente mosso: quella di critico d'arte e quella di aspro contestatore della società a lui contemporanea.

Proponendosi come una sorta di 'critical biography', questo saggio, secondo una formula abbastanza scontata, rispetta l'ordine cronologico delle tappe salienti della vita di Ruskin — l'educazione familiare, gli anni di studio ad Oxford, il matrimonio — che vengono discusse parallelamente alle opere. Nel primo capitolo, « Cottages and Villas », Conner introduce subito l'immagine del giovane Ruskin alle prese con le prime osservazioni sulla natura e sull'arte, sistematizzate in *An Introduction to the Poetry of Architecture*. Il tema, « that the architecture of any country reflects its national character » (pp. 4-5), già ricorrente in molti artisti e scrittori dell'epoca, tra cui Goethe, venne assimilato da Ruskin che ne fece il filo conduttore degli scritti successivi. Sebbene talune considerazioni comprese in quest'opera giovanile pecchino di genericità, si incontrano spunti che acquistano il pregio dell'originalità. Così, dai teorici del « Picturesque » egli assimilò l'idea secondo cui ogni edificio per essere valorizzato doveva essere visto e integrato nel proprio contesto paesaggistico; seppe inoltre arricchire il concetto di 'character', proprio di quel movimento, secondo il quale si attribuivano agli edifici valori umani tipici di una data società.

Fra le esperienze culturali del giovane studente ad Oxford, continuamente vigilato a distanza dalla madre, timorosa che il figlio venisse a contatto con fatti e persone che lo avrebbero potuto allontanare dai rigidi principi puritani, va registrato il suo avvicinamento all'Oxford Movement e nel 1840 l'iscrizione alla Geological Society, centro di studi scientifici di cui subì una notevole influenza. Ma più che su ipotesi scientifiche l'interesse di Ruskin si concentra in quegli anni sull'arte e sul suo valore sociale; fra le tante influenze che egli ricevette all'epoca, Conner cita quella di un critico d'arte francese, Alexis François Rio, autore di *De la Poesie Chrétienne*, convinto assertore del principio secondo cui l'arte deve essere interpretata come manifestazione della personalità dell'artista.

Proseguendo nell'analisi della formazione di Ruskin come cri-

tico d'arte, Conner non trascura di menzionare e approfondire episodi personali della vita dell'autore, come ad esempio il suo sfortunato matrimonio con Euphemia Gray, a cui dedica un intero capitolo, ribadendo l'importanza di tale conoscenza al fine di una migliore comprensione della personalità e dell'opera di Ruskin, ed in polemica con E. T. Cook e A. Wedderburn, i curatori dell'opera completa in 39 volumi, che intenzionalmente omettono particolari riguardanti questo episodio della sua vita.

Molta attenzione è dedicata da Conner a *The Seven Lamps of Architecture* e a *The Stones of Venice*. In « Seven Lamps and its Rivals » viene analizzato l'atteggiamento di Ruskin verso l'architettura, atteggiamento che riflette l'influenza di diverse tradizioni critiche contemporanee; Conner intravede il superamento di tali influenze e il contributo originale in quella parte dell'opera intitolata « The Lamp of Life », in cui Ruskin parla di « signs of life » come attributi indispensabili di un'opera d'arte:

These signs of life, Ruskin continues, can only be seen in hand-work, and machine-work is therefore to be despised. By machine he evidently means here anything from an engine lathe to sandpaper and polish, or even a human 'machine' working under precise instructions from a supervisor (p. 89).

Il concetto di 'hand-work' come mezzo per comunicare la personalità dell'artista diviene uno dei punti nodali su cui poggia il nesso tra arte e società; tale tema viene affrontato più diffusamente in « Epoch Sauce and *The Stones of Venice* », dedicato alla famosa opera di Ruskin della quale Conner apprezza in modo particolare il capitolo « The Nature of Gothic », definendolo un vero e proprio capolavoro. Ruskin apprezzava lo stile gotico degli edifici di Venezia perché li considerava il prodotto di un sistema sociale in cui veniva riconosciuto il valore di ogni singolo individuo ed in cui ogni uomo poteva realizzare il proprio potenziale di capacità umane ed espressive; al contrario, lo stile rinascimentale veniva da lui inteso come il simbolo della decadenza sociale, morale e politica di Venezia.

Al di là delle interpretazioni soggettive di Ruskin, ciò che conta, secondo Conner, è constatare come la sua attenzione si andava concentrando sempre più sullo studio e la conoscenza dei valori sociali ed umani che l'arte esprimeva:

Histories of art are rarely popular, but *The Stones of Venice* cannot properly be described as a history of art. If the art historian's task is to consider historical contexts in order to interpret works of art, then Ruskin did the reverse: he considered works of art in order to interpret historical contexts (pag. 107).

Seguendo un diagramma evolutivo nello sviluppo della personalità ruskiniana, non potevano mancare riferimenti alla figura di

Turner e dei Pre-Raffaelliti. Verso il primo Ruskin nutri stima incondizionata sebbene sappiamo da Kenneth Clark che i suoi sentimenti verso il grande pittore vittoriano si fossero modificati nel corso degli anni. Analogo fu l'atteggiamento verso i Pre-Raffaelliti; dopo averne prese le difese in una fase iniziale ed essere stato legato da una stretta amicizia a D. Gabriele Rossetti, se ne distaccò gradatamente.

Ancora oggi si sollevano molti interrogativi sulla metamorfosi che Ruskin subì nella maturità passando dal ruolo di critico d'arte a quello di contestatore ed oppositore del sistema.

Secondo Conner, Ruskin si dedicò allo studio dei problemi sociali del suo tempo per poter meglio comprendere i nessi fra i meccanismi economici che regolano la società e i suoi prodotti artistici. Su questo punto l'interpretazione di Conner risulta alquanto superficiale e riduttiva. Alla base della critica di Ruskin egli individua il rifiuto del sistema capitalistico, argomento ampiamente trattato in *Unto This Last*, in cui appare evidente un diretto prosieguo di argomentazioni già iniziate da Carlyle in *Past and Present*. Conner sottolinea anche le profonde contraddizioni che valsero a Ruskin una definizione emblematica attribuitagli da G. B. Shaw, quella di « Tory comunista ». Il rifiuto di ogni capovolgimento di forze nell'area di potere, la convinzione che il miglioramento delle funzioni sociali potesse essere affidato alla buona volontà dei singoli, sono temi che secondo Conner accomunano Ruskin a molti altri esponenti della cultura Vittoriana:

He did not believe in the power or potential power of working people as a class; like Dickens in *Hard Times* and George Eliot in *Felix Holt, the Radical*, Ruskin exhibited a fear and distrust of the working-class en masse, whether organised or disorganised. Indeed his ideal of the relationship between classes runs parallel to his ideal of the relationship between the sexes. Both the workman and the woman must always be conscious that thinking is not in their sphere (pag. 138).

Nell'ultimo capitolo di questo studio, Conner ripropone spunti biografici che completano l'immagine di un uomo emotivamente fragile e pieno di illusioni: l'amore per Rose La Touche tanto più giovane di lui rappresenta, ancora una volta, la ricerca infruttuosa di una figura femminile idealizzata, così come l'esperimento della Guild of St. George, tentativo di messa in pratica di una visione utopistica della realtà, si rivelò un completo insuccesso. Il modo aspro e spesso rabbioso con cui Ruskin più volte ha inseguito i suoi ideali e l'apparente distacco dagli esseri umani sono alcuni validi elementi che ben giustificano l'attributo di « savage Ruskin ».

Questo saggio, per quanto non aggiunga elementi di grande novità nella letteratura esistente sull'argomento, né adotti un taglio critico particolarmente interessante, appare utile se si considera

quanto poco sia stato pubblicato di recente su Ruskin. A tal proposito può essere opportuno un riferimento al saggio di M. Brooks, « Love and Possession in a Victorian Household » (in *The Victorian Family*, ed. by A. S. Wohl, London, Croom Helm, 1978, pp. 82-100), dove l'autore rivolge l'attenzione al rapporto complesso e contraddittorio di Ruskin con i genitori, lacerato com'era da opposte tensioni, il desiderio d'indipendenza e il bisogno di ubbidire.

LUCIA GUADAGNO

J. GOODE, *George Gissing: Ideology and Fiction*, London, Vision Press, 1978, 205 pp.

Questo libro rappresenta un contributo originale nell'ambito degli studi su George Gissing dal 1963 ad oggi, da quando, cioè, *George Gissing: a Critical Biography* di J. Korg ha dato inizio a quella riscoperta del romanziere tardo-vittoriano che è stata ripresa e continuata da vari saggi, bibliografie e ristampe, dalle monografie di Gillian Tindall (*The Born Exile*, London 1974) e di Adrian Poole (*Gissing in Context*, London 1975), nonché dal costante ed utile apporto sul piano dell'aggiornamento bibliografico della *Gissing Newsletter*, il cui direttore Pierre Coustillas è egli stesso autore di numerosi interventi sull'argomento. In garbata polemica con A. Poole e con chi scrive, J. Goode dichiara di non essere interessato alla 'centralità' dell'opera di Gissing nella storia intellettuale del suo tempo, né a ciò che essa 'rappresenta' nella cultura della fine Ottocento — su cui la critica si è già ampiamente espressa —, ma di volere scoprire i motivi della sua originalità, « seeking to identify a space — a space in which Gissing's novels can become what they are ». E aggiunge: « Space is only identifiable by boundaries, and those boundaries are the determinants of a literary production — the questions of form and ideological function » (p. 16).

A tale scopo l'Autore si propone di studiare due aspetti centrali nella narrativa di Gissing: il rapporto con l'opera di Dickens e il suo ruolo di intellettuale in una società a capitalismo avanzato. Quest'ultimo va definito — afferma Goode — non tanto attraverso la ricostruzione della 'visione del mondo' dell'autore, o della « structure of consciousness » dell'epoca, quanto, piuttosto, individuando le relazioni fra l'opera e i rapporti di produzione.

... Gissing demands a materialist analysis. Negatively, this means that to judge Gissing's « ideas » is absurd. « Ideas » are used locationally as fictional motifs in a specific way, because for Gissing the world of ideas itself is a function of a class position. That is to say that it is less important to derive a world view from Gissing's work than to understand how values and attitudes define the class function of his protagonists. For the intellectual, who is Gissing's

essential protagonist, does not exist in a void: he exists in a functional relationship with the whole social structure, although because of the particular nature of that function he is required to act out his life in an autonomous realm of cultural tensions (pp. 48-49).

Goode inizia la sua analisi procedendo quasi a ritroso rispetto alla successione cronologica delle opere di Gissing. Parte dai saggi su Dickens (pubblicati a partire dal 1898) che costituiscono un ottimo esempio per una comprensione della consapevolezza che egli ebbe del proprio ruolo di scrittore; continua con uno scritto tardo, apparentemente autobiografico, *The Private Papers of Henry Ryecroft* (1903), che fornisce un buon punto di partenza per capire la sua formazione culturale; e passa infine a due romanzi che trattano esplicitamente della carriera di un intellettuale, *Workers in the Dawn* (1880) e *Born in Exile* (1892).

Dopo questi primi due capitoli che permettono al loro autore di definire lo spazio letterario e ideologico occupato dall'opera gissinghiana, segue la disamina di quel gruppo di romanzi, comunemente definiti 'sociali' e compresi fra il 1884 e il 1889 — *The Unclassed*, *Demos: a Story of English Socialism*, *Thyrza*, *The Nether World* —, in cui Goode individua due motivi ricorrenti: il tema degli « unclassed » e la metafora della città. La Londra di fine '800 appare qui come un fenomeno biologico, « a structured space in which individuals survive or die caught in behaviour patterns that can no more be changed by minor contingencies » (p. 97). La visione urbana di Gissing è giustamente accostata a quella di Charles Booth che nel 1889 iniziò un progetto di investigazione sociale con la pubblicazione del primo volume di *Life and Labour of the People in London*. Entrambi, pur attraverso codici di comunicazione diversi, esprimono l'alienazione della grande metropoli, la parcellizzazione delle funzioni sociali e la reificazione dei rapporti umani. La Londra di Gissing e di Booth è ben diversa dalla Londra di Dickens e di Mayhew. Per questi ultimi essa è una 'esperienza', nel senso che è concreta, la si vede e la si tocca; non è ancora un'astrazione, « a total process, urbanisation, which begins to invade the countryside » (p. 96), come diventerà negli ultimi venti anni del secolo.

Ma la città non è soltanto l'ambiente dei romanzi di Gissing, ne è anche l'elemento strutturante:

Only London could create the unclassed, but only the unclassed could create London. A motif which is a point of view, the point of view of a specific ideology, but which is also a structure (the group, as opposed to the protagonist or the panorama), and which is also a plot (the story of a career, the story of a topical phenomenon), and a domain which is at once the location of these constituents and the object of their exposure — these are the elements of a Gissing novel (p. 107).

A questo punto Goode rivendica a Gissing una sua originalità nel costruire un romanzo, rispetto all'importanza puramente tematica finora riconosciutagli. Anzi, l'interesse per problematiche sociali e culturali attualissime alla sua epoca avrebbe spinto il nostro autore a sviluppare un metodo di scrittura che viola le convenzioni letterarie consegnategli dalla tradizione del romanzo ottocentesco. Queste nuove soluzioni formali — il decentramento del protagonista, la demistificazione del paesaggio e la mancanza di linearità dell'intreccio — costituirebbero l'identità stessa di Gissing come scrittore. Goode, pertanto, ne spiega anche gli aspetti più scadenti come parte di quella ricerca di superamento di « a fictive world that has to be overturned » (p. 108).

Per dimostrare la sua tesi attraverso l'evoluzione dell'opera gissinghiana, l'Autore si sofferma su quattro romanzi degli anni '90 che — insieme ai precedenti *Born in Exile* e *The Nether World* — sono, a suo avviso, quelli che meritano più attenzione: *New Grub Street*, *The Odd Women*, *In the Year of Jubilee* e *The Whirlpool*. In tutti egli individua la presenza dell'ideologia darwiniana: il problema della sopravvivenza economica accanto a quello della selezione sessuale domina in quei gruppi che non si integrano nella società — gli intellettuali, i « senza classe », le donne sole — accomunati da una sorta di stigma sociale, ma al tempo stesso divisi al proprio interno dalla competizione.

Sicché la frase « Keep apart, keep apart, and preserve one's soul alive — that is the preaching of the day », che nel 1886 quando Gissing la pronunciò (è contenuta in una lettera al fratello a proposito della partecipazione — da lui deplorata — di William Morris ai disordini del settembre 1885 nell'East End) sembrava un'affermazione di dandismo tory, esprimeva in effetti un bisogno di sopravvivenza più che un desiderio di evasione o un invito al disimpegno.

I romanzi di Gissing sono dunque collocati da Goode in uno specifico spazio narrativo in cui si situa il protagonista con la sua specifica contraddizione — il senso di solitudine determinato dall'appartenenza ad un gruppo emarginato che lo tiene legato e lo motiva — vista, a sua volta, all'interno di una più ampia contraddizione:

... the location of the protagonists' struggles for survival has a double function of zoning and transit, thus offering mobility without freedom and entrapment without shelter. This provides a larger engroupment which situates the immediate issue of the novel (production of books, liberation of women) in an apparent « void » which is the geography of capitalist production. The generative distributive city is rarely « imaged » as it is in Dickens, or later, in Dreiser, because it is Gissing's specific contribution to the novel of urbanisation to motivate his fictions as isolated fragments of the total process. But the total process is always there, a brooding absence which drives these atoms into their obscurity (p.163).

Per questo aspetto un punto molto interessante del libro è quello in cui l'Autore individua un'evoluzione del concetto di urbanizzazione all'interno della narrativa gissinghiana. Mentre nei primi romanzi — come si è visto — è la città il simbolo dell'alienazione delle classi economicamente e culturalmente subalterne, negli ultimi è la metafora del suburbio — « the consumer zone of the urban society » — ad esprimere il senso di malessere delle classi medie benestanti, prigioniere del mito dell'imperialismo (*In the Year of Jubilee*) e risucchiata nel 'vortice' della società dei consumi e della cultura metropolitana (*The Whirlpool*).

Nella conclusione Goode rivendica a Gissing il merito di aver messo in questione — probabilmente inconsapevolmente, nella sua pratica di scrittore — la natura e la funzione stessa della letteratura. Richiamandosi all'intellettuale organico di Gramsci e rinviando alle più recenti teorie del critico marxista Terry Eagleton (quando questi dimostra che il concetto di 'forma organica' riflette ciò che pretende di contestare, cioè l'organizzazione capitalistica), Goode afferma che il testo gissinghiano si rivela sia sul piano ideologico sia su quello formale del tutto 'inorganico':

What I have tried to show is that this inorganicism is functional — that it is a necessary fictional strategy which derives from Gissing's specific concern with the urbanisation of the unclassed. And more than that, that the fictions which dramatise that concern question the ideology of literature itself, ask how far the « free » values of the imagination have meaning in a world which is structured « organically » — that is, as though it were nature — in the service of capitalism (p. 201).

Questi romanzi — per la situazione economica del loro autore e per i temi affrontati — non permettono al lettore di ignorare le condizioni di produzione che vi sono dietro. Così, in *New Grub Street* Gissing non soltanto denuncia le basi darwiniane del mercato letterario, ma mostra i meccanismi per i quali nella società capitalistica la letteratura non può essere altro che commercio. Quando alla fine del romanzo Jasper Milvain ed Amy trionfano sul fallimento di Reardon, essi dimostrano come per gli intellettuali l'unica soluzione per sopravvivere è avere accesso ai profitti del plusvalore.

J. Goode — che mi sembra adotti qui un approccio assai vicino allo strutturalismo marxista con echi althusseriani — ha avuto l'indubbio merito di proporre un nuovo tipo di lettura dell'opera di Gissing, ma, nell'intento di seguire troppo rigorosamente la propria ipotesi di lavoro, rischia di forzare il discorso, dando così l'impressione che la figura dello scrittore vittoriano ne esca indebitamente sopravvalutata.

MARIA TERESA CHIALANT

P. MILWARD, *Religious Controversies of the Elizabethan Age. A Survey of Printed Sources*, London, The Scholar Press, 1978, 202 pp.

I conflitti religiosi perduranti in Inghilterra dopo l'ascesa al trono di Elisabetta I nel 1558 ispirarono una gran quantità di scritti che non sono mai stati del tutto accuratamente catalogati o studiati. Di questa produzione, che non comprende argomenti esclusivamente teologici ma anche soggetti filosofici e politici, si occupa Peter Milward in *Religious Controversies of the Elizabethan Age*, edito dalla Scholar Press nel 1978. Come si evince dal sottotitolo, *A Survey of Printed Sources*, si tratta di un'opera che fornisce il panorama completo delle dispute religiose che caratterizzarono l'intero periodo del regno di Elisabetta. Infatti il primo titolo elencato è del 1560, l'ultimo del 1603.

Il risultato del lavoro del prof. Milward è un libro di consultazione più che di lettura, un ampio catalogo nel quale sono elencati 630 titoli che non si susseguono in ordine cronologico, ma sono distribuiti all'interno di sette capitoli, i cui titoli (*Anglican Challenge, Puritan Admonition, Catholic Reasons, Presbyterian Discipline, Appellant Considerations, Protestant v. Papist, Puritan v. Protestant*) rappresentano altrettante fasi salienti delle lotte religiose del periodo esaminato.

Religious Controversies non è certo il primo catalogo del genere; per citare solo due esempi tra quelli proficuamente utilizzati anche dallo stesso Milward, vanno ricordati: *A Catalogue of Catholic Books in English Printed Abroad or Secretly in England, 1558-1640* e *English Recusant Literature, 1558-1640*.

L'opera di cui ci occupiamo, si differenzia, però, da quelle preesistenti per la puntigliosa completezza dell'informazione. Infatti, l'autore fornisce tutti i dati utili circa la pubblicazione di uno stesso sermone, lettera o ammonimento, non solo in inglese, ma anche nella eventuale versione latina o in altra lingua europea; non omette inoltre indicazioni relative a scritti concepiti e pubblicati all'estero da parte di autori coinvolti negli scontri religiosi: è il caso dei sette volumi di Nicholas Sanders compilati in risposta all'*Apologie* di Jewel, e pubblicati a Lovanio, dov'egli ricopriva la carica di professore di teologia. Milward non lesina indicazioni su lavori di stranieri che apportarono un contributo rilevante all'andamento delle controversie. Per queste opere il curatore indica anche le traduzioni, se vi furono, e ci fornisce tutte le indicazioni quanto ad una loro probabile introduzione clandestina o non, a seconda delle circostanze, in Inghilterra. Un esempio è dato dallo scritto del vescovo di Rurimunde William Lindanus, *Tabulae Grassantium passim Haereseon anasceusticae atque analyticae*, apparso sul continente nel 1562, tradotto da Lewis Evans nel 1565 e pubblicato alla macchia in Inghilterra col titolo *The Betrayng of Heresy* nello stesso anno.

Questi lavori di autori stranieri non potevano essere tralasciati da Milward, pena la mancanza di chiarezza e la fine di quella contestualizzazione che l'autore si pone come obiettivo imprescindibile e realizza attraverso l'inserimento di brani che fanno da panorama storico e da collegamento tra i vari titoli del catalogo e sono apprezzabili per la loro essenziale brevità.

Nello sforzo di praticare a fondo questa contestualizzazione, il curatore del catalogo recupera allo studio anche le cosiddette 'related controversies' e 'subordinate controversies', le quali conferiscono maggior chiarezza al panorama generale delle dispute religiose.

Il titolo del libro, *Religious Controversies of the Elizabethan Age*, ci farebbe collocare questo lavoro tra i testi di storia della chiesa, e certo non saremmo in errore. Non dobbiamo però dimenticare che le dispute religiose avevano notevoli implicazioni politiche: pensiamo alla *Laws of Ecclesiastical Politie* (1593) di Hooker, che, pur nascendo dal clima delle controversie, è un documento fondamentale nella storia del pensiero politico inglese. Legami non meno evidenti collegano poi le dispute religiose ai movimenti filosofici che un così importante ruolo giocarono nel formare il clima intellettuale del 17° e del 18° secolo.

Ma c'è, soprattutto, una connessione sovente trascurata nelle storie della letteratura inglese che qui emerge a pieno: la stretta relazione tra i conflitti religiosi e la letteratura 'laica' del periodo. Infatti, non possiamo non ricordare tutto il fiorire di « moralità » ed « interludi », i cui temi portavano nel teatro le polemiche del momento, e il rapporto tra la Martin Marprelate Controversy e gli « University wits », tra i gesuiti e lo spirito tormentato di John Donne, tra gli ecclesiastici giacobini e i poeti metafisici.

Fu, infine, la scomunica del 1570 a rendere palese la interdipendenza tra realtà politica e mondo religioso. Essa ebbe l'effetto di trasformare i trattatelli e i libelli di parte cattolica in strumenti che miravano al capovolgimento dell'assetto politico.

Scorrendo questo catalogo si resta stupefatti dal gran numero di controversie o per meglio dire di dispute, di scontri a suon di opuscoli, di contrasti violenti cui dava inizio la pubblicazione di un 'pamphlet' o di un breve trattatello. Sorprende anche la prontezza alla replica sia da parte cattolica che da parte protestante. Gli argomenti più disparati si prestavano bene alle esigenze del momento. Anche la conservazione della croce nella cappella privata di Elisabetta, che insieme ad incenso e paramenti sacri era stata abolita nella chiesa ufficiale, diede l'avvio alla pubblicazione di una serie di interventi e di repliche cui presto un'altra controversia giunse, come sempre, a porre fine.

Si delinea in tal modo lo svolgimento delle vicende inglesi attraverso le controversie religiose. È un modo non consueto di fare la storia dell'Inghilterra del sedicesimo secolo.

Per concludere, non possiamo fare a meno di sottolineare come

qua e là, in accenni e sottolineature, emergano i segni della formazione culturale cattolica di Padre Milward, che peraltro non costituiscono una grossa limitazione allo svolgimento del lavoro che può in alcuni momenti apparire tedioso — come avviene d'altronde per tutti i cataloghi — a causa della lunghezza dei titoli delle pubblicazioni riportati integralmente. Valga per tutti questo esempio:

An Answer to sixe Reasons, that Thomas Pownde, Gentleman, and Prisoner in the Marshalsey, at the commaundement of her Maiesties Commissioners, for causes Ecclesiasticall: required to be answered. Because these Reasons doo move him to think, that controversies and doubts in Religion, may not be Judged by Scriptures, but that the Scriptures must be Judged by the Catholic Church. 1. The first is, for that the Scriptures are mute and dum. 2. The second, for that they be full of harde and deepe mysteries. 3. The thirde, for that S. Peter sayth: No Scripture is to be taken after any private interpretation. 4. The fourth, for that to appeale to the Scriptures, dooth seeme to denie all written verities. 5. The fyft is, for that it were a great absurditie, not to have a certaine Iudge of absolute Authoritie, in the interpreting of Scripture, andc. 6. The sixt is, for that in refusing the Authoritie of the Churches absolute Judgement herein: we seeme to denie the holie ghost to be the spirite of truth. Written by Robert Crowley, 1581.

Questo espediente si risolve però in un giovamento per lo studioso in quanto gli dà la precisa sensazione dei cambiamenti che erano nell'aria e che venivano recepiti e proposti dagli autori dei libelli e delle lettere fin dai titoli.

COLOMBA PAGANO

ALASTAIR NIVEN, *D. H. Lawrence: The Novels*, Cambridge, C.U.P., 1978, 188 pp.

Questo libro, che si aggiunge ai numerosi testi di critica lawrenciana e testimonia l'interesse che l'opera di D. H. Lawrence continua a suscitare con le sue contraddizioni e provocazioni su temi sempre attuali, fa parte della serie « British Authors. Introductory Critical Studies », a cura di Robin Mayhead. Nella prefazione generale il curatore chiarisce lo scopo e il tipo di approccio metodologico che caratterizzano questa serie: « The aim of the series is to go straight to the authors' works; to discuss them directly with a maximum of attention to concrete detail; to say what they are and what they do, and to indicate a valuation. ... 'Background' study, whether biographical or historical, is not the concern of the series ». A. Niven, in questa sua analisi dei principali romanzi di D. H. Lawrence, sembra rispettare i principi generali che informano questa serie di pubblicazioni sui maggiori esponenti della letteratura inglese, anche se talvolta — come è naturale, del resto, trattando di questo autore — non riesce a prescindere dagli elementi storici e biografici.

Il capitolo introduttivo, che precede l'analisi dei dieci maggiori romanzi di D.H. Lawrence, espone le intenzioni e le tesi sostanziali del libro:

My intention in this book is to show, by analysis of language and discussion of themes, that Lawrence contributed in a major way to the nature of the modern novel. Many studies of his work have concentrated on his life, but at no point in his work is Lawrence writing straight autobiography. He used his own experience, but never just remembered or reported it. He worked it into a form in which vestiges of his own past can be easily detected but which exists principally as a work of the imagination. I have noted the traces of autobiographical experience when it has seemed important to do so, but my primary aim has been to demonstrate Lawrence's greatness as an artist (p. 4).

E in verità l'A. si erge ad appassionato difensore di Lawrence in ogni momento, anche quando lo stesso Lawrence riconosce le debolezze della propria opera, e sfida l'autorità di critici del nome di F.R. Leavis in un'apologia indiscriminata del « grande artista », lasciando però talvolta le sue affermazioni prive del sostegno di un'analisi obiettiva e scientificamente valida.

Fin dall'analisi del primo romanzo, *The White Peacock*, l'A. sembra cadere in contraddizione con quanto egli stesso afferma nell'introduzione a proposito di quest'opera, allo scopo di giustificare le carenze che il romanzo — opera prima del giovanissimo Lawrence, ancora ignaro della vita e delle esperienze che lo attendevano al di fuori della ristretta comunità mineraria — inevitabilmente e necessariamente mostra. Nell'introduzione l'A. afferma di voler dimostrare che il romanzo non va considerato esclusivamente come uno studio embrionale dell'opera artisticamente più matura di D.H. Lawrence, ma un'opera centrale all'interno del canone di Lawrence e dello sviluppo dell'artista, distinta e personale rispetto agli altri romanzi (p. 6). Nel capitolo dedicato a *The White Peacock* l'A. — attraverso un'analisi attenta di temi e personaggi, accompagnata da annotazioni stilistiche sull'uso del linguaggio spesso molto interessanti — non può negare le debolezze del romanzo, sia dal punto di vista della forma che del contenuto (pp. 20-26). Egli, infatti, rileva come spesso temi e personaggi non siano altro che un primo abbozzo di elaborazioni successive e che inoltre lo stile, che talvolta riflette l'influsso di autori come Hardy, risulta in molti luoghi ingenuo o troppo letterario. Nelle conclusioni, però, per restituire a *The White Peacock* una sua validità autonoma rispetto al canone di Lawrence, l'A. sottolinea come elemento di originalità la maggiore credibilità delle scelte di vita dei personaggi; tale credibilità si riflette sull'intero messaggio di Lawrence che risulta pertanto più prontamente accettabile in questo che nei romanzi successivi, ove invece i personaggi rispondono più esplicitamente ai credi e agli ideali dell'autore con scelte decisa-

mente anticonvenzionali e più irrealistiche (« this novel... has, to a degree remarkable in a first novel, a sense of how life could be and of how it more normally is », p. 26).

Il discorso su *The Trespasser* viene svolto con maggiore obiettività e aderenza al testo. Si riscontrano nel romanzo carenze e incertezze ma, anche in questo caso, le conclusioni tendono al recupero della validità artistica di quest'opera minore e di Lawrence, addirittura rispetto allo sviluppo del romanzo inglese:

Despite its patchiness, however, it forms a watershed in Lawrence's development, for within it he wrestles with the new discovery of beginning maturity. If we look at what his contemporaries were writing at the same time, ... we see how personal Lawrence's art had already become and how he had the capacity now to advance the English novel in directions it had not previously approached (p. 36).

Sons and Lovers viene considerato come l'inizio di un nuovo studio della scrittura di Lawrence, anche se l'elemento della « self-exploration » ne fa un romanzo di un tipo molto tradizionale (ma è naturalmente, « an unrivalled exposition of self in the twentieth century novel », p. 58). Lawrence, in *Sons and Lovers*, raggiunge una maggiore maturità artistica e la sua analisi dei personaggi è giustamente giudicata « wonderfully consistent » (p. 51) dall'A. il quale rileva, a esempio, i molteplici significati interpretativi convogliati in Mrs. Morel, mettendo a fuoco gli elementi sociali, interiori e interpersonali di questo personaggio. L'A. sottolinea inoltre che il soggetto centrale del libro è il rapporto di Paul con altri personaggi — i genitori, Miriam Leivers, Clara Dawes — ma anche con il villaggio e con la società in cui vive (p. 39). Questa precisazione appare particolarmente opportuna in quanto spesso la critica lawrenciana si è incentrata, rispetto a questo personaggio, sull'analisi della sua interiorità e delle sue relazioni interpersonali, riducendo talvolta gli influssi ambientali all'ambito del familiare e trascurando quello del sociale. L'A. sostiene infine la validità di *Sons and Lovers* come opera di finzione e non come documento, sebbene molti elementi autobiografici siano in esso presenti: « *Sons and Lovers* is a great work of self-analysis by a young writer looking back on the recent years of growing up: but it is always first and foremost a novel, not an autobiography » (p. 37).

The Rainbow e *Women in Love* vengono analizzati in un unico capitolo, rispettando così la volontà primaria di Lawrence di farne un solo romanzo il cui titolo avrebbe dovuto essere *The Sisters*. La critica che Niven svolge su queste due opere risulta molto più consistente e corposa che negli altri casi, nel tentativo di individuare la struttura dell'opera, le intenzioni di Lawrence, i significati del suo messaggio, utilizzando riferimenti tanto all'esperienza individuale dell'autore quanto alla situazione socio-politica più generale

allo scopo di convalidare e di corroborare le tesi esposte. I temi conduttori dei due romanzi sono il rapporto uomo-donna e la critica alla società industriale, due aspetti fondamentali e continuamente ricorrenti nella scrittura di Lawrence, forse i più contraddittori e i più discussi per l'attualità che li contraddistingue a tutt'oggi. I due romanzi, tuttavia, pur mostrando la dissoluzione e la disgregazione dei vecchi valori, non ne asseriscono semplicisticamente di nuovi. Il metodo narrativo usato è diverso: diacronico in *The Rainbow*, sincronico in *Women in Love*. L'A. sottolinea infatti come, in quest'ultimo, l'esperienza umana non venga più presentata come una catena di causa-effetto, ma come una serie di cerchi concentrici che coesistono (p. 62). In effetti, il carattere di saga che caratterizza *The Rainbow* si perde completamente in *Women in Love* ove, inoltre, un grosso spazio è concesso a personaggi estranei alla famiglia Brangwen. Questo cambiamento di prospettiva nella scrittura di Lawrence, che fino a *The Rainbow* mostra di privilegiare l'ambito del familiare, rispecchia un nuovo stadio di sviluppo nella sua concezione del mondo e nei suoi interessi: « increasing concern with individuals set in a broadened world of public issues and social diversification » (p. 62). È senza dubbio importante che tale elemento di « novità » venga messo a fuoco dall'A., in quanto *Women in Love* va riconosciuto come il primo romanzo in cui il sociale — pur sempre presente nelle opere precedenti ma relegato forse un po' troppo a una funzione marginale e di contorno — acquista una sua chiara rilevanza e priorità. Nessuno dei due romanzi dà, tuttavia, una risposta ai due grossi quesiti che vengono posti rispetto al sociale e al personale. Riguardo al primo ambito, Lawrence svolge una critica profonda alla società coeva e guarda a un mondo nuovo che contenga, al tempo stesso, vestigia di un mitico passato, un compromesso poco chiaro e mai realmente definito da Lawrence, neanche nei suoi romanzi più maturi. Rispetto all'ambito del personale, Lawrence sembra affermare l'individualità di ogni essere umano che va mantenuta anche nell'ambito della coppia, ove equilibrio e complementarità dipendono proprio dalla separazione netta dei due *partners* come esseri umani, non certo da una mitico-mistica e impossibile unione di anime. Ma se ogni essere umano è prima di tutto individuo, potrà mai essere raggiunta un'armonia nell'universo? È questo il problema che Lawrence, secondo l'A., tenta di risolvere in questi due romanzi ma, apparentemente, né Lawrence né Niven offrono risposte chiare a tale quesito. Dopo aver affrontato gli aspetti generali che unificano e diversificano i due romanzi, l'A. passa a un'analisi più approfondita di elementi, personaggi e temi specifici, non mancando di soffermarsi talvolta su notazioni stilistiche. Due aspetti però — anch'essi molto discussi dalla critica odierna per la loro attualità — vengono affrontati e risolti dall'A. un po' troppo frettolosamente e semplicisticamente, forse proprio per non tradire quel ruolo di difensore di Lawrence che si è asse-

gnato. Si tratta di due aspetti che hanno attirato su Lawrence dure critiche e pettegolezzi: l'affermazione della superiorità del maschio e l'apertura — che spesso è stata intravista nelle sue opere — alla possibilità di rapporti omosessuali. L'A. sostiene che Ursula rifiuta qualsiasi affermazione di superiorità maschile e che lo stesso Birkin non raggiunge una sua completezza né in se stesso, né attraverso il rapporto con Gerald. Questa affermazione appare, se non altro, parziale e fuorviante per coloro che non abbiano già letto il romanzo, ove invece risulta abbastanza evidente che Ursula cede a una concezione di rapporto che non le è propria ma che appartiene a Birkin-Lawrence, mostrando così una precisa dipendenza rispetto all'uomo. Inoltre, mentre Ursula sembra trovare la propria completezza nel suo amore per Rupert, questi non riesce ad appagarsi e a completarsi nel rapporto di coppia, il che emerge con chiarezza dalle parole che concludono il romanzo, parole pronunziate da un Birkin profondamente scosso dalla morte dell'amico: « You are all the women to me. But I wanted a man friend, ... I wanted eternal union with a man too: another kind of love » (*Women in Love*, Harmondsworth, Penguin, 1968, p. 541). Niven, inoltre, sostiene che per Lawrence il rapporto di intima amicizia con un esponente del proprio sesso non è privilegio maschile in quanto anche Ursula, in *The Rainbow*, ha un'amicizia di questo tipo, ancor più esplicitamente omosessuale. Non è inopportuno però notare che, non a caso, il capitolo in cui questo episodio compare, è intitolato « Shame », il che è sufficiente a rendere superfluo ogni altro commento. Più specificamente l'A. difende Lawrence contro l'accusa di omosessualità affermando che egli semplicemente esplora ogni possibilità di auto-appagamento e completamento, dato che per Lawrence « to rest inertly in a settled viewpoint is intellectual death » (p. 89). Contro l'accusa di antifemminismo, l'A. ricorda che secondo Lawrence le donne dovrebbero raggiungere la propria emancipazione non attraverso obiettivi « limitati » e « riduttivi » quali, a esempio, il diritto di voto, ma attraverso il raggiungimento di un « new, superfine bliss, a peace superseding knowledge » (p. 98). Niven tralascia però di spiegare come, per Lawrence, ciò dovrebbe avvenire e come, in effetti, avviene per molti dei suoi personaggi femminili, anche successivi a Ursula. Tutte le « donne » di Lawrence trovano il compimento del proprio essere nell'uomo, che rimane l'elemento decisivo e trainante di ogni rapporto: Rupert con le sue idee nuove, libertarie e liberatorie; Cipriano con il suo magnetismo divino-sessuale; Mellors con la vitalità e con la virilità dell'uomo naturale. Nelle conclusioni l'A. rimarca la presentazione, in un'ottica un po' limitata del concetto di società, rappresentato quasi unicamente da Gerald, con la sua ideologia e i suoi comportamenti. Da questa limitazione, alla fine del romanzo a Birkin e Ursula si presenta necessariamente un'unica possibilità di scelta per la conquista della propria libertà personale e di coppia: la fuga da quel particolare contesto sociale. Il rimpianto di Niven è

che questa è una scelta o una possibilità inattuabile per la maggior parte delle persone reali e quindi, forse, implicitamente questa volta è egli stesso ad accusare Lawrence di scarsa aderenza alla realtà (p. 103).

Nell'analisi di *The Lost Girl*, l'A. sottolinea diverse debolezze del romanzo e ne ricerca le giustificazioni in un Lawrence profondamente scoraggiato di fronte a un mondo in guerra, deluso dalla condanna subita dal suo romanzo precedente, amareggiato dal sospetto con cui la stessa Inghilterra lo guarda durante il periodo bellico. Nella sua ricerca di un nuovo stile di scrittura, Lawrence si volge verso tentativi di generi diversi da quello narrativo. L'unico esempio di narrativa in questo periodo è proprio *The Lost Girl*, il cui stile ricalca quello di autori contemporanei come Galsworthy e Wells, pur conservando una propria individualità. L'A., tuttavia, non può fare a meno di notare che « certainly there are passages of the novel where not even Lawrence can overcome the silliness of a second-hand situation » (p. 118). Anche in questo romanzo minore bisogna però riconoscere, secondo Niven, l'abilità di Lawrence nel creare personaggi che sono psicologicamente credibili e che, nello stesso tempo, si ergono a simbolo più generale del comportamento umano (p. 122). Ciò che emerge dalla lettura di questo romanzo è principalmente una visione tragica dell'Inghilterra « exhausted by what he thought had been an ignoble war, riddled by indestructible class values, given over intellectually to the effete-ness of Bloomsbury or the philistinism of everyone else » (p. 132).

Anche *Aaron's Rod* viene considerato un romanzo al di sotto dei livelli artistici generalmente prodotti da Lawrence; e anche in questo caso l'A. ne rintraccia le cause nella « creative tiredness and emotional debility » (p. 133) del Lawrence del 1917-1921. Se questa motivazione va considerata valida, bisogna però notare che l'A. non tenta di spiegare come, in questo stesso periodo, l'arte di Lawrence riesca a produrre un'opera come *Women in Love*. Sembra inoltre forse un po' contraddittorio da parte dell'A. fare riferimento, a difesa dell'arte di Lawrence, a elementi autobiografici e rifugiarsi in motivazioni di tipo personale che in altri casi ha peraltro considerato estranee a un « work of art ». In *Aaron's Rod* compaiono nuovi temi, quali il potere, che verranno sviluppati e approfonditi nei romanzi successivi. Lawrence tuttavia, in questo romanzo, non riesce a delinearli sufficientemente e mostra maggiori incertezze che nelle sue altre opere narrative (p. 139). Secondo l'A., la validità di questo romanzo minore va ricercata proprio in queste incertezze che ci aiutano a capire, più che in altri casi, la crisi profonda che Lawrence attraversa in questo periodo.

Kangaroo, romanzo che ha spesso attirato critiche negative, viene rivalutato dall'A. che mette in risalto l'immediatezza dello stile nelle descrizioni di episodi e di sensazioni realmente vissuti e che ascrive la frammentarietà della struttura del romanzo alla fase

di transizione che Lawrence vive in questo periodo (pp. 144-145). Si può facilmente notare come gli elementi autobiografici rivestano un ruolo della massima importanza all'interno dell'analisi che Niven svolge, anche in questo caso. Nella discussione di *Kangaroo*, l'A. si trova a dover confutare un'altra grossa accusa che spesso è stata mossa a Lawrence: la sua simpatia per ideologie di tipo fascista. Dopo aver rilevato come in *Kangaroo* emerga « his hatred of mob feeling », Niven si affretta a considerare che « his rejection of the *canaille*, the contemptible leaders (as he saw them) who had run the affairs of England throughout the war, suggests that had he lived into the 1930s he would have despised even more the fascist governments of Europe » (pp. 151-152). Non si vuole qui certamente affermare il contrario ed etichettare semplicisticamente Lawrence come fascista. È un discorso, questo, molto complesso, che coinvolge un campo non sempre facilmente definibile come quello delle ideologie, reso ancor più complicato se riferito a un periodo e a una personalità così variegati e contraddittori; ma è proprio la complessità e l'importanza di questo tipo di discorso che fanno apparire le affermazioni di Niven estremamente approssimative, superficiali e scarsamente chiarificatrici. In effetti in questo romanzo Lawrence mostra in modo evidente la sua repulsione per la moltitudine e questo lo conduce a un rifiuto dell'azione sociale e politica, ma la sua reazione nella ricerca di alternative è l'isolamento in una posizione intellettuale e individualistica che non va genericamente e superficialmente tacciata di fascismo, ma va certamente analizzata più a fondo di quanto non sia stato fatto dall'A.

In *The Plumed Serpent* Lawrence sembra rendersi conto di come una nuova visione del mondo non possa essere realizzata dallo sforzo solitario del singolo e ricerca pertanto una soluzione alternativa in un movimento di massa, a sfondo religioso, che dovrebbe ricondurre l'uomo alla riscoperta dei suoi legami con le fonti universali dell'esistenza e alla realizzazione completa, sensuale e spirituale, del proprio essere (pp. 171-172). L'A. nota come in questo romanzo alcuni di quei credi di Lawrence tanto condannati dalla critica — come la superiorità del maschio e la sottomissione della donna — siano effettivamente presenti, ma più che credi di Lawrence li considera elementi tipici di quella comunità che egli descrive nel suo romanzo. Niven respinge, d'altro canto, quelle critiche che hanno individuato, attraverso *The Plumed Serpent*, un elemento di razzismo nell'ideologia lawrenciana, riaffermando che il tema costante di Lawrence, anche in questo caso, è l'unicità e la singolarità di ciascun individuo. Questa precisazione è senza dubbio opportuna, ma l'A. manca di discutere e di sciogliere, a questo proposito, un nodo ideologico fondamentale in *The Plumed Serpent* che si riferisce alla concezione dell'individuo e dei rapporti di classe nell'ambito di quella che lo stesso Lawrence definisce come « aristocrazia naturale ».

Lady Chatterley's Lover va considerato in parte come il coronamento di una vita e di una carriera artistica iniziata con *The White Peacock*, di cui riprende alcuni elementi, temi e personaggi, e va letto come l'opera ultima di un uomo stanco dell'Inghilterra e di un certo tipo di società, ma non stanco della vita e della propria arte narrativa (p. 185). Anche *Lady Chatterley's Lover* si presenta, infatti, come critica alla società industriale e come ricerca di un'alternativa che forse, per la prima volta, viene esplicitata con maggiore chiarezza: Lawrence riafferma, attraverso i suoi personaggi, la responsabilità individuale di qualsiasi scelta che conduca alla fuga dall'incubo della « modernità » e la validità del rapporto d'amore, specie nella sfera sessuale, per il conseguimento dell'interesse dell'essere. Il messaggio, pertanto, è un messaggio fondamentalmente positivo, di speranza e di amore, che considera la fedeltà e la tenerezza come armi per difendersi da quei mali che rendono la società moderna aberrante e per combatterli (p. 184). L'A. apprezza questo elemento di positività e di spontaneità e, nelle conclusioni, rifiuta di considerare le tesi esposte nei « leadership novels » come credi reali di Lawrence, proprio per il contrasto con *Lady Chatterley's Lover* che « like all his best work, is a true declaration of faith » (p. 186). Niven mostra di preferire l'ultima fra le tre versioni di questo romanzo, proprio per la sua maggiore chiarezza, anche se forse risulta un po' troppo didascalica. Viene sottolineata l'utilizzazione di chiare allegorie e di simboli evidenti, ma l'uso di un certo tipo di linguaggio, decisamente inaccettabile ai tempi in cui Lawrence scriveva e tuttora estremamente audace, è considerato dall'A. spesso troppo deliberato e poco naturale (p. 181). Va detto però, a difesa di Lawrence, che questo linguaggio è strumento essenziale per convogliare certi contenuti all'interno di un'opera che vuole essere di rottura e di sfida contro la società intera da parte di un artista e di un uomo certamente non comune e che è giunto, attraverso lunghe e sofferte evoluzioni, alla piena enunciazione dei propri ideali e, nello stesso tempo, alla fine della sua vita.

Nel complesso il libro di Niven costituisce un'utile guida per quegli studenti che si avvicinino a una prima lettura di D. H. Lawrence e sembra rispondere agli scopi proposti, dando un'idea abbastanza chiara e completa del Lawrence romanziere, anche se talvolta le sue critiche — come è stato rilevato — danno adito a qualche perplessità sull'obiettività e sulla validità delle interpretazioni.

SIMONETTA DE FILIPPIS

Ed. Intercontinentalia - Napoli
Via Mezzocannone, 43

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