

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

## anglistica

direttore, Fernando Ferrara

### COMITATO DI REDAZIONE

Lidia Curti, Laura Di Michele, Fernando Ferrara e Marina Vitale

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

XXIII, 2, 3

1980

### INDICE

#### INCONTRI E CONFRONTI

Fernando Ferrara, <i>Analisi culturale e didattica della cultura</i> . . . . .	pag. 7
Tony Bennett, <i>Popular Culture: Theoretical and Pedagogic Strategies</i> . . . . .	» 29
Iain M. Chambers, <i>Pop Music and Popular Culture: A Proposal for a Course</i> . . . . .	» 59
Ian Connell, <i>Cultural Studies in Practice</i> . . . . .	» 73

#### ARTICOLI E SAGGI

Maria Teresa Chialant, <i>Il paradosso dickensiano: fact vs. fancy, ovvero « the fusion of the graces of the imagination with the realities of life »</i> . . . . .	» 95
Maria Concolato Palermo, <i>Immagini medievali di Cuccagna</i> . . . . .	» 127
Alessandra Contenti, <i>L'uomo fatale da « Childe Harold » a Harold Robbins</i> . . . . .	» 153
Lidia Curti, <i>Tra gesto e parola: la ricerca teatrale di Peter Brook</i> . . . . .	» 183
Laura Di Michele, <i>Il romanzo prismatico di J. G. Ballard</i> . . . . .	» 225
Vanna Gentili, <i>« Unimaginable Zero Summer »: vicissitudini dell'analogia nei Four Quartets di T. S. Eliot</i> . . . . .	» 293
Nicola Pantaleo, <i>Da Pope a Kierkegaard: New Year Letter di W. H. Auden</i> . . . . .	» 305
Paola Splendore, <i>La pratica dello scrivere e la scrittura critica. Note sul romanzo inglese contemporaneo</i> . . . . .	» 325
Marina Vitale, <i>Intellettuale e proletariato: speranze e delusioni degli anni Trenta inglesi</i> . . . . .	» 333
RIASSUNTI . . . . .	» 367
ELENCO DEI CAMBI . . . . .	» 377
INDICE DELL'ANNATA . . . . .	» 379
COLLABORATORI . . . . .	» 381

AION

anglistica

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

# ANNALI

XXIII, 2, 3

# anglistica

NAPOLI 1980

## incontri e confronti

Già in altre occasioni questa pubblicazione ha ospitato interventi e comunicazioni tenuti nei Convegni annuali del gruppo di ricerca che da tre anni è all'opera sui temi del progetto «Materiali per l'insegnamento della cultura inglese». In quest'occasione pare utile pubblicare, a testimonianza dell'impegno di lavoro del gruppo e dell'evoluzione delle problematiche con cui esso si confronta, alcune relazioni che sono state svolte nell'ultimo Convegno tenuto presso l'Università degli Studi di Pescara intitolato «Analisi culturale e didattica della cultura».

Già precedentemente era emersa la preoccupazione per le questioni didattiche, sottintese del resto già nel titolo del progetto di ricerca. Al Convegno di Pescara furono pertanto invitati specialisti inglesi del campo i quali si trovavano da tempo ad affrontare in concreto nelle nuove strutture universitarie inglesi i problemi della didattica degli studi culturali.

Nell'intervento di apertura il direttore della ricerca, F. Ferrara, cercava di tracciare un'ipotesi per l'identificazione di una dottrina pedagogica che consentisse l'impianto di una didattica non casuale o meramente empirica; negli interventi successivi T. Bennett recava il prezioso contributo della sua esperienza come direttore del Corso sulla cultura popolare della Open University, I. Connell quella di docente di un Corso di studi sulla comunicazione del Lanchester Polytechnic, I. Chambers - infine - attraverso la proposta di un Corso sulla musica pop esemplificava la sua visione della didattica del campo e offriva una mediazione maturata durante la sua attività di ricerca e di insegnamento nelle università inglesi e italiane.

ANALISI CULTURALE  
E DIDATTICA DELLA CULTURA

ITINERARI E PROBLEMI DEL PROGETTO 'MATERIALI CULTURA'

di  
Fernando Ferrara  
Napoli

I

Ogni gruppo, dopo alcuni anni di attività di lavoro insieme, acquista un'identità e nei suoi tratti distintivi e peculiari si può rintracciare tutta una congerie di caratteristiche strutturali che sono determinate oltre che dalle caratteristiche individuali e culturali dei singoli componenti, anche dalle intenzioni originarie che ne hanno costituito il primo elemento di aggregazione e dalle vicende che il gruppo stesso ha attraversato — vicende endogene determinate dall'interazione di individui o sottogruppi e vicende esogene, determinate dall'interazione con l'ambiente — che formano la sua « storia ».

Ogni gruppo resta tale solo se ha coscienza della propria identità, se ha una nozione sufficientemente condivisa dalle relazioni interne che ne costituiscono la struttura delle opposizioni, che ne definiscono la peculiarità rispetto all'ambiente, delle intenzioni, che ne individuano la funzione. L'incontro annuale del gruppo di ricerca su « Lo studio della cultura inglese: teorie, metodologie, materiali » è un'occasione di confronto e di controllo per tutti i componenti che in tale occasione rinnovano e rinforzano i vincoli di appartenenza e il sistema di relazioni stabiliti e valutano i progressi realizzati sulla via dell'attuazione del progetto.

[1]

Il progetto di ricerca del gruppo prevede l'elaborazione dei fondamenti teorici del campo, la discussione dei metodi utilizzabili per la ricerca nel settore e la messa a punto degli approcci didattici e dei presupposti pedagogici destinati a governare l'impartizione. Esso prevede, inoltre, la raccolta di materiali e 'testi', esemplari di pratiche o di fenomeni culturali caratteristici della cultura inglese d'oggi e l'elaborazione di analisi interpretative di tali 'testi'.

Al progetto hanno lavorato e lavorano una cinquantina di docenti di una decina di sedi universitarie italiane i quali formano un gruppo che ha oramai una sua storia e i suoi lineamenti caratteristici, che ha una sua peculiare dinamica interna la quale, dal 1977 a oggi, ha seguito itinerari e percorsi significativi su cui non è inutile soffermarci; un pò perché è tempo di analizzare anche l'operazione che stiamo cercando di sviluppare, ma soprattutto perché, a questo stadio, è opportuno che ciascuno dei partecipanti alla ricerca (e anche chi in qualche modo dall'esterno se ne interessi) sia stimolato a definire la propria interpretazione dell'operazione e a individuarne intenti e obiettivi.

Non è male — credo — all'inizio fornire alcuni dati e mettere a fuoco alcuni punti di riferimento concreti.

Il progetto nasce in occasione del « Convegno degli anglisti delle Università italiane del Meridione », tenutosi a Napoli nel novembre del 1977. Al Convegno partecipano 96 docenti e ricercatori di ventidue facoltà facenti capo a undici sedi universitarie del Meridione (Bari, Cagliari, Cosenza, L'Aquila, Lecce, Messina, Napoli, Palermo, Pescara, Salerno, Sassari). Sono presenti anche ventidue rappresentanti di istituzioni e associazioni culturali e sindacali o di altre università. Fra questi il Presidente e cinque componenti il Direttivo dell'AIA, l'associazione degli anglisti universitari italiani, da poco fondata. Al termine del Congresso viene approvata all'unanimità una mozione che propone la formazione di un gruppo di ricerca destinato a produrre un *Panorama della cultura inglese d'oggi*.

Nei due mesi successivi vengono interpellate tutte le sedi menzionate e — con l'esclusione delle due sedi sarde — presso ciascuna sede si formano gruppi di lavoro. Le

sedi universitarie rappresentate sono a questo punto nove (Bari, Cosenza, L'Aquila, Lecce, Messina, Napoli, Palermo, Pescara, Salerno) e ai vari gruppi di lavoro aderiscono in complesso 49 ricercatori. Ogni gruppo di sede è rappresentato all'interno del Comitato organizzativo che, alla sua prima riunione, approva un progetto di massima il quale viene ampiamente discusso presso le varie sedi e successivamente in seno al Comitato organizzativo che, accogliendo suggerimenti e opinioni, ne perfeziona il disegno.

Si stabilisce quindi che un confronto collettivo del gruppo, destinato a vagliare i primi risultati, si terrà alla fine di ogni anno di attività.

Nel novembre del '78 ha luogo a Napoli il primo Convegno del gruppo intitolato: « Lo studio della cultura inglese: teorie, metodologie, materiali » e dedicato prevalentemente al dibattito teorico. Gli atti di questo convegno sono stati pubblicati in due fascicoli di *Anglistica* (XXI, 3 e XXII, 1). A seguito di tale convegno il progetto prende la sua forma definitiva e si definisce il nuovo titolo della pubblicazione che ne sarà l'esito: *Materiali per lo studio della cultura inglese d'oggi (Matericult)*, indicativo della nuova dimensione elastica e dinamica della ricerca e del prodotto ultimo. Si definisce altresì la nuova e definitiva articolazione del progetto.

Nel settembre del '79 ha luogo a Rende il secondo convegno del gruppo di ricerca, dedicato particolarmente al dibattito sulle metodologie e alla verifica dei primi prodotti analitici e dei materiali raccolti. Al convegno di Rende partecipa anche la direttrice del settore 'letteratura' del British Council che in quella occasione conferma l'appoggio del Council all'iniziativa.

Nelle successive riunioni il Comitato organizzativo propone una struttura in sottogruppi distribuiti per campi di studio che sono non di rado intersede e, per incentivare i contatti, dà luogo alla diffusione periodica di un *Bollettino della Ricerca Materiali Cultura*.

A partire dal 1 gennaio 1980 il gruppo usufruisce di uno stanziamento del CNR che viene destinato alla formazione di un fondo librario su « Problemi degli studi culturali e

aspetti della cultura inglese » e all'acquisto di materiali e di attrezzature di prima necessità.

Nel settembre del 1980, ha luogo a Pescara il terzo convegno del gruppo di ricerca, dedicato ai « Problemi didattici e risultati analitici della ricerca ».

Durante il periodo indicato vi sono state alcune variazioni nella costituzione del gruppo: alcune persone hanno rinunciato alla ricerca e nuovi ricercatori si sono inseriti nel gruppo entro il quale è ora rappresentata anche la sede di Roma. Attualmente il gruppo è costituito da 51 persone.

Le motivazioni iniziali del gruppo possono rimandarsi a una serie di sollecitazioni le quali — disposte in cerchi concentrici — provenivano dai contesti immediati e via via più remoti e da una situazione congiunturale di recessione e di crisi che, con il mutamento di alcune variabili, ancora oggi persiste.

Nella dimensione della psicologia individuale di ciascuno dei soggetti l'elemento determinante, che emerse in modo vistoso fin dal primo convegno del novembre '77, consisteva in una sensazione di smarrimento della propria identità e funzione nell'ambito della sfera di attività sociali e culturali in cui ciascuno si trovava a operare. Il disagio nasceva principalmente da un insoddisfacente rapporto con gli studenti, i quali da tempo oramai chiedevano un'interpretazione della disciplina più consona ai tempi. Ad aumentare tale disagio contribuiva anche un deperimento delle attività di ricerca derivante dall'eccessivo peso della didattica e dalla mancanza di iniziative capaci di incentivare tale aspetto mediante un sostenuto dibattito sulle teorie e sui metodi che aggiornasse le conoscenze e migliorasse la qualità dei prodotti.

In tale situazione la formazione del gruppo fu vista come una possibilità di risolvere dall'interno queste difficoltà fornendo la base per un più proficuo rapporto con gli studenti e la premessa per un dibattito teorico-metodologico capace di fornire una competenza sicura e aggiornata a ciascuno dei componenti del gruppo.

Nella dimensione della partecipazione alla vita dell'isti-

tuzione, ciascuno dei soggetti portava il peso della estenuante serie di rinvii e di dilazioni che aveva oramai fatto tramontare ogni speranza di una riforma dell'università. Nessuno più credeva a una ristrutturazione che riadeguasse l'istituzione alle nuove condizioni e ponesse le basi per un miglioramento della situazione professionale; che chiarisse la condizione giuridica ed economica di ciascuno; che rinnovasse altresì le funzioni dell'università e i suoi rapporti con le altre sfere dell'attività sociale e culturale.

In tale situazione la formazione del gruppo fu vista come un'iniziativa atta a compensare, mediante un impegno indipendente e autonomo, alcune delle carenze che continuavano a essere trascurate sul piano istituzionale.

D'altro lato sul piano della propria professionalità ciascuno dei docenti interessati sentiva l'esigenza di aprirsi a nuove esperienze di ricerca che recepissero il rinnovamento tecnico e metodologico delle discipline umanistico-letterarie e delle scienze umane e sociali. Tale rinnovamento s'era manifestato in tutta l'Europa ed è tuttora in espansione come esito dello sviluppo delle varie scuole strutturalistiche, degli studi linguistici e semiologici, degli studi psicologici e antropologici e del dibattito sulle ideologie. L'adesione al progetto fu vista da ciascuno come un'occasione per affrontare, nel concreto di una ricerca tendenzialmente innovativa, un programma di adeguamento e di rinnovamento teorico e metodologico.

Nella dimensione della partecipazione alla vita ideologica e culturale del paese, molti di coloro che aderirono al progetto vivevano una fase di gravissima crisi dovuta agli aggiustamenti strategici delle linee politiche dei partiti, alla conseguente perdita di efficacia di ogni movimento progressista e all'accentuazione parallela delle tendenze conservative e reazionarie; tali tendenze davano adito a una crisi ideologico-culturale di gravi dimensioni. Detta crisi non mancò di provocare o di esasperare in molti un difficile processo di revisione epistemologica il quale destabilizzava molti degli assunti fondamentali che orientavano le attività di ricerca e quelle didattiche.

In tale situazione la formazione del gruppo fu vista

come una possibilità di ritrovare, nel dibattito e nello scambio che il progetto avrebbe favorito, alcuni punti di riferimento fondamentali sui quali si potesse ricostituire un sistema interpretativo capace di restituire significato e pregnanza all'attività di ciascuno.

L'adesione al progetto era motivata di caso in caso, certamente, anche da altre spinte ma sembra abbastanza realistico ritenere che nella massima parte dei casi gli incentivi comuni — consapevoli o inconsci — furono prevalentemente quelli che si sono elencati.

Non a caso, infatti, durante il primo anno di lavoro venne data massima rilevanza alla discussione di problemi teorici. Si cercava, è vero, una base comune, o quanto meno ampiamente condivisa, da cui partire per esplorare con discreta coerenza le varie zone del progetto. Ci si muoveva inoltre in un campo che per molti dei partecipanti era quasi inesplorato e che quindi imponeva una preliminare definizione di criteri e di strumenti. La consistenza e la profondità del dibattito teorico rivelava, però, non solo queste esigenze ma anche — si può affermare — le motivazioni retrostanti di cui s'è detto.

E queste spinte parvero essere alla base, anche, di certe discussioni caratteristiche di questa prima fase: quella, ad esempio, sulla neutralità e sull'obiettività dell'indagine scientifica, da alcuni negata e da altri asserita; quella sull'essenzialità o sulla superfluità della prospettiva storica; quella sull'esigenza di una base teorica comune condivisa dall'intero gruppo; quella sulla funzione dell'analisi culturale che alcuni — pochi in vero — interpretavano come descrizione delle strutture e delle fenomenologie della civiltà britannica e che altri intendevano come indagine critica sulle dinamiche culturali, volta a svelare le ideologie sottostanti con finalità di intervento e di denuncia.

Altri punti controversi furono quello della definizione dell'area di intervento dell'analisi culturale, per alcuni legata unicamente ai fenomeni marginali o devianti e per altri inclusiva di ogni fenomeno, pratica e struttura; quello, infine, che opponeva due concezioni del progetto: una preordinata

e totalizzante, l'altra sporadica ed estemporanea, suggerita dalle situazioni e dalle occasioni che via via andassero definendosi.

Si prospettò anche, fin dai primi incontri, il problema della natura e della fusione dell'intervento di studiosi italiani sull'area della cultura britannica. Vi fu chi sostenne una funzione comparativa, chi propose un'ottica esterna, distaccata e perciò più serena, chi vide la necessità di limitare l'interesse a quegli aspetti o fenomeni della vita culturale britannica che avessero un loro esito all'interno della cultura italiana o viceversa.

I risultati di questo primo dibattito si trovano compendati nel primo volume degli atti del Convegno tenuto a Napoli nel novembre del '78 durante il quale cominciarono ad emergere quelle soluzioni di mediazione nelle quali il gruppo trovava una sua migliore omogeneità. Si decise infatti di adottare un modello non rigido. Si giunse alla conclusione che ciascun gruppo avrebbe individuato il proprio campo di interesse e che nel lavoro applicativo si sarebbero sciolte nella concretezza della prassi analitica molte delle perplessità che sembravano preclusive in sede teorica. Il secondo fascicolo degli atti di quel Convegno è infatti testimonianza della determinazione, presente in molti accanto alle preoccupazioni teoriche, a cercare pragmaticamente, nella progettazione o nello sviluppo concreto di analisi di specifici fenomeni anche la soluzione delle problematiche teoriche.

Nel Convegno del '78, emersero accanto ai primi promettenti risultati anche alcune difficoltà e timori: si notò da un lato l'esigenza per tutti, in varia misura, di mettere a punto la propria competenza per ottenere una produzione di livello adeguato; d'altro lato da più parti si sollecitò l'avanzamento del dibattito sui problemi di metodo e di strumentazione della ricerca. Tale apparato, infatti, non poteva fondarsi unicamente sulle tecniche e sulle procedure note al letterato le quali non riuscivano a fronteggiare la varietà di problemi che la vastità stessa del campo proponeva.

Nell'anno che seguì, la crisi si andava frattanto accentuando in Italia come conseguenza delle vicende politiche

del paese nel corso delle quali gli effetti combinati della strategia compromissoria dei partiti maggiori e dei sindacati, gli esiti delle tendenze recessive dell'economia e della forte ripresa delle forze della conservazione che facevano leva sullo smarrimento psicologico causato dalla campagna fondata sul terrorismo, deprimevano ulteriormente le ideologie e la loro potenza interpretativa riducendone la convinzione e mettendone in forse la validità e la saldezza come matrici di sistemi epistemologici e come interpretazioni del mondo.

Questa crisi generava — negli intellettuali — una tendenza a evitare l'esplicito riferimento a fondamenti ideologici e a quei meccanismi dell'analisi critica più palesemente derivati da un'interpretazione del mondo. Tale tendenza elusiva era apparsa assai evidentemente, ad esempio, nel campo dell'anglistica italiana. Nel corso del I Congresso Nazionale degli Anglisti Italiani si svolse un discorso di carattere quasi unicamente neoformalistico.

L'accentuazione dell'interesse per gli aspetti tecnico-formali dei fenomeni osservati, da una parte rispondeva alle sollecitazioni che giungevano dall'area degli studi semiologici e linguistici e dello strutturalismo. Essa però, d'altro lato, rivelava la crisi dei principi che precedentemente avevano motivato l'impostazione di analisi fondate sui rimandi, pur visti in tutta la loro complessità, fra strutture fondamentali e manifestazioni sovrastrutturali o sullo studio dei modi di produzione. L'analisi delle strutture superficiali e il suo rimando — in ultima analisi — alle tipologie culturali sostituì il rapporto struttura / sovrastruttura in un periodo che può ben dirsi di smarrimento. Un riflesso di tale congiuntura culturale si ritrova nel lavoro del gruppo di ricerca svolto fra la fine del '78 e il '79. Dico della tendenza a far prevalere gli aspetti tecnico-formali dell'interpretazione su quelli ideologici ed epistemologici. Non mancavano, talvolta, i richiami più o meno sofisticati al rapporto struttura / sovrastruttura ma gli appelli contro le pericolose semplificazioni di un « volgar-marxismo » che in verità molti ritenevano di aver superato si fecero via via più espliciti ed esplicite furono anche le denunce contro il punto di vista detto della « congiura del potere nei messaggi dei *media* »;

contemporaneamente si mostrò l'opportunità di privilegiare, in varie occasioni, l'importanza — talvolta determinante — dell'ideologia legata ai *media*, ai canali e all'ambito professionale e si propose con enfasi la rilevanza delle determinanti di genere e di ambiti contigui e coerenti presenti nel flusso comunicativo in cui si inseriva un dato messaggio o testo.

Il discorso sul testo divenne in effetti centrale e costituì un punto di riferimento fondamentale per un certo numero di relazioni del convegno tenuto alla fine del '79 a Rende che era di fatto dedicato alle metodologie e agli strumenti di analisi.

In occasione del convegno e in connessione con il discorso metodologico o con specifiche esemplificazioni analitiche, emerse la presenza di vari orientamenti differenziati nel campo dell'analisi culturale. Il ceppo marxista del « materialismo culturale », iniziato da E. P. Thompson e R. Williams (e poi aggiornato ed evoluto nelle tensioni che scaturivano dal confronto con le proposte di Althusser, le riletture gramsciane e, più recentemente, ulteriormente sofisticato mediante i contributi di Laclau e altri) produsse modelli di analisi assai articolati che non mancavano di riferirsi ai due importanti concetti di « senso comune » e di « populismo ». Il ceppo strutturalista, con basi semiologico-linguistiche, che si rimandava sia alle esperienze di Barthes e seguaci, sia alle proposte di Lotman e della sua scuola, sia alle teorie degli atti linguistici (Searle e altri) o a più recenti branche della socio-linguistica, produsse procedure analitiche che, insistendo soprattutto sulle strutture superficiali, si limitavano a rinviare il discorso a tipi o a sistemi culturali analoghi o affini. Il ceppo neopsicanalitico, dominato all'epoca da Lacan, era più o meno presente dovunque come imprescindibile background d'epoca anche se non risultava determinante in nessuna delle relazioni. Non mancarono esempi e proposte di analisi in cui la dominante era di marca sociologica o antropologica e insomma si ebbe l'impressione — in quella occasione — che la ricerca metodologica aveva conseguito fundamentalmente i suoi risultati proponendo una variata gamma di strumenti d'indagine.



Solo in pochi casi la dominanza dei metodi d'indagine caratteristici di questo o quel campo delle scienze sociali diventava tanto preponderante da snaturare il carattere di alcune analisi che si presentavano più come indagini sociologiche, o letterarie, o antropologiche che come esempi di analisi culturale.

Solo pochi dei lavori presentati potevano vedersi come primi abbozzi semilavorati dei contributi definitivi al progetto. Questa esitazione era forse sintomo di un'incertezza sulle tecniche di lavoro e sugli strumenti che ancora impediva ad alcuni di muovere con sicurezza verso una conclusione della ricerca. Ma era certamente anche il risultato di un'organizzazione logistica necessariamente manchevole e discontinua; era il frutto della pesantissima, spesso insopportabile, interferenza di altre attività di lavoro (di ricerca o didattiche) e della mancanza di una base finanziaria adeguata. Queste difficoltà spesso impedivano — per difetto di tempo disponibile, di strumenti, di attrezzature o per l'impossibilità di eseguire le necessarie trasferte — di avviare concretamente il lavoro d'analisi e di farlo procedere.

Nello stesso Convegno, infine, emerse un nuovo ambito di interessi in connessione anche con prime sperimentazioni didattiche nel campo degli studi culturali o con progetti di applicazione didattica.

Fu così che nel definire il tema del successivo Convegno annuale si decise di dare spazio ai problemi della didattica del campo. Per trattare questi argomenti — oltre che per proseguire il periodico confronto sui problemi dell'analisi culturale, — il gruppo si è riunito nel Convegno di Pescara utilizzando la collaborazione di due amici inglesi: Ian Connell e Tony Bennett, esperti di tale ordine di problemi per averli affrontati nella loro prassi quotidiana di lavoro e in elaborazioni teoriche.

## II

Ogni disciplina contiene in se stessa i sintomi del proprio apparato didattico, una volta che se ne siano indivi-

duati con precisione e chiarezza gli scopi e gli intenti. Ma occorre subito soggiungere che gli scopi e gli intenti di ogni disciplina sono teoricamente infiniti e pertanto si possono ipotizzare per ogni disciplina infinite didattiche. Non si vuole con ciò sfuggire all'argomento e ai problemi che esso propone; si vuole invece sottolineare che ogni proposta va osservata come una possibilità da vagliare. Essa potrà essere accolta e condivisa da ciascuno solo in ragione diretta della coincidenza fra la visione degli scopi e degli intenti che il proponente attribuisce agli « studi culturali » e la visione che ognuno dei partecipanti, a sua volta, attribuisce a tale disciplina.

Come ogni altra scienza sociale, l'analisi culturale è un servomeccanismo del sistema culturale che è stato prodotto dai mutamenti del sistema culturale stesso (nel caso specifico quello della società post-bellica). Esso ha una funzione esplicita, quella cioè di elaborare una visione critica degli squilibri e degli scompensi dei sottoinsiemi che costituiscono il sistema stesso. Ha poi una funzione implicita, che è quella di contribuire a ristabilire un equilibrio accettabile del sistema medesimo. In questa seconda, e non accessoria, funzione l'analisi culturale si pone comunque come mediatrice fra società e potere. I gradi di tale mediazione possono essere, come ben si capisce, svariati, e si dislocano, con molte possibili sfumature, fra i due estremi della contestazione del potere e della conservazione del potere. La scelta (che può anche variare da analisi ad analisi, per uno stesso individuo) del grado di mediazione con il potere sarà anche scelta dello scopo o intento dell'analisi e questa scelta implicherà, se vi saranno esiti didattici, anche l'adozione, coerente rispetto alla precedente opzione, di certe metodologie e di certe strumentazioni didattiche.

In corrispondenza delle due posizioni estreme di mediazione con il potere si può asserire che le finalità dell'analisi culturale potranno essere due:

1. La descrizione delle strutture, istituzionalizzate o no, che formano la « civiltà » di una comunità (nel caso di una scelta conservativa).
2. La presa di coscienza delle relazioni problematiche

interne ed esterne ai sistemi socio-culturali (nel caso di una scelta contestativa).

La *descrizione* tende a esaminare un fenomeno o una pratica culturale come un qualcosa di dato, un sistema stabilito. L'analisi ne rintraccia gli elementi costituenti, le relazioni interne ed esterne e i percorsi attraverso i quali esso è giunto a manifestarsi fino ad assumere la conformazione che si osserva. L'analisi non può che constatare: il suo compito termina con la descrizione la quale individua le leggi e le dichiara tali senza presumere di voler intervenire per modificarle, e cioè, di fatto, intervenendo per conservarle. In altri termini quel tipo di analisi culturale che non va oltre la descrizione osserva il fenomeno (che è un insieme di pratiche e segnali) e si limita a individuarne il codice implicito che le emittenti vi hanno inscritto).

Un'analisi che tenda, invece, alla *coscientizzazione* esamina il processo di codificazione del fenomeno e verifica le scelte operate in tutti i casi in cui si poneva un'alternativa e un'opzione. Tale analisi porterà a considerare il perché della iscrizione di un dato codice e permetterà la generazione di codici alternativi dello stesso fenomeno e quindi di decodifiche alternative e critiche. La *coscientizzazione* ha lo scopo di sviluppare un'analisi critica dei processi pragmatici e di codificazione. Essa consegna al fruitore la consapevolezza che ogni elemento di quel sistema, ogni relazione al suo interno o di esso con l'esterno e ogni fase dei percorsi evolutivi che esso ha seguito, sono stati e sono continuamente in mutamento e sono il risultato di scelte determinate dall'ideologia. Inoltre il fenomeno, di fatto, esiste soggettivamente, dinamicamente, come parte della coscienza del fruitore (magari all'insaputa del soggetto stesso, ma appunto il compito dell'analisi è di trarre alla luce e di rendere consapevole e critica questa latenza). Il fruitore, prendendo coscienza criticamente della natura della propria immagine del fenomeno, ne può determinare anche una modificazione e tale modificazione può esitare in una trasformazione o in un ribaltamento della relazione fra il potere e il fenomeno stesso.

Posta questa bipartizione, si può ritenere inutile ri-

cercare una didattica della tendenza descrittiva, alla quale invero il nostro gruppo non si è mai dimostrato incline (tanto da negarle addirittura il titolo di « analisi culturale »). Sarà invece opportuno adombrare alcune possibilità di una didattica dell'analisi culturale che abbia come scopo la coscientizzazione dei fruitori.

Prima di procedere oltre in questo discorso, tuttavia, vanno affrontati altri due ordini di problemi la cui risoluzione è preliminare a qualsiasi proposta di una didattica per gli studi culturali inglesi in Italia.

E qui sottolineo « ... inglesi in Italia » perché in tale locuzione è contenuto il primo nodo problematico, di fronte al quale già più volte ci siamo del resto posti come gruppo e di fronte al quale ciascuno di noi si trova, giorno per giorno, mentre elabora in questo campo.

È il noto problema, se sia lecito, e possibile, e utile analizzare i fenomeni di una cultura altra. Qui mi pare necessario evitare i problemi posti dal « lecito » e dal « possibile » e — trattando questo discorso dei problemi della didattica — mi pare conveniente limitarmi a verificare l'« utile ».

Devo dire subito che, avendo accettato già da vari anni di dirigere una collana intitolata « Cultura e società », la quale ospita anche le traduzioni di importanti opere del campo degli studi culturali inglesi, evidentemente sono assai convinto dell'utilità di un'operazione del genere (oltre che della sua liceità e possibilità).

Credo infatti che la lettura e, meglio, l'impartizione attraverso un'opportuna didattica di un esempio di analisi culturale, sia pure svolta su aspetti di una cultura estranea, consegna al fruitore tre apparati: 1) strumenti di analisi; 2) elementi di esperienza e conoscenza che costituiscono la massima approssimazione possibile al vissuto e che sono attrezzatura indispensabile per l'anglistica; 3) elementi tipici utilizzabili per raffronti operativi su fenomeni consimili.

1) *La strumentazione*. È vero che si è più volte affermato che l'analisi culturale prevede la partecipazione al

vissuto di un dato fenomeno per poter essere svolta competentemente. Ma vero è anche che l'analisi culturale individua un modello di partecipazione consapevole (o coscientizzata) a un fenomeno culturale. Ciascun modello per un verso non è utilizzabile nella sua totalità nell'analisi di altri fenomeni, sia pure consimili, per altro verso, però, esso contiene singoli elementi e procedure che sono certamente fruibili nell'analisi di fenomeni diversi della stessa o di altre culture.

Da questo punto di vista, dunque, ogni operazione analitica consegna ai fruitori un sistema di strumenti di indagine. Tale sistema può essere disassemblato e opportunamente riassembleto per successive riutilizzazioni. Una didattica che sottolinei questa finalità può moltiplicare la redditività di tale funzione esemplare.

Se, per esempio, svilupperemo l'analisi di un telegiornale della BBC e considereremo il sistema dei notiziari televisivi e radiofonici in Inghilterra, ci gioveremo di strumenti e metodi analitici che in buona misura potremo riutilizzare nell'analisi di qualsiasi altro sistema di notizie radio-televisive. E d'altronde si può notare come l'analisi di un fenomeno come la divulgazione del *reggae* e del movimento *rasta* in Inghilterra ha richiesto nei ricercatori inglesi che l'hanno sviluppata, un'indagine preliminare sugli aspetti connessi della cultura giamaicana che ha dato origine al fenomeno stesso. Quel che si vuole asserire è che anche nel caso di studi apparentemente intraculturali il ricercatore deve spesso sviluppare un discorso interculturale per dare uno spessore adeguato alla sua analisi.

2) *La massima approssimazione al vissuto*. Lo scopo di un corso tradizionale di letteratura inglese è di consegnare ai fruitori un aspetto del sistema della cultura inglese (colto al livello che Arnold riteneva il più denso e significativo, al livello letterario) e di farglielo vivere con il massimo di possibile consapevolezza. Questa operazione — svolta sulla dimensione letteraria — è stata sempre ritenuta valida ma in effetti, per poter essere efficacemente sviluppata, essa prevede la conoscenza di un ampio alone culturale inestricabilmente connesso all'area delle connota-

zioni del fenomeno letterario e delle sue strutture profonde. Se quindi ammettiamo la possibilità di discutere aspetti della letteratura inglese, tanto più dovremo ammettere la possibilità e l'utilità di discutere i fenomeni sottostanti della cultura di quel medesimo paese. Non diversamente infatti procederemo esponendo i fruitori a campioni di fenomeni culturali che non presumono un'altrettanto alta capacità di decodifica e una così ampia e ricca conoscenza dei codici culturali. Certo sarebbe auspicabile che il fenomeno fosse colto attraverso la partecipazione consapevole al suo vissuto ma certo è che in mancanza di questa possibilità la partecipazione all'analisi del fenomeno è la massima possibile approssimazione all'esperienza diretta. Se avremo l'accortezza di scegliere o ritagliare fenomeni che abbiano la dimensione di « testi », le nostre difficoltà non dovrebbero differire da quelle del letterato che analizza un testo poetico o prosastico inglese. La fruizione di un'analisi culturale è inoltre un itinerario utile per acquisire un modo cosciente e critico di vivere i fenomeni culturali; cosicché quando l'esperienza del vissuto verrà, i fruitori (i nostri studenti che prima o poi dovranno venire in contatto con la vita e la cultura inglese) si troveranno attrezzati per affrontarla con criticità e consapevolezza, per parteciparvi con la massima redditività.

Uno studente che abbia assimilato un'analisi sul comportamento del pubblico inglese durante la partita di calcio, quando andrà a una partita di calcio in Inghilterra non percepirà solo un insieme confuso di segni visivi, uditivi, tattili e olfattivi e di sollecitazioni emotive ma riuscirà a percepire con ordine e discernimento. Riuscirà, cioè, a operare collegamenti e a stabilire relazioni; riuscirà insomma a decodificare il fenomeno e quindi avrà una possibilità di partecipare al vissuto di esso con capacità di fruizione molto incrementata.

3) *Raffronti operativi*. Mentre possiamo dire che il bilinguismo esiste e che è in certi casi auspicabile, con altrettanta sicurezza possiamo dire che non esiste il biculturalismo se non in chi si senta disposto a vivere in termini di schizofrenia. Questa considerazione non è dissuasiva, al

contrario essa vuole sottolineare l'indispensabile necessità della figura del mediatore transculturale in un'epoca come la nostra in cui le osmosi e i trapianti culturali sono continui ed estensivi. Il mediatore transculturale non è e non vuole essere una figura biculturale. Partecipe della sua cultura d'origine egli è capace di riconoscere i caratteri e le modalità della cultura altra e di transcodificarli in termini della propria.

D'altro lato è anche vero che, in quest'epoca di rapide e frequenti comunicazioni, non c'è manifestazione delle culture egemoni che non tenda a trasmettersi e a riprodursi all'interno delle culture di paesi culturalmente subalterni anche remoti o fortemente differenziati. Si vedano, ad esempio, le adozioni recenti, in Italia, di certi connotati del *punk* che ovviamente appaiono virati e anche drasticamente adulterati rispetto agli originali. In questi casi il raffronto operativo del fenomeno originario con le derivazioni può dare un contributo decisivo all'interpretazione delle manifestazioni adottate dalla cultura italiana. E il raffronto con omologhi o analoghi di una cultura altra può consentire spesso, attraverso operazioni di confronto per assimilazione o per opposizione, risultati di notevole importanza.

Di queste utilità — certamente esistenti e collocate alcune all'interno della specializzazione professionale degli studenti fruitori e alcune nella zona più generica della loro coscientizzazione di fronte alle problematiche generali della cultura — la didattica dell'analisi culturale dovrà tenere massimamente conto nel proporre opportune scelte tematiche fra le manifestazioni della cultura inglese e nell'orientare le procedure analitiche.

Il secondo nodo problematico è connesso con la scelta dei principi pedagogici che debbono organizzare le metodologie e le prassi didattiche sollecitate dall'interpretazione della disciplina e dalla specificità della sua collocazione fra due culture.

Com'è noto la pedagogia ha un esplicito fondamento ideologico. Essa è in buona misura determinata dalle fina-

lità che ci si propone di raggiungere con l'istruzione e queste, a loro volta, sono determinate da ideologie e da tendenze culturali. Ma, come si è già visto, a sua volta l'interpretazione della disciplina che chiamiamo « analisi culturale » e del resto di ogni disciplina non-scientifica (o, secondo alcuni, di ogni disciplina *tout court*) è a sua volta determinata dall'ideologia.

Se, quindi, avremo fatto la scelta per un'interpretazione radicale e progressista dell'analisi culturale, analogamente dovremo procedere nella scelta dei principi pedagogici che dovranno organizzarne la didattica. Questa ricerca ha come linea di riferimento l'intenzione e l'obiettivo dell'analisi culturale. Se vale quanto si è specificato all'inizio di questa seconda parte del discorso, l'analisi della cultura deve essere connotata dal criterio della coscientizzazione ovvero dell'esplorazione critica dei processi di codifica.

Percorrendo le teorie recenti della pedagogia radicale progressista, capace di tener conto della prassi degli studi antropologici e culturali che sono di recente sviluppo — e delle intenzioni di un'analisi culturale coscientizzante, ci si trova di fronte ad alcune impressionanti intuizioni di Ivan Illich, come questa che ora cito, tolta da *Rovesciare le istituzioni*, (Roma, Armando, 1973, p. 191):

La gente riesce ad apprendere facilmente discipline o mestieri difficili e complessi se il processo di apprendimento fornisce all'utente della scuola l'opportunità di dare una forma chiara alle sensazioni e all'immaginazione che esistono già nel suo cuore.

Rileggendo questo passo in termini di studi culturali e abolendo ogni metafora cardio-circolatoria, potremo dire che il fruitore degli studi culturali riesce facilmente a padroneggiare le tecniche di analisi se l'applicazione di tali tecniche gli dà l'opportunità di rintracciare i processi di codificazione del sistema culturale che lo circonda e lo compenetra il quale dà forma alle sue strutture del sentire e all'insieme di valori che regolano il suo comportamento e la sua progettualità.

Ed è lo stesso Illich a indicarci, nel saggio intitolato

« Controllo delle nascite e potere politico » il nome di Paulo Freire (pedagogista, antropologo e psicolinguista) che, già nel 1961, aveva fondato il Movimento di cultura popolare di Recife.

A Freire dobbiamo la dottrina della *coscientizzazione* la quale è da lui esplicitamente connessa al problema dell'alfabetizzazione. Questo risultato (l'alfabetizzazione/coscientizzazione) si ottiene coinvolgendo i soggetti in un'analisi attiva e partecipe degli insiemi culturali che producono le funzioni linguistiche fondamentali.

Si tratta di esplorare i « temi generatori » e cioè dei sotto-insiemi culturali che compongono il sistema della cultura. Per dirla con le sue parole:

In quanto esseri trasformati e creatori, gli uomini, nei loro permanenti rapporti con la realtà; producono non soltanto i beni materiali, le cose sensibili, gli oggetti, ma anche le istituzioni sociali, con relative idee e concezioni... [Tutti questi elementi formano un'unità, un sistema culturale].

Un'unità relativa a un'epoca è caratterizzata da un insieme di idee, di concezioni, speranze, dubbi, valori, sfide, in interazione dialettica con i loro contrari, alla ricerca di una pienezza. La rappresentazione concreta di queste idee, valori, concezioni e speranze, come pure gli ostacoli all'« essere di più » per gli uomini, costituiscono i temi dell'epoca (p. 122).

All'interno di ogni « tema generatore » i soggetti rinven- gono una « situazione limite », una frontiera posta non fra l'essere e il nulla ma fra « l'essere » e « l'essere di più ».

In altri termini, l'individuo, esplorando un sottoinsieme culturale verifica in sostanza la propria soggettiva limitata consapevolezza di esso. Una volta che ha individuato tale limite egli cerca i mezzi e gli strumenti per andare oltre. In tale ricerca la prima fase consiste nell'oggettivazione della situazione che viene rappresentata come « situazione esistenziale ». La « situazione esistenziale », per Freire, ha due facce: una concreta e oggettiva, rappresentata da un sistema di segni fissato (grafico, registrazione, disegno, fotografia, film, ecc.) che ci ricorda ciò che noi individuiamo come « testo » culturale. La seconda faccia

è soggettiva e astratta ed è il codice di quel sistema di segni.

Giunto a tale identificazione, ogni soggetto, secondo Freire, procede a un'ulteriore indagine interna alla « situazione esistenziale ».

Ecco cosa accade, secondo le sue stesse parole:

Di fronte a una situazione esistenziale codificata... gli individui tendono a realizzare una specie di taglio... questo taglio, nella pratica della decodificazione, corrisponde alla tappa che chiamiamo 'descrizione della situazione'. Il taglio... rende possibile scoprire l'interazione, fra le parti, del tutto che è stato tagliato (p. 128).

L'operazione di « taglio » e tutte le altre operazioni di decodifica riconducono costantemente il soggetto alla situazione reale e alle sue implicazioni complessive e cioè alla visione del mondo che ne è alla base.

Come si vede, per Freire non esiste un depositario della cultura e dei recipienti, un docente e dei discenti: tutto il gruppo sviluppa la ricerca, organizzata e coordinata dall'esperto, e ciascuno la vive come momento oggettivo (descrizione o « taglio » della situazione esistenziale o del testo, se si vuole) e come momento soggettivo (rinvenimento — all'interno del proprio universo culturale — degli elementi della visione del mondo che sono il substrato della situazione esaminata). Su questo concetto, del contributo soggettivo di ciascuno dei ricercatori all'analisi, Freire insiste deliberatamente, scrivendo:

Ricerca il tema generatore significa ricercare, diciamo ancora una volta, il pensiero degli uomini riferito alla realtà, significa ricercare la loro attuazione sulla realtà, che è la loro prassi. La metodologia che abbiamo difeso esige perciò stesso che, nel flusso dell'investigazione, diventino soggetti della medesima... coloro che ricercano (p. 129).

Bisogna ammettere che la prospettiva pedagogica indicata da Freire pur nella peculiarità delle sue formulazioni si lascia leggere di fatto anche come scopistica dell'analisi culturale progressista ovvero come teoria della sua utilità in quanto momento di coscientizzazione dell'indi-

viduo e del gruppo di fronte ai sistemi culturali che lo circondano. Che lo circondano e che lo manipolano — tendiamo a dire non senza drasticità riflettendo sulle caratteristiche della quasi totalità di tali fenomeni di oggi. I fenomeni culturali, infatti, se vogliono assumere una qualche rilevanza all'interno di società dominate dai mezzi di comunicazione di massa, debbono passare (almeno in notevole misura) per i canali dei media e non possono quindi sfuggire alle loro ideologie.

E a questo proposito non è male citare il titolo del libro di Freire da cui abbiamo attinto per tutte le citazioni addotte: il titolo è *La pedagogia degli oppressi* (Milano, Mondadori, 1971) e chiaramente il libro è stato scritto, in effetti, tenendo presenti i problemi del Terzo Mondo e in quell'ambito esaminando il problema dell'alfabetizzazione.

La dicotomia oppressori/oppressi può sembrare inadeguata per la classificazione della distribuzione del potere e del sapere nelle società industriali avanzate. E lo è in genere. Ma non se si viene a parlare dei codici culturali. In questo campo, che è certamente cruciale, i fabbricanti di codici sono gli oppressori e i fruitori sono gli oppressi. I codici controculturali vengono inghiottiti ed omogeneizzati non appena si manifestano. Il processo di omogeneizzazione è sempre una rapida ricodificazione funzionale agli interessi e alle intenzioni dei manipolatori dei codici o dei loro mandanti. Il meccanismo della comunicazione culturale, allora, si configura come meccanismo di oppressione e il punto di vista della pedagogia di Freire non appare inadeguato alle caratteristiche del campo degli studi culturali.

Ciò accade soprattutto perché se l'individuo ha imparato — nei paesi industrializzati — a leggere le parole, egli non ha certo imparato a interpretare i « temi generatori », i sistemi di valori impliciti sotto la superficie delle parole e sotto il loro codice. Dal punto di vista culturale, insomma, l'individuo è, nella media dei casi, un analfabeta. E questo è il secondo motivo per cui le teorie freireiane sembrano elaborate ad hoc per il campo dell'analisi della cultura.

L'obiettivo della coscientizzazione diviene dunque — se applicato agli studi culturali — una specie di alfabetizzazione culturale degli individui: l'accensione in loro della capacità di decodificare non gli enunciati verbali ma di descrivere i sistemi di pratiche e di segni che costituiscono i loro stessi comportamenti e di individuare le regole e i principi che generano i loro comportamenti; di decodificarli, dunque, e di esaminare il processo della loro codificazione fino a rintracciarvi le zone in cui le istituzioni e gli apparati della manipolazione hanno inserito quegli elementi che sono destinati a stabilire i criteri dell'oppressione.

Non a caso Illich nel '70 scrive il libro che abbiamo già citato il cui titolo originale è: *Celebrazione della consapevolezza. Un invito a rovesciare le istituzioni*; in esso si auspica una « rivoluzione culturale » a proposito della quale l'autore si esprime con queste parole che mi piace citare per concludere questa mia relazione:

Colui che intende compiere una rivoluzione culturale ritiene che certe abitudini hanno radicalmente deformato la nostra visione di ciò che gli esseri umani possono avere e desiderare. Egli mette in discussione la realtà che gli altri danno per scontata, una realtà che, secondo il suo modo di vedere, è un sottoprodotto artificiale delle istituzioni contemporanee, creato e sostenuto da queste istituzioni per raggiungere i loro fini che sono di breve termine. Il rivoluzionario politico concentra la sua azione sulla scolarizzazione e sull'adattamento di quell'ambiente che i paesi ricchi, socialisti e capitalisti che siano, hanno costruito. *Il rivoluzionario culturale rischia il suo futuro sulla possibilità di educare l'uomo* (p. 231).

POPULAR CULTURE:  
THEORETICAL AND PEDAGOGIC STRATEGIES

di  
Tony Bennett  
Milton Keynes

I should like, first, to say how pleased I am to be here. The effects of the dialogue between cultural studies teachers in Italy and Britain have been felt by those of us working in Britain for some time now and, for my part, it is a great privilege to be able to take part in that dialogue directly.

I am not sure, however, that I am able to bring to the exchange much more than an Anglicized echo of what must be regarded as the distinctively Italian contribution to it. I want mainly to talk about the theoretical and pedagogic strategies that I think are called for in order to develop the study of popular culture as a coherent area of teaching and research *within* the broader problematic of cultural studies. The problem is one with which I have been centrally concerned over the past two to three years, together with colleagues at the Open University, in the context of preparing a course under the title 'Popular Culture'; and it is a problem in relation to which we have looked very much to the work of Gramsci for guidance and inspiration. In view of this, although aware of the dangers of trying to teach one's grandmother to suck eggs, my principal concern is to outline the ways in which we have absorbed the lessons of the theoretical culture and heritage of Italian Marxism into our own — with, no doubt, a few 'creative treasons' along the way.

I do not want to relate my remarks too specifically to the Open University context. Although local conditions of

working are important, especially in teaching, many of the pedagogic strategies we have adopted are so closely conditioned by the peculiar nature of the Open University's multi-media, distance-teaching system that they may not be easily transferable to other institutions or teaching contexts. Nevertheless, some comments on the place of the course within the University and on the nature of the students for whom it is intended are in order as these considerations have enjoined on us certain pedagogic strategies that are, I think, of a more general pertinence and applicability. The most relevant consideration here is the fact that, as a part of a small fraction of the University's course profile that has been specifically earmarked to encourage the development of interdisciplinary teaching initiatives, the course is one that students — *all* students — within the University may study *at any point* in their 'careers' as undergraduates irrespective of their previous subject or discipline background. The course, that is to say, does not form a part of a cultural studies degree, or anything like it, but is rather a variable component that, depending on their interests, students may slot into a degree that is otherwise comprised predominantly of arts or science, technology or maths, social science or educational studies subjects — or, indeed, of any combination of these.

This has meant that we have had to assume, in designing the course, that all of the students who take it will be starting from scratch so far as the issues with which it deals are concerned. This clearly has implications not only for how far and how quickly one can go theoretically; it also, and more importantly, raises major questions concerning the *modes of address* to be used in teaching in this area. I mention this problem as it seems to me that the means by which to negotiate students, whose expectations in regard to the study of popular culture may be incredibly heterogeneous, into a situation in which they will accept the necessity to engage with what, for them, are often unanticipated and surprisingly complex theoretical questions are by no means obvious. Yet they are of vital importance to the politics of teaching in this area.

[2]

I will come back to this point later. Meanwhile, I want to move away from considerations relating specifically to the Open University. For, although these have had an important bearing on our thinking, our greatest difficulties have undoubtedly been ones likely to be shared by anyone teaching in the area of cultural studies in view both of the uncertainty, given the still very early stages of its development, of the problematic of cultural studies and of the theoretical rationale behind it and of the exceedingly numerous, diverse and competing points of pedagogic entry which currently define the available routes into this area of study. The difficulties I have in mind here are not of a purely pedagogic kind; they are not, that is to say, resolvable by the mechanics of teaching practice, narrowly conceived. Nor are they purely theoretical; they are not resolvable purely by means of conceptual abstraction. They are rather located in the place where theoretical and pedagogic concerns meet and have to do, principally, with the choice of a governing analytical framework which will determine how theoretical and pedagogic strategies are developed and deployed, or articulated, in relation to one another.

*The place of popular culture within cultural studies.*

Currently, cultural studies has only a rough, approximate and, at times, uneasy identity as an area of teaching and research. In terms of teaching, it is a term applied, somewhat loosely, to a wide range of courses which often differ significantly in terms of their central points of focus: courses on popular culture, media and film studies, working class culture, sociology of art and literature courses and so on. Lidia Curti and Iain Chambers, reviewing current work in the area, have argued that the project of cultural studies is cemented together in all its diverse specificities by a shared concern with 'the ideological mechanisms and effects that weld images and words to signifying practices, and consciousness to « reality », and hence to the eventual production and reproduction of the overall social structure' (Curti and Chambers, 1978, p. 69).

[3]



I find that a helpful statement of the issue, and one which goes some considerable way toward constructing a shared terrain between what have often been viewed as the opposed paradigms of 'culturalism' and 'structuralism' — a subject to which I shall return. Nevertheless, it is important to bear in mind that the ways in which the issues which comprise this shared terrain are defined, set up and articulated in relation to one another may, when we are talking about questions of pedagogic strategy, differ significantly in accordance with the points of pedagogic entry which determine how these issues are made accessible. From this point of view, such apparently mundane considerations as choice of course title, the order in which different forms of cultural practice are studied and the framework which governs one's transition between them are, in fact, important *strategic* issues which, varying with the ways in which they are resolved, have definite pedagogic and theoretical implications and effects. To choose to teach in this area under the rubric of film or television or media studies, for instance, has a number of identifiable theoretical consequences. Owing to the nature of the terrain that is thus mapped out for study, it tends to accord a privileged place to those theoretical traditions — mostly structuralist — which have recently been most influential in relation to the study of text-based forms of cultural practice. This, in turn, often leads to a neglect or underprivileging of culturalist theoretical options or to their being represented only in the context of a theoretical terrain that has already been defined, in a privileged way, by structuralist concerns and preconceptions: as in the form of audience studies in which the area of 'lived cultures' is merely tagged onto, without affecting, the ways in which texts themselves are studied. Needless to say, the theoretical consequences of different forms of pedagogic focus have, in their turn, quite marked political implications. Take the structuralist route, and it is difficult to escape from the concerns of ideology-critique; take the culturalist route and 'resistance through rituals' may be all that can be seen.

Questions of pedagogic strategy, then, are not theoretic-

cally neutral. Depending on the ways in which they are resolved, they operate certain inclusions, exclusions and preferences in defining the ways in which theoretical and political issues are to be pedagogically negotiated. Such concerns are posed very compellingly in a course which takes 'popular culture' as its title and central theme. Our choice of 'Popular Culture' as a course title was, in fact, conditioned more or less exclusively by pragmatic considerations. We wanted a title that would signal to students, in a fairly obvious way, what the course would be about. The difficulty, of course, is that the seeming obviousness of the term 'popular culture' is, in fact, acutely misleading. Far from having a single or clear-cut meaning, the term is the locus for a host of competing and contradictory meanings. Its usage ranges from one so loose and generalized that it contains no protocols whatsoever for defining a course to a number of more precise and restricted meanings which, it is true, do suggest certain areas of study and certain lines of theoretical and pedagogic approach to them — but, almost invariably, *of the wrong sort*.

This, as Volosinov would have put it, radical multi-acculturality of the term 'popular culture' has constituted the greatest difficulty, of a conceptual kind, that we have encountered in constructing the course. It was possible, relatively early in the history of the course's development, to determine the ground that the course should cover and to agree on the nature of the theoretical debates that should be conducted within it. In terms of its scope, we decided to limit the course to British popular culture, tracing the stages of its historical formation from the early nineteenth century to the present, with the greater emphasis being placed on the post-war period. We further decided that the course should deal fairly equally with instances of text-based forms of popular culture — film, music, television, literature — and the terrain of 'lived cultures', as well as the interactions between these, so as to initiate a lively and productive debate between the structuralist and culturalist paradigms. By proceeding in this way, the intention was that students should be exposed to *both* the tradition

emerging from the work of Thompson, Hoggart and Williams *and* the European traditions of semiology in order that they might register the full impact of the controversies between these as they bear on the study of the social and historical conditioning of popular cultural forms and the calculation of their political and ideological effects.

The central difficulty with the concept of popular culture is that, if employed in any of its inherited usages, it constitutes a point of pedagogic departure from which it is exceedingly difficult to negotiate such theoretical controversies. Depending on the usage adopted, one is committed to either the one side or the other of a series of related polarities — lived cultures *or* texts, culturalism *or* structuralism, popular culture as emerging from below *or* as imposed from above — resulting, either way, in a hopelessly one-sided construction of the politics of the cultural domain. Further, although in different ways, all of the available usages leave the concept of high culture virtually intact with the result that conventional constructions of the internal economy of the sphere of culture remain substantially unchallenged. I should like, therefore, to indicate why this is so and then go on to outline the means by which the concept of popular culture might be salvaged and put to productive use, both theoretically and pedagogically.

*Who puts the 'popular' into 'popular culture'?*

I will not dwell, here, on the 'culture' side of the problem but will assume that the extended definition of the concept of culture — Williams's 'the description of a particular way of life, which expresses certain meanings and values, not only in art and learning, but also in institutions and ordinary behaviour' (Williams, 1965, p. 57) — is generally acceptable. There is, however, a problem here concerning the relationship between such a definition of 'culture' and the concept of ideology, recently extended to cover much of the same ground but in a different way with different analytical and political implications by Al-

thusser, although I want merely to note this difficulty here rather than attempt to resolve it.

More immediately pressing difficulties are occasioned by the contradictory way in which the term 'popular' functions as a qualifier in relation to 'culture'. According to the context in which it is used, the specific area of cultural practice that is singled out by the term 'popular' and the way in which that area is marked-off from or 'placed' in relation to adjacent areas of cultural practice within 'the complex unity of those practice that produce sense' (Mulhern, 1980, n. 32) may vary significantly. As I have dealt with the problems to which this give rise more fully elsewhere (Bennett, 1980), I will aim, here, for a more abbreviated discussion which focusses on essentials.

Clearly, account must be taken of those usages which accord most closely to common-sense as these will constitute the points from which students might be expected to start. Active and critical engagement with these is important if students are to be detached from such common-sense assumptions and, perhaps more important, to become involved in and see the need for theoretical work of a definitional kind. Two such usages can be distinguished. According to the first, popular means, simply, 'well-liked by many people' (Williams, 1976, p. 199). Whilst this must clearly be a necessary ingredient within any definition of the term if it is to retain any resonance with common usage, it is equally clear that it contains no protocols whereby one might construct popular culture as a coherent area of study. The only criteria it suggests for distinguishing popular from other areas of culture are those supplied by such quantitative indices of popularity as box-office receipts, book and record sales and so on. Whilst these are not negligible considerations, it is equally clear that they cannot, of themselves, produce or demarcate a coherent area of study if only because it is difficult to see what might be excluded from such a definition. In terms of book and record sales and the audience ratings for TV dramatizations of the classics, many instances of the officially sanctioned high culture could justifiably claim to be popular in this sense. More

important, functioning merely as a descriptive tag, such a usage can serve only as a pretext for drawing together various areas of study which, lacking any theoretically productive connection, are grouped in motely confusion within a framework lacking any clear definition of theoretical rationale. The result — witness the *Journal of Popular Culture*, the organ of the American Popular Culture Association — is a random miscellany of 'sociologies of' (of sport, leisure, the media, etc.) which lacks any means of connecting the areas of study concerned into a coherent and integrated whole and, more critically, any means of investigating the role, place and effectivity of the cultural instance within the social formation as a whole. Proceed this way and popular culture is, simultaneously, everything and nothing; the limitless possibilities for extending its meaning effectively cripples the term 'popular' in depriving it of the ability to operate any productive distinctions of an analytical kind.

A second usage conforming closely to common-sense is the view of popular culture as a residual category, as what is 'left over' once the sphere of high culture has been defined. This is at least a limiting definition in the sense that it refers to a specific and, in its own terms, clearly demarcated region of the cultural terrain. The problems, however, are obvious in that the concept can only function in this way on the condition that the concept of high culture can first be defined such that it might serve as a fixed point in relation to which the *differentia specifica* of popular culture might be articulated — an assumption which has been increasingly contested in a long history running from the Russian Formalists through, more recently, to Raymond Williams. It is also worth noting, in this connection, that this usage gives one purchase only in relation to those areas of cultural practice which have been most deeply traversed, ridden across, by the discourses of aesthetics. The high/popular distinction upon which this usage depends is most deeply riven within the sphere of literature, less so in the case of painting, the theatre and music and is drawn, even at the level of the dominant ideology, only hesitatingly, in blurred

and ragged dotted lines, in relation to film and television. Finally, of course, the distinction is not all operative in the sphere of 'lived cultures'.

Quite apart from its inability to operate a series of distinctions which work right across the cultural terrain, however, the most serious disadvantages of this usage are to be registered in terms of its pedagogic consequences. For there is little point in radical or theoretically innovative teaching in and around popular forms if, at the same time, conventional constructions of the internal economy of the sphere of culture go unchallenged. It is vital that 'cultural studies' should not develop within a separated and permitted enclave governed by the dominance of the category of high culture: that conventional construction of the internal economy of the sphere of culture which hinges on the concept of high culture must itself be challenged by examining not just specific forms of popular culture but the historical relations between those forms and the terrain of 'high culture' and the mechanisms — institutional and discursive — through which the distinction between them has been produced and reproduced in its ideological form. In terms of its current stage of development and its still precarious and off-centre position within educational institutions, 'cultural studies' constitutes an area of pedagogic practice that is necessarily locked in conflict with more traditionally defined areas of teaching. It is not just 'another area of study', something to be added onto literature and art as an extension of a liberal-humanist education; it necessarily involves a redefinition of traditional areas of teaching and of the categories under which cultural forms are conceived and placed in relation to one another at the level of pedagogic practice. To enter the study of popular culture through the 'residual route' would merely be to concede this crucial area of pedagogic struggle from the outset.

Whilst the inadequacies of common-sense usage are easily discernible, the situation is more complicated with regard to those usages which have been more actively influential within the formation of cultural studies since the sixties. Surprisingly, the concept of popular culture has

received relatively little serious attention over this period. It has, to be sure, been used often enough, but mostly uneasily, in a number of shifting and contradictory ways. Most typically, it has functioned as a convenient, ready-to-hand term denoting an area or aspect of cultural practice that is in some way distinct from adjacent areas of cultural practice specified, variously, by such concepts as dominant ideology, working-class culture, dominant, residual or emergent cultures and so on. Within such usages, the negative dimension of meaning has predominated over positive meanings. To speak of 'popular culture', that is to say, has been a way of indicating that what is intended is *not simply* dominant ideology, *not just* working-class culture, *not quite* mass culture but something else, the difficulty being that this 'something else' has rarely been filled in in any degree of positive detail. The result has been that the precise nature of the significance attributed to the term has varied with the system of contrasting terms and overall network of conceptual relationships into which it has been inserted.

For the greater part, however, the term has either been used as a rough synonym for the concept of mass culture or, in an opposing usage, has referred to putatively oppositional forms of cultural practice rooted in the situation of oppressed groups and classes; or, third, it has fallen somewhere between or formed some amalgam of these. According to the first usage (a left-inflected version of the mass-society critique with, of course, significant variations of emphasis right across the spectrum from Hoggart to Adorno), the determining location of popular culture is held to consist of organized centres of cultural production over which 'the people' have no control: typically, the mass media. To the extent that, under this definition, popular culture is viewed primarily as a conduit through which dominant ideology is passed on, in a more or less mediated form, to the members of subordinate classes, its study has proceeded principally under the banner of ideology-critique. Structuralist deconstruction has been the name of the game here: stripping ideological motifs of the formal artifices which conceal them; reading through the mediations to

reveal the ideologies they contain; a 'laying bare of the device' as part of a strategy of intellectual resistance. According to the second usage, by contrast, sub-cultures — conceived as the cultural space that has been left to or been won by subordinate social classes — constitute the determining location of popular culture, the terrain upon which, depending on the version, either pure or negotiated forms of cultural opposition or resistance take shape. The analytical orientation entailed by this approach has been not deconstruction but, on the contrary, hermeneutic reconstruction; a systematized reading of oppositional practices which aims to give them a more articulate presence, to amplify their voice rather than to mute it.

Although ostensibly opposed, these two usages are, in fact, mirror-images of one another, opposite sides of the same coin in the respect that both depend on a construction of the internal economy of the cultural terrain as being riven by a central division between cultural forms that are 'imposed from above' and those that 'emerge from below'. The fact that the cultural practices that are grouped under the heading 'popular' are placed on the opposing sides of this central division is, in comparison, of negligible significance.

The difficulties are obvious: either way, the system of distinctions proposed is inoperable inasmuch as there are *no* forms of cultural practice that could be placed, unequivocally, on either the one side or the other of such a dividing line. Even where oppositional practices, or practices of resistance, are clearly rooted in a given sub-culture, that location does not in itself exhaustively account for the determining conditions of such practices. Increasingly, as Dick Hebdige has shown, the conditions, instruments and raw-materials of oppositional practices are significantly informed by and dependent upon, albeit creatively re-deploying, the forms, means and instrumentalities of cultural production supplied by the media (see Hebdige, 1979). Equally, the products of the 'culture industry', far from being a contrived, one-dimensional dominant ideology that is injected into the hearts and minds of the masses in a

hypodermic model of communication, usually turn out to have their roots in sub-cultural forms which they have co-opted and transformed or, if this is not the case, must in some way resonate with and make concessions to the 'lived cultures' of subordinate groups or classes as a condition of their being able to register or produce effects within them.

The effect of the partializing focus effected by each of these definitions is thus to abstract particular enclaves of cultural practice from these relations through which lived cultures are reached into and penetrated by media forms and through which these latter are re-used and transformed within oppositional practices; that is, from precisely those relations which need most to be focussed from the point of view of understanding the connection between political, ideological and cultural processes. A related difficulty is that both usages imply an essentialist view of culture according to which any specific form of cultural practice can be, paradigmatically, assigned to a particular class location and assigned a particular ideological effect. This, again, effectively precludes an adequate understanding of the ways in which ideological, political and cultural processes interact and connect with each other. For it proposes a categorization of cultural forms that depends on their abstraction from the incessantly changing relations of articulation. That is, it leads to an abstracting of the ways in which they are variously connected with, disconnected from, reconnected with specific class practices via discursive and institutional mechanisms of articulation. Culture forms thereby lose, in any determinate situation those connections through which they are related to one another and bound into the system of cultural relationships between classes. Each definition is, in effect, a one-sided and partial abstraction from the complexity of the real as opposed to a condensation in thought of the structure of that complexity.

All this is bad enough, of course. It is arguable, however, that, pedagogically, the consequences which follow from the either/or choice dictated by these opposing usages are even more serious. Each definition, apart from produ-

cing a partializing focus on a specific enclave or compartment of cultural practice abstracted from the overall system of cultural relationships, exchanges and transactions in which it is necessarily caught up, also operates a series of related theoretical preferences and exclusions. I have in mind, here, particularly the relationship between 'culturalism' and 'structuralism' for the construction of these as, to a degree, opposing paradigms has been, at least in Britain, closely associated with — racked across — the opposing areas of study referenced by the two contending senses of the term 'popular' currently under discussion. To enter the study of popular culture through the 'imposed from above' route is, simultaneously, to privilege the study of texts above the study of lived cultures and, at least so far as the current balance of theoretical forces is concerned, to privilege structuralist concepts, concerns and procedures over culturalist ones. Contrarywise, if popular culture is held to consist of the lived cultures of those oppressed groups or classes which comprise the sites on which imaginative resistances to the dominant culture and ideology cluster or develop, the likelihood is that culturalist theoretical options will be accorded a privileged position. Of course, the opposition between structuralism and culturalism is not a total one and, in recent years, a number of studies have emerged which use perspectives derived from both: Dick Hebdige's semiological reading of sub-cultural style, for example, and David Morley's construction of the interaction between textual structures and sub-cultural codes in accounting for differential audience readings of *Nationwide*, for instance (see Hebdige, *op. cit.*, and Morley, 1980). Nonetheless, the temptation to propose a division of labour between the two approaches such that structuralism takes the high road (the road of texts) and culturalism the low road (the road of lived cultures) in the hope that someday, somewhere, some means will be found of putting them together might be found, is a strong one and must be resisted. It is vital, especially at the level of teaching, that the tension between structuralist and culturalist perspec-

tives should be faced head-on rather than thus dividing the field up, arbitrarily, between them.

Although the above is no more than a summary account of the difficulties in this area, it can I think be seen why, to return to the Open University course, the concept of popular culture is one that we have wanted to deal with very warily. If used uncritically, it delivers one mercilessly into the inherited vocabulary of high culture and of the oppositional terms grouped around it ('mass culture', 'folk culture') and obliges one to negotiate theoretical issues on the terrain supplied by that vocabulary. Equally, it delivers one just as mercilessly to a series of either/or choices in relation to a linked set of polarities: the study of texts *or* lived cultures; structuralism *or* culturalism; processes of ideological and cultural domination *or* those of opposition and resistance.

There is also, cutting across these particular difficulties, a more common difficulty, shared by all of the usages so far considered, which has to do with the historical range of the concept of popular culture and with its ability to specify historical distinctions of an empirically meaningful and theoretically productive kind. Although it is rarely foregrounded, some degree of historical specificity is implicit in all of the usages discussed above. In his *Keywords*, Raymond Williams shows that the sense of 'popular' — as applied to 'culture' — as an approving term meaning 'well-liked by many people' did not enter the language until the nineteenth century. The same, of course, is true of its usage as a synonym for mass culture. More important, perhaps, is the fact that within the mass culture critique 'popular culture' has not functioned as a rough and ready catch-all phrase for the 'culture of the people' in all its forms and periods of development. Rather, it has been used to specify what has been felt to be a historically unique cultural formation, a particular form of 'people's culture' associated with the development of industrial capitalism that is marked off, in qualitative terms, from the forms in which, in non-industrial societies, the people re-created themselves (or were re-created). It is likewise no-

ticeable that the majority of contemporary historians have been reticent to speak of 'popular culture' prior to the nineteenth century. Robert Malcolmson assiduously avoids the term in favour of the somewhat more open-ended formulation of 'popular recreations' in his study of popular cultural pursuits in eighteenth century England whereas E.P. Thompson, in his writings on the same period, has preferred the term 'plebeian culture' (see Malcolmson, 1973 and Thompson, 1974).

The contrary case may, of course, be argued and one does not have to look hard to find 'popular culture' used, without historical discrimination, as a simple descriptive term applicable to all cultural practices — past, present and, for the matter, future — which are located outside of or apart from or are ranged against the celebration of religious, civic or artistic values enshrined in the official or dominant culture. There is clearly some value in this; indeed, the sense of 'popular' as, in some way, 'the culture of the people' as opposed to the culture of the dominant bloc should not be easily surrendered. The major difficulty with this usage, however, is that what it delivers *theoretically* is a focus on those longrolling continuities (from village football to soccer) through which historically disparate forms of cultural practice are related to one another, within a series of linear narratives, at the level of their shared and connecting elements (little more than the ball in this case!) — but at the price of abstracting them from the different, historically concrete systems of cultural relationships of which they respectively form a part. Analytically, such a procedure is about as useful as grouping bourgeois literary forms together with Beowulf under the heading 'high culture' and then examining both with a view to elucidating those shared properties of 'literariness' which would justify their having been thus brought, violently, into association with one another in this way.

There is, however, a real problem here: continuities do need to be recognized. The trick is to do so without, at the same time, impeding recognition of the discontinuities which mark the different phases in the development of a

given form of cultural practice and of the discontinuities between those structural relations which order and process the cultural relationships between classes. For it is only in the light of these latter considerations that it is possible to determine, concretely, the precise ways in which different forms of cultural practice are related to one another, articulated with class practices and contradictorily bound into the reproductive processes of the social formation. Some attempt to deal with this problem of marking relations of both continuity and discontinuity is involved in the common procedure whereby the historical peculiarity of specific forms of popular culture is denoted by attaching a subsidiary qualifier to the term — as in 'peasant popular culture', 'plebeian popular culture', 'working-class popular culture' and so on. The difficulty, however, is that, whichever period one takes, the sphere of popular recreations is, and to some considerable degree, genuinely cross-class in its social basis. In pre-industrial Europe, Peter Burke has argued, 'popular culture was everyone's culture; a second culture for the educated, and the only culture for everyone else' (Burke, 1978, p. 270). The subsequent extension of literacy has, of course, significantly modified the ways in which class based relations of inequality within the sphere of culture are produced and maintained. Nonetheless, Burke's point holds just as well — although in different ways — in relation to contemporary soccer or nineteenth century music-hall as it does in relation to medieval carnival or eighteenth century pugilism. Perhaps more important than such questions of audience or participant composition is the fact that, again no matter what period one is concerned with, it is difficult to assign popular forms, paradigmatically, to any single class base so far as their formal or ideological properties are concerned. In the world of carnival, or soccer, or music-hall we encounter not class-based cultures but cultural practices which, although connected with the class practices of subordinate classes, are also shot through with dominant cultural and ideological elements and connected with the class practices of the dominant classes (policies of control, regulation, policing, etc.).

It is not, in such cases, the sorting out of dominant from subordinate cultural and ideological elements, or vice versa, that matters; it is rather important to understand the precise form of their articulation in the light of the *peculiar modalities of their meeting that results from the different and specific systems regulating the cultural relationships between classes in which they are inscribed.*

I want therefore to suggest, so far as the problem as to how to demarcate specificities within the sphere of popular culture is concerned, that the basis on which the popular forms associated with the development of industrial capitalism are to be distinguished from pre-capitalist and pre-industrial forms of popular culture needs to be reconsidered. Within most historical accounts, the differences between these are usually conceived as concerning the *form and content* of the cultural practices — 'self-made' or 'provided' — which define the terrain of popular recreations. Such considerations are, of course, important and it is easy to show, as Malcolmson does, that the development of industrial capitalism in Britain in the late eighteenth and early nineteenth centuries witnessed, on a scale hitherto unprecedented, the wholesale destruction of popular customs and traditions rooted in a rural way of life and the equally rapid proliferation of new ones as working people responded to the rhythms of a new urban and industrial environment. Equally important, however, are the related shifts and transformations — closely associated with the development of new relations of cultural production — pertaining to the means and mechanisms whereby the culture of *both* (to add a complication) subordinate *and* allied classes was brought within the sphere of influence of dominant culture and ideology and to the means and mechanisms whereby such influence was resisted, fought off, turned back upon itself. In order to mark out the specificity of contemporary forms of popular culture in a way that takes account of these considerations, however, it is first necessary to revise the concept of popular culture, as a general category, such that it might be viewed as denoting not a particular type, area or enclave of cultural practice but a sphere of cultural rela-

tionships between classes, a terrain of struggle between dominant and subordinate cultures and ideologies that is structured — always in different, historically and institutionally particular ways — by the dominance of the former.

*Popular Culture and Hegemony.*

Apart from the particular difficulties to which they separately give rise, the available uses of 'popular culture' share a set of related difficulties arising from the type of definition that each aims for. In each case, the sort of distinctions which the concept operates — that is, the way in which whatever is regarded as popular culture is marked off from other areas of cultural practice — depends on the assumption that the cultural field can be divided into a number of separated areas or compartments each of which is filled with instances of cultural practice which resemble each other in terms of some shared set of characteristics. Each usage depends on a conception of the cartography of the cultural terrain such that 'popular culture' is conceived as a set of forms and practices of a particular type which exist in some separate space of their own, clearly demarcated and distinguished from those forms and practices of a different type (high culture, mass culture) with which, according to the usage concerned, they are contrasted. No matter what the particular content of the definition, 'popular culture' is conceived as a set of practices which are grouped together on the basis of those shared attributes which the definition singles out as pertinent — formal or aesthetic properties (as when 'popular' is contrasted with 'high'), originating social milieu ('popular culture' as oppositional culture grounded in specific class practices) or shared conditions of production ('popular culture' as a synonym for mass culture).

The critical difficulty with definitional procedures of this type is that the groupings of cultural practices to which they give rise bear no necessary relation to the ways in which, in specific historical and conjunctural relationships, different forms of cultural practice are *in fact* related to

one another as a result of the differing, particular and changing ways in which they are bound into cultural and ideological processes and connected with class practices. It is in this sense, as I suggested earlier, that the available definitions constitute one-sided abstractions from the complexity of the real. The divisions to which they give rise are abstract ones, based on abstract and static criteria (shared conditions of production; originating social milieu) which take no account of the relations of articulation, disarticulation and re-articulation which constantly shuffle and re-shuffle the deck of culture, constantly realigning the relationships between its constituent elements and reordering the relationships between specific cultural practices and the terrains of class and institutional practices. Put simply, the abstract and separated spaces which the available definitions construct have no concrete existence. The boundaries between them are constantly being cut across as cultural practices which bear no necessary relation to one another at the level of, for example, the conditions of their production are *brought into* connection with one another, put to use in similar ways, made the bearers of similar functions and effects in view of the changing, contradictory and, of course, *contested* ways in which they are bound into and connected with class practices at the level of cultural and ideological struggle.

Returning (and not before time!) to my opening remarks, it is, of course, precisely in relation to considerations of this sort that Gramsci's work is invaluable. Although he did not write much specifically on the subject of popular culture that is easily transferable to other contexts, the concept of hegemony — especially as it has subsequently been theorized by Ernesto Laclau and Chantal Mouffe (see Laclau, 1977 and Mouffe, 1979) — is centrally concerned with the incessant reordering of relations within the spheres of culture and ideology in the light of the different ways in which ideological and cultural practices are bound into or grafted onto different class and institutional practices in the context of different, conjuncturally specific hegemonic strategies. I do not want, here, to enter into a



lengthy review of Gramsci's work, but will instead limit myself to those aspects of his work which bear most directly on the subject under discussion. Two points, in particular, are worth singling out. The first concerns the non-essential class belongingness of ideological and cultural practices. According to Chantal Mouffe's reading of Gramsci, the terrain of ideology 'does not consist of the confrontation of two already elaborated, closed world-views' (pp. 193-4) that can be attributed, paradigmatically, to different classes as their bases. Rather, she suggests, it consists of ideological ensembles comprised of contradictory ideological and cultural elements which *acquire* a contingent and conjunctural class character, a class character which is not intrinsic to them, by virtue of the way in which they are articulated with one another and to a hegemonic principle — that is, a coordinating ideological motif that is *limited* but not *determined* by the central role played by a fundamental class within the relations of production — in the context of specific hegemonic ideological strategies. This entails that the class-assignment of specific ideological and cultural practices is a matter for conjunctural and not abstract specification. It further entails that the way in which different cultural practices are 'placed' in relation to one another is liable to constant alteration and cannot be specified in advance solely with reference to such abstract considerations as formal properties, originating social milieu or conditions of production.

The second point has to do with Gramsci's insistence that the condition of hegemony — of intellectual and moral authority, to use a shorthand definition — is not secured via the imposition of the ideology of the dominant class upon allied and subordinate groups. Rather, a successful hegemony is described as 'one which manages to create a « collective national-popular will », and for this to happen the dominant class must have been capable of articulating to its hegemonic principle all the national-popular ideological elements, since it is only if this happens that it (the class) appears as the representative of the general interest' (p. 194). It is this insistence that hegemony is won not

by the imposition of an alien ideology upon the subordinate classes but via the reaching into and reshaping of the terrain of popular cultures and ideologies, harnessing them to hegemonic strategies by limiting and defining the ground on which popular consciousness can form and take shape that is critical. For it brings the cultural terrain into view not as a site that is riven by a single, central antagonism between dominant and subordinate or oppositional practices locked in direct, unmediated antagonism but as a site occupied by practices within which dominant and subordinate cultural and ideological elements are combined in different 'mixes', caught in different relations of articulation, locked in different relations of negotiation, cooperation, transformation and resistance.

Although its significance is by no means limited to the study of popular forms, it can easily be seen how the concept of hegemony, thus theorized, affords a radically different way of 'thinking' the category of popular culture as a concept applicable not to a specific set of cultural practices sharing common attributes (whatever these might be) but as specific area of exchange that is traversed by cultural and ideological transactions of a particular type. Further, that area of exchange needs to be conceived as one that is differently filled by different practices at different points in time rather than being defined in terms of those forms and practices which happen to fill it at any particular moment. This would yield a way of conceiving the cartography of the cultural field such that cultural practices are grouped together not on the basis of their shared relations to such abstract and static criteria as originating social milieu but on the basis of the business that is conducted across and through them by virtue of the way which they are *practically* articulated in relation to one another and of the concrete position they occupy in relation to contending hegemonic strategies.

To 'think' the concept of popular culture in and through the concept of hegemony in this way is thus to define it as a system of relations — between classes — which constitutes one of the primary sites on which the

ideological struggle for the construction of class alliances and the production of popular consent is conducted. It brings that sphere into focus not as a heterogeneous collection of cultural forms — film, television, popular writing, music, the 'lived cultures' of particular social groups or classes — grouped together in motely confusion but as part of a structured field of relationships between classes. In doing so, it directs attention to the 'play' which takes place within this field between competing class ideologies and cultures — as they are conjuncturally defined — and to the competing and contradictory ways in which these are articulated within one another within different moments or types of hegemony. It brings into analytical focus not 'texts' or 'lived cultures', not this or that enclave of cultural practice but the structured interplay between them. It offers not an abstract definition but a condensation in thought of the complexity of the real.

*Questions of pedagogy, questions of theory.*

Clearly, an approach to the study of popular culture along the lines I have suggested above does not easily lend itself to a shorthand definition of popular culture of the sort that might be offered students for starters. Here, there is little alternative but to move out from the available definitions, engaging with them critically in such a way as to enable students to acquire a critical appreciation of the theoretical consequences which hinge on the way in which key definitional terms are used. The view of popular culture that I have offered can perhaps more realistically be regarded as constituting the point at which one would wish students eventually to arrive rather than an easily usable point of departure. Nonetheless, the sorts of considerations I have outlined do, I think, need to be built into the structure and design of courses which are constructed under this heading in such a way as to inform the governing analytical framework which determines the way in which specific areas of cultural practice are studied, the ways in which these are connected with theoretical issues and the order of transition between them.

Some of the advantages of proceeding in this way are immediately obvious. The suggestion that popular culture should be viewed as a structured system of cultural relationships between classes that is 'filled' by cultural practices across which there takes place a contested struggle for hegemony and within which dominant, subordinate and oppositional ideological and cultural elements are articulated or 'mixed' in different combinations. Associated with this is the suggestion that the internal organization of this system of relationships should be viewed not as being riven by a central antagonism between dominant and oppositional forms but as being written across by a diversity of class practices, articulated in often contradictory combinations. These, taken jointly, circumvent entirely the series of false polarities (*either* popular culture as 'imposed from above' *or* as 'emerging from below; popular culture as *either* domination *or* opposition; *either* a stress on creative agency *or* on structural determination) which have previously dogged both teaching practice and theoretical debate in this area. The view of popular culture that I have outlined, however, does open up a number of somewhat less obvious possibilities, both theoretical and pedagogic, and I would prefer to concentrate on these.

First, and as an obvious strategic gain, it offers a way of constructing the internal economy of the cultural terrain that is substantially untouched by that inherited vocabulary which assumes that the internal relations which mark the sphere of culture can be conceived as a variegated set of differences from a fixed, uncontested axial point of reference supplied by the concept of high culture. More positively, it is clearly possible, applying the concept of hegemony more generally, to challenge the view that traditionally revered forms can be regarded as an irrevocably and hermetically separated sphere of cultural practice. There would, of course, be nothing new in such a challenge. But it has hitherto, for the greater part, been made only in an abstract way. Although the Russian Formalists, for example, knew well enough that the boundary lines between 'literary' and popular forms of writing were flexible and

subject to historical variation, they had no means — other than purely formalist ones — of accounting for those migrations (from the popular to the 'literary' and back again) through which the high/popular distinction is constantly dis- and re-articulated.

A more adequate understanding of such processes clearly requires that they be connected with the level of class practices. The mere insistence that the category of 'high culture' is a discursive construction is, from this point of view, not enough. Nor are those forms of abstract relativism which view high culture merely as the culture of the dominant class and its valorization simply as the effect of the ability of that class to have its definitions of cultural value count. The differing and particular forms in which the category of high culture is constructed need to be understood much more dynamically, not as static forms of valorization but as the product of the ways in which texts are *discursively and institutionally mobilized* in the context of hegemonic strategies concerned, principally I would suggest, with the construction of cultural alliances between dominant and allied classes. This is to suggest that high culture — as it is defined at any particular moment, rather than as an abstract category, it needs to be added — consists not of practices that are necessarily of a similar type but of practices that are *mobilized in particular ways*, grouped together by particular discursive and institutional mechanisms as a means of articulating relations of inclusion and exclusion within the sphere of culture. There is, from this point of view, no such thing as high culture; merely a series of contending *high cultures* — different ways of articulating relations of inclusion and exclusion within the sphere of culture. And different ways of cementing the members of dominant and allied classes into a cultural alliance by uniting them in a cultural exchange that is conducted in relation to a specific set of discursively privileged practices and which derives its value in relation to those it excludes: the masses.

It is, incidentally, worth noting that the construction of such relations of inclusion and exclusion does not take

place solely in relation to 'the arts'. As Hugh Cunningham has shown, it operated across the entire range of cultural practices in the mid nineteenth century — in sport, fashion, holidays and so on — and, as such, constituted a contradictory tendency in relation to the attempted incorporation of the working classes into a common, cross-class culture based on shared notions of respectability (see Cunningham, 1980). Indeed, in a longer term historical perspective, the construction of relations of inclusion and exclusion in and around 'the arts' — and especially, in Britain, in relation to 'literature' — is a peculiarly bourgeois phenomenon related, as René Balibar has suggested, to the exigencies of maintaining class based relations of inequality in culture in conditions of extended literacy and a unified, national language (see Balibar, 1974). The point is worth making if only because, even in Marxist circles, the debate around 'high culture' can easily be localized in rather narrowly conceived technical questions of aesthetics; viewed as a problem peculiar to specifically artistic practices because of their nature rather than as concerning a set of processes which traverse the cultural terrain in its entirety.

A closely related point, and one that I have insufficiently stressed in the foregoing, is that, if popular culture is defined in this way, it becomes absolutely clear that it has to do not just with the relations between dominant and subordinate classes; relations between both dominant and allied classes and between allied and subordinate classes are equally important and, indeed, have a critical bearing on the ways in which the relations between the dominant and subordinate classes are themselves structured. To put the point more concretely, it means, so far as developed capitalist social formations are concerned, that the key political-cultural role played by petit-bourgeois cultural formations needs — and indeed, must — be recognized. I have in mind two problems here. The first concerns the mechanisms through which petit-bourgeois strata have been culturally neutralized via the ways in which their 'lived cultures' have been articulated to dominant class ideologies and values. There is a fairly well

developed historical literature on this, especially so far as the institutional connections between bourgeois and petit-bourgeois practices are concerned, but hardly anything of more contemporary relevance. The second problem concerns the role that petit-bourgeois cultural formations have played in mediating the cultural relations between dominant and subordinate classes. This is an area which Robert Gray has meaningfully opened up in discussion of the extent to which, in Victorian Edinburgh, skilled workers were influenced by bourgeois notions of respectability more through their involvement in local, petit-bourgeois cultural institutions than by being exposed to an abstracted, national bourgeois ideology of respectability (Gray, 1976). Although it is no more than a hunch, I would argue that Gray's observations on this subject are of a much wider pertinence in the sense that I suspect that the ways in which petit-bourgeois cultural formations are contradictorily installed between dominant and subordinate cultures have a central bearing on the structure of popular consents (in 'normal times') in advanced capitalist social formations.

The third point I want to make concerns the nature of the object that is analytically focused by approaching the study of popular culture through the concept of hegemony. For, to the extent that the stress is placed not on the study of specific practices *per se* but on the cultural and ideological processes and transactions which take place across and through particular constellations of cultural practices, it induces an approach to the study of cultural forms that is *immanently political*. Equally important, it requires that questions of political calculation should be posed concretely and historically. It offers, in this respect, a mean of going beyond the by now familiar, if also discredited procedure whereby the politics of signifying systems are deduced from their formal properties in insisting that the political effectivity of signifying practices be calculated only in relation to the ways in which they are conjuncturally articulated with different class practices as a result of the ways in which they are differentially inscribed within,

bound into and traversed by contending hegemonic strategies.

Next, to return to the problem of historical specification discussed earlier, it is possible, by means of the concept of hegemony, to mark theoretically both the continuities and the discontinuities which characterize the historical development of popular culture. As a general category, the concept of hegemony suggests that popular culture should be viewed as a set of practices that are contradictorily installed in the relations between dominant, allied and subordinate classes across which there takes place a set of related processes bearing on the construction of class alliances and the production of popular consent — as well, of course, as countervailing strategies of resistance. Given this, the critical differences that need to be registered historically concern those changes in the conditions of existence of such processes, changes in the structural conditions which regulate the cultural relations between classes, determining the precise forms — institutional and discursive — through which the transactions between them are conducted. In eighteenth century Britain, for instance, the patronage of the gentry provided the principal connecting link between the culture of the dominant and subordinate classes, the state, for the greater part, intervening only negatively, hemming in the culture of the poor through a series of proscriptions ranging from assembly laws to censorship. In the late nineteenth century — to take a point of dramatic contrast — the structures regulating the cultural relations between the dominant and subordinate classes were radically different in type, consisting chiefly of highly capitalized 'culture industries' and, a phenomenon frequently less remarked upon although of equal importance, of new forms of state initiated and state funded provision. It is via these structural determinations regulating the conditions of the interchange between dominant, subordinate and allied class cultural formations that the economic and political instances exert their determinancy over the cultural instance of the social formation. It is, accordingly, in relation to shifts in the patterning of such

structural determinations that developments within the sphere of popular culture may be periodized in a way that connects them with shifts within and between modes of production rather than, as is usually the case, their being viewed as the product of such abstracted processes as industrialization and urbanization.

I want finally, however, and by way of returning to some of the more localized remarks I made at the beginning of this presentation, to note the extent to which, specifically at the level of teaching practice, the concept of hegemony requires that a central place be accorded to the question of pleasure. Pedagogically, this is crucial. As I mentioned earlier, in introducing the Open University course on Popular Culture, this will constitute a variable component which students will be able to integrate with their other studies in any way that they please. Given this, it is reasonable to assume that the majority of the students who enrol for the course will be attracted to it by the intrinsic richness of the material with which it deals and because of their enjoyment of those forms of popular culture in which they are involved, either as participants or consumers. Like students elsewhere, they are likely to look to a course on popular culture to deepen and extend their enjoyment of popular forms; what they will certainly not be looking for is a heavy dose of theoretical abstraction along the lines of much of the foregoing argument!

This raises crucial questions for the mode of address to be used in teaching in this area. It is especially important, given such a context, to be wary of adopting approaches which merely dismiss or condemn the socially more pervasive forms of popular culture as simple instances of dominant ideology. The temptation to treat popular forms as a vehicle for ideology critique is a strong one; indeed, it informed most early Marxist approaches to the subject — I am thinking particularly of the Frankfurt School — which, in inflecting to the left the inherited terms of the mass culture critique, often ended up simply condemning popular culture *en bloc* for a combination of political, moral and aesthetic reasons. It is clear that, from a pedagogic

point of view, such an approach would be disastrous. Simply to plunder popular forms for the ideologies they contain is to run a great risk of alienating students by making them feel uneasy or guilty about their enjoyment of such forms whilst also inhibiting their examination of the sources and nature of that enjoyment. Yet there are also theoretical and political issues at stake here. For to read popular forms for the ideologies they contain simply in order to reveal such ideologies is, politically speaking, beside the point. It is the articulation of the relations between politics, ideology and pleasure within popular forms that needs to be accounted for if their specific effects — effects that are not reducible to the ideologies that might be read out from them — are to be properly understood. Perhaps the most important specifically pedagogical yield of the concept of hegemony is that it makes it impossible to neglect considerations of precisely this kind.

## REFERENCES

1. Balibar, R. and Laporte, D., *Le Français National: Politique et pratique de la langue nationale sur la Révolution* (Paris: Librairie Hachette, 1974).
2. Bennett, T., "Popular Culture: a « Teaching Object »", *Screen Education*, no., 34, Spring, 1980.
3. Burke, P., *Popular Culture in Early Modern Europe* (London: Temple Smith, 1978).
4. Curti, L. and Chambers, I., 'Cultural Studies: The Contours of a Problematic', *Anglistica*, XXI, 3, 1978.
5. Cunningham, H., *Leisure in the Industrial Revolution* (London: Croom Helm, 1980).
6. Gray, R., *The Labour Aristocracy in Victorian Edinburgh* (Oxford: Clarendon Press, 1976).
7. Hebdige, D., *Subculture: The Meaning of Style* (London: Methuen, 1979).
8. Laclau, E., *Politics and Ideology in Marxist Theory* (London: New Left Books, 1977).
9. Malcolmson, R., *Popular Recreations in English Society, 1700-1850* (Cambridge University Press, 1973).
10. Morley, D., *The 'Nationwide' Audience* (London: British Film Institute, 1980).
11. Mouffe, C., "Hegemony and Ideology in Gramsci" in Mouffe (ed) *Gramsci and Marxist Theory* (London: Routledge and Kegan Paul, 1979).
12. Mulhern, F., "Notes on Culture and Cultural Struggle", *Screen Education*, no. 34, Spring, 1980.
13. Thompson, E. P., "Patrician Society, Plebeian Culture", *Journal of Social History*, vol. 7, no. 4, 1974.
14. Williams, R., *The Long Revolution* (Harmondsworth: Penguin, 1965).
15. Williams, R., *Keywords* (London: Fontana, 1976).

## POP MUSIC AND POPULAR CULTURE

## A PROPOSAL FOR A COURSE

di  
Iain Chambers  
Napoli

## 1.

Teaching a course in British pop music at high school or university level may not turn out to be quite as easy as it initially appears. The fundamental danger is that of merely reproducing the existing 'wisdom' or 'common-sense' that is to be found in the mountains of journalism written on the topic. The result would be to leave students, teachers and academic 'knowledge' in the same position as when the study commenced. Similarly, a detailed analysis of the history of a group such as the Beatles or the Rolling Stones rapidly descends into trivia unless a sustained attempt is made to uncover the cultural and historical relations that made these groups significant. To avoid these traps and the intellectually even more dishonest ones of introducing pop music simply to present a syllabus with a 'modernist' face or to flex the muscles of the literary 'method' in a foreign field we need to establish a more profound approach. Our first step is therefore marked by a decision to make *problematical* the consensus of views, opinions, theories, themes and reportage that exists on pop music while simultaneously seeking to uncover the concrete relations that govern its structure.

How to go about this? Naturally, there exist several points of departure. Below I have outlined a programmatic approach which, by working through a set of concrete framings, seeks to present the practical heart of British pop music. Of course, it is not possible to go abstractly into

all the precise features of such a course or to foretell in advance the actual cut it might take. Hopefully, however, the following set of interlocking proposals can usefully guide the planning of such a course and help to bring about its realisation.

The following 'concrete framings' are presented under the impetus of what might loosely be called a *loaded pragmatism*. By this I mean that an awareness in the course planning of the debates and contributions that theoretically structure ways of analysing pop music is essential but this need not necessarily be initially delivered in a theoretical form. The politics of this choice is that by presenting these inherited questions in a practical state students may come later to better grasp their theoretical and strategical importance not only for the understanding of pop music but also for other cultural practices.

## 2.

To begin is to begin with the specificity of the sounds of British pop. It requires a preliminary laying out of the various musical styles that over the last thirty years have come to constitute its repertoire. Actually, the number of styles and their successive mutations is quite vast. On the cassette you will hear a selection of some of these which ought to give you some idea of the width of the British pop music repertoire<sup>1</sup>. I will not go into a detailed analysis of these various musical languages here; but as an initial and simple recognition of their varying specificities you should think about the different rhythms and beat employed, the nature or 'grain' (Barthes) of the voice and the different timbre or colour of instrumentation and recording.

<sup>1</sup> The cassette contained 17 pieces of British pop music chosen from the period 1979-80. Although these were nearly all 'hits', the records were selected for their distinctiveness and/or non-typicality — Public Image Ltd, the Beat, Elvis Costello — with respect to more established Top Thirty styles. (See what follows for a justification of this strategy).

To strike a balance between the discussion of the technical aspects of the music's specificities — the scales employed, the harmonic and melodic figures, rhythms, timbre and pulse — and its cultural formation and use is a delicate task. Much obviously depends upon the competence of the teacher and students in determining to what degree a musicological approach might prove interesting. Ultimately, however, and this is the key twist to the analysis I am proposing here, it is in the *communicative practices* of pop music, in its cultural effects, it is in that direction that our attention must be directed. This becomes particularly striking once it has been demonstrated that the languages of music are themselves produced and sustained within a specific socio-cultural practice: the institutional practice of contemporary pop music. Once significant musical specificities have been identified a strictly musicological study must be replaced and superseded by a cultural one. Otherwise, the significance of the formation and use of this or that musical language remains a social mystery.

Moving outwards from these specificities a series of general points, culled from a prolonged study of British pop music from the mid 1950s to the present, can be indicated as fundamental fixes to guide the proposed course:

*Afro-American music.* The centrality of black Afro-American music to nearly all the significant developments in British pop. This is obviously a rich and complex process with wide-ranging effects. Here it is only necessary to think of the processes whereby black American and Caribbean cultural forms (blues, R&B, Soul, reggae) enter, via the capillary network of the record industry, into cultural practices in Britain that are socially, culturally, historically, geographically, and often racially, quite diverse from their points of formation.

*The music is 'American'.* The life blood of British pop is American musics, predominantly black but also some white popular forms: Country and Western, folk. Not that all of these are necessarily popular in the USA: it was white Briton who imported black R&B and its derivatives into

the American charts in the 1960s. Neither is it to suggest that British pop music is simply the mirror of American popular culture. The advent of American popular culture in Britain has a long history stretching back at least to the 1920s and the popularity of American films, music and dance. The arrival of rock'n'roll in Britain in the period 1955-56 and the establishment of contemporary pop music was, in this sense, only the last in a long line of imported popular cultural forms. But, and this is the crunch, the popularity of these forms was ultimately dependent upon them being successfully *naturalised*, transformed and modified to meet the quite specific and diverse cultural exigencies of British cultures. The *America* of the British imagination displayed in the Teddy Boy style or the R&B and Soul fan had far more to say about British culture than about the United States.

*Cultural appropriation.* This opens up the wider question of cultural appropriation and use. A music such as reggae emerging from the urban poverty of Jamaica and largely sustained by race and racism amongst black youth in Britain cannot culturally connect in exactly the same way in the slums of Kingston as it does in a black club in Brixton or amongst white youth.

*Cultural positions.* From these observations it should be beginning to emerge that the social significance of particular musical forms cannot be divorced from the study of the production and use of these musics within specific cultural situations. In particular, it suggests that a study of the historical formation of these diverse cultural positions, particularly where the music is appropriated and transformed within the context of British cultures, becomes essential. It is in the bringing together of the study of the cultural formation of a music (here we encounter some of the objective possibilities of the particular form) and the different uses to which it is culturally put (here we encounter some of its potential cultural forms) that the possibility of beginning to decipher the social sense of the music arises.

*Heterogeneity.* The richness and variety between mu-

sical forms even within the same period may appear obvious after some preliminary study but it is something of which academic 'knowledge' (usually labouring under Adorno's totalitarian vision of the music industry and capitalist societies in general) is symptomatically ignorant. The polyphonic quality of British pop music can be read in one of two conflicting ways. For Adorno and his followers it simply represents the strategic intelligence of capital: if reggae doesn't grab you then disco will! An alternative, and historically more justifiable, reading is that heterogeneity is not the mark of a conspiracy but represents a set of actively occupied cultural options and possibilities, many of which — rock'n'roll, R&B, Soul, reggae, punk — were won against the grain of the music industry.

*The non-typical.* Generally the musical examples I have employed display an exceptionality with respect to the mainstream of pop. Now it is certainly the case that what counts for *normal* in pop music — the Top Ten, the daily fare of radio and television shows — must not be overlooked. But it is in the excesses and initially often marginalised existence of what stands apart from the unexceptional centre that prove more significant in understanding the overall cultural structure of pop music. They prove more significant because their presence forces to the surface all the cultural and ideological paraphernalia that must confront these new developments, making explicit a cultural struggle. It is in the appearance of new musical languages, neither foreseen nor proposed by the music industry, that we find the living proof of the argument that pop music constitutes an active, contradictory, cultural field, whose choices, possibilities and relations are being continually forged and transformed by the social relations that cross it.

## 3.

What does this final point mean? First and foremost it suggests that the musical forms of pop are to be located in the tension of a cultural field formed by a double movement. On one side, the fact that pop music languages, as



records, as concerts, are simultaneously institutional languages introduces us to the key role that the cultural apparatuses (the record industry, the music instrument industry, radio, television, musical journalism and criticism) and their technologies, technics and practices play in the construction of this field. To the other side is the movement consisting of the multiple social relations based on class, gender, race, age and locality that invest the institutional languages of pop.

It is this double movement that produces the fundamentally contradictory and hence potentially open-ended possibilities of pop music. At this point we can disassociate ourselves from Adorno's cultural pessimism. All pop music is ultimately commercial (as is cinema, television, literature and classical music), but the fact that it exists in a commodity form does not necessarily foreclose its eventual cultural and social effects. The commercialisation of musical languages may well have destroyed any sense of original *aura* (Benjamin) but it has simultaneously vastly broadened the democratic possibilities for cultural intervention. Under the continual expansion of the mass media in its construction of the *popular* the associated cultural apparatuses have found themselves increasingly caught up in ever wider sets of social relations. In all this, pop music occupies a particularly significant post. As the least explicit of the languages available to the popular cultural apparatuses it becomes the most difficult to culturally hegemonise. This helps to explain the central role it has played in many *cultures of resistance*. (One sometimes gets the impression from the official hegemonic culture — the 'quality press', the radio, state patronage, etc. — that pop is seen as an insipid *background* to the assumed banality of daily life or, when its tones get just a little too strident, a *noise*).

## 4.

To reconstruct the history of those cultural apparatuses directly involved in British pop music is not in itself too difficult. But to understand the nature and effects of their

cultural presence we need simultaneously to identify the social relations that bend, while at the same time being bent by, these institutional practices.

Here again I would propose a strategic choice. The underlying motivation for what follows is guided by a desire to respect the specificity of pop music as a particular *popular cultural form*. Again, this requires more justification than is possible here. All I wish to say is that the mass media explosion of the last thirty years has swept away many cultural forms that were previously more clearly defined by class, region and district, replacing and modifying what remains by a more amorphous and ubiquitous *popular culture*. Here I'm thinking in particular of the revolution in leisure and what counts for *pleasure*: a series of transformations most clearly induced by cinema, television and pop music and their servicing by popular journalism; cultural forms that today dominate the heights of a novel cultural terrain. So, the terms *popular culture* and popular music and pop music have virtually lost all of their traditional associations with the culture or music of the 'people' (generally understood as the working classes) and come increasingly to refer to a mass produced cultural form that is deemed to find a wide public response. Naturally, this continues to be accompanied by an ideological inscription that locates in popular culture the impoverished aesthetic of subaltern social forces.

Now the importance of arguing for pop music as a particular popular cultural form is in order to avoid a series of potential reductions that negate recent history. Where Adorno reduced virtually all musics to the monodimensionality of commodity production, alternative arguments have sometimes been tempted to see in pop music one of the authentic *voices* of British working class youth. This latter is an argument that, in particular areas such as working class subcultures, is not without firm foundations. Nevertheless it remains a *limit* case and cannot be held true for the whole of pop music. As an institutionalised popular form pop music can only permit an extremely limited space to direct class representations and would, if possible, prefer

to avoid them. However, as much work has been concentrated here we will begin from this point and then work outwards towards regions that while clearly implicit in any concept of popular culture are as yet little discussed.

*Subcultures/Class cultures.* The argument about the position and use of pop music in working class culture has been largely sustained and stimulated by subcultural analysis. In the distillation of certain key class concerns into a generational subcultural *style* pop music has often acted as a crucial relay. But it would certainly be naive to see in this use of pop music merely the reflection of the initial localised class stimulants that gave rise to the subcultural style in question. The Mods certainly wrote R&B and Soul music into their particular way of life, but that did not exclude the same music existing elsewhere in other cultural situations and practices. Conversely, much of the strength of Punk lay in its direct, frontal attack upon the stasis and complacency of existing pop music. In both cases the subculture style was a product of a series of transformations in which the effects of existing popular cultural forms were not insignificant. In one sense, the style of the Mods was constructed from within the mythology of *affluence*, just as later, that of the Punks was to be constructed within the escalating mythology of crisis. In both, in their respective musics and sartorial manifestos, the subcultural style played back at the media not a localised, immediate working class cultural response but twisted, ironic, exaggerated scenarios drawn from the mass media's own repertoire. And in the case of Punk, an additional self-conscious sartorial and musical account of previous subcultures.

Subcultural style, then, is as much formed and mediated by popular cultural practices as it is by the localised class cultures in which it emerged. The precise mix of this interaction, which is never fixed, can only be determined by detailed historical analysis of particular subcultures. But what can be noted here is that subcultures can be said to exist as a response to *both* popular culture and the localised class culture practice. As such, subcultures inevitably find

themselves in the spectacular forefront of a celebratory appropriation of aspects of popular culture — records, clothes, scooters, drink, motorbikes, drugs — in which are publicly unpicked some of the seams of *common-sense*. What we might call the temporary fracturing of the cultural passage that binds individual, local and class experience to popular culture and propels it towards *hegemonic solutions*.

*Race.* Something that can easily be overlooked by Italian eyes is the increasing significance of race in British popular culture. The voices of black and brown communities could not remain silenced for ever. Probably the most significant connection made here and particularly highlighted by male subcultural style is the «phantom history of race relations» (D. Hebdige, 1979) that is continually held in focus by the central role that black American and Caribbean music plays in British pop music.

Much of the stylistic drive and, more to the point for us here, virtually all the force of the musical interventions against the status quo in pop has come from this urban black source and inspiration. Symbolic alliances — Mods with R&B and Soul, early Skinheads with Ska and Reggae — have in reality often broken down in racial factionalism. However, deeper underlying currents have also begun to come to the surface with the increasing volume of British reggae within pop music (Steel Pulse, Linton Kwesi Johnson) and the recent emergence of multiracial groups in the Midlands (the Selecter, the Specials, the Beat, UB40).

*Gender.* While racial divisions continue to construct a harsh cultural passage — the powerhouse of reggae music largely continues to pulsate within the physical confines of Britain's black communities — that for women remains largely mute. Here, common-sensical definitions of gender roles and sexual codes remain markedly untouched. However, the widening of sexual ambiguities associated with the style of David Bowie and 'glitter rock', which by the mid-70s had run into the full embrace of male gay culture around disco music, did begin to crack the male front. The widening and teasing apart of male sexuality eventually opened

some spaces that women involved in Punk, often indirectly influenced by the work of the Women's Liberation Movement, did begin to tentatively explore. This, coupled to explicit critiques of the *macho* drive that sustains much pop music and all male subculture, and hence ensures the continual subordination of woman's voice in pop, is now beginning to open up two possible dimensions. Firstly, it has begun to prise apart some of the internal relations of pop music making explicit the ways in which gender is positioned and articulated within musical forms and performance, i.e. the differences between R&B, sentimental ballads, reggae and punk in addressing the position of woman's subordination. Here it would be possible to return to the musical examples on the cassette and bear this dimension in mind in a second listening. There is a certain fatality in the combination of the corporeality of the music, the grain of the voice and lyrical content, further cemented in the male theatre of the pop music performance and its cultural iconography of guitar *heroes* (from which women are structurally excluded) and untouchable male singers that carries us through to the dreary predictability of the courting and sexual codes of the dance floor. In the former, there is room for change, in the latter, time sometimes appears to stand still. This brings us to the second dimension that the critique based on gender has opened. That is the re-setting of many of the questions about the powers involved in the space of popular culture, the space of leisure and pleasure.

*Leisure and Pleasure.* Bearing the above sets of social relations in mind: class and subcultures, race, gender and their adolescent forms, we need now to think a bit about how these are distributed in the space where pop music has its most significant effects: the space of leisure. For the vast majority of young people the domain of leisure most obviously exists outside the institutional triangle of *school/family/work*. Without going into a long list of the various sites of leisure accessible to different groups of young people and the particular cultural powers invested in

these institutions (the clubs, the dance hall, the pub, concerts, parties) we can usefully continue with the case of gender as our example. Here the precise cultural investment of pop music by male subcultures, both white and black, and the hegemony of men in pop music generally is complimented by the diffuse presence of pop in the ideologies of female teenage *romance* and its deep commitment to the reproduction of existing sexual codes. It is here that the hegemony of existing forms runs deepest within the cultural field of pop music. The music and the bedroom posters, the glossy teenage magazines with their moribund advice columns and fashion tips, all build on the familial ideology of *domesticity* to conduct a girl to her assumed *natural* sexual and social role. From here girls go to dances to be 'picked up' and courted; the pleasure of dancing becomes the pleasure of attracting for some and bitter self-recrimination for the unsuccessful. For working class girls in particular the romantic echo of pop is often, together with fashion, the unique imaginative sphere that exists in her very real passage from the domesticity of her parents' home to that of her future husband.

The *semiotic guerrilla warfare* (Eco) that areas of pop music has conducted against common-sense and hegemonic definitions of leisure and pleasure here remains largely underdeveloped. But it is not predestined that the present overwhelming masculinity of pop music and its cultural effects will continue for ever undiminished. In the celebratory eroticism and Gay colonisation of Disco and the contradictory chaos of Punk signs of a shift, bearing all the ambivalence of their novelty, began to be heard and have since been mixed down in the musics of the Slits, the Au Pairs, Siouxsie and the Banshees and some post-Punk male musics. It is true that this has also been accompanied by a depressing revival of macho 'heavy-metal' music. But only logic moves in straight lines and the contradictory potentialities of contemporary British pop music still augurs promise on this question.

### Conclusion

It is on this open-ended but deeply pressing note that I conclude this brief sketch. What has been discussed has clearly not been intended to be either complete nor exhaustive but, hopefully, has opened up some of the richness of the study of British pop music as a significant cultural field. It should be quite clear that the proposal at this stage is not intended so much as an introduction for students but as a contribution to the planning discussions for an eventual course in this area.

### BIBLIOGRAPHICAL NOTE

The material indicated below is divided between the sections of the above proposal. For a fuller bibliography see D. Harker, *One For The Money*, Hutchinson, London, 1980, pp. 249-290.

1.

Unfortunately, there exists no satisfactory history of British pop music from the 1950s to the present. As an example of idiosyncratic journalism there is Nik Cohn's *AwopBopaLooBopLopBam-Boom*, Paladin, London, 1972; a firmer foundation is to be found in Dave Laing's *The Sound of Our Time*, Sheed & Ward, London, 1969, although here all the last decade is absent. For the 1970s there is little of much significance although there are a series of books published here in Italy that can be drawn upon if handled with care: Rina Antipirina *et al.*, *Punk*, Arcana, Rome, 1978; S. Baroni & N. Ticozzi, *Discomusic*, Arcana, Rome, 1979; E. Assante, *Reggae*, Savelli, Rome, 1980; G. Pedote & L. Pinardi, *Reggae*, Gammalibri, Milan, 1980. By far the best book on reggae as a musical and cultural form is S. Davis's & P. Simon's *Reggae Bloodlines*, Anchor Press, New York, 1979.

2.

On the cultural transformation of Afro-American music in British cultures see R. Middleton, *Pop Music and the Blues*, Gollancz, London, 1972, pp. 117-251; on cultural appropriation, the non-typical and its significance see I. Chambers, « 'It's more than a song to sing'. Music, cultural analysis and the blues », *Anglistica*, Naples, XXII, 1, 1979, pp. 14-27, and D. Hebdige, *Subculture: The Meaning of Style*,

[12]

Methuen, London, 1979, pp. 46-70. For an interesting attempt to deal with some of these questions in the Italian context, although it treats 'youth' in too unproblematical a fashion, see A. Carrera, *Musica e Pubblico Giovanile*, Feltrinelli, Milan, 1980.

3.

Adorno's critique of the commodity form of music, classical as well as popular, remains the most sustained theoretical position elaborated and has played an undeniable part in nearly all critical writings on pop music. See T.W. Adorno, 'Il carattere di feticcio in musica e il regresso dell'ascolto', in *Dissonanze*, Feltrinelli, Milan, 1974, and his *Introduzione alla sociologia della musica*, Einaudi, Turin, 1971, pp. 3-47. The argument on the democratic possibilities of popular culture as defined here, and hence of the contradictory and open-ended nature of pop music, is drawn directly from W. Benjamin's essay *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Turin, 1966. For a more recent version and extension of this argument see H.M. Enzensberger, *Contro l'industria culturale*, Guaraldi, Florence, 1970.

4.

A history of the cultural apparatuses involved in British pop music is readily available in Simon Frith's *The Sociology of Rock*, Constable, London, 1978. For further discussion on the significance of the cultural apparatuses and their interaction with social relations, see Dave Laing's essay « Interpreting Punk Rock », *Marxism Today*, April 1978. For more on the critical point about 'popular culture', see I. Chambers, « Rethinking 'Popular Culture' », *Screen Education*, no. 36, autumn 1980, London.

On the whole question of class, subcultures, race and pop music it is worthwhile reading the whole of Dick Hebdige's short but brilliant analysis: *Subculture: The Meaning of Style*, Methuen, London, 1979. The study of gender and pop music has not yet received sustained attention but important beginnings are to be found in Angela McRobbie's and Simon Frith's « Rock and Sexuality », *Screen Education*, no. 29, winter 1978/79. Also see the reply by Jenny Taylor and Dave Laing, « Disco-Pleasure-Discourse », *Screen Education*, no. 31, summer 1979, and Angela McRobbie's « Settling Accounts with Subcultures », *Screen Education*, no. 34, spring 1980. On leisure, pleasure and gender there's a particularly interesting but simultaneously depressing account of the dance hall by Geoff Mungham: « Youth in Pursuit of Itself », in G. Mungham & G. Pearson (eds), *Working Class Youth Culture*, RKP, London, 1976. Richard Dyer's « In Defence of Disco », *Gay Left*, London, 1979, is also essential reading.

[13]

## DISCOGRAPHY

An excellent discography covering the history of British pop music from the roots of rock'n'roll to 1979 is to be found in G. Vulliamy and E. Lee (eds), *Pop Music in School*, University of Cambridge Press, Cambridge, 1980, pp. 207-225.

If anyone is eventually interested in activating a course in pop music there exists the idea of putting together three one-hour cassettes of music covering the period 1955-1980, structured in such a manner as to meet the dimensions suggested above.

## CULTURAL STUDIES IN PRACTICE

di

Ian Connell  
Coventry

For some, the intellectual left situated in the research sector of tertiary education, « cultural studies » would be recognisable as that field of work discussed by Hall in 'Cultural Studies: two paradigms'<sup>1</sup> and by Johnson in 'Cultural Studies and Educational Practice'<sup>2</sup>. These two essays depict the study of culture as having been formed up in terms derived from two major paradigms — one, a more established 'culturalism', the other 'structuralism', a more recent entry which is said to have « interrupted » those modes of study developed in the light of the 'culturalist' overviews.

Both Hall and Johnson view the former, culturalism, as the founding moment. It is established and developed in what are assumed to be now well-known and widely used texts, such as Hoggart's *Uses of Literacy* (1957), William's *Culture and Society* (1958) and *Long Revolution* (1961), and Thompson's *Making of the English Working Classes* (1963). This body of work places 'meaning' and 'experience' as the central object of study. As Hall points out in his summary account of its contributions,

It defines 'culture' as both the meanings and values which arise amongst distinctive social groups and classes, on the basis of their

<sup>1</sup> In *Media, Culture and Society*, January 1980, Vol. 2, No. 1.

<sup>2</sup> In *Screen Education*, Spring 1980, No 34. See also Johnson's 'Three problematics: elements of a theory of working-class culture' in *Working Class Culture*, ed. by Clarke, Critcher and Johnson, Hutchinson, 1979.

given historical conditions and relationships, through which they handle and respond to the conditions of existence; and as the lived traditions and practices through which those 'understandings' are expressed and in which they are embodied... The experiential pull in this paradigm, and the emphasis on the creative and on historical agency, constitutes the two key elements in the humanism of the position outlined. Each consequently accords 'experience' an authenticating position in any cultural analysis. It is, ultimately, where and how people experience their conditions of life, define them and respond to them which, for Thompson, defines why every mode of production is also a culture, and every struggle between classes is always also a struggle between cultural modalities; and which, for Williams, is what a 'cultural analysis', in the final instance, should deliver (p. 63).

This emphasis on the experiential — that which has to be described and re-created in cultural analysis in order that it might, finally, constitute a yardstick for assessing such secondary representations as media texts or other histories — combines with, as Johnson points out, « an abiding suspicion of abstract categories, of hard and fast analytic distinctions... of aprioristic reasoning, of theoretical impositions on experience. The preferred method was (apparently, *IC*) experiential, even autobiographical ».

The arrival of 'structuralism' via the work of Lévi-Strauss and especially via the work of Althusser not only places the concept ideology centrally on the agenda of study but vigorously challenges many of the cherished formulations concerning 'experience'. Johnson formulates the difference between the structuralist and culturalist perspectives in the following way:

One characteristic abstraction from larger social processes has been that of ideological, symbolic, linguistic or 'discursive' practices or systems which are then analysed, mainly, in terms of their internal logics and processes. Much structuralist analysis has taken this form: the concern is with the ways that these systems treated as texts, structure or position their (ideal and, more rarely, actual) readers or 'subjects'. This is a very different pre-occupation from that of the older traditions with the cultural forms of life of particularly historically situated groups and classes. Different too, in some variations, from a characteristically marxist or sociological concern with 'social relations' (p. 8).

[2]

As to the encounter between this paradigm and the culturalist one on the question of 'experience', Hall suggests that « whereas in culturalism experience was the ground — the terrain of the lived — where consciousness and conditions intersected, structuralism insisted that experience could not ground anything since one could only 'live' and experience one's conditions in and through categories, classifications and frameworks of the culture. These categories, however, did not arise from or in experience: rather, experience was their effect ».

Having summarised the main features of each, Johnson in his essay goes on to suggest, somewhat optimistically, that 'absolutist' stances between the two are becoming more difficult to sustain, and, in common with others who have been schooled somewhere in or between the two, that there is a possibility of combining « in an imaginative, careful and reasoned way, elements from different intellectual and political traditions ». Given this, Johnson concludes that it is « becoming more exciting to teach again » as it was for him « even in a conventional Redbrick university in the late 1960s and early 1970s ».

This résumé of the theoretical landmarks of the study of cultures though brief will I hope suffice as a reminder of at least the general character of the problematics which have been recruited for the purposes of analysis. There are, however, a number of problems with Hall and Johnson's account, problems which stem from the abstractness of their account. The declared aim to 'get beyond' theoretical sectarianism of the sort which has plagued critical intellectual work during the last decade is laudable. But, it is marred by the glossing over of some very real and potentially messy theoretical differences. Take, for instance, the quite distinctive formulations of experience. For 'culturalists', 'experience', or 'lived experience' is a bedrock which is often made to seem to exceed many if not all of its representations<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> See here the points made by the interviewees to Raymond Williams in *Politics and Letters*, NLB, 1979.

[3]

For 'structuralist', on the contrary, 'experience' is a complexly constructed effect. In the work of Volosinov there is a formulation which economically and clearly marks this difference: « there is no such thing as experience outside its embodiment in signs... It is not experience that organises expression but the other way round — *expression organises experience*. Expression is what first gives experience its form »<sup>4</sup>.

In 'culturalist' work, then, there remains a conception of experience which not only separates it from expression or representation but also reduces the latter to an instrument for conveying more or less adequately the former. Experience would seem to spring, fully formed, simply from living out the conditions of existence. Though this may represent some advance on individualistic and psychologistic propositions concerning experience, it is nevertheless inadequate in that it has no means of explaining the formation of particular social experiences. 'Structuralist' and semiotic work does seem to provide such means inasmuch as it proposes 'expression', 'representation' or 'signification' as the formative moment, as that social practice which articulates experience, which produces definite ideas and ideational systems, and which enables the living out of social conditions to be done meaningful.

It is, given these differences alone, difficult to see how they can be combined at all. Any attempt to do so would have to be indeed « imaginative ». The study of cultures will only be advanced usefully if we admit not just combining aspects of theoretical schemes but also the necessity of rejecting others, however much this will lead to argument, disturbing and possibly vitriolic debate. The moment when we have to say that such and such a formulation or proposition is wrong cannot be infinitely delayed.

<sup>4</sup> *Marxism and the Philosophy of Language*, Academic Press, 1973.

There are other, equally important problems with the view on offer, problems which arise from Hall and Johnson's refusal to engage in examining how the problematics to which they refer circulate within academic institutions. It seems to me that they *assume* a familiarity with the works they cite and, moreover, assume that they are unilaterally regarded as significant. In this respect, the view of the study of cultures offered by Hall and Johnson might usefully be thought of as that of the 'frontiersmen'. It is a view from the outer limits of the settled and acceptable notions about how cultures can and should be studied. It is a view quite distinctive of, and in many crucial respects, opposed to the ways in which the study of culture is currently being taught.

As a teaching object, cultural studies is, for the moment, mainly to be located in the context of Communication Studies degrees, offered in the main by the polytechnics. In this institutional site, cultural studies as formulated by Hall and Johnson would be, for some, unrecognisable, while for others it would be seen as a none too convincing front for introducing marxist theories and problematics and / or for peddling « the recent and fashionable » — to quote a CNNA (the Council for National Academic Awards, the body which functions to scrutinise and endorse degree submissions) response to a cultural studies submission we made which followed the contours sketched in their account. In short, there exists in this crucial area of undergraduate teaching, virtually the only area which professes to encompass the study of cultures, a construction of the field of study which Hall and Johnson's account erroneously presumes to have been dislodged and surpassed.

On a superficial inspection, the context of Communication Studies degrees would seem to be an especially productive and suitable location for the 'imaginative, careful and reasoned' study of cultural practices and the specific sets of social relations established in and through these practices. These degrees are, for instance, presented as 'in-

ter-disciplinary', as pluralistic hybrids which introduce a variety of disciplines, theoretical and methodological paradigms, each mutually and critically informing the other. According to John Corner and Jeremy Hawthorn, co-editors of the recently published *Communication Studies: An Introductory Reader* (1980), « an important early stage in the development of any subject is to make it problematic, to go underneath the problem-free surface of things to reveal those difficulties that familiarity and inattention often hide » (pp. 2-3). On encountering remarks such as this, one might be tempted to assume that these degrees offer not just an opportunity to question that seemingly problem-free common-sense which students may well bring to bear, but also the opportunity to question orthodox and 'rational' explanations as well as the ways (methodologies, modes of argumentation) and means (concepts, categories) by which such explanations have been produced and sustained. However, the 'lived experience' of negotiating a space for the study of cultures leads to quite different conclusions.

The professed 'inter-disciplinarity' of the field often means, in practice, an uneasy co-existence of specialisms, each jealously guarding its claims for consideration, recognition and official approval. In practice, too, a somewhat less than hidden curriculum operates — which is present in the assembly and organisation of particular courses — to encourage students to spot and to observe disciplinary boundaries and the disciplinary pecking order. (Beware! You are now passing out of 'sociology' or 'psychology' or 'history'). In such a situation, it is all too easy for the study of cultures to become 'cultural studies' and, in the course of this transformation to be made to appear as just another specialism, at best, as important as the others with which it co-exists.

The attempt to 'go underneath the problem-free surface of things' can be frustrated in various ways. Either the 'culturalist' or the 'structuralist' tendencies in the study of cultures introduce difficult (in the sense of awkward) questions

of an epistemological and, indeed, of a political kind. Both, in their different ways, bring into the realm of the questionable premises, problematics and procedures which had hitherto seemed beyond question, fixed and eternal. This too can be, and frequently is elided by compartmentalisation. While there can be much talk of cross-referring and of the critical inspection of this or that problematic in the light of others when students are being introduced to courses, what they actually encounter are discrete and carefully policed pathways through a degree. Should this state of affairs be questioned, 'professionalism' and 'expertise' are speedily wheeled out in its defence. Then the critical thrust is contained, held firm within the subordinate space allotted to it. Moreover, theoretical opposition is always open to the possibility of being transformed into mere difference: 'well, there are, of course, a variety of perspectives here...', with all the attendant suppositions that one is as useful as the other.

So far, I have referenced only the mechanisms of isolation by which the study of culture is transformed into 'cultural studies'. But, critical theoretical work is also contained by means of 'integration' accomplished on the back of this isolation. As I suggested earlier, in the context of these Communication Studies degrees, neither of the tendencies discussed by Hall and Johnson are hegemonic let alone dominant. Other paradigms command the field and provide a measure of the acceptable. It is to these paradigms that we must look to locate the epistemological and methodological 'unity-in-difference'. The formative influences in these degrees are drawn from, for instance, the deep conceptual structures of American political science, its pluralistic conception of social formations, its simultaneously normative and subjectivist conception of social action. These provide theoretical 'coherence' and tolerate the presence of a cultural studies — but one that has been stripped of its 'deviant', heterodoxical concerns and pursuits.

An instance of this selective appropriation is to be found in the uses made of Hoggart's work, especially *The*



*Uses of Literacy*. This book represents the 'acceptable face' of the study of culture — a study untroubled by 'difficult' theories. It will frequently be employed for its supposed insights into the living cultures of the English working class. Such usage is to misrecognise the real value of the book which is given in what it reveals about the cultural differentiations of the proletariat and about the ideologies in and through which a specific fraction of that class regards itself as morally and intellectually superior to others. I suggested earlier that this book was only *apparently* experiential; though it recruits autobiographical material, this material is made sense of in the light of implicit theoretical propositions. In respect of these propositions I must say that I have never been able to see in them the « thorough-going departure from previous concerns », nor « the rejection of the 'culture-debate' polarised around the high-low distinction » that has been claimed for them<sup>5</sup>. Though the terms 'high' / 'low' are not employed to categorise cultural formations, the evaluations which these terms articulate are made in other ways. As Hoggart himself states he remains principally concerned about the « health » of culture, and this binds him to the sorts of concerns which had already been stated by, for example, Leavis and Thompson<sup>6</sup>. Like them, Hoggart is less concerned with describing and explaining cultural differentiation and more, indeed primarily, concerned with the evaluation of often supposed difference. It is, however, correct to say that the full thrust of this evaluative discourse on cultures is qualified in Hoggart's work. This is accomplished by the presence of an equally questionable set of propositions deriving from the 'pluralist' critiques of the 'mass society theses', which, however inadequately did allow for some measure of resistance to what had hitherto been supposed to be the pervasive and unstoppable influence of the media. Hoggart's work is poised between these

<sup>5</sup> These points are made by Hall, *op. cit.*

<sup>6</sup> I have in mind here not only *Culture and Environment*, but also Leavis's more polemical essay, 'Mass Civilisation and Minority Culture'.

two sets of propositions concerning culture, cultural change and cultural difference, and hence his argument that 'massification' in cultural affairs was not yet a fully accomplished fact but more of a tendency<sup>7</sup>.

It is precisely because Hoggart's analysis (?) is contained by these overviews that it can and does with relative ease find its way onto course bibliographies. The case for including Raymond Williams's work is, however, considerably more difficult to win precisely because in his work we do find a genuine attempt to 'settle accounts' with the discriminatory discourses on cultures which emerged in England from the study of literature, and a genuine attempt to engage more 'difficult' and 'dangerous' explanatory frameworks. I have in mind here Williams's early recruitment of structuralist modes of thought (in *Culture and Society*) and his qualified use of marxist themes. It is this theoretical dissonance which renders Williams's work more marginal in the context of Communication Studies.

As to the effects of such selective appropriation of the field of work referenced by Hall and Johnson, perhaps the major one has to do with the reinforcement of certain notions of culture which will already be in place for students by the time they enter such degree courses. Many of our students find Hoggart's work and the work of Leavis and his circle refreshingly 'easy'. Why should this be so? In part it has to do with the phenomenal form of Hoggart's work, with its apparently experiential, autobiographical character. But it also has to do with the fact that in their passage through secondary education they will have been quite thoroughly schooled in the discriminatory discourses on culture. That is to say students come to these courses as skilled practitioners of discriminatory discourses, quite capable of evaluating cultural artefacts in the light of gen-

<sup>7</sup> This point is emphasised by Critcher in 'Sociology, cultural studies and the post-war working class' in Clarke, Critcher and Johnson, *op. cit.*

eralised, 'humanistic' values. (Most of the students placed on our course, for example, will have taken English literature courses at 'A' level).

In the course of examining Hoggart's work students will spontaneously operate at the experiential level. The exercise of criticism can all too easily become one of swapping this experience for that or claiming that this experience is more 'authentic' than that. To break out of this spiral, to get students to think about experience as produced, students are required to read another but quite distinctive autobiographical account, Jimmy Boyle's *Sense of Freedom* which charts his passage into the wildly criminal cultures of Glasgow. Unlike Hoggart's book, Boyle's referents are not at all 'respectable'; he presents rather an exploration of those cultures which Hoggart avoids by classing them as unquestionably unhealthy. The aim of this exercise is not to suggest to students that one is more experiential than the other, or that one account is more 'authentic' than the other, but rather to begin to make the point that experience is at all times constructed and does not emerge 'naturally' or spontaneously from living out certain conditions of existence. (The social situations of both books are broadly the same). This, then raises questions about the formation of cultural difference and puts on the agenda the search for the analytic ways and means by which cultural production, and cultural difference might be understood.

There is another reason for the received 'easiness' of much of the work students will be expected to read and discuss on these courses. Much of it is imbued with many of the little myths concerning cultures and the articulation of social classes which have circulation that exceeds the boundaries of academic institutions. Much of the preferred reading is grounded in the mythologies that are constituent elements of popular discourses or 'common sense'. Frequently, there will be little material presented to students that will enable them to distantiate and, perhaps, to disengage themselves from being the bearers, the personifications

of these mythologies. Quite the contrary. Much of their work will tend in the opposite direction, to reinforce, rationalise and idealise these myths. If in the course of their higher education students become critical it will frequently be in spite of their courses. They will see in them nothing 'useful'.

What, in my view, this calls for is a pedagogic strategy which is constantly alive to the need for disarticulation and re-articulation, though not at all only or even primarily at a theoretical level. If such a strategy is to be effective, that is, if such a strategy is to be of use to students it must start out from and return to what passes for common sense and the real among students. So, in the context of seminars, space must be made available for students to speak their own biographies and feelings before passing over to discuss the structure and structuring of that 'lived experience'. The delicacy of such work cannot be under-estimated. It is permanently in danger of dismissing the experienced as ideological or as something to be put aside in favour of a more 'rational', scientific understanding. The aim cannot be to dismiss, but rather to transform, to work over already established common sense to produce 'good sense'. It is as Gramsci observed «not a question of introducing from scratch a scientific form of thought into everyone's lives, but of renovating and making 'critical' an already existing activity»<sup>8</sup>.

This strategy by no means entails an outright rejection of 'critical intellectual work', but it does raise some pretty fundamental questions about the current practice of such work. For too long now the point of departure and of return has been theoretical. For too long now students have been dragged into discussions of 'recent developments in marxist theory' and left there. For too long now theoretical work has been personalised: yesterday Althusser and Pou-

<sup>8</sup> In Gramsci, *Selections from the Prison Notebooks*, eds. Hoare & Nowell Smith, Lawrence and Wishart, 1971.

lantzas, to-day Lacan, Kristeva and Foucault. All that this accomplishes is the reproduction of a professional intellectual caste skilled, perhaps, in epistemological argument, but rarely in the production of 'really useful knowledge'. I do not for a moment pretend that the production of such knowledge is an easy task, but it is a task which is urgently required as more and more students face the prospect of permanent unemployment.

These remarks should not be taken to suggest an anti-theoretical stance; they are merely anti-theoreticist. It follows, from what I said a moment ago, that critical intellectual work must start out from and return to common sense, and, I would add, the pressing problems of the moment. But what happens on the way? The aim of the critical study of cultures should I think be to provide some of the means by which social formations are produced and reproduced and, in so doing, to provide some understanding of how they might be progressively transformed. To fulfill this aim, the study of cultures must become more problem orientated in the sense that it must direct attention to the ways in which particular social practices come to be defined as problematic. It must, therefore, permit of the study of social policies, official accounts and strategies and the official recruitment of explanatory schemes and research. It is at this moment students will begin to encounter abstractions-in-thought, and from the outset they should be encouraged to do so critically, which means in practice, refuting any notions that they are dealing with bodies of unquestionable, authoritative concepts. All conceptual schemes are fundamentally contestable, and students must be equipped to engage in conceptual contest. So, this will require an engagement with 'recent development in marxist theory' but never simply for its own sake. Rather the engagement must be in terms of enabling an assessment of dominant definitions and strategies in the first instance. The aim here shouldn't simply be to classify these definitions as ideological, nor even simply to explain why they are ideological. More than this the aim should be to explain their social effectivity, to offer

an account of the social sway of particular ideologies. Furthermore, alternative accounts and definitions must be attempted. We must break the habit of eternally negating this or that position and begin to offer positive and more productive alternatives not just theoretically but also in terms of practicable strategies.

Rather than continue this discussion in a general way, let me try and clarify what I think is involved in relation to the course which we have so far evolved. As can be seen from the course outline (cf. pp. 86-7), there are three courses in particular which attempt to introduce students to the study of cultures as this has been outlined by Hall and Johnson (A3, B14, C23). Each of these courses is mandatory.

A3 is concerned, at one level, with ways of analysing televisual discourses. It introduces students to the practice of 'content analysis' and then various instances of semiotic analyses. But it is not solely concerned with equipping students to conduct such analyses for themselves. The course also attempts to raise questions about the ways in which the production, circulation and appropriation of tele-texts is conceived. That is to say if students want to adopt the practice of content analysis they should be aware that in so doing they are also adopting a particular understanding of the workings of tele-signification. So, the course is also designed to introduce students to a range of conceptions of signification practices. This begins with the notion that television programmes are 'message-vehicles' — a metaphor which runs through many accounts of television's output. This notion carries with it the implication that tele-languages are merely expressive instruments for conveying pre-constituted meanings. Berger and Luckman's *Social Construction of Reality* is one of the texts students are encouraged to read on the grounds that it offers a quite sophisticated exposition of this particular conception.

From here students are directed to Burgelin's criticisms of content analysis and to the work of de Saussure, Barthes and Eco to introduce a certain notion of signification. Ha-

**STRUCTURE OF DEGREE**  
Year One

\* = mandatory modules  
Year Two

Set A - 5 modules	Set B1 - 2 from 6 optional modules ** = prerequisites for 3rd year modules
<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; margin-bottom: 5px;"> <b>A1*</b> Media Studies Workshop 6 hours per week             </div>	<div style="display: inline-block; width: 45%; border: 1px solid black; padding: 5px; margin-right: 5px;"> <b>B6</b> Advertising 2 hours per week             </div> <div style="display: inline-block; width: 45%; border: 1px solid black; padding: 5px;"> <b>B7**</b> Film Studies I 2 hours per week             </div>
<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; margin-bottom: 5px;"> <b>A2*</b> Aspects of Visual Communication 2 hours per week             </div>	<div style="display: inline-block; width: 45%; border: 1px solid black; padding: 5px; margin-right: 5px;"> <b>B8</b> Design and Communication 2 hours per week             </div> <div style="display: inline-block; width: 45%; border: 1px solid black; padding: 5px;"> <b>B9**</b> Art and Communication I 2 hours per week             </div>
<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; margin-bottom: 5px;"> <b>A3*</b> Language, Culture and Communication 2 hours per week             </div>	<div style="display: inline-block; width: 45%; border: 1px solid black; padding: 5px; margin-right: 5px;"> <b>B10</b> Photography 2 hours per week             </div> <div style="display: inline-block; width: 45%; border: 1px solid black; padding: 5px;"> <b>B11</b> Print 2 hours per week             </div>
<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; margin-bottom: 5px;"> <b>A4*</b> Communication and Human Behaviour I 2 hours per week             </div>	<p style="text-align: center;">Set B2 - 4 mandatory modules</p> <div style="display: inline-block; width: 45%; border: 1px solid black; padding: 5px; margin-right: 5px;"> <b>B12*</b> Communication and Human Behaviour II 2 hours per week             </div> <div style="display: inline-block; width: 45%; border: 1px solid black; padding: 5px;"> <b>B13*</b> Mass Communication II 3 hours per week             </div>
<div style="border: 1px solid black; padding: 5px;"> <b>A5*</b> Mass Communication I 3 hours per week             </div>	<div style="display: inline-block; width: 45%; border: 1px solid black; padding: 5px; margin-right: 5px;"> <b>B14*</b> Culture and Cultural Action 2 hours per week             </div> <div style="display: inline-block; width: 45%; border: 1px solid black; padding: 5px;"> <b>B15*</b> Research Methods 2 hours per week             </div>
Modules taken 5 Examinations taken 4 Assignments 13 Student Hours 15	Modules taken 6 Examinations taken 6 Assignments 12 Student Hours 13

Year Three
Set C1 - 3 from 6 optional modules
<div style="display: inline-block; width: 45%; border: 1px solid black; padding: 5px; margin-right: 5px;"> <b>C16</b> Film Studies II 3 hours per week             </div> <div style="display: inline-block; width: 45%; border: 1px solid black; padding: 5px;"> <b>C17</b> Broadcasting - TV and Radio 3 hours per week             </div>
<div style="display: inline-block; width: 45%; border: 1px solid black; padding: 5px; margin-right: 5px;"> <b>C18</b> Art and Communication II 3 hours per week             </div> <div style="display: inline-block; width: 45%; border: 1px solid black; padding: 5px;"> <b>C19</b> Media Policy 3 hours per week             </div>
<div style="display: inline-block; width: 45%; border: 1px solid black; padding: 5px; margin-right: 5px;"> <b>C20</b> Information Structures 3 hours per week             </div> <div style="display: inline-block; width: 45%; border: 1px solid black; padding: 5px;"> <b>C21</b> Journalism 3 hours per week             </div>
Set C2 - 2 mandatory modules
<div style="display: inline-block; width: 45%; border: 1px solid black; padding: 5px; margin-right: 5px;"> <b>C22*</b> Mass Communication III 2 hours per week             </div> <div style="display: inline-block; width: 45%; border: 1px solid black; padding: 5px;"> <b>C23*</b> Culture and Ideology 2 hours per week             </div>
Modules taken 5 Examinations taken 5 Extended Essay 1 Assignments 10 Student Hours 13

ving worked through the key terms of this perspective students are then introduced to the work of Volosinov. This work is employed for a number of reasons, not least because of the exemplary nature of his critique of 'abstract objectivism' on the one hand and 'individualistic subjectivism' on the other. The critique is exemplary in our view because it represents a genuine attempt to work with the strengths of each of these conceptual traditions. At this stage of the course, the work is geared to expositing the idea that language is a practical constitutive activity and to developing a mode of analysis which is consistent with this conception and all that it entails.

Throughout the course, every attempt is made to introduce concepts in relation to particular analyses of extracts from television programmes and from everyday conversation. The second half of the course is almost wholly taken up with analysis, though students are constantly encouraged to refer back to the conceptual schemes to which they have been introduced. It is during this part of the course that questions of decoding, of the differential appropriation of meanings are more centrally foregrounded. Much of the available work on 'reception' is simply geared to demonstrate differentiation rather than to explain why it should occur. The latter is posed as the central, crucial problem and again Volosinov's work is recruited to help clarify why this is the case and to begin to suggest ways in which the problem can be tackled analytically.

In sum, then, the course attempts to identify a number of conceptual and analytic problems to do with tele-signification. But over and above this it attempts to develop an awareness of the conventional nature of, particularly, televisual journalistic story-telling and to encourage students to inquire into why a certain repertoire of forms has come to be institutionalised. That is to say, having identified at least the major characteristics of this practice of story-telling, students are encouraged to ask why these and not others, and to think about ways in which this practice might be differently executed.

B 14 aims to introduce students to a range of conceptions of 'culture' and 'cultural production'. It takes off from the work done at the end of the first year course, A 3, by developing further the notion of 'differential decoding'.

This course tries to avoid simply offering up readings from the various schools of thought — variants of the mass society thesis, the culturalist and to a lesser extent the structuralist theses. Rather it attempts to situate this range of work as a complex set of responses to the transformations in progress in the British social formation since the war to the present moment. This entails a familiarity with changes in the labour process and the composition of labour. So students will be expected to read the work relevant to the 'embourgeoisement' debates. They will be expected to become familiar with the emergence of youth and youth cultures as a 'social problem', which also functions as a basis for saying something about the changed and changing political character of Britain during the last three decades.

We hope, then, that this course not only introduces students to the expanded and transformed definitions of 'culture' offered by the culturalist traditions, but also to discuss, with reference to particular moments and developments, the ways in which cultural practices are related to and combined with others. And, in this context, they are introduced to more general statements concerning such combination, for instance, the various attempts to make use of, and to revise the marxist metaphor of 'base-and-superstructure'. Another important dimension of the course is to explore notions of intellectual work and notions of the social role of intellectuals. This is an issue raised in different ways by some of the literature they will encounter, but it is also an attempt to encourage students to think about, and be critical of, what they are being trained for.

Finally, then, a few remarks concerning the third year course C 23, 'Culture and Ideology'. Throughout the pre-

vious two years students will have encountered various notions of 'ideology', and various working definitions will have been proposed. In this course one strand of the work consists of a more systematic review of this troubled concept with particular reference to the marxist tradition. Similar work is undertaken with respect to the concepts of power they will have encountered in this and other strands of the course.

But, as in the other two courses, an attempt is made to relate these theoretical discussions to the pressing and recurrent problems of the moment. So, the year begins by discussing the emergence of 'Thatcherism' and the part played by the media in the emergence of this 'authoritarian populism'. This is an attempt to sketch in the main contours of a problem, which is returned to in the second part of the year once students have worked through the various theoretical schemes which have been or could be applied.

Each course attempts, then, to work at a number of levels, the theoretical, the analytic and the lived, and attempts to suggest, with due regard to mediations, the interconnectedness of each. Moreover, in each course an attempt is made to suggest ways in which the work can be extended to the sorts of problems and issues which will be raised on the other compulsory and optional courses taken by the students. In all of this, there are of course problems. Each course is quite demanding in terms of time and effort. Each course cuts across established disciplinary boundaries. Furthermore, not all students find it easy to break from more established pedagogic modes, and continue to search out 'authoritative' statements, definitive answers and the like. And, for some of these problems, we have as yet no answers.

One final point has to be made, which refers back to some of the points raised earlier. One implicit premise in the organisation of these courses is that there is no evi-

dently obvious way to study cultures. It is, therefore, not assumed that *the* way to study cultures will be located somewhere in or between the 'culturalist' and 'structuralist' paradigms. It may well be that these offer better ways, suggest more adequate questions and provide the conceptual means whereby more useful explanations can be constructed, and, therefore provide a basis for more useful strategies. But none of this can be taken for granted. It has to be demonstrated, put to the test in relation to the other paradigms and ways of study installed in these courses.

Lo studio del romanzo e del testo poetico in vari loro aspetti e forme rappresentano l'interesse dominante nella serie di articoli di questo fascicolo.

M. T. Chialant esamina nel suo studio intitolato « Il paradosso dickensiano: fact vs fancy », la precarietà della ricerca di Dickens volta a definire le strutture di un universo artistico situato fra realtà concrete e aspirazioni; A. Contenti nell'articolo intitolato « L'uomo fatale da Childe Harold a Harold Robbins » osserva invece la natura del protagonista del best-seller degli anni '60 individuandone il paradigma della personalità che risale in ultima analisi a convenzioni romantiche commercializzate; L. Di Michele nel suo « Romanzo prismatico di J. G. Ballard » esplora il mondo rarefatto e ricco di rifrazioni allusive della fantascienza quasi-letteraria di un narratore non privo di sofisticazioni; P. Splendore presenta una rassegna degli studi sulla narrativa recente che consente di orientarsi in un campo che si va facendo sempre più labirintico.

Auden si trova al centro di due studi, quello di N. Pantaleo intitolato « Da Pope a Kierkegaard: New Year Letter di W. H. Auden » che ne esamina l'atteggiamento filosofico-religioso, e quello di M. Vitale, « Intellettuali e proletariato: speranze e delusioni degli anni '30 inglesi », che invero discute, attraverso l'analisi di suoi testi poetici, una caratteristica comune a molti intellettuali della sinistra inglese degli anni '30. « Unimaginable Zero Summer », di V. Gentili studia le vicissitudini dell'analogia nei Four Quartets di T. S. Eliot esplorandone le implicazioni logiche e ideologiche e rivelando interessanti caratteristiche del testo. Tanta attenzione data alla contemporaneità vale a porre in evidenza l'articolo di M. Palermo Concolato, « Immagini medievali di Cuccagna », che analizzando un attraente testo medio-inglese propone spunti interpretativi riferibili ad aspetti fondamentali della vita medievale.

Nell'unico articolo dedicato a problemi dello spettacolo teatrale (« Tra gesto e parola: la ricerca teatrale di Peter Brook ») L. Curti continua l'esplorazione di uno dei più prestigiosi artefici dell'ambito teatrale contemporaneo discutendone la teoria e le realizzazioni sceniche.

IL PARADOSSO DICKENSIANO: FACT vs FANCY,  
OVVERO « THE FUSION OF THE GRACES OF  
THE IMAGINATION WITH THE REALITIES OF LIFE »

di  
Maria Teresa Chialant  
Napoli

Do not let us, in the midst of the visible objects of nature, whose working we can tell of in figures, surrounded by machines that can be made to the thousandth part of an inch, acquiring every day knowledge which can be proved upon a slate or demonstrated by a microscope — do not let us in the laudable pursuit of the facts that surround us, neglect the fancy and the imagination which equally surround us as part of the great scheme...<sup>1</sup>

I. La produzione narrativa dickensiana è contrassegnata dalla presenza di rilevanti contraddizioni su alcune questioni cruciali dell'epoca vittoriana. La posizione ambivalente di Dickens fra l'accettazione dei valori e dei codici dominanti e la loro contestazione, lungi dall'essere un segno di confusione intellettuale e tantomeno di opportunismo ideologico, rivela, al contrario, una problematicità di fronte ai fermenti sociali e culturali del tempo che si risolve in una costante ricerca di equilibrio fra opposti apparentemente inconciliabili.

<sup>1</sup> C. Dickens, *The Speeches*, ed. by K.J. Fielding, Oxford, The Clarendon Press, 1960, p. 284. Dickens pronunciò queste parole in occasione di un discorso che tenne il 3 dicembre del 1858 per il « Prize-giving of the Institutional Association of Lancashire and Cheshire: Manchester ».



L'antitesi *fact/fancy* ne è un esempio.

Partiamo da un'affermazione scontata e solitamente riferita a *Hard Times*, secondo cui Dickens contrappone i valori della fantasia, dell'amore e dell'arte ai principi distruttivi dell'individualismo, del profitto e dell'arida logica.

Gli ambiti del discorso investiti da questa dicotomia sono almeno tre: sociale, etico ed estetico. Essi testimoniano dello sforzo di Dickens a perseguire un ideale di armonia ai vari livelli delle manifestazioni umane, e rivelano una modalità psichica ricorrente che emerge tanto nella produzione narrativa quanto nell'impegno civile: qui, con la ricerca del superamento delle tensioni sociali e lo smussamento degli antagonismi di classe, là, con il ricorso a convenzioni letterarie e soluzioni formali fra loro apparentemente contrastanti — la descrizione naturalistica e l'uso di un linguaggio altamente simbolico e allusivo, il bozzetto di costume e l'adozione di un'ottica 'metafisica' nella rappresentazione della realtà.

Ma i termini dell'antitesi *fact/fancy* hanno ulteriori significati che vanno al di là di *Hard Times* e di Charles Dickens, e che investono i molteplici livelli di senso contenuti in un altro ben noto dualismo dell'epoca: quello fra 'civiltà' e 'cultura' (o 'coltivazione', come diceva Coleridge nel saggio *On the Constitution of the Church and State*, in cui parla di « the permanent distinction and the occasional contrast between cultivation and civilization »). La consapevolezza di questa dissociazione storicamente determinata dalla rivoluzione industriale, divenuta patrimonio culturale dell'intellettuale ottocentesco e parte della « structure of feeling » dell'epoca — per usare un'espressione cara a R. Williams — aveva anche prodotto una pericolosa schematizzazione nella comprensione della realtà:

Feeling and thought, poetry and rational inquiry, appeared to be antitheses, to be 'chosen' between, or to be played off one against the other. But in fact they were antitheses within a disruption: the confusion of men haunted by the ghost of a 'mind'<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> R. Williams, *Culture and Society 1780-1950*, Harmondsworth, Penguin, 1966, p. 81.

Su questa visione dicotomica del mondo — l'eredità romantica dei vittoriani, drammaticamente vissuta dalle migliori menti del secolo, da J. S. Mill a Thomas Carlyle, a Matthew Arnold, a Ruskin, a Morris — s'inserisce la contrapposizione dickensiana tra *fact* e *fancy* ma anche la premessa del suo superamento. Il paradosso concettuale sta nel fatto che la fantasia non è soltanto uno dei poli dell'antitesi, ma anche la modalità necessaria per giungere alla sintesi.

Questo tipo di soluzione e il metodo per raggiungerla mi sembra che siano una prassi ricorrente nella tradizione umanistico-liberale britannica. Penso — a mo' d'esempio — a due figure di intellettuali particolarmente importanti in questi ultimi due secoli, Matthew Arnold e E. M. Forster, legati non soltanto da affinità ideologiche e intellettuali, ma situati in una linea di continuità sul piano della sensibilità estetica. Di fronte alla tendenza dell'epoca, ancora dominata dai miti tecnologici e produttivistici dell'Utilitarismo, a privilegiare nell'istruzione pubblica l'insegnamento delle scienze naturali rispetto alle discipline umanistiche (che Arnold chiama « letteratura » *tout court*, e i suoi contemporanei *belles lettres*, ad indicare che « the study is an elegant one, but slight and ineffectual... a superficial humanism, the opposite of science or true knowledge », come egli stesso polemicamente dichiara nel saggio *Literature and Science* del 1885<sup>3</sup>), l'autore di *Culture and Anarchy* rivendica alla letteratura il merito di contribuire alla 'costituzione della natura umana', al contrario degli studi scientifici che possono solo fornire delle conoscenze fra loro separate. Il potere delle *humanae litterae* è invece quello di « relate these pieces of knowledge to our sense for conduct, to our sense for beauty »<sup>4</sup>. Poiché l'istinto del bene e l'istinto del bello — prosegue Arnold — sono i due più forti desideri innati nell'uomo, la superiorità della poesia sta nel fatto che essa, nel coinvolgere le emozioni e i sentimenti oltre alle facoltà

<sup>3</sup> M. Arnold, *The Portable Matthew Arnold*, ed. by L. Trilling, New York, The Viking Press, 1966, p. 410.

<sup>4</sup> *Id.*, p. 416.

intellettive, fornisce gli strumenti che permettono di connettere i processi conoscitivi al senso etico e al senso estetico. Insomma, per Arnold uno dei corni del dilemma — letteratura o scienza? — si fa mezzo di soluzione del dilemma stesso. Non si tratta, dunque, di scegliere fra due entità contrapposte, bensì di riconoscere ad una delle due i requisiti necessari per la loro conciliazione. Ciò a cui tende Arnold, in un'epoca in cui era teorizzata e praticata la divisione del lavoro, è la ricostituzione dell'uomo totale, compito che, da un intellettuale formatosi nella tradizione umanistica, non poteva non essere affidato alla letteratura e alla 'cultura'.

Analogamente con E. M. Forster, seppure circa mezzo secolo più tardi, si ripropone il conflitto fra due opposte visioni del mondo che sono la continuazione del contrasto fra 'cultura' e 'civiltà', letteratura e scienza, *fancy* e *fact*. Qui la tensione è fra la « inner life », basata sulla coltivazione dell'intelletto, sui rapporti umani privilegiati, sull'arte, e la « outer life of telegrams and anger », costituita dal mondo della politica e degli affari.

Nell'universo narrativo di Forster i personaggi portatori dei valori positivi sono quelli (come Margaret Schlegel in *Howards End* e Fielding in *A Passage to India*) che avvertono l'esigenza di equilibrare queste opposte modalità per la salvezza della società contemporanea e nel rispetto della tradizione. Il messaggio dell'« only connect » forsteriano contiene, mi sembra, l'eredità romantica della « clerisy » di Coleridge, l'élite cui è affidato il compito di tramandare i valori del passato, poi reincarnata nei « best selves » (o « aliens ») di Arnold, e riconoscibile sotto varie altre forme nella cultura vittoriana. Fra queste, la *fancy* di Dickens.

II. Il richiamo alla necessità di conciliare le esigenze della vita esteriore — legate allo sviluppo industriale e al 'progresso' celebrato dalla Great Exhibition — con i bisogni più intimi dell'individuo, di unire, insomma, il 'dentro' e il 'fuori', è espresso da Dickens in varie occasioni, come quando, nell'espone gli intenti e il programma di *All the Year Round* (il periodico da lui fondato nel 1859 e diretto

fino al 1870, anno della sua morte), sottolinea l'importanza di fondere insieme « the graces of the imagination with the realities of life », una frase che diventa in quel contesto quasi un manifesto letterario<sup>5</sup>.

Dickens non aveva sempre posto sullo stesso piano per importanza l'immaginazione e la 'realtà' esterna. Alla prima, più spesso chiamata *fancy* (Dickens non fa distinzione tra i due termini, a differenza di Wordsworth e di Coleridge), aveva sempre assegnato una posizione privilegiata, come emerge da discorsi pubblici, articoli e lettere. In occasione della presentazione di *Household Words*, nell'editoriale del primo numero (il 30 marzo del 1850), Dickens così annunciava i criteri a cui si sarebbe ispirato il settimanale da lui diretto:

No mere utilitarian spirit, no iron binding of the mind to grim realities, will give a harsh tone to our Household Words. In the bosom of the young and old, of the well-to-do and of the poor, we would tenderly cherish that light of Fancy which is inherent in the human breast; which, according to its nurture, burns with an inspiring flame, or sinks into a sullen glare, but which (or woe betide that day!) can never be extinguished. To show to all, that in all familiar things, even in those which are repellant on the surface, there is Romance enough, if we will find it out: — to teach the hardest workers at this whirling wheel of toil, that their lot is not necessarily a moody, brutal fact, excluded from the sympathies and graces of the imagination; to bring the greater and the lesser in degree, together, upon that wide field, and mutually dispose them to a better acquaintance and a kinder understanding — is one main object of our Household Words.

In un altro articolo dello stesso numero del periodico — quasi a ribadire le intenzioni e il programma illustrati

<sup>5</sup> Così scriveva Dickens nell'ultimo numero di *Household Words* (May 28, 1859), dove dava l'annuncio della fondazione del nuovo periodico — che sarebbe poi stato una sorta di continuazione del precedente: « That fusion of the graces of the imagination with the realities of life, which is vital to the welfare of any community, and for which I have striven from week to week as honestly as I could during the last nine years, will continue to be striven for all the year round ».

nella « Preliminary Word » da cui si è riportato questo lungo passo, Dickens, nell'indicare l'importanza del teatro fra i passatempi del « common people », sottolinea la superiorità dell'immaginazione rispetto alle conquiste tecnologiche e al progresso economico: « There is a range of imagination in most of us, which no amount of steam-engines will satisfy; and which The-great-exhibition-of-all-the-works-of-industry-of-all-the-nations, itself, will probably leave unappeased »<sup>6</sup>. Dickens considera lo sviluppo della facoltà immaginativa strumento e condizione indispensabile perché gli uomini possano stabilire un rapporto non alienato con la realtà; realtà che può essere vissuta come 'esperienza' dall'individuo, nei suoi affetti, sentimenti ed emozioni, oppure in modo vicario, come possesso di oggetti o come astrazione nominalistica<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> « The Amusements of the People », *Household Words*, vol. I, No. I, p. 13. In questo articolo Dickens ironizza su di una istituzione come il Polytechnic di Londra — uno dei prodotti del movimento utilitarista nel campo dell'istruzione per le classi lavoratrici — « where an infinite variety of ingenious models are exhibited and explained, and where lectures comprising a quantity of useful information on many practical subjects are delivered ». Dickens esprime seri dubbi sui benefici che un giovane lavoratore può trarre da una simile istituzione, e prosegue: « We would be more disposed to trust him if he had been brought into occasional contact with a Maid and a Magpie; if he had made one or two diversions into the Forest of Bondy; or had even gone the length of a Christmas Pantomime ». (*ibidem*).

<sup>7</sup> Scrive T. Stoehr: « When Dickens sets up his dichotomy between fact and fancy at the beginning of *Hard Times*, he has in mind some much distinction between what is known only vicariously and what has been humanly experienced... Dickens' charge is that his generation lives out of touch with reality, having put its trust in abstractions — data, rules and forms, money, empty super structures of bureaucracy and tradition — rather than in concrete experience ». (T. Stoehr, *Dickens: the Dreamer' Stance*, Ithaca, Cornell U.P., 1965, pp. 260-1). Il critico riconduce questi fenomeni alla tendenza generale dell'epoca che egli chiama « representationalism », e che consiste nella sostituzione dell'esperienza reale con la conoscenza indiretta, ravvisabile nelle più varie manifestazioni della cultura vittoriana. « Voyeurism and the quest for vicarious experience — always advertised as culturally broadening — are clearly at the heart of these preferences for realistic technique and subject matter; just as they

Il perseguimento del successo materiale, da una parte, e la mitizzazione di teorie e principi astratti dall'altra, sono due fra i maggiori bersagli della narrativa dickensiana. L'accusa che lo scrittore muove alla sua epoca è di aver perso i contatti con la 'realtà' in favore di suoi sostituti — il danaro e il prestigio sociale, ma anche ideologie e miti, come la dottrina utilitaristica e « the gospel of success », che razionalizzano e giustificano l'individualismo, mentre soffocano quelle facoltà creative che generano l'amore e l'arte<sup>8</sup>.

Dickens si è confrontato con questa problematica un po' in tutta la sua opera. Due tappe fondamentali segnano, in tal senso, *Hard Times* e *Great Expectations*, dove l'autore sostiene e fa trionfare i valori rappresentati dalla *fancy*, ma

---

are the source of the popularity of photography and representational painting in all their nineteenth-century drappings — the documentarianism and the exoticism, the sentimentalism and the lubricity, the hero-worshipping portraiture and the death-bed commemorations of the village daguerreotypists ». (*id.*, p. 258). Tornando a Dickens, Stoehr afferma che la dicotomia tra *fact* e *fancy* può vedersi come una scissione tra fede nell'esistente e desiderio di ciò che dovrebbe o potrebbe essere; questo « split between belief and desire » avrebbe caratterizzato il secolo XIX, un'epoca di compromessi ed utopie, divisa fra « sentimental hopefulness and hard-headed expediency » (*id.*, p. 264).

<sup>8</sup> Il problema è ben individuato da J.R. Marlow che scrive: « These are the primary dangers which Dickens saw attacking the spirit of man. The first is that the earth from which man has sprung exerts its pull on him... To become earth or clay, ironically, is to be less concrete. What is concrete, as Kirkegaard defines it, is a synthesis of the finite and the infinite. For both him and Dickens, worldliness is unreality. For Dickens, to pursue apparent worldly good creates not security and satisfaction but ever growing insecurity and dissatisfaction with reality. The second primary danger comes from the other direction: the intellect. It comes from the belief that man can ameliorate his condition through abstract principles and legal prescriptions... For Dickens, the collection of related ideas known as positivism, realism, materialism, utilitarianism does not improve but rather loosens man's grasp on full reality... Dickens believed art could counter, on the one hand, man's materialism, and, on the other, his apathetic abstractions; indeed, to do this is the 'trust' of the artist » (J.E. Marlow, « Dickens' Romance. The Novel as Other », *Dickens Studies Annual*, vol. 5, 1976, pp. 26-27).

mostra anche come ci si debba confrontare con gli « hard facts ». Non va dimenticato che se egli, da una parte, esprimeva una reazione — d'altronde abbastanza generalizzata fra gli intellettuali suoi contemporanei — nei confronti di alcune manifestazioni della civiltà industriale, dall'altra, ammirava il progresso tecnico e scientifico e non poteva sottrarsi del tutto all'ottimismo industrialistico dell'epoca. La produzione giornalistica dickensiana testimonia questo duplice atteggiamento, non necessariamente contraddittorio. In *Household Words* sono frequenti i riferimenti alle « magnifiche sorti e progressive » dell'Inghilterra vittoriana. Nel già citato editoriale del primo numero del periodico, Dickens parla del privilegio di vivere « in this summer-dawn of time », e aggiunge:

The mightier inventions of this age are not, to our thinking, all material, but have a kind of souls in their stupendous bodies which may find expression in *Household Words*. The traveller whom we accompany on his railroad or his steamboat journey, may gain, we hope, some compensation for incidents which these later generations have outlived, in new associations with the Power that bears him onward; with the habitations and the ways of life of crowds of his fellow creatures among whom he passes like the wind; even with the towering chimneys he may see, spirting out fire and smoke upon the prospect<sup>9</sup>.

Questo linguaggio rivela una sorta di attrazione che Dickens avvertiva nei confronti della rivoluzione industriale per la quale nutriva, insieme a Carlyle e altri, un atteggiamento ambivalente: la macchina è vista al tempo stesso come portatrice di progresso e come strumento di oppressione<sup>10</sup>. La predilezione per l'arte non impedì a Dickens di

<sup>9</sup> « A Preliminary Word », *Household Words*, vol. I, no. I, p. 1.

<sup>10</sup> J. Holloway denuncia come superficiale e 'filistea' questa posizione; cogliendo lo spunto da un articolo di *Household Words* del 5 febbraio del 1853, in cui Dickens loda un « captain of industry » che stava costruendo fabbriche modello nel Lancashire, e riferendosi a *Hard Times* in particolare, Holloway afferma che lo scrittore « stood much too near to what he criticized in the novel, for his criticism to reach a fundamental level » (J. Holloway, « *Hard Times* a His-

provare un enorme interesse per le scienze naturali e le conquiste della tecnica, e in ciò egli si rivelò appieno uomo del suo tempo<sup>11</sup>.

Questa posizione si ritrova, dunque, in *Hard Times* e in *Great Expectations*, la cui struttura poggia sull'antitesi *fact/fancy*, mentre l'intreccio e il metodo narrativo tendono al suo superamento. Il romanzo, insomma, è il luogo del confronto dei due termini della dicotomia, ma anche della loro conciliazione; ciò che nella società industriale dominata dai principi utilitaristici si presenta come contrapposizione tra forze antagoniste, nel romanzo diventa equilibrio — o, quantomeno, ricerca di un possibile equilibrio — attraverso l'atto della creazione fantastica, o, più precisamente, attraverso la finzione narrativa<sup>12</sup>.

tory and a Criticism », *Dickens and the Twentieth Century*, ed. by J. Gross and G. Pearson, London, Routledge & Kegan Paul, 1966, p. 166). Molto interessante a tale proposito è la polemica con F.R. Leavis che gli ha risposto nella nota al saggio « *Hard Times: the World of Bentham* », contenuto in F.R. and Q.D. Leavis, *Dickens the Novelist*, Harmondsworth, Penguin, 1972, pp. 276-281.

<sup>11</sup> Secondo H. P. Sucksmith Dickens anticiperebbe in *Hard Times* un concetto che H. Spencer esprimerà nel 1855 in *Principles of Psychology*, e cioè, la complementarità delle facoltà emotive e di quelle razionali. Il critico afferma inoltre che il romanziere non soltanto si teneva abbastanza informato sulle più importanti pubblicazioni in campo biologico, ma si esprime in termini lusinghieri nei confronti di *The Origins of Species* di Darwin e di *The Antiquity of Man* di Lyell (*The Narrative Art of Charles Dickens. The Rhetoric of Sympathy and Irony in His Novels*, Oxford, The Clarendon Press, 1970, p. 172).

<sup>12</sup> Scrive S. Sabbadini: « L'opposizione strutturale cosciente, che sottende in Dickens ogni sua opera, tra vita e storia, a seconda dei diversi testi, come opposizione di tensioni « umane » del tipo innocenza vs. corruzione, purezza vs. sensualità, orgoglio vs. umiltà, eccetera, è, in realtà, un'opposizione tra inconscio e coscienza, dove il romanzo, nascendo come mediazione compensatrice della sublimazione del primo nella seconda e rendendo quindi possibile l'« adjustment » socio-affettivo, si pone come luogo di possibile conciliazione col reale, portandosi dietro, però, e conservando con sé, deformato, il rimosso con la sua carica distruttrice: e la 'narratività' come 'provvidenza'... » (« La regina Mab e la macchina a vapore », *Calibano*, 3, 1979, p. 69). Il saggio di Sabbadini è fondamentale per una corretta

In *Hard Times* e in *Great Expectations* Dickens adotta un procedimento elementare ma efficace a livello retorico, quello contrastivo. La contrapposizione di due visioni del mondo è resa da strutture spaziali fra loro antitetiche: Coketown e il circo, Londra e il villaggio sono gli spazi della narrazione, ma anche gli universi simbolici dei due romanzi.

### III.

« Now, what I want is, Facts. Teach these boys and girls nothing but Facts. Facts alone are wanted in life. Plant nothing else, and root out everything else. You can only form the minds of reasoning animals upon Facts: nothing else will ever be of any service to them. This is the principle on which I bring up my own children, and this is the principle on which I bring up these children. Stick to Facts, Sir! »<sup>13</sup>.

Con queste battute ha inizio *Hard Times*: la scena, un'aula scolastica; l'oratore, il direttore della scuola, Mr. Gradgrind, « a man of realities », come egli stesso ama definirsi; dinanzi a lui, gli scolaretti, « the little pitchers... who were to be filled so full of facts ». Poco più oltre Gradgrind chiarisce la propria concezione « eminentemente pratica » della vita, che comporta il bandire dal linguaggio e dalla

---

impostazione del problema; altrettanto utile è lo studio di C. Pagetti, « *Hard Times* » e « *Great Expectations* »: *problemi di critica dickensiana* (Pescara, Libreria dell'Università, 1979), che propone di esaminare i due romanzi « come poli di un sistema che passa dall'allegoria metanarrativa al *Bildungsroman* simbolico », essendo essi, accanto a *Little Dorrit* e a *A Tale of Two Cities*, « innanzitutto esperimenti col e sul linguaggio, progettati per coinvolgere il lettore in un procedimento cognitivo ben più sottile di quanto non presupponesse la teoria didascalico-idealista cara al narratore vittoriano » (*id.*, p. 8).

È opportuno ricordare che *Hard Times* uscì a puntate settimanali su *Household Words* fra il 1° aprile del 1854 e il 12 agosto dello stesso anno, e *Great Expectations* su *All the Year Round* fra il 1° dicembre 1860 e il 3 agosto 1861. Si danno qui per noti gli intrecci dei due romanzi.

<sup>13</sup> C. Dickens, *Hard Times*, London, Dent, 1963, p. 1.

mente dei fanciulli qualunque riferimento alla fantasia: « You must discard the word Fancy altogether »<sup>14</sup>.

Fin dalle prime pagine viene dunque introdotto quello che è il motivo dominante del romanzo: l'antitesi tra *fact* e *fancy*, due termini portatori di molteplici significati. La struttura di *Hard Times* è fondata su questa contrapposizione che si ripropone sul piano dei contenuti nella sfera etica, ideologica ed estetica, e sul piano formale al livello di intreccio, di personaggi e di immagini. I due piani s'intersecano felicemente; l'istanza morale emerge dalla tecnica narrativa, la forza della prima deriva dall'efficacia della seconda<sup>15</sup>. *Hard Times* è costruito sul contrasto fra due gruppi di immagini relative alla vita e alla distruzione che corrispondono rispettivamente ai due poli entro cui si svolge l'azione del romanzo: il circo equestre e Coketown<sup>16</sup>.

Coketown, una tipica città industriale ottocentesca, le cui fattezze sono rese quasi irriconoscibili dalla fuliggine che ricopre i suoi edifici (« it was a town of unnatural red and black like the painted face of a savage »), è caratterizzata dalla ripetitività e dalla monotonia del lavoro che vi si svolge, nonché dalla assoluta mancanza di bellezza. L'uniformità e l'impersonalità architettonica (« The jail might have been the infirmary, the infirmary might have been the jail, the town-hall might have been either, or both, or anything else, for anything that appeared to the contrary in the graces

---

<sup>14</sup> *Id.*, p. 6.

<sup>15</sup> Per questo aspetto è importante il saggio di D. Lodge, « The Rhetoric of *Hard Times* » (*The Language of Fiction*, London, Routledge & Kegan Paul, 1970), che individua un preciso rapporto fra il livello ideologico e le strutture linguistiche del romanzo. Cfr. anche T. M. Linehan, per il quale « though rhetoric is clearly the servant of the larger... moral purpose, the two are indissolubly related » (« Rhetorical Technique and Moral Purpose in Dickens's *Hard Times* », *University of Toronto Quarterly*, vol. 47, Fall 1977, p. 23).

<sup>16</sup> Cfr. D. Sonstroem, « Fettered Fancy in *Hard Times* » (*P.M.L.A.*, vol. 84, No. 3, pp. 520-529). Questo articolo è un'interessante analisi delle contraddizioni insite nel concetto di *fancy*, a cui Dickens attribuisce il duplice significato di « imaginative play » e di « fellow feeling ».

of their construction »<sup>17</sup>) sono l'emblema stesso del tipo di vita che conducono i suoi abitanti. La disumanità della città è sottolineata dalle immagini prese dal mondo animale con cui l'autore la descrive:

Coketown... was a triumph of fact... It was a town of machinery and tall chimneys, out of which interminable serpents of smoke trailed themselves for ever and ever, and never got uncoiled. It had a black canal in it, and a river that ran purple with ill-smelling dye, and vast piles of building full of windows where there was a rattling and a trembling all day long, and where the piston of the steam-engine worked monotonously up and down like the head of an elephant in a state of melancholy madness<sup>18</sup>.

La descrizione si sofferma sui vari aspetti della città che fanno di Coketown il simbolo stesso della civiltà industriale e del sistema capitalistico « Fact, fact, fact, everywhere in the material aspect of the town; fact, fact, fact, everywhere in the immaterial »<sup>19</sup>. Dickens, che rifuggiva da definizioni in termini economici o sociologici<sup>20</sup>, usa due parole — « material » e « immaterial » — più consone alla sua formazione cristiano-idealistica ma che altro non sono, in questo contesto, che sinonimi di strutture materiali e strutture mentali. Coketown, infatti, ben esprime la totalità dell'esperienza industriale e la stretta interdipendenza fra base economica e sociale e sovrastrutture ideologiche. Di tale relazione Dickens sembra ben consapevole quando indica il rapporto fra la fabbrica e la scuola, la religione e l'arte, fra istituzioni e ideologie:

The M'Choakumchild school was all fact, and the school of design was all fact, and the relations between master and man were

<sup>17</sup> *Hard Times*, ed. cit., p. 20.

<sup>18</sup> *Id.*, p. 19.

<sup>19</sup> *Id.*, p. 20.

<sup>20</sup> Nell'articolo « On Strike » Dickens scriveva: « I always avoid the stereotyped terms in these discussions as much as I can, for I have observed, in my little way, that they often supply the place of sense and moderation. I therefore took my gentleman up with the words employers and employed, in preference of Capital and Labor ». (*Household Words*, No. 203, Feb. 11, 1854, p. 1).

all fact, and everything was fact between the lying-in hospital and the cemetery, and what you couldn't state in figures, or show to be purchaseable in the cheapest market and saleable in the dearest, was not, and never should be, world without end, Amen<sup>21</sup>.

Nel circo equestre la vita è regolata da criteri opposti a quelli che vigono a Coketown. Questa è organizzata secondo principi improntati ad una rigida stratificazione sociale: al vertice Bounderby e Gradgrind, i detentori, rispettivamente, dei mezzi di produzione e degli strumenti ideologici che danno accesso al potere (« in their partnership Gradgrind supplies the ethos of heartless calculation in which Bounderby can oppress the Coketown operatives »<sup>22</sup>); alla base le « Hands », i lavoratori di Coketown, relegati nei luridi ghetti della città, « in the innermost fortifications of that ugly citadel, where Nature was as strongly bricked out as killing airs and gases were bricked in »<sup>23</sup>.

Il circo equestre è invece la negazione di ogni gerarchia: i suoi componenti vivono insieme in una comunità, si direbbe, di tipo anarchico. I loro rapporti non sono regolati dal principio di autorità o da vincoli di parentela; essi sono in relazione fra loro per legami di solidarietà e sulla base delle abilità e competenze nello svolgimento degli esercizi in cui si esibiscono. Non esistono gradi fra loro; l'unica struttura piramidale che questi saltimbanchi conoscano è quella che riescono a formare nelle loro complicate acrobazie:

Meanwhile, the various members of Sleary's company gradually gathered together... There were two or three handsome young women among them, with two or three husbands, and their two or three mothers, and their eight or nine little children... The father of one of the families was in the habit of balancing the father of another of the families on the top of a great pole; the father of a third family often made a pyramid of both those fathers, with Master Kidderminster for the apex, and himself for the base... All the mothers

<sup>21</sup> *Hard Times*, ed. cit., p. 20.

<sup>22</sup> J. Butt and K. Tillotson, *Dickens at Work*, London, Methuen, 1968, p. 207.

<sup>23</sup> *Hard Times*, ed. cit., p. 56.

could (and did) dance, upon the slack wire and the tight-rope, and perform rapid acts on bare-backed steeds...<sup>24</sup>.

I componenti del circo sono trasandati nel vestire, piuttosto ignoranti e poco sensibili alla morale corrente, ma sono dotati di un bene più prezioso: il piacere di vivere insieme nel rispetto reciproco.

Se Coketown è dunque identificata col sistema industriale, il circo è presentato come un mondo a sé, che sfugge alle leggi che regolano il sistema capitalistico, una comunità al di fuori della struttura sociale e al di sopra delle classi.

L'intreccio di *Hard Times* è volto a dimostrare le conseguenze disastrose della « philosophy of Fact » nella società e nel suo microcosmo, la famiglia, nell'istruzione come nella politica, nella religione come nella 'Cultura'. Attraverso la caratterizzazione dei personaggi, inoltre, vengono messi sotto accusa non soltanto il sistema industriale e la dottrina utilitaristica, ma certe modalità psichiche e precisi modelli culturali<sup>25</sup>.

L'aggressività di Bounderby non è solamente il requisito stereotipato del capitalista rapace primo-ottocentesco, ma la componente psicologica di un uomo che quel sistema ha reso incapace di amare: egli non è in grado di stabilire un rapporto sentimentale con la moglie Louisa, si rifiuta di riconoscere la propria madre che lo ha ritrovato dopo anni di separazione, e categoricamente nega a Stephen Blackpool la possibilità di divorziare e quindi di legalizzare il suo legame con Rachael. La rigidità di Gradgrind — d'altro canto — non si manifesta soltanto nell'organizzazione sociale e politica di Coketown, ma nella sfera intellettuale ed emotiva dei suoi abitanti, la cui vita, non illuminata né dal sentimento del divino (nonostante vi siano ben diciotto

<sup>24</sup> *Id.*, p. 31.

<sup>25</sup> Scrive S. B. Manning: « Like all Dickens's fiction, it [*Hard Times*] is concerned essentially with the moral dilemmas of opposition between mechanical rigidity and vital fluidity, scientific learning and intuitive knowledge, self-propelling masculine aggressiveness and nurturing, feminine receptivity ». (*Dickens as Satirist*, New Haven, Yale U.P., 1971, p. 133).

denominazioni di sette religiose), né dal senso del bello, è impersonale e monotona come l'assetto architettonico della città.

Se si guarda alla struttura complessiva del romanzo si nota un grosso squilibrio in termini quantitativi fra le parti dedicate a Coketown e quelle dedicate al circo<sup>26</sup>. Queste differenze — forse dovute al fatto, abbastanza ovvio, che per il mondo dei *facts* Dickens aveva l'intera società vittoriana come modello, mentre per quello della *fancy* doveva affidarsi alla sua personale visione di una società alternativa — non impediscono al circo di avere una sua centralità nel romanzo. Infatti, nonostante ad esso sia riservato scarso spazio nell'economia generale di *Hard Times*, il circo è costantemente presente attraverso il personaggio di Sissy, una sorta di fata buona che esercita la sua influenza senza compiere azioni precise ma determinando le azioni altrui (pensiamo al suo ruolo nell'evoluzione di Louisa). Altrettanto determinante nella dinamica della storia è il personaggio di Sleary. Non soltanto gli sono affidate affermazioni importanti e profonde verità che fanno da contrappunto alle definizioni astratte di Gradgrind<sup>27</sup>, ma svolge, come Sissy, una funzione 'magica', simboleggiata dal suo ruolo di capocomico del circo equestre, il luogo dove si fabbricano 'finzioni' per il divertimento del pubblico (pensiamo anche all'episodio in cui aiuta Tom ad evitare l'arresto ricorrendo a travestimenti e fughe avventurose, come in un racconto di cappa e spada).

L'appartenenza del circo ad un mondo fantastico ed ir-reale è sottolineata dal linguaggio usato dai suoi componenti, che è la negazione del linguaggio realistico<sup>28</sup>. Le diffi-

<sup>26</sup> Il circo compare nei capitoli VI e IX del I libro (composto di 16 capitoli), negli ultimi tre del III libro (composto di 9 capitoli), mentre è del tutto assente dal II libro.

<sup>27</sup> Cfr. il cap. VIII del III libro intitolato « Philosophical ».

<sup>28</sup> « Il linguaggio del circo è la sua qualità visionaria, la suprema capacità di definire e di dar voce all'inespresso, è dunque anche il rifiuto del realismo e del didascalismo » (C. Pagetti, *op. cit.*, p. 61). Sul linguaggio in *Hard Times*, cfr. anche P. Bracher (« Muddle and

coltà di articolazione di Sleary (soffre d'asma e non sa pronunciare la lettera *s*, producendo effetti abbastanza comici con punte di surrealismo), le citazioni di Sissy dal Vangelo (alla domanda quale sia il primo principio dell'economia politica, risponde: « To do unto others as I would that should do unto me »<sup>29</sup>), e le frequenti allusioni al mondo delle fiabe, contrastano nettamente col linguaggio forzatamente 'concreto' di *Bounderby* quando evoca la sua ascesa sociale (« I was born in a ditch... I call a spade a spade »<sup>30</sup>), o burocratico di *Gradgrind* quando cerca di convincere la figlia a sposare *Bounderby*, o falsamente scientifico di *Bitzer* quando dà la definizione del cavallo o del cuore.

Il circo è probabilmente la metafora centrale del romanzo e la sua chiave interpretativa. La critica ne ha proposto varie letture che mi sembrano complementari: esso è stato visto come un ritorno alla natura, « opposing the abuse of reason with nostalgia rather than with the new dialectical reason created by Hegel and Marx »<sup>31</sup>; come forma di evasione dalla realtà industriale dell'Inghilterra ottocentesca<sup>32</sup>; o, ancora, come « a positive assertion of a certain kind of experience, the denial of which was the real basis (as Dickens saw it) of the hard times »<sup>33</sup>. Ma il circo è anche

---

Wonderful No-Meaning. Verbal Irresponsability and Verbal Failures in *Hard Times*», in *Studies in the Novel*, vol. X, No. 3, Fall 1978, pp. 305-319), J. K. Larson (« Identity's Fictions. Naming and Renaming in *Hard Times* », in *Dickens Studies Newsletter*, vol. X, No. 1, March 1979, pp. 14-19) e S. R. Rounds (« Naming People: Dickens's Technique in *Hard Times* », in *Dickens Studies Newsletter*, vol. 8, No. 2, June 1977, pp. 36-40).

<sup>29</sup> *Hard Times*, ed. cit., p. 49.

<sup>30</sup> *Id.*, pp. 28-29.

<sup>31</sup> E. Knight, *A Theory of the Classical Novel*, London, Routledge & Kegan Paul, 1969, p. 110.

<sup>32</sup> « Dickens won't have Coketown society at any price, and so everything worth while gets pushed into the absurdly inadequate world of Sleary's circus » (J. Lucas, « Dickens and *Dombey and Son*: Past and Present Imperfect », in D. Howard - J. Lucas - J. Goode, eds., *Tradition and Tolerance in Nineteenth-Century Fiction*, London, Routledge & Kegan Paul, 1966, p. 136).

<sup>33</sup> R. Williams, *Culture and Society 1780-1950*, ed. cit., p. 107.

qualcos'altro: è una costruzione fantastica che si pone fuori della realtà conosciuta e sperimentata. La sua estraneità rispetto a Coketown — resa simbolicamente dalla dislocazione geografica (il circo sorge in quel « neutral ground upon the outskirts of the town, which was neither town nor country, and yet was either spoiled »<sup>34</sup>) — rappresenta la separazione dell'immaginario dal reale e rimanda alla funzione autonoma dell'arte<sup>35</sup>.

Ma il circo, pur essendo l'alternativa a Coketown, non si sostituisce ad essa: ne mitiga soltanto gli effetti più negativi<sup>36</sup>. Esso è uno dei poli della tensione fra reale ed immaginario che attraversa tutto il romanzo, e al cui scioglimento tende l'autore, come emerge sia dall'intreccio<sup>37</sup>, sia da interventi diretti della voce narrante.

Nelle ultime pagine la tensione tra *fact* e *fancy* viene risolta in un finale fortemente retorico, dove al personaggio di Louisa viene affidato il compito di unire gli opposti, ma

---

<sup>34</sup> *Hard Times*, ed. cit., p. 9.

<sup>35</sup> Su questo punto che merita un discorso a parte cfr. il saggio di Vanna Gentili che definisce il circo « la metafora d'una attività la cui modestia non esclude ma anzi esalta la creatività » (« *Hard Times*: per questi tempi », in AA.VV., *Arte e letteratura. Scritti in ricordo di Gabriele Baldini*, Roma, Ed. di Storia e Letteratura, 1972, p. 106).

<sup>36</sup> Scrive S. B. Manning: « Fancy should not supplant but supplement the basis of fact entailed by life in the world. A balance is what is sought — union between the masculine and feminine, fact and fancy, business and charity, science and poetry » (*op. cit.*, p. 144). Manning suggerisce anche un accostamento con *Culture and Anarchy*, dove Matthew Arnold, nel predicare la necessità di un equilibrio fra Ebraismo ed Ellenismo, sentì che la preponderanza del primo nell'epoca contemporanea richiedeva un'accentuazione del secondo. Così Dickens, nella sua polemica su *fact/fancy*, dovette porre l'enfasi sull'elemento più trascurato dell'antitesi.

<sup>37</sup> Sissy, alla scomparsa del padre, viene affidata alla famiglia *Gradgrind* per ricevere un'educazione che la renda adatta ad affrontare il mondo esterno. Sleary infatti capisce, nella sua bonaria saggezza, che è necessario unire i requisiti di entrambe quelle realtà; nel salutare Sissy, egli la esorta a rispettare *Gradgrind* senza però smettere di amare il circo (cfr. *Hard Times*, ed. cit., p. 36).



in un futuro tutto auspicato dall'autore ma non realizzato nel romanzo, spostato, perciò, fuori del romanzo e, in qualche misura, sovrimposto, non organico ad esso:

she... trying hard to know her humble fellow-creatures, and to beautify their lives of machinery and reality with those imaginative graces and delights, without which the heart of infancy will wither up, the sturdiest physical manhood will be morally stark death, and the plainest national prosperity figures can show, will be the Writing on the Wall...<sup>38</sup>.

Questa funzione equilibratrice della *fancy* rispetto ai *facts* è sottolineata altrove nel romanzo, ma più drammaticamente in un passo in cui « reality e « romance » sono individuati come i poli di una condizione umana storicamente determinata:

Utilitarian economist, skeletons of schoolmasters, Commissioners of Fact, genteel and used-up infidels, gabblers of many little dog's eared creeds, the poor you will have always with you. Cultivate in them, while there is yet time, the utmost graces of the fancies and affections, to adorn their lives so much in need of ornament; or, in the day of your triumph, when romance is utterly driven out of their souls, and they and a bare existence stand face to face, Reality will take a wolfish turn and make an end of you<sup>39</sup>.

Il « romance » viene dunque a coincidere con la fantasia, l'amore e l'arte; quest'ultima è appunto 'ornamento' della 'realtà', che, se da essa non è mitigata, assume tratti bestiali e diviene distruttiva<sup>40</sup>.

Il messaggio di armonia tra *fact* e *fancy*, *reality* e *romance*, esplicitato da Dickens in un suo commento a *Hard Times*<sup>41</sup>, è sotteso a tutto il romanzo, e — seppure appare

<sup>38</sup> *Id.*, pp. 267-268.

<sup>39</sup> *Id.*, p. 146.

<sup>40</sup> Cfr. J. E. Marlow, *op. cit.*, pp. 39-42.

<sup>41</sup> Scriveva Dickens a Henry Cole in una lettera del 17 giugno 1854: « I often say to Mr. Gradgrind that there is reason and good intention in much that he does — in fact in all that he does — but

un po' forzato nella conclusione — è efficacemente messo in atto nella struttura complessiva. La suddivisione in tre libri e la loro intitolazione — « Sowing », « Reaping » e « Garnering » — è direttamente funzionale alla tesi del romanzo, sia per la metafora della vicenda delle messi, sia per la diversa distribuzione dei capitoli dedicati a Coketown e al circo. Il rapporto tra *fact* e *fancy* appare squilibrato nella prima parte, quando vengono seminati i perversi principi su cui si fonda il sistema di Gradgrind e di Bounderby; nella seconda si raggiunge il culmine della crisi con il raccolto di quella cattiva semina; nella terza, infine, col trionfo del bene — i cui semi, gettati da Sissy e da Sleary, hanno col tempo dato una buona messe che può essere ora conservata nel cuore di Louisa ed essere generosamente distribuita a chi ne ha bisogno — l'equilibrio è ristabilito<sup>42</sup>.

that he overdoes it. Perhaps by dint of his going his way and by going mine, we shall meet at last at some half-way house, where there are flowers on the carpet, and a little standing room for Queen Mab's Chariot among the Steam Engines » (cit. in K. J. Fielding, « Charles Dickens and the Department of Practical Art », *Modern Language Review*, vol. XLVIII, No. 3, 1953, p. 274). Cfr. anche P. A. W. Collins, « Queen Mab's Chariot among the Steam Engines: Dickens and 'Fancy' », *English Studies*, vol. 42, 1961, pp. 78-90.

<sup>42</sup> F. E. Smith dimostra che *Hard Times* è attraversato da « patterns of balance... reflecting each other through the entire dynamic of action » (« Perverted Balance: Expressive Form in *Hard Times* », *Dickens Studies Annual*, vol. 6, 1977, p. 105). Egli afferma che fra i personaggi maschili e femminili del romanzo esistono una serie di rapporti simbiotici, da lui definiti casi di « perverted balance » fra opposti di vario tipo (Bitzer/Sissy, Stephen/la moglie, Gradgrind/la moglie, Tom/Louisa, Bounderby/Mrs Sparsit). La 'natura' ristabilisce il suo ordine alla fine di *Hard Times*, quando risulta manifesto che i « fatti » di per sé non sono contrari alla natura; lo diventano soltanto quando prendono il sopravvento sulla « fantasia ». Il valore positivo finale che emerge dall'intreccio, crea questa immagine di ordine e di armonia che diventa anche « the essential experience for the reader » (*Id.*, p. 104). Su questo punto cfr. anche G. Bornstein, « Miscultivated Field and Corrupted Garden: Imagery in *Hard Times* », *Nineteenth-Century Fiction*, vol. 26, 1971, pp. 158-170.

IV. L'antitesi tra *fact* e *fancy* è ripresa in *Great Expectations* nel contrasto fra Londra e il villaggio, le due strutture spaziali che rappresentano i poli di tensione del romanzo. Come *Hard Times*, *Great Expectations* è suddivisa in tre parti che corrispondono agli stadi dell'evoluzione del protagonista. La prima fase delle 'speranze' di Pip è ambientata nel villaggio del Kent dove egli trascorre l'infanzia e l'adolescenza, con la non casuale coincidenza della campagna e della vita 'naturale' con l'età dell'innocenza. Nella seconda fase Pip abbandona lo stato dell'innocenza per quello della esperienza, una trasformazione che coincide col passaggio dalla campagna alla città ma anche con l'abbandono dei sentimenti genuini e disinteressati (il legame con Joe Gargery e con Biddy) per i falsi sogni di grandezza (un'educazione da 'signore', la ricchezza, il matrimonio con Estella). Questo periodo culmina col ritorno di Magwitch e con il crollo delle « grandi speranze ». Nella terza fase si assiste alla presa di coscienza di Pip e, per quanto riguarda la struttura del romanzo, si realizza il superamento del contrasto tra *fact* e *fancy*.

*Great Expectations* è stato definito un *Bildungsroman* perché di questo genere narrativo possiede gli elementi tipici: la crescita e l'evoluzione morale del protagonista, l'abbandono dell'innocenza per l'esperienza e la maturità, l'ascesa nella gerarchia sociale<sup>43</sup>.

Una delle componenti del *Bildungsroman* è costituita dall'abbandono da parte del protagonista della campagna (o della provincia) per la città, due metafore, queste, che hanno assunto connotazioni di diverso segno a seconda del momento storico o del gruppo sociale che le ha espresse. Con la Rivoluzione industriale la città assunse significati spesso contraddittori che si ritrovano nella produzione letteraria e culturale dell'Ottocento: ora luogo di sfruttamento e di

<sup>43</sup> Cfr. J. H. Buckley, *Season of Youth. The Bildungsroman from Dickens to Golding* (Cambridge, Mass., Harvard U.P., 1974, pp. 28-62) e G. R. Stange, « Expectations well Lost: Dickens' Fable for His Time » (*The Dickens Critics*, ed. by G. H. Ford - L. Lane, Ithaca, Cornell U.P., 1966, pp. 294-308).

miseria (le « infernal Wens » di William Cobbett, evocate nella Manchester di *Mary Barton*); ora centro propulsore di progresso e di civiltà (l'immaginata 'Milton' di *North and South*, che si ritroverà più tardi nella pubblicistica politica di Joseph Chamberlain e di Joseph Cowen); ora simbolo di degradazione e di violenza (la Londra degli *slums* nella indagine sulla condizione urbana condotta da Charles Booth, che rivive nei romanzi di George Gissing e di Arthur Morrison<sup>44</sup>).

Di contro, la campagna era ricordata con nostalgia da coloro che rimpiangevano la « comunità organica » pre-industriale; guardata con disprezzo da quelli che la identificavano con l'arretratezza culturale e il conservatorismo; 'consumata' come forma d'evasione da chi cercava la quiete lontano dal caos della città.

Molti di questi atteggiamenti — che si ritrovano ancora oggi nella cultura contemporanea — erano comuni a scrittori ed intellettuali dell'epoca vittoriana. Il caso di Dickens è molto particolare; sbaglierebbe chi cercasse nella sua opera una contrapposizione netta e coerente fra i valori rappresentati da queste due entità. Infatti, tranne che in *Hard Times*, dove Coketown rappresenta quanto di peggio abbia prodotto la civiltà industriale, negli altri romanzi la città, quasi sempre Londra, è un crogiolo di vitalità e di corruzione insieme<sup>45</sup>. In *Great Expectations* Londra assume que-

<sup>44</sup> Cfr. Asa Briggs, *Victorian Cities* (Harmondsworth, Penguin, 1968), particolarmente il cap. « City and Society: Victorian Attitudes » (pp. 59-87), e H. J. Dyos - M. Wolff (eds.), *The Victorian City: Images and Realities*, 2 vols., London and Boston, Routledge & Kegan Paul, 1973.

<sup>45</sup> Scrive R. Williams: « Dickens's creation of a new kind of novel... can be directly related to what we must see as this double condition: the random and the systematic, the visible and the obscured, which is the true significance of the city, and especially at this period of the capital city, as a dominant social form » (*The Country and the City*, Frogmore, Paladin, 1975, p. 191). Sulla città nell'opera di Dickens cfr. anche F. S. Schwarzbach, *Dickens and the City* (London, The Athlone Press, 1979) e A. Welsh, *The City of Dickens* (Oxford, The Clarendon Press, 1971).

sto duplice significato ed è in qualche modo la sintesi della risposta di Dickens alla civiltà industriale in questa fase della sua vita e della sua esperienza artistica: un sentimento di attrazione e di repulsione insieme. Ecco come appare Londra a Pip la prima volta che vi si reca:

We Britons had at that time particularly settled that it was treasonable to doubt our having and our being the best of everything: otherwise, while I was scared by the immensity of London, I think I might have had some faint doubts whether it was not rather ugly, crooked, narrow and dirty<sup>46</sup>.

Il primo impatto con la città gli comunica un senso non soltanto di sporcizia materiale ma di sozzura morale:

So, I came into Smithfield; and the shameful place, being all asmeared with filth and fat and blood and foam, seemed to stick to me. So I rubbed it off with all possible speed by turning into a street where I saw the great black dome of St. Paul's bulging at me from behind a grim stone building which a bystander said was Newgate<sup>47</sup>.

La vista della prigione e della forca contribuisce ad accrescere questo senso di disgusto in Pip, e il quartiere dove sorge la locanda che lo dovrebbe alloggiare lo getta nel più profondo sgomento. Eppure, Londra — o, piuttosto, l'immagine di Londra che egli si crea — subisce una profonda trasformazione nel corso degli eventi: la paura, il fascino e, infine, la comprensione della città corrispondono alle diverse fasi delle « grandi speranze » di Pip.

Anche la campagna ha questa doppia connotazione. Quando il ragazzo lascia il villaggio per la città, guarda alla vita passata e all'ambiente in cui è cresciuto con un senso di superiorità e di condiscendenza che la voce narrante di Pip adulto non manca di sottolineare con impietosa ironia:

No more low wet grounds, no more dykes and sluices, no more of these grazing cattle — though they seemed, in their dull manner,

<sup>46</sup> C. Dickens, *Great Expectations*, Harmondsworth, Penguin Books, 1955, p. 150.

<sup>47</sup> *Id.*, p. 152.

to wear a more respectful air now, and to face round, in order that they might stare as long as possible at the possessor of such great expectations — farewell, monotonous acquaintances of my childhood, henceforth I was for London and greatness: not for smith's work in general and for you!<sup>48</sup>.

Ben diverso gli appare il villaggio al ritorno dall'esperienza londinese, quando è deciso a riprendere il lavoro nella fucina di Joe e a sposare Bidley. Il tono di maniera con cui è descritta la scena (« The June weather was delicious. The sky was blue, the larks were soaring high over the green corn, I thought all that countryside more beautiful and peaceful by far than I had ever known it to be yet »<sup>49</sup>) palesemente indica l'operazione di mitizzazione che il giovane Pip sta compiendo in questo momento critico della propria vita, in cui rivede il passato con gli occhi offuscati dalla nostalgia, — operazione che viene demistificata dalla voce narrante. Questo effetto di distanziamento — ben reso dalla narrazione in prima persona in cui si sovrappone il doppio punto di vista di Pip protagonista e di Pip narratore — contribuisce a rendere più ambiguo il significato dell'antitesi città/campagna come metafora<sup>50</sup>.

Londra e il villaggio diventano, dunque, di volta in volta proiezioni degli stati d'animo di Pip e momenti diversi della sua evoluzione; ma conservano anche un loro valore sim-

<sup>48</sup> *Id.*, p. 137.

<sup>49</sup> *Id.*, p. 436.

<sup>50</sup> Secondo F. S. Schwarzbach il forzato abbandono di Chatham per Londra all'età di dodici anni, che coincide con l'episodio della Warren's Blacking Factory, contribuì all'immagine mitica che Dickens si formò del periodo trascorso in quella cittadina del Kent in ambiente rurale: « The profound shock of dislocation, the overwhelming sense of loss, the sudden and grave threats to the sense of self, and the genuine physical horrors and dangers that the boy felt, are all absorbed into the country-city opposition » (*op. cit.*, p. 16). *Great Expectations* rappresenta nella vita di Dickens non solo il momento di distruzione della vecchia immagine ma anche di costruzione di una nuova sulle ceneri di quella. Il passato viene rivissuto e riassorbito nel presente attraverso la finzione narrativa: « with the past paradise and the past hell revisited and restructured, the present could be accepted » (*Id.*, p. 193).

bolico, una caratterizzazione precisa, come luogo dell'azione, l'una, della staticità, l'altro. In tal senso mi sembra proponibile l'analogia con Coketown — dove si svolgono le attività che contano nella vita pubblica e dove hanno sede le istituzioni che determinano i rapporti sociali (la fabbrica, la banca, la scuola) — e con il circo — dove sono coltivati i rapporti personali, il gioco e l'arte.

Ma i termini della proporzione (Londra : il villaggio = Coketown : il circo) non sono così semplici; essi assumono ulteriori significati, positivi e negativi insieme. Paradossalmente, mentre Coketown e il circo esprimono, rispettivamente, la sfera pubblica — dominata da falsi principi — e quella privata — sede dei sentimenti e dell'immaginazione —, Londra e il villaggio rappresentano, oltre a ciò, anche altri valori di segno opposto: la prima sta per la società in movimento, il futuro dell'Inghilterra industriale, l'esperienza; il secondo, per l'immobilismo culturale, il passato, l'ignoranza.

I vari ed anche contrastanti livelli di senso dell'antitesi città / campagna emergono dai personaggi che appartengono a quei due mondi, e con cui il protagonista del romanzo entra in contatto.

Se il villaggio significa l'innocenza perduta dell'infanzia, è però anche il luogo dove Pip conosce il crimine (l'incontro con i forzati nella palude) e la violenza (Orlick, il garzone di Joe, aggredisce la sorella di Pip e tenta di uccidere anche lui); se rappresenta per il piccolo orfano la protezione della casa e l'affetto di Joe, sottolinea anche la mancanza di amore materno (la sorella di Pip è dura e dispotica); se è il luogo in cui Pip apprende i primi rudimenti del sapere grazie ai sommarî insegnamenti di Biddy, è qui che egli diventa vittima dell'ignoranza, dell'ipocrisia e del feticcio della rispettabilità che l'ambiziosa sorella e il presuntuoso Pumblechook cercano d'inculcargli.

Analogamente Londra, pur presentandosi a Pip come luogo ostile e violento (le carceri, il patibolo, lo squallore delle strade), gli offre l'occasione di uscire dall'atmosfera chiusa del villaggio, farsi un'educazione e diventare un uomo, se non un 'signore'.

Esemplari dell'antitesi *fact/fancy* — di cui Londra e il villaggio sono i termini corrispettivi al livello delle strutture spaziali del romanzo — sono i personaggi di Jaggers e di Joe, che svolgono, rispettivamente nella sfera pubblica e in quella privata, il ruolo di custodi di Pip. Questi personaggi sembrano costruiti per contrasto e rinviano, ovviamente, alla contrapposizione città/campagna: quanto Joe è semplice e istintivo, tanto Jaggers è astuto e controllato; il primo è ignorante e poco articolato, il secondo è intelligente e abile nell'uso delle parole. Nel suo aspetto esteriore Joe è la personificazione della non violenza, nonostante la forza fisica (« He was a mild, good-natured, sweet-tempered, easy-going, foolish, dear fellow — a sort of Hercules in strength, and also in weakness »<sup>51</sup>); Jaggers, al contrario, incute timore e rispetto grazie ad altri attributi che l'autore elenca con puntigliosità: « his large head, his dark complexion, his deep-set eyes, his bushy black eye-brows, his large watch-chain, his strong black dots of beard and whisker »<sup>52</sup>. La forza minacciosa di Jaggers sta tutta nel tremendo indice accusatore puntato contro i suoi clienti, piccoli delinquenti da lui difesi nei processi, che temono più il suo verdetto che quello del giudice. Il suo rapporto con il crimine è di estremo distacco e addirittura di repulsione; ne è prova la sua ossessività nel lavarsi le mani con tanta più cura quanto più 'sporco' è il caso giudiziario da lui trattato.

Joe, al contrario, è comprensivo e sempre dalla parte del più debole. Al cospetto del forzato evaso, Magwitch, e alla dichiarazione di quest'ultimo di aver rubato dalla cucina di Joe i viveri e la lima portatagli da Pip, egli risponde secondo i dettami della carità cristiana (la stessa che fa dire a Sissy che il principio fondamentale dell'economia politica è « ama il prossimo tuo come te stesso »): « We don't know what you have done, but we wouldn't have you starved to death for it, poor miserable fellow-creature »<sup>53</sup>. Nella sua ignoranza ma anche estrema umanità, Joe è il primo a in-

<sup>51</sup> *Great Expectations*, ed. cit., p. 9.

<sup>52</sup> *Id.*, p. 127.

<sup>53</sup> *Id.*, p. 39.

dividuare, istintivamente, in Magwitch la vittima dell'ingiustizia e della discriminazione sociale; al contrario Jagers, che amministra il vitalizio assegnato a Pip dall'ex-forzato arricchitosi in Australia, mantiene rapporti assolutamente impersonali col suo cliente.

Uomo estremamente razionale, Jagers si fida solo dei « fatti »; il suo motto è: « Take nothing in its looks; take everything on evidence »<sup>54</sup>. Per giustificare a Pip i motivi del riserbo a rivelare l'identità del suo benefattore (contribuendo così ad alimentare nel giovane l'illusione che si tratti di Miss Havisham, la quale gli avrebbe anche destinato Estella in sposa), Jagers dichiara: « I always adhered to the strict line of fact »<sup>55</sup>.

Che Joe e Jagers rappresentino due opposti modi di porsi in relazione con gli altri, due modi di comunicare, emerge particolarmente dal linguaggio. Joe è incapace di esprimere un concetto in forma lineare; quando inizia a parlare s'impappina, rimane impigliato nelle parole ed è incapace di districarsi da quelle scomode parti del discorso che sono per lui gli avverbi e i pronomi<sup>56</sup>.

Come Joe è involuto e confuso, così Jagers è sintetico ed essenziale; per lui la parola, serve solo allo scambio di informazioni, non di opinioni personali e tantomeno di sentimenti. Perciò, l'unico incontro fra Jagers e Joe è un vero

<sup>54</sup> *Id.*, p. 306.

<sup>55</sup> *Ibid.* Questo richiamo alla concretezza e all'opportunità di prestar fede solo a ciò che è dimostrabile e verificabile si ritrova nella scena del Three Jolly Bargemen (cap. XVIII), in cui l'aspirante attore Wopsle legge in modo istrionico e plateale il giornale agli astanti. Jagers interviene con autorità e invita Wopsle ad attenersi al significato letterale, « the exact substance » di ciò che legge, senza lasciar nulla all'interpretazione personale. Commenta Max Byrd: « It is altogether characteristic of Jagers to read so closely, to read for evidence if not precisely for truth. Facts, not emotions, are for him what is real in reading » (« Reading in *Great Expectations* », *P.M.L.A.*, vol. 91, No. 2, 1976, p. 264).

<sup>56</sup> Si veda, ad es., la scena in cui Miss Havisham consegna a Pip una borsa di venticinque ghinee per i suoi servizi a Satis House, perché li dia a Joe presso il quale sta per iniziare il suo apprendistato come fabbro (cap. XIII).

fallimento sul piano della comunicazione. Allorché Jagers chiede a Joe se voglia essere pagato per esonerare Pip dal servizio di apprendistato presso la sua fucina, il fabbro, offeso, reagisce violentemente; Joe rifiuta di trasformare un rapporto basato sull'affetto in una transazione commerciale:

« Which I meantersay », cried Joe, « that if you come into my place bull-baiting and badgering me, come out! Which I meantersay as sech if you're a man, come on! Which I meantersay that what I say, I meantersay and stand or fall by! »<sup>57</sup>.

Le differenze linguistiche fra Joe e Jagers gettano luce sul problema più generale della comunicazione in *Great Expectations*: quanto più essa si muove sul piano razionale e convenzionale, tanto meno è veicolo di vero scambio fra gli individui. Da una parte esistono personaggi in grado di stabilire solo rapporti di tipo economico-giuridico (Jagers e Miss Havisham), dall'altra, personaggi che instaurano rapporti di tipo affettivo-emozionale (Joe e Biddy). Pip 'comunica' o meno con questi personaggi a seconda del grado di alienazione o di genuinità che raggiunge nei vari stadi della sua evoluzione<sup>58</sup>.

Jagers e Joe hanno — come risulta evidente — i loro corrispettivi in Gradgrind e in Sleary: dotati di senso degli affari, freddi e razionali, forniti di capacità oratorie, gli uni; ingenui, generosi e impulsivi, goffi e quasi inarticolati, gli altri.

Analogamente esistono notevoli corrispondenze fra i principali personaggi femminili dei due romanzi: Sissy e Biddy, Louisa ed Estella.

<sup>57</sup> *Great Expectations*, ed. cit., p. 132.

<sup>58</sup> Cfr. G. Levine, « Communication in *Great Expectations* », *Nineteenth-Century Fiction*, vol. 18, No. 2, 1963, pp. 175-181) in risposta a R. M. Vande Kieft, « Patterns of Communication in *Great Expectations* » (*Nineteenth-Century Fiction*, vol. 5, 1961, pp. 325-334). Su questo aspetto vedi anche i più recenti saggi di J. Ousby, « Language and Gesture in *Great Expectations* » (*Modern Language Review*, vol. 72, No. 4, Oct. 1977, pp. 784-793) e di C. I. Schuster, « Dickens and the Language of Alienation » (*English Literary Notes*, Dec. 1978, pp. 117-128).

Sissy e Bidy sono entrambe modellate sull'archetipo della donna-Madonna così comune nella letteratura e nella cultura vittoriana<sup>59</sup>. Come Sissy diventa la guida di Louisa, così Bidy è la voce della coscienza di Pip nella sua ricerca d'identità. L'amore disinteressato e la generosità, la semplicità e la sensibilità sono i valori rappresentati da queste figure un pò irreali nel loro estremo altruismo, ma funzionali e coerenti nell'economia dei due romanzi.

Per contrasto, Louisa ed Estella mancano — per i primi due terzi della storia — di tutti gli attributi di Sissy e di Bidy. Entrambe vittime di un'educazione innaturale da cui l'immaginazione e i sentimenti sono stati banditi, le loro facoltà affettive sono, per così dire, atrofizzate<sup>60</sup>. Esse prendono coscienza della disumanità dei principi loro inculcati attraverso gli errori e la sofferenza; entrambi poi rinfacciano ai genitori-tutori (Gradgrind e Miss Havisham) la responsabilità degli effetti di quell'educazione cieca ed egoistica; entrambe si salvano attraverso l'intervento di un elemento esterno al proprio mondo (Sissy e Pip).

Non soltanto le strutture spaziali di *Great Expectations* e i personaggi che ad esse afferiscono corrispondono ai termini dell'antitesi *fact/fancy*. Anche i due intrecci intorno a cui si snoda il romanzo — il « Magwitch plot » e il « Miss Havisham plot » — sottolineano la struttura binaria del ro-

<sup>59</sup> Sull'argomento cfr. J.R. Reed, *Victorian Conventions*, Athens (Ohio), Ohio U.P., 1975 e E. Trudgill, *Madonnas and Magdalens*, London, Heinemann, 1976.

<sup>60</sup> Si confrontino i due passi in cui Louisa ed Estella decidono di sposare senz'amore Bounderby e Drummle rispettivamente. Alla domanda di Louisa se il futuro marito si aspetti di essere amato o le chieda di amarlo, Gradgrind risponde non senza imbarazzo, essendo il concetto stesso di amore escluso dalla sua visione 'eminente pratica' della vita: « Now, Mr. Bounderby does not do you the injustice, and does not do himself the injustice, of pretending to anything fanciful, fantastic, or (I am using synonymus terms) sentimental » (*Hard Times*, ed. cit., p. 87). Questi termini sono usati come sinonimi anche da Estella, quando spiega così a Pip la sua scelta di sposare Drummle: « It seems... that there are sentiments, fancies — I don't know how to call them — which I am not able to comprehend » (*Great Expectations*, ed. cit., p. 331).

manzo: Magwitch e Jagers rappresentano il mondo della dura realtà, del danaro, del crimine; Miss Havisham ed Estella, il mondo impalpabile delle illusioni, delle pene d'amore, della fiaba. Le descrizioni di Londra e di Satis House sottolineano questo contrasto: la prima riconoscibile nella toponomastica precisa, la seconda avvolta nelle brume dell'irreale.

Ma i due intrecci non rimangono slegati fra loro, come non rimangono separati quei due mondi: sono tenuti insieme da un altro filo narrativo, quello che unisce Pip ed Estella, i quali partecipano di entrambi gli intrecci attraverso legami di parentela reale o fittizia. Perciò il finale del romanzo (e la conclusione della storia di questi due personaggi) è molto importante nella struttura complessiva. Pip non tornerà nel villaggio come umile fabbro di Joe, né diventerà un « gentleman » a Londra; l'autore c'informa con puntigliosa esattezza che, alla morte di Magwitch e dopo le nozze di Bidy e Joe, Pip emigra in un imprecisato paese dell'Est, dove lavora presso una ditta commerciale il cui principale azionista è l'amico Herbert (da lui segretamente aiutato a metter su una piccola fortuna<sup>61</sup>). Ma Pip tornerà undici anni più tardi a rivedere Joe e Bidy, incontrerà Estella nel giardino in rovina di Satis House e la sposerà — come il finale ambiguo lascia prevedere.

Una conclusione con molte implicazioni importanti per quanto riguarda l'antitesi *fact/fancy*: né il rifiuto totale del villaggio, che rappresenta non solo l'ignoranza, la meschinità e l'arretratezza (si pensi ai personaggi di Pumblechook e di Wopsle), ma anche l'innocenza, la generosità e la 'natura' (si pensi a Bidy e a Joe); né la negazione della città. Ma ciò non significa che il romanzo eluda l'alternativa città/campagna, bensì che esso tenta di dare una risposta più articolata a questo nodo culturale così cruciale nell'Inghilterra dell'800. Londra, pur nello squallore delle sue strade e nella

<sup>61</sup> « I must not leave it to be supposed that we were ever a great House, or that we made mints of money. We were not in a grand way of business, but we had a good name, and worked for our profits, and did very well » (*id.*, p. 439).

violenza che la pervade tutta, è il simbolo dell'ascesa sociale, un processo in cui non è coinvolto soltanto Pip, ma un'intera nazione<sup>62</sup>: Londra è, con le sue contraddizioni e i suoi lati oscuri, la realtà che conta nell'Inghilterra di Dickens; l'esperienza della città come metropoli è irreversibile sia per il personaggio fittizio sia per i reali protagonisti della storia inglese del XIX secolo. L'abbandono, seppur temporaneo, dell'Inghilterra ha, però, ulteriori implicazioni. L'emigrazione nelle colonie è una convenzione narrativa più 'realistica' dell'utopia del circo, con un preciso riscontro nella società contemporanea in fase di espansionismo imperialistico. Mentre la metafora del circo rappresenta la ricerca di una soluzione esterna alla realtà industriale — un'alternativa totalizzante —, l'espedito del viaggio oltre oceano sembra piuttosto alludere ad un'integrazione del protagonista in quel sistema: per Pip né il ritorno alla vita umile, né la promozione sociale immeritata, bensì la via media, modesta e rispettabile fuori del proprio paese. Trionfo dei valori borghesi o rinuncia a cercare soluzioni alternative? Entrambe le risposte si spiegano in un Dickens che nel 1861 era, rispetto al 1854, meno interessato ai problemi politici e sociali, forse perché più scettico e disincantato, e che in *Great Expectations* riflette la propria ambivalenza nei confronti del mito del successo.

Ma va ricordato — onde evitare interpretazioni arbitrarie — che la vicenda di Pip non si conclude fuori dall'Inghilterra. Come *Hard Times* non termina col trionfo indiscusso del circo (cioè, fuori della realtà industriale), bensì con il capitolo — dall'esplicito titolo « Final » — in cui l'autore onnisciente prevede la riunificazione delle « *graces of the imagination with the realities of life* » nel personaggio

<sup>62</sup> Humphrey House, che dà un giudizio negativo di *Great Expectations* sul piano ideologico, se non su quello estetico, così definisce il romanzo: « the sincere, uncritical expression of a time when the whole class-drift was upwards and there was no reason to suppose that it would ever stop being so. The social ideals of Pip and Magwitch differ only in taste » (*The Dickens World*, London, Oxford U.P., 1971, p. 157).

di Louisa, così *Great Expectations* finisce col ritorno di Pip dall'Oriente e il suo incontro con Estella a Satis House.

Varie soluzioni di conciliazione fra i termini dell'antitesi *fact/fancy* erano già state anticipate nel romanzo: il perdono di Miss Havisham da parte di Pip, il riavvicinamento a Joe e l'accettazione di Magwitch sono importanti segni della necessità, avvertita dal protagonista come dal suo autore, di unire elementi dissonanti in un grande disegno di ordine e di armonia.

Inoltre, col riconoscimento sia di Joe che di Magwitch come figure paterne<sup>63</sup>, Pip prende coscienza della complementarità delle parti femminili (la dolcezza di Joe) e delle parti maschili (lo spirito d'intraprendenza di Magwitch) che sono in se stesso: due modalità psichiche che coesistono in ogni individuo e vanno accettate.

In questa chiave mi sembra vada anche letta la riunificazione di Pip e di Estella che emerge, ambigualmente, dalle ultime battute del romanzo. Se si accetta la definizione di *Great Expectations* come « Bildungsroman » e si vedono le varie fasi della storia di Pip come gli stadi di una crescita che lo porta a trovare un'identità nella sfera del privato come in quella del collettivo; se si legge, cioè, la vicenda di Pip come una sorta di processo di individuazione (per usare un termine preso in prestito dalla psicologia analitica junghiana, che con esso intende il processo col quale una persona diventa un « individuo » psicologico, un'unità, una personalità totale dove Conscio e Inconscio si integrano), allora l'unione di Pip e di Estella si può intendere come la ricongiunzione del conscio e dell'inconscio, del maschile e del femminile, che coesistono in ognuno di noi. Solo quando le due metà si ricompongono, la personalità è completa.

Ma l'unione di Pip ed Estella — all'interno dell'antitesi *fact/fancy* — significa anche ricomposizione della dissocia-

<sup>63</sup> Su questo aspetto vedi gli interessanti saggi di A. Hutter, « Crime and Fantasy in *Great Expectations* » (*Psychology and Literary Process*, ed. by F. Crews, Cambridge, Mass., Winthrop, 1970, pp. 26-65) e di L.J. Dessner, « *Great Expectations*: 'the ghost of a man's own father' » (*P.M.L.A.*, vol. 91, No. 3, May 1976, pp. 436-450).

zione fra reale e 'immaginario', fra « belief » e « desire »<sup>64</sup>, fra un tipo di scrittura realistica ed una fantastica.

Quest'ultimo punto apre il discorso (a cui s'intende solo accennare), su un problema centrale degli studi dickensiani: la ricerca, che impegnò Dickens nella sua pratica di scrittore, di un metodo narrativo che conciliasse la funzione mimetica dell'arte con la sua natura autonoma. Una ricerca, questa, efficacemente sintetizzata in una famosa frase contenuta nella prefazione a *Bleak House*, e che ben rende il conflitto *fact / fancy* sul piano estetico: « In *Bleak House*, I have purposely dwelt upon the romantic side of familiar things »<sup>65</sup>.

<sup>64</sup> Riprendo qui la felice espressione usata da T. Stoehr per *Hard Times* e già citata nella nota 7 del presente articolo.

<sup>65</sup> Scrive R. Newsom: « Rather than simply merge the « romantic » and the « familiar » into some new synthesis, Dickens sought to keep each quality intensely alive for his audience. That is why to speak of a *mixture* of fact and fancy in his work makes some sense, even if it misses the tension that is established in the great novels between those two imaginative poles » (*Dickens on the Romantic Side of Familiar Things: « Bleak House » and the Novel Tradition*, New York, Columbia U.P., 1977, p. 7).

## IMMAGINI MEDIEVALI DI CUCCAGNA

di  
Maria Palermo Concolato  
Napoli

*Il riso autentico, ambivalente e universale,  
non esclude la serietà, ma la purifica e la  
completa.*

(Bachtin)

Considerata da qualcuno come un modello del primo tipo di utopia in lingua inglese<sup>1</sup>, *The Land of Cokaygne*, un poemetto anonimo in medio inglese di 190 versi, degli inizi del XIV sec.<sup>2</sup>, è in effetti un'operetta composita, dalla palese

<sup>1</sup> Cfr. A. L. Morton, *The English Utopia*, Berlin 1978 [1952], p. 16: « It [the Utopia of the folk] is the first in time, the most universally current and the most enduring, and it gives us a standard of values against which all its successors can be judged » [...] « ... this folk Utopia [...] describes an earthly and earthy paradise, an island of magical abundance, of eternal youth and eternal summer, of joy, fellowship and peace ».

<sup>2</sup> Il poemetto è contenuto nel MS Harley 913 f. 3 del British Museum. Ci dice J. E. Wells (*A Manual of the Writings in Middle English 1050-1400*, New Haven 1923 [1916], p. 228) che il manoscritto risale al periodo tra il 1308 e il 1318, non oltre il 1325; ci ricorda anche che viene denominato « Kildare MS », in quanto contiene composizioni in francese, latino e inglese composte con buona probabilità nei dintorni o nella stessa abbazia di Kildare in Irlanda. Vedremo come non tutti i critici concordino su questo punto. Edizioni successive di *The Land of Cokaygne* si sono avute in E. Mätzner, *Altenglische Sprachproben*, I, 1 (Berlin 1867), pp. 103-113; in W. Heuser, *Die Kildare Gedichte (Banner Beiträge zur Anglistik, XIV, 1904)*, pp. 141-150; in R. H. Robbins, *Historical Poems of the XIV<sup>th</sup> and XV<sup>th</sup> Centuries*, 1959, pp. 121 sgg.; e infine in *Early Middle English*



struttura tripartita. E solo quando se ne isola la prima parte, che contiene la descrizione di una terra beata, di un eden impareggiabile, si può effettivamente parlare di « prima utopia ». Ma questi primi 112 versi sono poi seguiti da altri 64, dedicati alla descrizione della vita di piaceri condotta dai monaci di un'abbazia e dalle monache di un vicino convento siti nel paese di Cuccagna, nonché da una parte conclusiva di 14 versi — in cui si ricorda il prezzo da pagare per raggiungere quella terra felice —, che contiene anche il saluto dell'autore.

È proprio questa chiara varietà di contenuto che differenzia *The Land of Cokaygne* dalle composizioni simili in lingua francese o nederlandese di poco precedenti o immediatamente successive<sup>3</sup>; e che richiede quindi una lettura interpretativa del testo nella sua articolata completezza e non soltanto in chiave di pura utopia o di satira anticlericale, come invece è stato fatto<sup>4</sup>.

Rende inoltre ancora più problematica questa indifferibile lettura unitaria, l'innegabile possibilità di suddividere i 95 distici che compongono l'opera, oltre che in modo tripartito, secondo una distinzione tematica molto più dettagliata, scandita dalle immagini nitide e semplici che fanno

*Verse and Prose*, a c. di J. A. W. Bennett e G. V. Smithers, O.U.P., 1966, pp. 136 sgg., da cui citiamo.

<sup>3</sup> Cfr. V. Väänänen, « Le 'fabliau' de Cocagne », in *Neuphilologische Mitteilungen*, 48, 1947, pp. 3-36.

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 6: « Le poème anglais, qui est une satire assez crue de la vie des moines et des nonnains... ». Lo stesso Morton che, in effetti, offre più di uno spunto interpretativo, ugualmente afferma: « Anti-clerical it certainly is, and no doubt it does intend to ridicule monastic gluttony and evil-living » (*op. cit.*, p. 17). Analoga interpretazione dava A. Graf nel suo ancor oggi utile e stimolante *Miti, leggende e superstizioni del Medio evo*, Torino 1892, p. 173: « Così nel poemetto inglese [...] il quale è tutto una satira contro la grassa e dissoluta vita dei monaci ». Diversa è l'opinione dei curatori dell'ultima ediz. del poemetto, J. A. W. Bennet e G. V. Smithers, secondo i quali « ... *The Land of Cokaygne* has not the edge or the intensity of tone of a work designed to castigate and reform the vices of real life: it is banter, in a strain outrageous rather than bitter » (*op. cit.*, p. 138).

di questa composizione quasi una serie di quadretti 'naïf'.

Il poemetto inizia con una affermazione ardita e irriverente che proclama la superiorità di Cuccagna sullo stesso Paradiso terrestre:

Poz Paradis be miri and brigz,  
Cokaygn is of fairir sizt (vv. 5-6).

[Per quanto il Paradiso sia bello e luminoso,  
ancor più bello è l'aspetto di Cuccagna].

L'autore dell'opera, usando manifestamente un registro ironico, insiste sulla sua paradossale affermazione, motivandola con il fatto che nel Paradiso terrestre c'è solo « grasse and flure and grene ris » (v. 8) [erba ed alberi verdi e fiori] e che se anche c'è grande gioia e piacere, l'unico cibo sono le frutta e c'è soltanto acqua per spegnere la sete di persone, che inoltre non hanno lì né abitazioni né panchine su cui sedersi. Non solo, ma aggiunge che ben miseramente si deve vivere in un luogo dove non ci sono che due uomini in carne ed ossa, Enoch e Elia:

Bep per no men bot two -  
Hely and Enok also;  
Elinglich mai hi go  
Whar per woniþ men no mo (vv. 13-16).

[Soltanto due uomini vi abitano  
Elia e Enoch;  
devono vagare sconsolati  
dato che non vivono là altri uomini].

Sembra evidente da questo riferimento che egli è bene a conoscenza della tradizione narrativa relativa all'« earthly paradise » che, ampiamente diffusa durante il Medioevo, vedeva strettamente legato il nome di questi due profeti a tutte le descrizioni del Paradiso terrestre insieme a quella delle imprese di Alessandro Magno, come fu studiato esemplarmente da M. M. Lascelles<sup>5</sup>. Nei testi di questa tradizione

<sup>5</sup> Cfr. M. M. Lascelles, « Alexander and the Earthly Paradise in Mediaeval English Writings », in *M.A.E.*, 5, 1936, pp. 32-47; 79-104; 173-188; in part. pp. 32-33.

infatti non manca mai il cenno alla presenza di Enoch e di Elia, rapiti dalla terra prima che la morte li raggiungesse, ma pronti a tornarvi per combattere l'Anticristo. Come ricorda Lascelles, questo motivo passò dalla *Historia Scholastica* di Petrus Comestor nel *Cursor Mundi* e forse nella *Geographia Universalis* che Higden conobbe ed usò nel suo *Polychronicon*<sup>6</sup>.

E qui ci interessa sottolineare che proprio il riferimento a Higden è particolarmente proficuo, perché è in questo cronista del tardo medioevo inglese che ritroviamo accanto ad altri motivi (i quattro fiumi, l'amenità del luogo, ecc.) il tema della vita eterna così come viene esplicitamente evocato dall'autore di *The Land of Cokaygne*:

Nis per no deþ, ac euer lif; (v. 28)

[Non c'è morte ma vita eterna].

Narra Higden:

Habet enim salubritatem; quia temperie gaudens nec frigus sentit nec aestum, in tantum quod quicquid ibi ivit, mori non potest. Cui attestatur quod Enoch and Helias adhuc vivunt ibidem incorrupti [...] cuncti generis arbores comam non perdunt, flores non marcescunt<sup>7</sup>.

Certo, la presenza di Enoch ed Elia nel Paradiso terrestre è un autentico *topos*. Lo ritroviamo, ad esempio, in uno dei più celebri testi del Medioevo, la diffusissima *Navigatio Sancti Brendani*<sup>8</sup>, un vero e proprio 'best seller' della let-

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 32.

<sup>7</sup> R. Hidgen, *Polychronicon*, in C. Babington, *Rerum Britannicarum medii aevi scriptores*, vol. I, 1; cap. X, p. 74 (Il cap. X, *De provinciis Orbis. Et primo de Paradiso*, contiene infatti una descrizione del Paradiso terrestre).

<sup>8</sup> Cfr. *Navigatio Sancti Brendani from Early Latin Manuscripts*, a c. di Carl Selmer, University of Notre Dame Press, Notre Dame Indiana, 1959. Nella informatissima presentazione, il curatore ricorda che la *Navigatio* « ... is available in not fewer than 120 Latin manuscripts, with a provenance extending from Ireland to Austria, and from Scandinavian to Spain » (p. vii); aggiungendo che « On the

teratura medievale (Selmer), che, scritto nel decimo secolo, fu subito tradotto nei vari volgari, divenendo parte del loro folclore.

Il volgarizzatore non intacca l'intreccio, il reticolo strutturale dell'originale latino [...]. Così la peregrinazione ascetica s'arricchisce di elementi visionari, desunti dal filone ben noto cui appartengono — dopo la biblica *Apocalisse* — la *Visio Pauli*, il *Libro di Enoch e di Elia*, il *Purgatorio di San Patrizio*...<sup>9</sup>.

Questi ultimi testi sono a loro volta estremamente diffusi. Ma in tanta disseminazione, è possibile poi rinvenire delle corrispondenze fra testi a prima vista irrapportabili, come può essere il nostro *Land of Cokaygne* e un volgarizzamento del Trecento toscano. Sono corrispondenze che pongono il problema della circolazione di supponibili mediazioni comuni fra lo scabro *Urtext* e gli arricchimenti posteriori. Nel volgarizzamento toscano, intanto, ci sono anche Enoc ed Elia:

San Brandano domanda chi era quelli che erano per lo Paradiso e che gente ch'andavano per quello luogo. Rispuose così: « [Noi] siamo due profeti, io sono Enoch e questo è Elia »<sup>10</sup>.

Continent the story appears in vernacular translations soon after its composition: in the Romance speaking countries in Anglo Norman, Old French, Old Provençal, Old Italian and Catalan, in the Germanic speaking lands in Old Dutch, Middle Low German, Middle High German, Middle English and Norwegian » (p. XXXI). Cfr. anche M. D. Legge, *Anglo-Norman Literature and its background*, Oxford 1963.

<sup>9</sup> *Navigatio Sancti Brendani La Navigazione di San Brandano*, a c. di M. A. Grignani, Milano 1975, pp. 22-23. Il volume contiene due volgarizzamenti, uno toscano ed uno veneto della leggenda, preceduti da un'ampia introduzione. Nelle citazioni verrà qui utilizzata la versione toscana.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 237. Per la presenza dei due profeti nel Paradiso terrestre si veda anche, ad es., una versione francese di un'altra leggenda assai diffusa, quella del Pozzo di San Patrizio: « Alors le chevalier [Owein] prit humblement congé d'Enoch et d'Elie, qui gardaient la porte [del Paradiso]... » (cfr. *Le Voyage au puits de Saint Patrice*, in J. Marchand, *L'Autre Monde au Moyen Age*, Paris 1940, p. 114). Ma innanzi tutto si veda l'esauritivo cap. III (*Gli abitanti del Paradiso terrestre*) nell'opera di A. Graf citata.

Al Paradiso terrestre l'autore di *The Land of Cokaygne* preferisce dunque Cuccagna, che per lui è una terra sul mare ad ovest della Spagna:

Fur in see bi west Spayngne  
Is a lond ihote Cokaygne (vv. 1-2).  
[Lontano sul mare ad occidente della Spagna  
c'è un paese chiamato Cuccagna].

Si noti che anche questa collocazione è lievemente provocatoria, nella misura in cui il Paradiso terrestre fin dai tempi più antichi veniva collocato ad Oriente:

Dice la Genesi che Dio piantò il mirabil giardino nella parte orientale di una regione chiamata Eden; e questo cenno fece prevalere la credenza ch'esso fosse stato, e fosse tuttavia, nella parte orientale della terra, o, addirittura, nell'estremo Oriente. Tale fu [...] la comune credenza degli Ebrei; e tale fu pure la credenza più accettata, nei primi secoli, ai Padri della Chiesa, e poi nel medio evo, e oltre il medio evo, a teologi, a viaggiatori, a romanzatori, a cosmografi<sup>11</sup>.

E la stessa collocazione dell'Eden dantesco, che pur sembra un caso a sé — si ricordi che se Dante fa viaggiare il suo Ulisse verso occidente, lo fa poi deviare a sud nell'emisfero meridionale e naufragare nei pressi del monte del Purgatorio (*Inf.*, XXVI, vv. 124-142) — in realtà rientra nella tradizione dei Padri della chiesa che ponevano il Paradiso nell'emisfero meridionale. Lo notò già il Graf, che altresì ricordava:

Gaeli e Cimri favoleggiavano di un meraviglioso paese, il quale sorgeva in mezzo all'oceano profondo, e i cui abitatori, bevendo le acque dolcissime della fontana di gioventù, non conoscevano né la vecchiaia, né i morbi. Un tal paese, nelle menti dei convertiti, doveva necessariamente identificarsi col Paradiso terrestre; ed è per questo che San Brandano muove [...] alla ricerca del Paradiso navigando per l'Oceano occidentale. Tale credenza aveva dunque un fondamento pagano, e perciò non è senza ragione che Isidoro di Siviglia nota di paganità la opinione di coloro che ponevano il Paradiso nelle isole Fortunate<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> A. Graf, *op. cit.*, p. 1.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 9.

Fu un'intenzione polemica che spinse il nostro autore a collocare Cuccagna ad « ovest della Spagna »<sup>13</sup> o più semplicemente un naturale adeguamento ad una tradizione culturale che comprendeva fra l'altro anche la or ora ricordata *Navigatio*?

Certo è che se Cuccagna è un Paradiso terrestre, non è affatto quello cercato da Alessandro Magno in India o in Africa<sup>14</sup>, ma si trova piuttosto sulla rotta dei santi che lo ricercarono — come San Brandano nelle sue miracolose peregrinazioni —, ossia dove sono le estensioni atlantiche<sup>15</sup>.

Il nostro autore sembra quindi avere molta dimestichezza con la tradizione culturale medievale dedicata al tema del Paradiso terrestre, ma allo stesso tempo sembra assumere nei suoi confronti un atteggiamento che, se non è irrispettoso, di sicuro non è riconducibile a quello prevalente in tale tradizione.

Tra le caratteristiche del paese di Cuccagna, ineguagliabile sulla terra per « so mochil ioi and blisse » (v. 24) [tanta gioia e beatitudine], vi è la vistosa presenza di cibo e di bevande a volontà, ottenute senza « care, how, and swink » (v. 18) [affanno preoccupazione e fatica]: il cibo è lì « trie » [eccellente] e le bevande sono « clere » (v. 19) [limpide], in qualunque momento del giorno, « To none, russin and supper » (v. 20) [a mezzogiorno, a merenda, a cena].

È un paese quello di Cuccagna su cui non cala mai la notte, in cui non ci sono lotte e conflitti, non c'è la morte, come ricordavamo, ma la vita eterna. Come non c'è mancanza di cibo, così non mancano gli indumenti, le persone non sono mai irate e poi non ci sono animali, non solo quelli nocivi, « serpent, wolf » o « fox » (v. 31) [serpente, lupo, volpe], ma neanche quelli domestici

<sup>13</sup> A. L. Morton, *op. cit.*, p. 18: « ... the western placing may in itself be taken as one of the specifically anti-clerical features ».

<sup>14</sup> Cfr. A. Graf, *op. cit.*, p. 87 e sgg., nonché il già citato intervento di M. M. Lascelles.

<sup>15</sup> Del Graf è opportuno vedere tutto il cap. IV, dedicato ai *Viaggi nel Paradiso terrestre* (*op. cit.*, pp. 55-94).

Hors no capil, kowe no ox  
 Per nis schepe no swine no gote (vv. 32-33)  
 [Non ci sono cavalli muli mucche e buoi  
 né pecore né maiali o capre]

e soprattutto non ci sono allevamenti e stalle di cavalli,

Noþer harace noþer stode - (v. 34).

E ci si domanda la ragione di questa particolare sottolineatura che sembra non trovar riscontro nei modelli ricordati. Ai quali però bisogna premettere l'idea stessa di Cuccagna, così come venne costituendosi. Ne ha fornito una sintesi felicissima V. Väänänen, in « Le fabliau de Cocagne », dove chiarisce, fra l'altro:

C'est la littérature hellénique qui fixa, la première, les traits essentiels du conte qui ensuite fera fortune comme le *Pays de Cocagne* des peuples romans et comme le *Schraffenland* des Allemands [...]. Ces fables servaient à la parodie dès le début, mais c'est Lucien qui, le premier, en a tiré tout le parti. L'île des bienheureux décrite dans son *Histoire vraie* est à la fois la somme et la charge des éléments fainctaisistes qui depuis des siècles passaient de bouche en bouche. Lucien dépeint une cité tout en or et en pierres précieuses, où il règne un printemps éternel...<sup>16</sup>.

Nel nostro poemetto neppure insetti ci sono. Infatti in Cuccagna le pulci, le mosche e i pidocchi non frequentano né gli abiti né i letti né le case né le città:

Nis þer flei, fle, no lowse  
 In cloþ, in toune, bed, no house (vv. 37-38).

Di questa beatitudine abbiamo però un esempio simile in un passo dei *Mandeville's Travels*, l'altrettanto diffusa e nota opera di narrativa di viaggio tardo-medievale. Là dove descrive il convento del Sinai, dice:

In þat abbeye ne entreth not no flye ne todes ne ewtes ne such

<sup>16</sup> Cfr. V. Väänänen, *op. cit.*, p. 3, p. 4.

foul venymouse bestes ne lyzs ne flees be þe myracle of god t of oure lady<sup>17</sup>.

[In quella abbazia non entrano mosche né rospi né simili animali perniciosi né pidocchi né pulci per miracolo di dio e di nostra signora].

Avremo occasione di vedere che non è questo l'unico riscontro possibile fra *The Land of Cokaygne* e i *Travels*, sicché pare lecito avanzare l'ipotesi anche in questo caso di probabili modelli comuni agli autori delle due opere<sup>18</sup>.

Come sono assenti i tuoni, la grandine e il nevischio, il temporale, la pioggia e il vento, così mancano in Cuccagna e vermi e lumache e persone cieche. Questa minuziosa descrizione al negativo dei piaceri, evidenzia come non mai le idiosincrasie del nostro autore (hanno a che vedere con una supponibile sua condizione di servo?) e in qualche modo ci aiuta a ricostruirne la psicologia, dall'apparenza così ingenuamente 'popolare'.

Tuttavia, l'assenza di perturbazioni atmosferiche rientra fra i dati costanti della narrativa relativa al Paradiso terrestre. Ecco quanto appare nel volgarizzamento toscano della *Navigatio*:

... tu non hai veduto notte, ma sempre di chiaro, [...] e mai non c'è nugolo né piova, né alcuno turbamento d'aria né di tempo, e mai non c'è infermità, né mai non rincesce questa istanza, né non c'è tristezza né male né dolore, né morire si può<sup>19</sup>.

Di suo allora il nostro autore, congiuntamente a quello dei *Mandeville's Travels*, sembra aggiungere il particolare relativo alla lodevolissima assenza di una specifica fauna minore.

<sup>17</sup> *Mandeville's Travels*. Translated from the French of Jean d'Outremouse, a c. di P. Hamelius, E.E.T.S., O.U.P., 1960 [1919], 2 voll., I, cap. IX, p. 40, 21-24.

<sup>18</sup> La data più probabile per l'opera è il 1357, successiva cioè a quella probabile per *The Land of Cokaygne*, ma, com'è noto, il testo dei *Travels* utilizza ampiamente precedenti testi medievali, come, per esempio, l'opera di 'William of Boldensele' (cfr. *Mandeville's Travels* cit., II, p. 53).

<sup>19</sup> *La Navigazione di San Brandano* cit., p. 41.

Un analogo procedimento, nella sostanza, egli attua allorché, nel porre in festosa alternativa la sua Cuccagna al Paradiso terrestre, richiama alcuni degli elementi che per tradizione appartenevano a quest'ultimo. A Cuccagna infatti ci sono i quattro fiumi « Of oile, melk, honi, and wine » (v. 46) [di olio, latte, miele e vino] che dall'*Esodo* in poi erano comparsi in molte descrizioni di terre promesse. Ci ricorda Graf:

Ma al Paradiso i soli fiumi d'acqua non potevano bastare, e Tertulliano vi fa scorrere i rivi di latte. Più di un rabbino parla di fiumi di latte, d'olio, di vino e di balsamo; e Maometto se ne ricorda descrivendo il luogo di beatitudine serbato a' suoi seguaci<sup>20</sup>. E ricordiamo che anche nella *Navigazione di San Brandano* troviamo qualcosa di assai simile:

E a capo di quella via si è un grande fiume e largo bene cento passo, e lla sua acqua si era partita in quattro bende e l'una non somigliava l'altra, e correva mo[lt]o forte: la prima parte si era acqua chiara assai più che 'l cristallo e menava pietre preziose grande e piccole e d'ogni natura; la seconda si era di vino vermiglio molto saporita e prezioso e chiaro, e menava pietre preziose in quantità e di molte maniere; la terza parte si era latte molto prezioso e dolce e soave e bello, e questa parte menava pezze d'ariento in grande quantitate e menava pesce assai; la quarta parte si era olio dolcissimo perfetto chiaro e bello...<sup>21</sup>.

Vedremo più avanti che anche i fiumi di Cuccagna trasportano pietre preziose. Rispetto alla *Navigazione*, nel nostro testo abbiamo la sostituzione del miele con l'acqua, ma l'autore ci tiene a precisare che c'è sì anche l'acqua a Cuccagna, però serve solo per lavarsi e potervisi specchiare:

Watir seruip̄ þer to noþing  
Bot to sigt and to waiissing (vv. 47-48).

C'è quindi l'abbazia di monaci bianchi e grigi.

Per is a wel fair abbei  
Of white monkes and of grei (vv. 51-52).

<sup>20</sup> Cfr. A. Graf, *op. cit.*, p. 28.

<sup>21</sup> *La Navigazione di San Brandano* cit., pp. 211-213.

Ha le mura di pasticcio, le tegole del tetto sono dei dolci e i chiodi sono grossi budini:

Al of pasteis beþ þe walles,  
Of fleis, of fisse, and rich met,  
Pe likfullist þat man mai et.  
Fluren cakes beþ þe schingles alle  
Of cherch, cloister, boure, and halle.  
Pe pinnes beþ fat podinges - (vv. 54-59).

Qui tutto appartiene a tutti, giovani e vecchi. Le colonne del chiostro sono di cristallo, le loro basi e i capitelli, di verde diaspro e rosso corallo. Il vetro delle finestre, inoltre, ci viene detto più avanti, s'accende di luce durante il servizio religioso:

Whan þe monkes goþ to masse  
Al þe fenestres þat beþ of glasse  
Turneþ into cristal brigt  
To ziuē monkes more ligt.  
Whan þe masses beþ iseiid  
And þe bokes up ileiid,  
Pe cristal turniþ into glasse  
In state þat hit raþer wasse (vv. 113-120).

[Quando i monaci vanno a messa tutte le finestre che sono di vetro diventano improvvisamente di lucente cristallo per dare più luce ai monaci. Quando le messe sono dette e i messali riposti il cristallo ritorna vetro nello stato che era prima].

Ancora una volta, un'immagine qui evocata rinvia a una simile, se non proprio uguale, nella *Navigazione*:

... e quando è ora di cantare mattino e messa e vespro le lampane sono tutte accese della chiesa, e non sappiamo da chi né come, e stanno tanto accese quanto dura l'ufficio e non manca mai olio nelle lampane [...] tutte le lampane erano di cristallo<sup>22</sup>.

<sup>22</sup> *Ivi*, pp. 97-99. Anche nell'originale versione latina è presente questo *topos*: « Cum hec intra se talia loquerentur, ecce illis uiden-

Un albero cresce nel prato, fratello dei tanti alberi della vita dei Paradisi terrestri, ma la sua natura qui in Cuccagna è diversa, perché contiene in sé tutte le varietà di spezie possibili; la sua radice è zenzero e cipero, i germogli sono di zedoaria, la corteccia è di cannella, il frutto è chiodo di garofano, il fiore è noce moscata. È vero, come ricorda M. M. Lascelles, che

There are many significant trees in the legend of man's fall — the tree of life, the tree of knowledge of good and evil, and the dry tree, all growing in the earthly paradise, and outside it the tree which sprang from Adam's grave and from which the cross was made<sup>23</sup>;

però è anche vero che l'albero di *Cokaygne* non assomiglia a nessuno di questi. Lo caratterizza infatti una natura composta e stravagante, è l'albero delle spezie:

In þe praer is a tre  
Swiþe likful forto se:  
Pe rote is gingeuir and galingale,  
Pe siouns beþ al sedwale,  
Trie maces beþ þe flure,  
Pe rind canel of swet odur,  
Pe frute gilofre of gode smakke.  
Of cucubes þer nis no lakke (vv. 71-78).

Ora, come sappiamo, le spezie erano un elemento indispensabile e prezioso in una società come quella medievale che non conosceva i mezzi per la conservazione delle carni<sup>24</sup>.

tibus sagitta ignea dimissa per fenestram incendit omnes lampades que erant posite ante altaria. Que confestim reuersa est foras predicta sagitta. Tamen lumen preciosum remansit in lampadibus ». E alla richiesta di spiegazione di San Brandano viene risposto: « ... Ecce, tu uides candelas ardentis in medio uascolorum. Tamen nihil de illis exurit, ut minus sint aut decrescant, neque remanebit mane ulla fauilla, quia spiritale lumen est » (cfr. *Navigatio Sancti Brendani* cit., pp. 36-37).

<sup>23</sup> Cfr. M. M. Lascelles, *op. cit.*, p. 177.

<sup>24</sup> Cfr. A. L. Morton, *op. cit.*, p. 22: « Spices were specially prized in the Middle Ages and even latter because of the monotonous and

Ma non dobbiamo dimenticare che c'era anche tutta una tradizione letteraria, secondo la quale « ... le piante aromatiche, le spezie, i balsami » venivano « dal Paradiso terrestre »<sup>25</sup>. Si trovano alberi simili nell'opera altrettanto 'popolare' della *Navigatio* e cioè i *Mandeville's Travels*:

And in þat contree t in oþer contrees þere abouten growen many trees þat beren clowe gylofres And notemuges t grete notes of ynde t of CANEŁŁ t of many oþer spices<sup>26</sup>.

Vero è che nel contesto dei *Travels* non è facile capire se ogni albero porta tutte quelle spezie. E tuttavia, l'immagine complessiva che se ne ricava è certo molto simile a quella di *The Land of Cokaygne*, salvo appunto la centralità imperiosa che in quest'ultima opera acquista l'unico albero prescelto.

A Cuccagna, tutt'intorno all'albero vi sono rose rosse e gigli bianchi che non sfioriscono mai<sup>27</sup>. E come ci sono quattro fiumi di olio, latte, miele e vino, così ci sono quattro sorgenti di balsami medicinali e di acque curative. Il letto dei fiumi poi è fatto d'oro e di pietre preziose, che vengono accuratamente elencate.

Come ricorda ancora il Graf, molteplici sono le testimonianze letterarie relative alla presenza d'oro e di pietre preziose nei fiumi che appartengono o provengono dal Paradiso terrestre<sup>28</sup>. Più interessante è il lungo elenco delle gemme di *Cokaygne*:

unpalatable diet, especially in winter. Owing to the difficulties of trade with the East, they fetched prices which put them out of reach of all but the rich, so that a plentiful supply of spices growing ready to hand would be a most desirable object to find in the Land of Cokaygne ».

<sup>25</sup> A. Graf, *op. cit.*, p. 22; ma per la presenza dell'albero nel Paradiso terrestre, si veda anche pp. 61-62.

<sup>26</sup> *Mandeville's Travels* cit., p. 176, 12-15.

<sup>27</sup> Ancora una volta il contrasto cromatico è ricercato e intenso, pur nella sua semplicità. Si veda nella *Navigazione* cit., p. 231: « ... e assai eravi rose e gigli e fiori e viole e erbe e ogni cosa odorifera... ». Cfr. altresì, A. Graf, *op. cit.*, p. 21.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 29.

Per is saphir and uniune,  
 Carbuncle and astiune,  
 Smaragde, lugre, and prassiune,  
 Beril, onix, topasiune,  
 Ametist and crisolite,  
 Calcedun and epetite (vv. 89-94).

[Ci sono zaffiri e perle,  
 Granate e zaffiri stellati,  
 Smeraldi, liguri e crisoprazi  
 Berilli onici e topazi  
 Ametisti e crisoliti  
 Calcedonie e eliotropie].

Esso trae origine probabilmente dalla descrizione dell'*Apocalisse* di Giovanni, 21, 18-20, dove vengono menzionate le 12 pietre preziose appartenenti alle mura della Gerusalemme Celeste: diaspro, zaffiro, calcedonio, smeraldo, sardonico, corniola, crisolito, berillio, topazio, crisoprazo, giacinto, ametista<sup>29</sup>.

Non mancano gli uccelli in *Cokaygne*: tordi, usignoli, ecc. che mai cessano il loro canto né di giorno né di notte. E come prima, alle visioni da Paradiso terrestre — il giorno eterno, l'assenza di perturbazioni atmosferiche ecc. — si accompagnavano allettanti immagini da fiaba o da paese di Bengodi — i muri di pasticcio, le tegole di dolci, ecc., — così ora, all'immagine da Paradiso dell'infinità di uccelli che ininterrottamente cantano, viene accostata, quasi per contrasto, quella terrenamente succulenta delle oche arrostate

<sup>29</sup> Cfr. l'ediz. citata della *Navigazione*, dove a un elenco analogo di gemme, segue questa nota: « Da qui [*l'Apocalisse*] traggono spunto i 'lapidari' medievali, cataloghi di gemme che fanno seguire al nome un commento concernente il valore medicinale e le virtù magiche di ciascuna pietra. Fondamentale e tradotto in molte lingue il *Liber lapidum*, in versi esametri di Marbodo vescovo di Rennes (fine dell'undicesimo secolo), che contempla 60 pietre. Notissimo anche il *Lapidaire alphabétique* in versi attribuito a Philippe de Thaon di 78 pietre (dodicesimo secolo), che menziona esplicitamente le 12 gemme dell'*Apocalisse* » (cfr. p. 215, n. 96). Ma si veda innanzi tutto *The Old English Lapidary*, che precede di un secolo quello di Marbodo, in *English Medieval Lapidaries*, a c. di J. Evans e M. S. Serjeantson, E.E.T.S., O.U.P., 1960.

sullo spiedo e delle allodole speziate che volano già cotte in bocca agli abitanti di questo felice paese:

Pe gees irostid on þe spitte  
 Flee to þat abbai, God hit wot,  
 And grediþ 'Gees, al hote, al hot!'  
 He bringeþ garlek, gret plente,  
 Pe best idigt þat man mai se.  
 Pe leuerokes, þat beþ cuþ,  
 Liztiþ adun to manis muþ  
 Idigt in stu ful swiþe wel,  
 Pudrid wiþ gilofre and canel (vv. 102-110).

[Oche, già arrostate sullo spiedo,  
 volano a questa abbazia, Dio lo sa,  
 e gridano: 'oche calde, tutte calde!'  
 Hanno un bel rifornimento di aglio  
 e sono preparate in modo impeccabile.  
 Le allodole ben note  
 volano giù in bocca  
 già preparate ben bene in tegame  
 spolverizzate di garofano e cannella].

Senza soluzione di continuità l'autore passa a descrivere la vita dei monaci, di quelli giovani soprattutto. Colpisce qui particolarmente la raffigurazione a cui egli ricorre. I monaci volano simili ad uccelli, con le loro maniche e i loro cappucci al vento, sotto lo sguardo compiaciuto e sorridente del loro abate:

Pe zung monkes euch dai  
 After met goþ to plai:  
 Nis þer hauk no fule so swifte  
 Bettir fleing bi þe lifte  
 Pan þe monkes, heiz of mode,  
 Wiþ har sleuis and har hode.  
 Whan þe abbot seeþ ham flee  
 Pat he holt for moch glee (vv. 121-126).

[Tutti i giovani monaci ogni giorno  
 dopo il pranzo vanno a divertirsi:  
 non c'è falco o uccello che voli  
 così alto e veloce nell'aria  
 come i monaci in grand'allegria  
 con le loro maniche e i cappucci.

Quando l'abate li vede volare  
è pieno di contentezza].

Quando poi a sera questi li invita a tornare a terra, per vincere la loro riluttanza, ricorre al richiamo del « white toute » (v. 136) [bianco sedere] di una fanciulla, che egli percuote a mo' di tamburo. E solo dopo che i monaci, così invogliati, sono scesi e hanno soddisfatto il loro desiderio di toccare il singolare strumento, in bellissima processione tutti s'avviano al desinare:

And goþ to har collacione  
A wel fair processione (vv. 145-146).

C'è un convento di monache nei pressi, dice l'autore, lungo un fiume di dolce latte, in una terra di tessuti di seta. Le giovani monache, quando fa caldo, prendono una barca e, con remi e timone, vogano sul fiume fino a un recesso dove, toltisi gli abiti, s'immergono nella corrente; ma subito, scorte dai giovani monaci, vengono da loro rapite, portate all'abbazia, dove ogni monaco

... techip þe nunnes an oreisun  
Wiþ iambeue vp and dun. (vv. 165-166).  
[... insegna alle monache un'orazione  
saltando su e giù].

È previsto che chi è abbastanza in gamba possa avere anche dodici compagne all'anno, mentre colui che dorme meglio ha buone possibilità di diventare abate<sup>30</sup>.

<sup>30</sup> È questo uno dei pochi sicuri parallelismi con il poemetto francese del XIII sec. *Le 'fabliau' de Cocagne*, capostipite medievale del genere, secondo Väänänen, dove si trovano i versi « Li païs a non Cocagne;/Qui plus i dort, plus i gaaigne ». Nel *fabliau* francese è presente il motivo dell'abbondanza del cibo (le oche si arrostitiscono da sole, ci sono fiumi di vino e di birra), e c'è il motivo della comunanza dei beni. Maggiori, sempre secondo Väänänen, sarebbero le somiglianze fra il *fabliau* francese e un poemetto nerlandese *Dit is van dat edele land van Cockaengen*, contenuto in un manoscritto del XV sec. (cfr. V. Väänänen, *Le 'fabliau' de Cocagne* cit.).

Tutta questa parte di *The Land of Cokaygne* sembra pervasa dallo stesso spirito scanzonato che informa le più antiche parodie dei canti sacri. Era quello che dominava gioiosamente nelle feste chiamate dell'Asino o dei Pazzi, che ebbero un ruolo non secondario nel clima culturale del Medioevo, come ha diffusamente dimostrato Michail Bachtin nella sua innovatrice indagine, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*<sup>31</sup>.

L'influenza della percezione carnevalesca del mondo sulla visione e il pensiero degli uomini era radicale: li obbligava a staccarsi in qualche modo dalla loro condizione ufficiale (quella di monaco, chierico, studioso), a percepire il mondo sotto il suo aspetto comico e carnevalesco. E non soltanto gli studenti ma anche i chierici, gli ecclesiastici d'alto rango e i dotti teologi si concedevano delle gaie distrazioni durante le quali essi abbandonavano la loro serietà religiosa e si dedicavano ai *Joca monacorum* — come si intitolava una delle opere più famose del Medioevo. Nelle loro celle essi componevano dei trattati dotti semiparodici e altre opere comiche in latino<sup>32</sup>.

Le occasioni di tali parentesi erano le « feste dei Folli » — che si celebravano nel giorno di Santo Stefano, a Capodanno, all'Epifania, nel giorno di San Giovanni — e quelle « dell'asino », che, nate in ricordo della fuga in Egitto, su

Ma, in ogni caso, non par dubbio che i versi « And þilk monke þat slepiþ best, / And doþ his likam al to rest, / Of him is hoppe, God hit wote, / To be sone uadir abbot », (vv. 173-176), possano essere riportati a quanto osserva N. Freeman Regalado: « Dislike for early rising was a criticism most often leveled at lazy clerics, especially monks, who were supposed to get up early for Matins. (...) The impudent Goliard's credo, 'Cum in orbem universum', establishes new rules for the *Ordo vagorum* and prohibits Matins as an unhealthy spiritual exercise... » (cfr. *Poetic Patterns in Rutebeuf: A Study*, New Haven 1970, p. 266, n. 28).

<sup>31</sup> Torino 1978 [1965]. Alla presenza del motivo del « mondo alla rovescia » fa riferimento anche A.L. Morton (*op. cit.*, pp. 27-32); il quale peraltro ne scorge solo un esile cenno (« possibly hinted at ») nella parte finale del poemetto. Non si trascuri però la ben diversa funzione satirico-innovatrice attribuita alle strutture religiose, in G. R. Owst, *Literature and Pulpit in Medieval England*, Oxford 1966.

<sup>32</sup> M. Bachtin, *op. cit.*, p. 17.



un asino, di Maria col bambino, introducevano l'asino nel servizio religioso, sostituendo, fra l'altro, agli 'amen' i tagli dell'animale. In queste occasioni appunto c'era un rovesciamento dei valori gerarchici e si rideva di tutto quello che negli altri giorni era con convinzione rispettato. In esse trionfava, come dice Bachtin, il « basso-corporeo », il mangiare, il bere, l'attività sessuale, mentre il riso e lo scherzo funzionavano da elemento liberatorio e gratificante<sup>33</sup>.

L'orientamento verso il basso è proprio di tutte le forme di allegria festiva e popolare e del realismo grottesco. In basso, alla rovescia, all'incontrario<sup>34</sup>.

Lo stesso spirito generò le composizioni goliardiche che vanno sotto il nome di *Carmina Burana*<sup>35</sup>. A queste ultime o meglio a quel particolare gruppo classificato come « potatoria, lusoria », appartengono appunto ben note composizioni come l'*Officium lusorum*, vera e propria parodia della Messa<sup>36</sup>. È altresì a questo stesso gruppo che appartiene quella

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 26: « Sotto l'aspetto propriamente corporeo, che non è mai del tutto separato con precisione dall'aspetto cosmico, l'alto è il volto (la testa), il basso gli organi genitali, il ventre e il dere-tano. È con questi significati assolutamente topografici che ha a che fare il realismo grottesco, ivi compresa la parodia medievale. L'abbassamento consiste, in questo caso, nell'avvicinamento alla terra, come principio che assorbe e nello stesso tempo dà la vita; abbassando si seppellisce e nello stesso tempo si semina, si muore per nascere in seguito meglio e di più ». Ma si veda l'intero capitolo, *Rabelais e la storia del riso*, pp. 69-157.

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 407.

<sup>35</sup> Essenziale è l'ediz. a c. di J. A. Schmeller, *Carmina Burana*, Breslau 1904, e l'introd. ai *Carmina Burana*, editi a c. di A. Hilka e O. Schumann, Heidelberg 1930; quest'ultima edizione però, così come il successivo volume integrativo del 1941, non comprende il gruppo dei « potatoria, lusoria » qui richiamati.

<sup>36</sup> Cfr. *Carmina Burana*, a c. di A. J. Schmeller, cit., pp. 248-250. Ne esistono altre versioni, fra cui quella pubblicata da T. Wright e J. O. Halliwell in *Reliquiae Antiquae*, Londra 1843, 2 voll., II, pp. 208-210, con il titolo *The Mass of the Drunkards*: è il risultato di una collazione fra due testi, *Incipit Missa Gulonis* e *Incipit Missa de potatorum*. Sull'argomento si veda anche F. Novati, *La parodia*

composizione in cui appare l'espressione 'abbas Cucaniensis', che è il più antico riferimento conosciuto del termine 'cuccagna'<sup>37</sup>. Simile infine a questo tipo di composizione è la *Coena Cypriani*, esempio altrettanto noto di opera grottesco-parodistica, dove i personaggi del Nuovo e dell'Antico Testamento vengono riuniti in occasione di un banchetto e dove ogni personaggio biblico è presentato spesso in modo irriverente con l'elemento che più lo caratterizza: Caino seduto su un aratro, Pilato che si lava le mani, ecc. Secondo Bachtin,

Rabano Mauro era un ecclesiastico molto rigido e ortodosso: ma nonostante ciò non trovava nulla di profanante nella *Coena*; ne fece un adattamento abbreviato e lo dedicò a Lotario II [...].

sacra nelle letterature moderne, in *Studi critici e letterari*, Torino 1889, p. 187; nonché T. Wright, *A History of Caricature and Grottesque in Literature and Art*, New York 1968 [Londra 1865], pp. 159-176.

<sup>37</sup> Cfr. *Carmina Burana* cit., p. 254, n. 196: Ego sum Abbas Cucaniensis et consilium meum est cum bibulis, et in secta Decii voluntas mea est, et qui mane me quesierit in taberna, post vesperam nudus egredietur, et sic denudatus veste clamabit:

Wafna, wafna!  
quid fecisti sors turpissima?  
Nostre vite gaudia  
abstulisti omnia!

Come ricorda Väänänen, gli etimologi non sono d'accordo sull'origine del nome 'cuccagna': « L'étimologie donnée par Mayer-Lubke et adoptée par Gamillscheg, moyen haut all. *kokenje*, est contestée par Leo Spitzer (*Zeitschrift für romanische Philologie*, XLVI, p. 601) d'après lequel ce mot allemand serait lui-même emprunté au français. Il s'agit évidemment d'une formation populaire ou enfantine à reduplication emphatique, et dont le sens primitif apparaît sans doute dans provençal *cocanha* 'friandise', dérivé de *coco* 'gateau' (Dauzat, *Dictionnaire étymologique*, s. v. *cocagne*)... » (*op. cit.*, p. 5). Ma cfr. anche *Il Paese di Cuccagna e i Paradisi artificiali*, in A. Graf, *op. cit.*, pp. 169-175, nonché la rec. di F. Novati, a *Storia di Campriano contadino* di A. Zenatti, in *G.S.L.I.*, 1885, V, pp. 258-269. Solo indirettamente, per ragioni di cronologia, ma non perciò in maniera meno proficua, si possono ricavare suggestioni, se non suggerimenti, sia dagli studi di G. Cocchiara (cfr., in part., *Il paese di Cuccagna*, Torino 1980 [1956], sia da quelli di P. Camporesi (cfr. *Il paese della fame*, Bologna 1978).

Il banchetto della festa legittimava, secondo Rabano Mauro (e altri suoi contemporanei), il gioco con gli oggetti sacri, che in altre circostanze, avrebbe costituito una terribile profanazione<sup>38</sup>.

Il tono palesemente disinvolto e gioioso dei versi di *The Land of Cokaygne*, anche dei più dissacranti, potrebbe essere quindi una prova consistente dell'assenza di ogni intenzione polemica da parte dell'autore, che è il primo, sembra, proprio a suggerire la lettura giusta delle sue immagini. Sono immagini ariose e festose: da quella dei monaci paragonati ad un volo di uccelli, al bianco tamburo della fanciulla, all'allegra processione dei monaci, alla giocondità del bagno delle monache, fino alla tanto singolare quanto movimentata preghiera-ginnastica finale.

Di certo si tratta di un divertimento, e di un divertimento letterario, senza sospetto di generare scandalo o comunque privo di qualsivoglia preoccupazione. Pertanto anche la parte più ardita di *Cuccagna* potrebbe appartenere in un certo senso alla stessa felice realtà fiabesca delle allodole che volano in bocca già cotte o delle costruzioni fatte di pasticcio. Siamo nel paese di Cuccagna che, come il Paradiso terrestre, è il luogo di tutti i desideri appagati.

Ma, come il Paradiso terrestre, anche Cuccagna è assai difficile da raggiungere. Chi vuole tentarlo, deve restare immerso in « swineis dritte » (v. 179) [sterco di maiale] per sette anni, almeno fino al mento<sup>39</sup>. Lo scrittore del nostro poemetto, che è giunto al momento del commiato, esorta a sottoporsi a questa prova per quanto dura essa sia, se è questo l'unico modo per poter pervenire a quella terra felice dalla quale è bene non tornarsene mai più:

<sup>38</sup> Cfr. M. Bachtin, *op. cit.*, p. 316.

<sup>39</sup> In che misura « l'immersione nello sterco » sia leggibile come tema dell'«abbassamento» in chiave bachtiniana sarebbe da vedere; sembra utile intanto collegare questo tipo di prova anche con il motivo del « pozzo di San Patrizio », la leggenda irlandese che è già capitato di ricordare. È attraverso il pozzo che si giungeva al Purgatorio e poi al Paradiso terrestre: cfr. M. Bachtin, *op. cit.*, p. 426 (e anche A. Graf, *op. cit.*, pp. 69-70).

Lordinges gode and hend,  
 Mot 3e neuer of world wend  
 Fort 3e stond to 3ure cheance  
 And fulfille þat penance,  
 Pat 3e mote þat lond ise  
 And neurmote turne age,  
 Prey we God so mote hit be!  
 Amen, pur seint charite (vv. 183-190).

[Gentiluomini buoni e cortesi  
 possiate non lasciar mai questo mondo  
 prima di aver tentato la vostra sorte  
 e eseguito questa penitenza  
 per poter vedere quella terra  
 e non tornarsene mai più.  
 Che Dio lo voglia!  
 Amen, in nome della santa carità].

Riappare qui, con l'idea della penitenza propedeutica, in questo caso di tipo scatologico, un altro *topos* della tradizione del Paradiso terrestre: per raggiungere l'Eden si deve sottostare ad una prova o comunque superare delle difficoltà. È un *topos* che si ritroverà in tutte le utopie successive, non esclusa quella di Thomas More<sup>40</sup>. Nella cultura inglese medievale è presente già fra l'altro nei viaggi di John Mandeville, come ricorda Lascelles:

Sir John Mandeville's paradise lies beyond the « mirk land » through which all the romances carry Alexander<sup>41</sup>.

Mandeville infatti, dopo aver descritto la terra di Prestre John<sup>42</sup>, parla della « land of darkness » attraverso la quale si deve passare per arrivare fino al Paradiso terrestre:

For be londe noman may go for wylde bestes þat ben in the desertes t for the high mountaynes t grete huge-Roches þat noman may passe by, for the derke places þat ben þere t þat manye<sup>43</sup>.

<sup>40</sup> 'Prova' possiamo considerare la difficoltà o addirittura l'impossibilità di entrare a Utopia senza una guida del paese, a causa dei bassifondi e delle scogliere, che ne preservano l'isolamento.

<sup>41</sup> Cfr. M. M. Lascelles, *op. cit.*, p. 98.

<sup>42</sup> Per il paese del Prete Gianni, « situato a poca distanza dal Paradiso terrestre », si veda A. Graf, *op. cit.*, p. 15 e note relative.

<sup>43</sup> *Mandeville's Travels cit.*, I, p. 203.

[Per quella terra nessuno può passare per gli animali selvaggi che sono nei deserti, per le alte montagne e le enormi rocce da nessuno valicabili, per i luoghi oscuri che ci sono e sono molti].

Nella stessa *Navigatio* troviamo una immagine simile:

Procurator ait sancto Brendano: « Scitis que est ista caligo? » Sanctus Brendanus ait: « Que est? ». Tunc ait ille: « Ista caligo circuit illam insulam quam queritis per septem annos »<sup>44</sup>.

E qui l'« isola » non è altro che la « terra di ripromissione » o Paradiso terrestre. Né è forse inutile sottolineare l'elemento dei sette anni di attesa che ha, come abbiamo visto, uguale riferimento nel nostro poemetto.

Chi fu l'autore di *The Land of Cokaygne*? È opinione comune di tutti coloro che si sono occupati di questa composizione che l'autore sia stato un chierico o addirittura un chierico vagante<sup>45</sup>. La sua identificazione, s'intende, è strettamente legata alla storia del testo, nonché al suo contenuto. Come abbiamo già ricordato, l'unico manoscritto esistente di *The Land of Cokaygne* è contenuto nel MS Harleian 913 del British Museum, indicato anche come Kildare MS. Esso raccoglie un gruppo di opere, che, per diverse ragioni, vengono considerate prodotte in Irlanda<sup>46</sup>. Anche *Cokaygne* quindi, che contiene un termine celtico ('russin') sarebbe di origine irlandese<sup>47</sup>. Anzi, fra i primi studiosi del poemetto,

<sup>44</sup> *Navigatio* cit., pp. 78-79.

<sup>45</sup> « He [l'autore] is more likely to have been a goliardic cleric; indeed, the author of the next piece in the manuscript calls himself a clerk » (*The Land of Cokaygne* cit., p. 137); « ... it was written down by a wandering franciscan friar... » (cfr. T. J. Garbaty, « Studies in the Franciscan *The Land of Cokaygne* in the Kildare MS », in *Franziskanische Studien*, 45, 1963, p. 153.

<sup>46</sup> « *The Land of Cokaygne* was evidently composed in Ireland. The word 'russin' (1.20) is a link with the evidence for Irish origin of several other pieces in the manuscript, as the *Hymn* composed by 'Frere Michael Kyldare' (i.e. of Kildare); the *Satire* which mentions Drogheda; and an OF poem that concerns New Ross; and the *Proverbs* (in OF) of a 'Count Desmond' (*The Land of Cokaygne* cit., p. 138).

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 337.

W. Heuser proponeva l'abbazia francescana di Kildare in Irlanda come la sede probabile da scorgere al di sotto del luogo immaginario di *The Land of Cokaygne*, e, per di più, quella d'origine dell'intero Kildare MS<sup>48</sup>. E, in verità, che il manoscritto sia di origine francescana veniva ribadito anche successivamente da R. H. Robbins<sup>49</sup>. Il quale però riferisce una conversazione da lui avuta con l'insigne medievista Carlton Brown, durante la quale quest'ultimo aveva osservato che l'espressione « white monkes » e « grei » (v. 52) era un modo di designare i cistercensi e che perciò *Cokaygne* si poteva considerare una satira francescana contro l'ordine cistercense. Questa è anche l'opinione di J. A. Bennett e di G. V. Smithers, i curatori dell'ultima edizione di *The Land of Cokaygne*, quella di cui ci si è qui avvalsi. È un'edizione dal ricco e puntuale apparato, anche bibliografico, che però non tiene conto dell'intervento immediatamente precedente di T. J. Garbaty<sup>50</sup>. Si tratta di un articolo che ricapitola tutta la questione, vagliando gli argomenti che sono stati adottati a sostegno delle interpretazioni che si sono succedute. Fra esse il Garbaty privilegia l'« ipotesi cistercense » formulata da Carlton Brown, sviluppandola e arricchendola con dati storico-sociali relativi alla situazione conflittuale anglo-irlandese dei primi decenni del XIV sec. Egli conclude:

... since the « Cokaygne » was directed against Cistercensians and not Franciscans (Kildare not having a Cistercensian Abbey) and since the vocabulary shows definite Irish influence at a time when Kildare was strongly English and violently anti-Irish in the contemporary feuds [...] *The Land of Cokaygne* could not have been written in Kildare as Heuser insisted<sup>51</sup>.

A sua volta il Garbaty propone, come sede della composizione e quindi come matrice verosimile dei riecheggiamenti

<sup>48</sup> W. Heuser, *Die Kildare Gedichte* cit.

<sup>49</sup> R. H. Robbins, « The Authors of the Middle English Religious Lyrics », in *J.E.G.P.*, XXXIX (1940), pp. 230-238.

<sup>50</sup> T. J. Garbaty, « Studies in the Franciscan Land of Cokaygne » cit.

<sup>51</sup> *Ivi*, p. 152.

reperibili nel testo del poemetto, la località di Athlone, un centro molto fiorente, all'epoca, di commerci fra irlandesi e inglesi, sede di un convento francescano e di un'abbazia cistercense. Una delle ragioni da lui addotte è che:

As the Irish were continually coming eastward across into the Pale, the Franciscan seat in Athlone soon became a transition house, with Irish friars moving in as the English moved out<sup>52</sup>.

Il manoscritto, composto quindi ad Athlone, solo in un secondo momento sarebbe giunto a Kildare.

Questa tesi, condotta con ricchezza di documentazione, sancisce il rifiuto di Kildare come sede ispiratrice di *The Land of Cokaygne* e viene quindi a coincidere, sia pure con un differente sviluppo, con la posizione 'negativa' di J. A. Bennet e di G. V. Smithers.

A parte però la controversia geografica, con le sue notevoli implicazioni, certo, va detto che in tutte queste letture emerge poi sempre uniformemente l'idea che il carattere saliente del poemetto sia satirico, con più o meno rilevanti sfumature: di qui l'esigenza da parte degli studiosi di individuare con precisione l'oggetto degli attacchi e la loro provenienza e motivazione. Se viceversa non di satira si trattasse, ma, come crediamo, di mera composizione giocosa, di visione di un rovesciamento temporaneo, in un vagheggiato clima di completa libertà, dei valori stabiliti, diventerebbero allora meno urgenti le identificazioni esterne. E apparirebbe forse più interessante la stessa composizione del testo. L'autore potrebbe esserne stato un clerico vagante, ma anche, perché no? un monaco minore; vicino, poniamo, all'autore che è presente nello stesso Harleian 913 con l'*Abbot of Gloucester's Feast*, una divertita e un po' amara constatazione degli agi che si permettono i priori e gli abati e di cui i monaci di grado inferiore sono privati<sup>53</sup>.

<sup>52</sup> *Ivi*, p. 153.

<sup>53</sup> Di questa composizione, opera probabilmente di un monaco di Kildare secondo i curatori, è utile tener presenti due strofe: (in occasione di un banchetto l'abate di Gloucester si riunisce con tutti

L'autore di *The Land of Cokaygne* potrebbe cioè essere stato un monaco che in una occasione ludica ha dato corpo con le parole a un sogno, neppure troppo soggettivo, con la stessa religiosa 'irriverenza' di colui che compose la *Missa potatorum* o la *Coena Cypriani*.

i suoi monaci; accanto a lui siede il priore. Commenta l'autore, che non è accanto al priore, ma 'inter rascalilia')

Vinum venit sanguinatis  
Ad prioris et abbatis;  
Nichil nobis paupertatis,  
sed ad dives omnia;

(l'abate e il priore pensano solo a se stessi; uno dei confratelli, « Bonus lector et cantorum/ Irascatus ad priorum/ dixit ista folia » e conclude così le sue accuse):

Rogo Deus majestatis,  
Qui nos fecit et creatis  
Ut hoc vinum quod bibatis  
possit vos strangulia »

(cfr. *Reliquiae Antiquae* cit., pp. 140-144).

L'UOMO FATALE DA « CHILDE HAROLD »  
A HAROLD ROBBINS \*

di  
Alessandra Contenti  
Napoli

Due recenti studi sul romanzo d'appendice ottocentesco<sup>1</sup> individuano i tratti caratterizzanti dell'eroe tenebroso. Questi, che sarebbe mutuato dalla tradizione gotica e romantica, presenta una notevole e sorprendente omologia con molti protagonisti di « best sellers » contemporanei che merita una più attenta considerazione critica. In molti casi, infatti, il protagonista presenta i connotati tipici dell'eroe maledetto del « feuilleton » francese: è prestante, atletico, per lo più di statura superiore alla media, è un intrico di qualità positive e di lati oscuri; preda di passioni travolgenti fino ai limiti del satanico, smoderatamente sensuale, desidera e disprezza le donne (che peraltro cadono ai suoi piedi) ma propende, inconsciamente per l'eros omosessuale; giustiziere e talvolta martire in difesa di un ideale, il suo destino è sovente quello di morire per una nobile causa. Lo troviamo, questo eroe, in almeno quattro romanzi: *The Godfather*, di Mario Puzo, *The Adventurers* di Harold Robbins, i due di Jaqueline Susann *Valley of the Dolls* e *The Love Machine*, ai quali si potrebbero aggiungere *Il Gatto-*

\* Il presente lavoro è parte di uno studio più ampio dedicato al « best seller » americano degli anni '60; per semplicità ho ritenuto di dover citare dal *Gattopardo* in lingua italiana, anche se il romanzo divenne best seller negli Stati Uniti nella versione inglese.

<sup>1</sup> Angela Bianchini, *Il romanzo d'appendice*, Torino, ERI, 1962. Antonia Arslan Veronese, *Dame, droga e galline: il romanzo di consumo e d'appendice tra '800 e '900*, Padova, CLEUP, 1976.

*pardo* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa e *The Spy Who Came in From the Cold* di John Le Carré, i cui eroi non sono totalmente gotici, ma presentano connotati ravvicinabili al tipo descritto. Lo troviamo, infine, nell'ultimo romanzo di Hemingway, *Islands in the Stream*, come una stanca, seppure mai volgare replica di un tipo e certe convenzioni che lo stesso autore, nelle prime opere, aveva elevato ad arte.

Sarebbe tuttavia errato cercare in ciascuno di quei personaggi il cliché completo dei requisiti convenzionali, ché anzi, ognuno di loro presenta macroscopicamente una sola caratteristica dell'eroe-villain, talora la componente aristocratica (per sangue o per le qualità intellettuali), talora la superlativa prestanza o il coraggio smisurato; ognuno di questi eroi ha anche almeno una pecca, perfino un lato criminale (a due di loro non è ignoto l'assassinio, sia esso commissionato che perpetrato con le proprie mani); eppure nonostante queste caratteristiche negative, essi rimangono sostanzialmente eroi, modelli positivi, con quel tanto del « villain » che determina il loro fascino oscuro ed è, in ultima analisi, consacrato da una lunga tradizione. Questi personaggi esibiscono inoltre caratteristiche dei primi e più noti eroi hemingwayani, versioni moderne, ciniche e raggelate di un ancor più illustre antenato il Childe Harold di Byron.

Come i personaggi dello scrittore americano essi obbediscono ad una propria legge interiore, spesso diversa, o addirittura opposta a quella ufficiale che consente loro gesti di individualismo esasperato, e imprese rischiose; e se, come accade talvolta, le loro gesta saranno confinate all'ambito sportivo o a quello dell'alcova, o se il bisogno di sfida e l'aggressività che li spingono verranno rivolti contro se stessi, essi avranno avuto però il privilegio, in un mondo che non consente più ai singoli di distinguersi, di stagliarsi ancora come esseri eccezionali e modelli memorabili.

Amore e morte, il binomio etico che caratterizza l'eroe di Byron, ma anche quello di Hemingway (Robert Jordan, Frederic Henry) è anche per questi personaggi la legge che governa la sfera esistenziale; il protagonista di *The Adventurers* di Harold Robbins rende eroticamente felici molte

donne nel corso della sua breve vita, stroncata da un colpo di pistola rivoluzionario; Alec Leamas, « la spia che venne dal freddo », muore quasi deliberatamente sotto il muro di Berlino, insieme alla sua amata, colpita da un fucile tedesco-orientale; Robin Stone, « la macchina per amare » creata da Jacqueline Susann è destinato a vedere spegnersi di leucemia, nel fiore degli anni, la dolce Amanda, che lo ama più di se stessa.

Tutti o quasi sfidano la morte in più momenti della vita: il « Padrino » di Puzo sfugge miracolosamente ad un attentato, ma vede assassinare sotto i suoi occhi il primogenito Sonny; Alec Leamas mette in gioco quotidianamente la vita svolgendo un mestiere pericoloso, quello di spia; Dax, in *The Adventurers*, perpetra e subisce violenza, esercitando a modo suo, vale a dire pericolosamente, la professione diplomatica; Robin Stone attende alla sua stessa vita ogni giorno come lo si può fare nell'ambiente di Madison Avenue, bevendo smodatamente e frequentando ambienti poco raccomandabili; il principe di Salina, dopo molti funesti presagi, incontra letteralmente la morte, nell'ultima scena del romanzo, sopraggiunta per portarlo via con sé nelle sembianze di una signora velata; infine il pittore Thomas Hudson, l'ultimo personaggio di Hemingway trova anch'egli la morte, in guerra, dopo la scomparsa, in circostanze diverse, di una moglie, e dei tre amatissimi figli.

#### *La solitudine dell'eroe.*

Il protagonista del « best seller » attuale raccoglie ed esalta anche un altro stereotipo letterario: quello della solitudine dell'eroe. Così l'alto dirigente di una rete televisiva americana e il diplomatico di successo, ancorché corteggiati dalle donne, vezzeggiati dai potenti e sostenuti da équipes di lavoro di grande livello sono altrettanto soli e disperati di Childe Harold di fronte ai più bei paesaggi d'Europa o Jake Barnes (*The Sun also Rises*) a Parigi. Il Padrino, rispettato e temuto come patriarca e statista, sa di non potersi fidare veramente di nessuno tra i suoi seguaci, tanto meno del suo impetuoso primogenito; Dax, il più puro tra

gli avventurieri, conteso dalle più belle donne del « jet set », campione sportivo e stratega politico sente un tragico vuoto nel suo cuore; Robin, il brillante giornalista televisivo, nel suo cupo desiderio di annientamento, respinge l'amicizia e l'amore, e coltiva il fiore velenoso della misantropia; Alec Leamas, uno dei migliori agenti di Sua Maestà Britannica, costretto dal suo mestiere a vivere come un clandestino nella società, non confida i segreti della sua vita nemmeno all'unica persona che lo ama, e che lui ama, (la prossimità con la letteratura colta è più evidente che negli altri in questo personaggio trattandosi, per di più, di una sovrapposizione di un certo numero di connotati colti ad un modello della tradizione commerciale, nella fattispecie lo « spy novel »); il personaggio ci ricorda per più versi famosi eroi di Hemingway: è solo, di mezza età, separato dalla famiglia, trascurato nel vestire, beve copiosamente, ma non teme la morte, ed è ancora capace di onore e sacrificio. Autenticamente e disperatamente solo mette tuttavia in atto con fermezza la sua volontà di non vedere la moglie ed i figli e di non frequentare l'altro sesso e sebbene tutto ciò faccia parte del ruolo che gli è assegnato nel suo lavoro, tuttavia egli sembra essersi ritratto dagli affetti umani come a curare un male nascosto ed insanabile o a prepararsi, con quelle rinunce volontarie e lo stordimento della sensibilità, a soffrire il meno possibile per l'inevitabile sconfitta finale.

Un ulteriore indizio che ci riconduce al modello hemingwayano — come pure ad un ormai classico modello di relazione umana nella letteratura americana — è la presenza dell'amicizia maschile, contrapposta, in qualche modo ai legami erotici eterosessuali. Più d'uno dei personaggi in questione, pur essendo marcatamente virile, ha però un fedele amico che gli è vicino nei momenti difficili, o in quelli estremi. Dax, l'eroe di *The Adventurers* è accompagnato da un luogotenente, Fat Cat, che gli funge da guardaspalle ma anche da consigliere e da padre: bambino, lo conduce verso la salvezza tra le colline del Corteguay, dove è inseguito dai nemici della rivoluzione; adulto, lo accompagna nelle sue gesta in due continenti; con lui Dax stupra la sua prima donna, con lui divide i fasti della fortuna ed i rischi

della guerriglia, accanto a lui muore, abbattuto dal piombo nemico.

Il principe di Salina non ha amici; giganteggia nella sua maestà e solitudine molte spanne al di sopra di ogni altro personaggio del romanzo, ma si compiace di veder riflessa la sua declinante vitalità nella intraprendente gioventù del nipote Tancredi Falconieri, il suo vero erede, l'unico della famiglia che lo capisca e lo « compatisca » fino in fondo.

Anche Robin, uno dei due eroi di Jacqueline Susann ha, come compagno delle sue lunghe, silenziose e regolari soste al bar un amico che da lui non esige altro se non il semplice piacere della sua compagnia (e che, incidentalmente, a causa degli alti e bassi di questa amicizia, attraversa crisi matrimoniali di una natura fin troppo chiara al lettore); da questo rapporto sincero, solidale e platonico Robin trae più conforto che non dai suoi successi amorosi con la più affascinante modella newyorkese.

Infatti, per quanto sensazionali possano essere le avventure degli eroi descritti, il loro atteggiamento complessivo nei riguardi delle donne non tarda a richiamare alla memoria i versi byroniani:

Do proper homage to thine idol's eyes;  
But not too humbly or she will despise  
Thee and thy suit, though told in moving tropes  
Disguise ev'n tenderness if thou art wise;  
Brisk confidence still best with woman copes:  
Pique her and soothe in turn, soon Passion crowns thy hopes<sup>2</sup>.

La tenerezza è totalmente estranea all'erotismo di questi ' personaggi; ugualmente sconosciuta anche l'umiltà davanti alla donna (a parte un caso isolato, la conclusione di *The Love Machine*, dove Robin, dopo una lunga vicenda di crudeltà mentali verso la sua donna, e molte sue personali sconfitte, le telegrafa, queste tre significative parole: « I need you ») e più sconosciuta ancora la pariteticità nel rap-

<sup>2</sup> *Childe Harold's Pilgrimage*, in G.G. Byron, *Poetical Works*, ed. by F. Page, Oxford, U.P., 1975, p. 199.

porto; le donne sono, nel migliore dei casi, amate senza effusioni, come nel caso di Alec Leamas, o magari patriarcalmente rispettate, come la moglie di Don Corleone (ma nessuna delle due è al corrente della vera attività del compagno, di cui, inconsapevolmente, pure condivide i rischi). Negli altri casi esse costituiscono figure tanto decorative quanto superflue, indegne dell'attenzione maschile se non in quanto oggetti del desiderio carnale. Il principe di Salina frequenta la moglie e l'amante con diverso entusiasmo, ma con lo stesso distacco emotivo ed analoga economia di parole; similmente Dax di Harold Robbins e i due eroi di Jaqueline Susann — a parte l'eccezione dell'episodio accennato — impassibili alla dedizione delle belle amanti, alle prodezze amatorie delle più sexy tra loro, agli sforzi delle meno giovani per essere più belle e agli autentici sentimenti di tenerezza di molte, le alternano al loro fianco senza promesse, né effusioni e solo per lo spazio di poche notti (mai della vita intera) per poi rivestirsi della loro maschera impenetrabile alle prime luci del giorno.

Un tratto inconfondibilmente hemingwayano di taluni personaggi si manifesta nell'eredità del cosiddetto « codice » etico che il grande romanziere attribuì ai suoi eroi, quel certo loro stoicismo e l'apparente durezza che consentono loro di corazzarsi verso gli inganni della vita; ma è anche questo un motivo anticipato in larga misura dalle parole di Childe Harold:

I have not loved the world nor the world me:  
I have not flatter'd its rank breath, nor bow'd  
To its idolatries a patient knee,  
Nor coin'd my cheeks to smiles, nor cried aloud  
In worship of an echo: in the crowd  
They could not deem me one of such; I stood  
Among them not one of them; in a shroud  
Of thoughts which were not their thoughts<sup>3</sup>.

Fa anche parte di quel codice, accanto alla solitudine morale, il perseverare nelle proprie attività ed un bisogno

<sup>3</sup> *Id.*, p. 225.

ossessivo di mettere alla prova le proprie forze anche nel dubbio che i gesti e le azioni abbiano un senso ed un fine al di fuori di se stessi. Tutto ciò richiama, ovviamente Santiago, il vecchio pescatore di *The Old Man and the Sea*, in lotta contro gli squali per più giorni e più notti fino allo stremo delle forze, per riportare a riva solo la carcassa del gigantesco pesce che ha catturato; allo stesso modo Leamas percepisce di essere stato intrappolato dai suoi stessi superiori in una situazione senza uscita e tuttavia sceglie di portare avanti, testardamente, la sua missione come una prova di valore che deve solo a se stesso, nonostante si avverino i più sinistri presagi. Come anche il tenente Henry in *Farewell to Arms*, egli capisce che l'eroismo non è di questo mondo, certo non delle guerre, eppure si comporta secondo una sua precisa nozione eroica, quella di perseguire lo scopo che si è prefisso anche quando si sente preda di forze più grandi e ingovernabili.

Anche Dax avverte ad un certo punto di non essere più benvenuto nel suo paese il cui governo, originariamente progressista, è preso in una spirale involutiva e autoritaria; nondimeno rimane fedele alla sua idea di integrità e alla difesa dei valori rivoluzionari fino a cadere martire per essa. Nel suo modo ironico e distaccato anche il principe di Salina capisce di essere superato dai tempi; nella Sicilia conquistata dai Mille, al cospetto della brutale ascesa sociale dei Russo e dei loro simili e della decadenza fisica e intellettuale della sua stessa famiglia pure si ostina a mantenere abitudini che lo designano quale uno strenuo ma patetico relitto dei tempi andati; il rituale della sua toilette mattutina, come quello che governa i pasti consumati in famiglia hanno un che di funereo nella loro grandiosità, quanto le cerimonie di un culto il cui senso profondo è ormai estinto per quasi tutti coloro che lo praticano. Ambedue, Dax e Salina, restano stoicamente fedeli al proprio ruolo, l'uno di fronte alla politica corrotta del presidente dell'amato e tradito Corteguay, l'altro alla rovina della sua classe e all'avvento dei piemontesi, che, come fin troppo lucidamente prevede, non porteranno la Sicilia a migliori destini più di quanto non avessero fatto i Borboni.



Ma senza dubbio il più truculento e gotico di questa classe di protagonisti, quello che presenta in maggior numero gli attributi del maledetto, insieme, beninteso a quelli positivi è il « Godfather » del romanzo omonimo. Per quanto presenti un volto pacatamente borghese è innegabile che egli non sia, o non sia soltanto un esempio di virtù domestiche; e Puzo non tenta d'altronde di nascondere la sua sostanziale criminalità. Don Corleone non è un aristocratico per nascita, come vorrebbe la convenzione del « feuilleton », e tuttavia dimostra doti fuori del comune fin da giovanissimo, tali da collocarlo comunque in una sfera superiore a quella degli altri mortali e di ciò è consapevole, essendosi persuaso in anni ed anni di osservazione di essere più intelligente e intraprendente del normale. Non è nato genio, precisa Puzo, ma non tarda a diventarlo, in un modo che lo rende pari ai giganti della storia:

...it became clear that Vito Corleone was not only a man of talent, but, in his way, a genius. Like the rulers of the ancient cities always kept an anxious eye on the barbarian tribes... so Don Corleone kept an eye on the affairs of the world. He noted the coming of Hitler, the fall of Spain, Germany's strong arming of Britain at Munich<sup>4</sup>.

La particolare qualità aristocratica conferitagli dall'intelligenza e dal potere sembra in grado di trasmetterla al figlio minore Michael, anch'egli, a sua insaputa, segnato da un grande destino; non è che un principiante, ma, agli occhi della moglie appare come una statua romana, di quegli imperatori che per diritto divino possedevano il potere di vita e di morte sui loro soggetti.

Come gli altri grandi capimafia del continente nord-americano, Corleone si distingue per aver rifiutato l'autorità costituita, in nome di un diritto alternativo che, come loro, ha scelto; a differenza degli uomini comuni costoro infatti non si piegano ad alcun volere estraneo e condividono, per contro, un tipo di onorabilità superiore, almeno secondo

<sup>4</sup> Mario Puzo, *The Godfather*, London, Pan Books, 1970, p. 217.

loro, a quella della società civile; è sintomatico, a tale proposito, l'esordio del discorso che Corleone tiene ai colleghi convenuti, dietro sua richiesta, allo storico incontro del 1946: « Siamo tra uomini d'onore, non tra avvocati ». A confermare la sua superiorità egli è disposto a compiere occasionalmente un gesto gratuito e grandioso, come lo sperpero apparentemente irragionevole di denaro (un tratto tipico dell'eroe maledetto): è quel che fa nel caso del cavallo del produttore Jack Waltz, di cui commissiona, a distanza, la decapitazione e poi la deposizione del capo reciso sul letto del proprietario allibito, che, a quel punto, cessa di avere qualsiasi dubbio sulla potenza del Padrino; un gesto questo che, nella sua ferocia, equivale anche ad una lezione morale ed è in ogni caso un simbolo del disprezzo per la scala di valori generalmente accettata dalla società.

What kind of man — commenta Puzo con orrore ed ammirazione — could destroy an animal worth 6.000.000 dollars. The ruthlessness, the sheer disregard for any values implied, a man who considered himself completely his own law, even his own god<sup>5</sup>.

Ma il Padrino è anche una specie di Robin Hood, un bandito tutto sommato benefico, che accumula fortune e potere magari con modi illeciti, ma per un buon fine; che addirittura si erge come bastione anticapitalistico contro la vecchia mafia siciliana, serva del potere costituito. Si afferma nel corso del romanzo che, appunto in Sicilia, la mafia è diventata il braccio violento dei ricchi, « a degenerate, capitalist structure, anti-communist, antiliberal, placing its own taxes on every form of business »<sup>6</sup> come a significare che essa possa essere, e certamente nel territorio di Don Corleone è, diversa, e quindi « liberal » e, perché no, anche progressista; « cosa nostra made in U.S. » sarebbe insomma un'associazione necessaria acciocché la giustizia venga rettammente amministrata, almeno tra gli italiani d'America; rappresenterebbe anzi una difesa contro un sistema teso soltanto a sfruttarli e ad ingannarli e che vorrebbe fare

<sup>5</sup> *The Godfather*, p. 69.

<sup>6</sup> *The Godfather*, p. 329.

di ogni uomo una marionetta manovrata dall'alto. La Mafia statunitense viene presentata come un mezzo per rendere potente la comunità italiana, cosicché un giorno essa possa confrontarsi da pari a pari con il resto dell'« establishment » ed i suoi membri possano aspirare ai ruoli più alti della società e dell'amministrazione pubblica, senza dover passare per le umilianti forche caudine dell'oppressione contro le minoranze etniche.

Il valore dell'individualità, del singolo come della etnia cui appartiene, contro l'appiattimento e l'anonimia arrecati dalla società democratica vengono ripetutamente esaltati dal comportamento e dalle parole del Padrino e del suo ambiente. I « gangsters » con cui si associa, convenuti alla riunione nella quale venne coniata l'espressione « cosa nostra », e temporaneamente sotterrata l'ascia di guerra tra famiglie rivali, vengono singolarmente presentati, nell'incedere, l'abbigliamento e il retroterra biografico ed economico come eroi omerici in parata, dall'abbronzato « boss » dei bordelli e case da gioco di Cuba e della Florida che « non sembra neppure un italiano » tanto è smagliante, ma un'illustrazione di una rivista di nautica, ai Bochicchio, responsabili del servizio d'ordine, stupidi e primitivi, ma onesti (« a Bochicchio never lied, never committed an act of treachery. Such behavior was too complicated »<sup>7</sup>) da Philip Tattaglia, specializzato in prostituzione, sempre insoddisfatto dall'andamento degli affari — le ragazze si suicidano, i ruffiani imbrogliano, e poi ci sono troppi asciugamani da lavare; per fortuna, osserva Puzo, egli possiede anche le lavanderie — ad Anthony Stracci, forte nel partito democratico, brillante creatore di una forma d'affari auto-perpetuantesi: i suoi camions, viaggiando sovraccarichi (senza essere mai fermati dalla polizia stradale) deteriorano rapidamente le autostrade, che egli stesso provvede a riparare, avendo l'appalto dei lavori; ad Ottilio Cuneo, gioviale e disarmante, ufficialmente grossista in latte, realmente allibratore su vasta scala, cittadino esemplare, insospettato, amante dei bambini al

<sup>7</sup> *The Godfather*, p. 280.

punto di avere le tasche sempre fornite di dolcetti e caramelle; all'intero clan dei mafiosi di New York, siciliani giganteschi dalle teste leonine, i nasi carnosì e le guance molli, con l'aria sciatta e spicciola dei « businessmen » metropolitani; e così via, per undici pagine ricche di informazioni e gustosi « understatements ».

A questi uomini Don Corleone raccomanda di tenersi uniti e guardarsi dagli intrusi, amministrando il loro territorio da soli perché solo a loro appartiene; d'altronde, come Michael Corleone spiega alla fidanzata Kay, sbigottita al pensiero di entrare a far parte di tanta famiglia, se è vero che suo padre rifiuta le regole della società, ciò avviene perché la società è ingiusta e cattiva; essa per prima non concede spazio ad uomini della sua portata e non esiterebbe a condannarlo per cose in fondo innocenti. Quel che il Padrino vuole infatti è solo il bene degli amici e della famiglia. E, in fin dei conti, egli non è un uomo comune e non può sottostare alle leggi degli uomini comuni; Corleone può vantare la perspicacia e la forza di carattere dei grandi uomini, di papi, presidenti, giudici di corte suprema, e pure tra i potenti e scaltri amici e rivali è riconosciuto il più scaltro statista (sic) tra tutti. Non ha forse ridotto all'ordine l'intera zona di New York nel 1939, non ha, soprattutto, costruito dal nulla la sua colossale fortuna? Come ogni uomo di genio, afferma Puzo, ha capito al momento giusto che la libera concorrenza è tempo sprecato e che oggi soltanto una economia di carattere monopolistico può garantire una soddisfacente ascesa economica. Di conseguenza si è adoperato a convincere, con i mezzi che gli sono propri, quegli uomini d'affari di Brooklyn, testardi e irriducibili alla « ragione » che si rifiutavano di riconoscere la giustizia della sua visione.

Ma per chi, più saggiamente si è messo sotto la sua protezione e lavora per lui, è stata la fine delle preoccupazioni e delle violenze e la vita può scorrere tranquilla. Durante la crisi del '29 i suoi uomini hanno potuto affrontare la realtà di ogni giorno senza paura di perdere il lavoro; i suoi dipendenti sono stati tra i pochi a venire pagati regolarmente (anche perché gli affari andavano particolarmente

bene) e se, per caso, uno di essi, dopo una missione impegnativa fosse finito in prigione, sapeva che sarebbe stato per poco, poiché c'era fuori qualcuno pronto a pagare la cauzione per lui (purché tenesse la bocca chiusa); sua moglie e i bambini sarebbero stati in buone mani e al rilascio lo aspettava una affettuosa accoglienza e un paio di settimane di vacanza tutte spese con la famigliola al completo. « Such » commenta Puzo « was the infinite sympathy and understanding of Don Corleone »<sup>8</sup>.

Egli vendica i torti fatti agli amici come si può osservare dal favore che rende ad Amerigo Buonasera, facendo ridurre in poltiglia dai suoi fidi picchiatori la faccia dei due giovinastri che gli hanno sfigurato la figlia; ricostruisce dal fallimento la carriera del figlioccio Jimmy Fontane (Frank Sinatra?) solo per il legame di affetto e devozione che li lega, usando tutto il potere di intimidazione di cui è capace (l'assassinio di un gangster rivale, la decapitazione del cavallo del produttore Waltz e la corruzione di un importante dirigente sindacale fanno parte di una sola strategia). È pur vero che al momento opportuno chiederà, a sua volta, una piccola cortesia, o che, dai suoi beneficiati si aspetterà un certo numero di voti che, di volta in volta offrirà, da grande elettore, al tale congressman o amministratore comunale ma il voto non è che una piccola cosa di fronte all'incoraggiamento e l'aiuto ricevuti dai poveri italiani confusi e perplessi davanti a tanti nomi sconosciuti. Uomini politici, magistrati, avvocati non gli lesinano assistenza o consigli, perché è al padrino che devono la loro carriera, il finanziamento degli studi, il balzo che li ha portati a far parte della classe dirigente, loro, figli di emigrati analfabeti.

Nella sua lunga carriera don Corleone può vantare un lungo record di azioni meritevoli: la pacificazione delle famiglie è una di queste, forse la maggiore, un'opera che Puzo non esita a paragonare, per la pazienza ed il lavoro costato e la perfezione con cui venne curata in ogni particolare, alla formulazione della Costituzione degli Stati Uniti:

<sup>8</sup> *The Godfather*, p. 220.

By 1939... he had achieved a working agreement amongst the most powerful organizations in the country. Like the Constitution of the United States this agreement respected fully the internal authority of each member in his state and city<sup>9</sup>.

In tal modo, quando la guerra scoppia, e per tutto il tempo che infuria, coinvolgendo anche gli Stati Uniti, il mondo di Don Corleone vive nella pace e nell'ordine; e quando infine, la famiglia si trasferisce nella zona di Long Island questa diviene la più sicura e libera dalla delinquenza degli Stati Uniti, una città modello. L'ultima opera, non meno grandiosa e, a suo modo anche morale, che compie prima di ritirarsi a vita privata è l'espansione verso Ovest e l'acquisto di grandi alberghi e case da gioco nel Nevada, un'operazione che, oltre a rafforzare il suo impero economico lo salva dall'onta di venire a patti o entrare nel gioco dei grandi spacciatori di droga pesante (un elemento questo che avrebbe potuto mandare all'aria l'equilibrio del vecchio sistema mafioso, dati gli ingenti guadagni che prospetta).

Quel che lega al Padrino il personaggio principale di *The Adventurers*, di Harold Robbins, di gran lunga più fiabesco e feuilletonistico, è il ruolo sociale — se così si può chiamare — la sua funzione di giustiziere, difensore dei deboli e nemico dei tiranni. Di Porfirio Rubirosa, il modello che sembra averlo ispirato, ricorda le qualità più esteriori e folgoranti (non l'identità di spia internazionale) e talune virtù « eroiche » esasperate fino al ridicolo. L'audacia, l'intraprendenza e la forza fisica sono tra gli attributi di questa versione del diplomatico sudamericano in un romanzo che vuol essere la storia segreta delle grandi fortune di questo secolo. Dax playboy internazionale, uomo politico, idolo del « jet set » è originario del Corteguay, ma è poliglotta e campione sportivo; selvaggio come la giungla che lo ha generato, eppure perfetto gentleman è conteso dai salotti d'Europa, e dalle ereditiere americane; è patriota sincero, incurante della potenza personale, ma pronto al sacrificio per il suo paese; nobile, violento e scaltro è destinato a donare

<sup>9</sup> *The Godfather*, p. 228.

senza ricevere, a beneficiare il mondo ingrato nel quale compare come una meteora per spegnersi nel fiore degli anni ed essere presto dimenticato. Ha dell'uomo fatale il lato oscuro, nel suo caso la sfrenata brama erotica unita alla freddezza dei sentimenti, ma anche la latente violenza, l'inconscia voluttà del veder scorrere il sangue. Come un supermaschio alla Jarry, ma senza il suo umorismo e la patetica ironia, desidera le donne in un modo spasmodico e brutale e le donne, dal canto loro (nessuna delle quali è degna di stargli al fianco) sono attratte dall'animalità del suo sguardo, dal magnetismo che emana dalla sua persona.

Il modo in cui Dax avverte il fascino femminile si manifesta come un dolore fisico, una pugnalata ai lombi; alla sua prima esperienza erotica « Dax felt the throbbing stab of pain race through his body »<sup>10</sup>. Più avanti, incontrando una donna attraente, in un treno, una delle più belle donne di Francia, al solo guardarla si sente trapassare da una fitta dolorosa, e di colpo si accende di desiderio:

« This one. Only this one. He had to have her. It was as simple as that... inexorably, as if drawn by a magnet, her eyes came back to his... He saw her face pale slightly... He found her alone in her compartment... he said: 'I've got to have you'. 'Yes', she answered, 'yes, I know' »<sup>11</sup>.

Ella sentiva, aggiunge Robbins, il suo puro potere animale, quasi che dentro di lui vi fosse un barile di polvere da sparo. Una metafora analoga viene usata dalla sua seconda moglie (ripudiata), un'ereditiera sospetta di ninfomania (Barbara Hutton?) che lo decreta uno dei più grandi amatori del mondo, mentre rammenta che giacersi con lui era come aver dentro una mitragliatrice; la terza moglie, una potente donna politica sud-americana (Eva Peron?), quasi prostrandosi ai suoi piedi ammette: « I am your slave. Without you I am nothing, not even a woman »<sup>12</sup>. (È per lo meno singolare che le donne tutte, ad eccezione di quella

<sup>10</sup> Harold Robbins, *The Adventurers*, New York, Pocket Books, 1972, p. 179.

<sup>11</sup> *The Adventurers*, p. 340.

<sup>12</sup> *The Adventurers*, p. 491.

che ha conosciuto vergine e che gli darà un figlio maschio, siano infide e perverse, delle mantidi religiose volte solo a sfruttare sessualmente l'eroe; la loro libertà sessuale, ben lontana dall'essere un vanto, qual è per Dax, è considerata uno stigma morale).

All'incontro con l'ultima, e fondamentale, donna della sua vita, dalla quale la morte crudamente lo separerà, Dax sente ancora una volta quel brivido della carne, in segnale inconfondibile:

« I could feel the pulses quicken in me. This was... the challenge I could never resist. The look that seemed to ask: are you man enough?

You saw a woman. You wanted her. Nothing in the world matters until you possessed her. You could not eat, you could not sleep. The agony of the damned was yours until you slaked in the even greater agony of the flesh »<sup>13</sup>.

Lo staccato hemingwayano lo aiuta ad esprimere il suo dramma interiore:

« I was too much the victim of my loins. The sight of a woman, the smell of her, the taste of her, was enough to displace the one before. And the promise of the next served only to accentuate my greed »<sup>14</sup>.

Non è tuttavia l'amore femminile a sollevarlo dalla sua sconfinata solitudine; ogni avventura, ogni successo lo lascia con la bocca amara, più disperato che mai. L'unica vera consolazione gli viene dalla lealtà silenziosa di Fat Cat, sua spalla e Sancho Panza, scaltro e saggio, luogotenente e vicepadre, la sola persona al mondo disposta a dare la vita per lui e a stargli accanto nel momento della lotta. Fat Cat esprime succintamente la morale che pervade il romanzo e le gesta (ripetitive) del protagonista con la regola « fuck and fight », fottere e combattere, due azioni ognuna delle quali serve a preparare il terreno per l'altra, che esemplificano, e semplificano, la chiamata di ogni vero uomo.

<sup>13</sup> *The Adventurers*, p. 616.

<sup>14</sup> *The Adventurers*, p. 643.

Così vive combatte e muore Dax, la cui fede nell'azione e nella violenza non è peraltro disgiunta da una buona dose di anti-intellettualismo; la rivoluzione, egli ritiene, non si elabora al chiuso delle università e non ha bisogno di teorie astratte, ma è invece sangue e puzzo di cadaveri. Questa è in effetti la prima lezione che egli ha imparato dalla vita; a sei anni ha già ucciso e ha visto morire le persone a lui più care; il calore del grilletto di un revolver, insieme all'odio e al dolore sono state le sue prime e indelebili emozioni; e perciò non conosce il sorriso; i suoi occhi, scuri e impenetrabili come quelli della tigre, lanciano un bagliore selvaggio, mentre ancora in gioventù si formano sul suo viso pieghe amare che parlano di dolore e sofferenza.

D'altronde, quale uomo del destino, Dax non può sfuggire alla sorte cui lo chiama il suo stesso nome: D come Diogene, colui che cerca la verità; A come Alessandro Magno, il conquistatore del mondo (la mamma per la verità tenta di chiamarlo Dios, ma il padre si oppone).

Il mondo è pieno di codardi, si afferma nel romanzo, ed è fatale che vi siano eroi destinati a morire per loro, che per una breve stagione diffondano attorno a sé, come meteore, la luce della verità, della pulizia morale e della fede politica. I nemici di Dax possono sfuggire forse alla giustizia delle istituzioni, ma non al verdetto della sua coscienza e all'esecuzione delle sue mani: il console del Corteguay a Parigi, in fuga verso la Costa Azzurra con la cassaforte dell'ambasciata è presto raggiunto dal nostro e da Fat Cat e sorpreso in una camera d'albergo in compagnia dell'amante: la donna viene violentata come si conviene in ogni sortita degna di tanti guerriglieri, e lui viene percosso duramente e costretto a restituire il maltolto. Ancora a Parigi, nell'immediato dopoguerra, Dax uccide di suo pugno, in un regolamento dei conti procrastinato ma mai condonato, l'ex nazista che durante l'occupazione di quella città ha tenuto prigioniera e seviziato la sua seconda moglie, rampolla di una nota dinastia di banchieri ebrei. Ancora giovanissimo, ingaggiato nella squadra di polo a cavallo del college inglese cui appartiene, per le sue straordinarie doti sportive, gioca così violentemente da provocare la morte di un fantino della

squadra avversaria, un italiano. Accusato di gioco pesante, Dax replica ad un giornalista: « Sportsmanship is a word for losers. I am only interested in winning »<sup>15</sup>. Come il Padrino, egli non riconosce regole ufficiali, ma solo quelle che egli stesso ha formulato. Nella sua vita non c'è posto per il gioco: in una rissa tra compagni di scuola frattura un braccio al suo sfidante avvertendolo che non ha voluto fargli male ma facilmente potrebbe ucciderlo.

L'esperienza insegna a Dax che il suo mondo (un mondo popolato di figure riconoscibili: i fratelli Kennedy, Maria Callas, Onassis, Brigitte Bardot, i Rotschild, Barbara Hutton) i suoi stessi amici non sono onesti e puliti; che la finanza è losca, e che i capi di stato, come gli armatori mirano soltanto ad arricchire. Egli impara che le grandi fortune sono costruite sullo sfruttamento, la frode e il crimine; che la politica è una brutale scalata alla potenza personale (salvo il caso dei Kennedy, sui quali non si fanno insinuazioni), che le donne belle e famose sono solo assetate di sesso. Nel corso del tempo la rivoluzione del Corteguay divora i suoi figli: l'ex guerrigliero divenuto presidente, che Dax onora come un padre è ormai un corrotto servo del potere; la figlia, la donna coraggiosa e intelligente che Dax ha amato e sposato, è viziosa e fedifraga — si droga, fornicava col padre. Solo Dax è fedele fino alla fine, senza riserve o compromessi, ad una sola causa; eppure una tragica ironia vuole che un nuovo guerrigliero venuto dalle montagne, come lui, (ma educato nell'Unione Sovietica) uccida proprio lui, il frutto più puro della rivoluzione. Dax muore, e accanto a lui Fat Cat, ucciso nel tentativo di proteggerlo; la sua figura viene presto dimenticata come la sua tomba, abbandonata e senza un fiore nel cocente sole sud-americano.

Collocato nell'ambiente frenetico e affascinante degli studios televisivi di una grande società privata statunitense, sullo sfondo di uno scenario che varia da Madison Avenue a Hollywood e alla Broadway del secondo dopoguerra, l'eroe

<sup>15</sup> *The Adventurers*, p. 185.

maledetto riappare nelle vesti del personaggio maschile nei due best sellers di Jacqueline Susann *Valley of the Dolls* e *The Love Machine*. Nonostante la presenza di numerose figure femminili — che anzi a tutte le apparenze, la donna vorrebbe essere il tema privilegiato dell'autrice, non si tarda a notare che esse costituiscono per lo più un supporto per la definizione del protagonista. Nel primo dei due romanzi « lui » si chiama Lyon Burke, è eroe di guerra, parla con accento inglese pur essendo americano (un richiamo infallibile), esercita la professione legale nell'ambiente di Broadway e diviene, ovviamente, amante di dive famose. Egli coltiva tuttavia la segreta ambizione di diventare scrittore. Al suo fianco compaiono — amanti vere o presunte — le quattro protagoniste: Anne, la ragazza di provincia destinata allo « stardom » della pubblicità televisiva, e a tutto rinuncerà pur di diventare la sua, infelice, moglie; Helen, vedette di Broadway (ricalcata sulla figura della cantante attrice Ethel Merman); Neely O'Hara, ballerina scatenata (adombrante Judy Garland) con una forte propensione per gli uomini delle altre, l'alcohol e l'obesità; Jennifer (Marylin Monroe) bionda dal seno stupendo, bella ma senza talento, amata dagli uomini sbagliati, schiava delle pillole — le « dolls » del titolo, pillole dimagranti, eccitanti, sedative — troppo sexy e depravata per rappresentare un personaggio positivo, si redimerà per mezzo di una terribile malattia e con il suicidio.

Come Frederic Henry, Lyon amerà, beninteso a suo modo, soltanto Anne, dolce e paziente, che desidera annullarsi in lui e per suo amore sacrifica una lucrosissima carriera; diverrà madre in età matura e, con l'aiuto di qualche pillola curerà il nido domestico e le relazioni sociali del marito. Ma, nemmeno a dirlo, Lyon avverte in questo legame un impedimento al realizzarsi della sua vocazione artistica e fugge anche da questa donna per rifugiarsi nella sua tana da scapolo, o la tradisce, per un incoercibile istinto a ferire.

Il personaggio di Robin Stone, alias « la macchina dell'amore » è tessuto con la stessa stoffa, ma assume toni tragici. Come una sorta di Dr. Jekyll e Mr. Hyde erotico ama,

o meglio si accoppia volentieri con la donna bionda dai lineamenti nordici, magra alta e stilizzata, ma desidera, in fondo al suo inconscio, la bruna formosa e vivace. Mentre col primo tipo di donna riesce a stabilire relazioni più o meno durature, anche se moderatamente appassionate — anche Robin aborrisce il matrimonio — che gli consentono di dedicarsi ad interessi più profondi quali la carriera e, ancora, lo scrivere, con le seconde ha un rapporto molto più intenso e insieme tormentoso: ne è attratto e respinto con uguale forza, ha con loro relazioni sessuali molto soddisfacenti, anzi travolgenti, ma solo in stato di ubriachezza acuta e rimuove sistematicamente dalla sua coscienza ogni ricordo di contatti con esse. Raggiunge il « climax » della sua tormentata vita amorosa in un episodio criminale di cui è protagonista: in un raptus di ubriachezza violenta, una notte picchia asangue, dopo essersi giaciuto con lei, una mondana che ha la sola colpa di essere bruna e formosa, lasciandola esanime al suolo della sua squallida cameretta.

La chiave di questo sconcertante comportamento ce la dà la psicanalisi, alla quale per fortuna oggi l'eroe maledetto può rivolgersi per conoscere le sue pene segrete; ed in verità, nel corso di una sola seduta e in stato di ipnotismo il nostro eroe rivela allo sbalordito Dr. Gold di essere vittima di un colossale complesso edipico, complicato da elementi etnico-sociali. Emerge dalla confessione che egli infatti non è, come ha sempre creduto, figlio di un ricco avvocato di Boston e di una gentile signora bionda chiamata Kitty, bensì di padre ignoto e di una prostituta tedesca, bruna, e per di più assassinata da un compagno occasionale sotto gli occhi del figlioletto quattrenne. Il suo vero nome è Conrad, non ha avuto mai amici né padre, ha vissuto per la mamma e amato soltanto lei; ogni sera si assopiva accanto al suo corpo caldo, fino al giorno in cui viene trovato ancora addormentato, sul seno della donna strangolata. Il trauma tremendo di quell'esperienza, insieme al dolore nell'apprendere dalle buone suore cui è affidato, che la sua mamma è sicuramente all'inferno lo fanno precipitare in un coma profondo e, più tardi, gli procurano una amnesia auto-indotta, tanto che i suoi ricordi dateranno

solo a cominciare dai cinque anni, l'età in cui viene adottato dalla famiglia Stone.

Archie Gold non ha indugi nel fare la diagnosi:

« You have separated sex from love »<sup>16</sup>.

« Love with sex seems incestuous to you... And when you saw the prostitute, you unconsciously felt the old anger at your mother for leaving you, for being a 'bad woman' »<sup>17</sup>.

e ancora:

« when you saw the prostitute something from your unconscious came through—hate. When you met Maggie [la bruna della sua vita] the subconscious also stirred—love. The love you felt for your mother. You also saw Maggie as a beautiful girl you desired. But the subconscious rebelled. That's why you had to get drunk to be able to have sex with her. Sober, your subconscious ties her up with Mama »<sup>18</sup>.

Da questi chiari precedenti scaturisce il tormento della vita erotica di Robin, che renderà infelice per anni Maggie, la donna più importante della sua vita, sottoposta ingiustamente, per anni, agli alti e bassi dei suoi slanci e della sua freddezza. La conoscenza del suo passato, lungi dal porre fine ai suoi problemi, non fa che rafforzare l'odio che nutre per se stesso e per chi è gentile con lui:

« They think I need a wife and children as an anchor... [they] secretly pity me. Well, I don't need pity. And I don't need a wife... I don't need *anyone*. And from here on in, no one gives me one goddam thing—I'm going to get it for myself »<sup>19</sup>.

E Robin perseguirà con rabbiosa determinazione i suoi scopi, fino ad assumere una colorazione lievemente satanica. Nella vita professionale non conosce ostacoli, né interiori né mondani; dimostra audacia, intuito, tempestività, virtù che vengono presto coronate dall'adorazione dei tele-

<sup>16</sup> Jaqueline Susann, *The Love Machine*, New York, Bantam, 1970, p. 318.

<sup>17</sup> *The Love Machine*, p. 327.

<sup>18</sup> *The Love Machine*, p. 328.

<sup>19</sup> *The Love Machine*, p. 329.

spettatori. Nel giro di un paio d'anni egli avanza clamorosamente scalzando i suoi avversari dalle loro poltrone, e divenendo il personaggio più rilevante di una grossa rete televisiva, dove il suo volere è pressoché incontrastato e le sue scelte quanto più ardite, tanto più giuste. È corretto ma aggressivo, sceglie senza indugi le persone e i programmi, non si perde in dubbi o ripensamenti, essendo un uomo che dice soltanto « sì » o « no », e una volta sola.

I rivali lo invidiano, i dipendenti lo detestano, di amici ne ha sempre meno e anche le donne cominciano a sfuggirlo. La sua durezza con gli uni e con le altre gli ha valso la fama di uomo di pietra (come il suo nome) di colui che ha il ghiaccio nelle vene. Ma allo stesso tempo il suo fascino sembra stregare, loro malgrado, tutti; lo sguardo dei suoi occhi azzurri dall'alto della testa corvina ha una forza magnetica: « It was his eyes. They suddenly caught her own, held them »<sup>20</sup>. Il suo stesso incedere ha dello straordinario: « Other men walked. Robin sort of sailed through people »<sup>21</sup>.

Robin è eroe di guerra, premio Pulitzer per il giornalismo, promettente romanziere, notissimo presso il pubblico televisivo; eppure, come Childe Harold, è solo, odiato da molti, amato da pochi. Anche in lui stesso la capacità di amare e di commuoversi è accuratamente dissimulata, e affiora in momenti segreti, e solo nei confronti di chi, come lui, abbia molto sofferto, ma presenti al mondo un volto impenetrabile, un atteggiamento stoico (come non pensare a Jake Barnes?). « I like your style » dice ad un passerotto rifugiato dentro la sua finestra, che, allegro e socievole fino all'ultimo, morrà per lesioni interne; « You must have been busted up inside; you never complained either »<sup>22</sup>.

In questa galleria di personaggi quasi sovrumani *Il Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa, divenuto « best seller » immediatamente dopo la sua traduzione, ed il successo ita-

<sup>20</sup> *The Love Machine*, p. 7.

<sup>21</sup> *The Love Machine*, p. 23.

<sup>22</sup> *The Love Machine*, p. 60.

liano, si conforma alla tradizione eroica per la sovrabbondanza dei connotati positivi di cui è costituito. Collocato al centro di un romanzo che si presenta senza un intreccio vero e proprio, ma come una serie di scene separate, quasi dei « tableaux » aventi al centro la sua imponente figura, il personaggio del principe di Salina ha, ovviamente, l'aristocrazia del sangue, e straordinarie doti fisiche e intellettuali. Non è un vero eroe maledetto: non presenta vistosi lati negativi, passioni travolgenti, vizi nascosti, morbosità o sadismo, insomma quel lato lievemente criminale che caratterizza questa versione dell'uomo dai forti appetiti. Ma con gli altri ha in comune una debolezza, o, se si vuole, una tara, ed è quel suo corteggiare la morte, il tenerla avanti agli occhi nei momenti salienti della sua vita e comunque quelli attorno ai quali è intessuto il romanzo; nel suo particolare caso si manifesta, come una forma di fatalismo tipicamente siciliana e conferisce una luce tragica, o per lo meno crepuscolare alla sua sfolgorante perfezione. Come si apprende dalle sue stesse parole, è il retaggio di un popolo che ha visto passare i potenti ma non si è amalgamato con alcuna civiltà; « Siamo vecchi » spiega Salina al piemontese Chevalley, « vecchissimi... siamo stanchi e svuotati »<sup>23</sup>. Egli rifiuta l'onore della nomina a Senatore del Regno d'Italia con nessun'altra motivazione se non la mancanza di volontà di agire, di cambiare. « In Sicilia » egli afferma, « non importa far male o fare bene: il peccato che noi siciliani non perdoniamo mai è semplicemente quello di 'fare' »<sup>24</sup>; e con queste laconiche osservazioni suggella un passato e prospetta il suo futuro, fatto di melanconici ozii, di caccia, della compagnia dei cani e dei suoi ultimi fedeli dipendenti, di blandi rapporti sociali con i suoi pari grado. « Il sonno » egli spiega ancora all'inviato del governo piemontese, « è ciò che i siciliani vogliono... la nostra sensualità è desiderio di oblio, le schioppettate e le coltellate nostre desiderio di morte; desiderio di immobilità voluttuosa, cioè ancora di morte... da

<sup>23</sup> Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*, Milano, Feltrinelli, 1979, p. 121.

<sup>24</sup> *Il Gattopardo*, p. 121.

ciò proviene il prepotere da noi di certe persone, di coloro che sono semi-desti »<sup>25</sup>.

Da costoro in effetti egli si fa depredate, dai Russo e dai Sedàra la cui ascesa irresistibile contempla senza fare un gesto; come contempla il graduale sgretolarsi delle sue proprietà, lo scomparire di un mondo fatto già, per la verità, di ricordi di cui egli è l'unico depositario.

L'insieme dei connotati espliciti e di quelli non menzionati ma in qualche modo adombrati, fa di questo personaggio il più aderente all'immagine dell'eroe convenzionale delineato da Robbe Grillet e dalla Sarraute. Egli ha, in grado superlativo, i requisiti da loro enumerati, una casata, nobilissima, una genealogia illustre, molte e belle proprietà, un portamento ed un temperamento, ambedue imponenti, e soprattutto uno schema di valori con cui il lettore può identificarsi — in ciò facilitato dal « senno di poi » di cui l'autore si è servito a piene mani facendolo apparire, un po' grossolanamente, come lungimiranza dell'eroe. Egli è saggio, forte, attraente, una sorta di divinità nibelungica, almeno nel fisico, ed insieme raffinato come un principe arabo; e d'altra parte la mistura di sangue che gli scorre nelle vene legittima tali caratteri. I tratti nordici del fisico, ereditati dalla madre, la prussiana principessa Carolina, lo distinguono dalla folla olivastra che lo circonda; la sensualità mediterranea del padre gli conferisce più che una semplice vena di ironia e di filosofico scetticismo. Nelle case dei comuni mortali il suo capo sfiora immancabilmente il rosone inferiore del lampadario; tale è la sua potenza muscolare che le posate del servizio di famiglia sono costantemente in riparazione dall'argentiere, piegate in moti di rabbia repressa dalle sue dita possenti a causa delle contrarietà affiorate all'ora dei pasti.

Nudo, all'uscita del bagno, come si presenta agli occhi pudichi di Don Pirrone, il gesuita di casa, ricorda l'Ercole Farnese, fumante di vapore, grondante rivoli d'acqua dal petto, dalle braccia e dalle gambe come il Rodano, il Danubio e l'Adige attraversanti le catene alpine<sup>26</sup>. Alla forza egli

<sup>25</sup> *Il Gattopardo*, p. 122.

<sup>26</sup> *Il Gattopardo*, p. 73.



unisce l'agilità; la mole e gli anni non gli impediscono di danzare, in una delle scene centrali del romanzo, un vivace valzer con la futura nipote Angelica. Ottimo cacciatore — di selvaggina e di donne — matematico, grande cavallerizzo, eccellente ballerino, così lo vedono gli amici; e la sua prestanza erotica non è inferiore agli standards di efficienza che caratterizzano le altre sfere della sua esperienza, come ben sanno la moglie Mariastella, e l'amante Mariannina. Egli è insomma dotato del fascino del tiranno benevolo, che tutti gli riconoscono, dalle accigliate figliole al cane Bendicò; e non bisogna dimenticare il tratto di modernità che lo distingue dai gentiluomini del suo rango e del suo ambiente: è uno scienziato di valore, ha dato il nome a due pianeti e possiede numerosi riconoscimenti ufficiali per la sua attività scientifica.

Nella sua grandezza tuttavia, egli è solo; nessuno dei figli ne ha ereditato la prestanza, l'intelligenza o anche, semplicemente, il tratto. Il primogenito Paolo, interessato solo ai cavalli, morrà, banalmente, sbalzato di sella; il secondo, fuggito all'estero, ha abbracciato una professione borghese; il nipote Fabrizietto, erede del nome e del titolo, gli è odioso con le sue attitudini comuni; la figlia Concetta, che dei Salina ha l'orgoglio, troppo siciliana, superstiziosa, preda di gelosie, è destinata ad un triste zitellaggio. Egli è l'ultimo vero Salina, come riflette sul letto di morte, poco prima che la bella donna velata — intravista nei momenti più belli della sua vita, quelli passati ad osservare le stelle — venga a portarlo via per sempre.

Il desiderio di morte è anche il « leitmotif » dell'ultimo romanzo di Hemingway, *Islands in the Stream*, il cui protagonista è, nel corso della narrativa, colpito ripetutamente da eventi funesti, quasi premonizioni, o stadi di avvicinamento alla sua stessa morte, che avviene alla fine del romanzo. Muoiono i suoi tre amatissimi figli, Tom, David, Andrew, i due minori in un incidente d'auto, il primogenito in guerra; muore la sua seconda moglie. Altre volte la morte lo sfiora nelle sembianze di un pescecane che insegue David, oppure in battaglia: muore sulla sua imbarcazione un

soldato tedesco abbandonato dai compagni perché divorato dalla cancrena, muore infine il radiotelegrafista del suo vascello.

Dopo che i tre figlioli hanno lasciato la sua casa sull'oceano, alla fine delle vacanze, portando via con sé l'allegro disordine, il vociare, l'incessante attività ludica della loro presenza, la pienezza delle giornate dedicate al nuoto e alla pesca, e prima che la guerra sopraggiunga ad impegnarlo in cacce di gran lunga più rischiose, egli conduce, in solitudine una lenta battaglia quotidiana contro l'angoscia, l'assalto dei ricordi e la tentazione di cedere al sentimentalismo. È sostenuto solo dal suo lavoro e da ingenti quantità di rum, che beve sistematicamente durante tutta quella parte della giornata in cui non dipinge, da mezzogiorno in avanti, senza tuttavia ubriacarsi; un bevitore secondo i canoni hemingwayani si distingue da un « rummie » un alcolizzato, in questo, per l'appunto; anche nel suo rapporto con l'alcohol vige una sorta di sfida, di determinazione a bere senza farsi dominare dall'abitudine, riservandosi all'occorrenza la facoltà di sospendere quella dipendenza.

L'ultimo eroe di Hemingway si chiama Thomas Hudson, è pittore verista, vive, del suo mestiere, nelle isole dei Caraibi (il suo mercante newyorkese provvede a ritirare le tele personalmente venendo periodicamente a visitarlo); è maturo ma ancora vigoroso, più volte sposato, e divorziato, ha tre adorabili figlioli che purtroppo gli è consentito di vedere solo per un breve periodo dell'anno. Nella prima delle tre parti del romanzo, *Bimini*, dopo una stagione di perfetta felicità trascorsa con loro, pescando, nuotando, chiacchierando, Thomas apprende da un telegramma la morte di Andrew e David e della loro madre in un incidente automobilistico avvenuto sulla Costa Azzurra. Nella seconda parte, *Cuba*, siamo in piena seconda guerra mondiale: anche il primo figlio, Tom, aviatore, muore atrocemente, bruciando nel suo aereo. A Thomas, già stroncato da questa notizia, spetta anche il compito di annunciarla alla madre del ragazzo, la sua prima moglie, che egli non ha mai cessato di amare e che incontra fuggacemente per poche ore per tornare poi ai suoi compiti bellici. Nella terza parte, *At Sea*,

Thomas è comandante di una piccola nave da guerra camuffata da vascello per rilevamenti scientifici; conduce un inseguimento ad un manipolo di marinai tedeschi fuggiti dal loro sottomarino in avaria tra le lagune dell'arcipelago e porta a compimento la missione vittoriosamente, pur senza riuscire a far prigionieri; ma proprio alla fine viene colpito a morte da un proiettile di mortaio.

Hudson ha pochi amici: Bobby, il locale « barman », autore di perfetti « daiquiries » — che egli si fa confezionare senza zucchero per poterne bere di più ritardando l'ebbrezza — i suoi gatti, la frivola Principessa, il leale Boise, il cuoco Eddie, forte bevitore, ma all'occorrenza tiratore dalla mano ferma, ed esperto marinaio e Roger Davis, una sorta di « alter ego » del protagonista e dello stesso Hemingway giovanile. Roger ha talento, ma poca fede in se stesso; rinvia « sine die » l'inizio del suo grande romanzo, mentre produce opere commerciali di infimo ordine; è afflitto da una pena segreta: il senso di colpa per aver lasciato annegare senza poter far nulla, un fratello adolescente, mentre egli stesso, nella stessa circostanza, si è salvato; è un dolore che lo divora internamente e che talvolta si tramuta in aggressività, spesso in autolesionismo (beve anch'egli in modo impressionante). Con lui, Eddie e i tre ragazzi Thomas forma una piccola comunità virile, solo brevemente diversificata dalla presenza, sottomessa, di una donna, in cui vigono le leggi del cameratismo e del valore fisico (incidentalmente anche il giovane Tom beve birra fin dalla più tenera età e sa mescolare ottimi cocktails). In questa piccola squadra affiatata ognuno ha l'opportunità di provare il proprio valore, conosce, o impara a conoscere, i propri limiti; nel caso dei ragazzi certi episodi hanno addirittura il valore di una vera e propria iniziazione:

« There is a time boys have to do things if they are ever going to be men. That's where Dave is now »<sup>27</sup>.

<sup>27</sup> Ernest Hemingway, *Islands in the Stream*, New York, Bantam, 1972, p. 124.

Così si esprime il padre, mentre il secondogenito lotta ormai da quattro ore con un pescespada da quattrocento chili, di sesso femminile, che ha catturato al traino.

Eddie salva « in extremis » dall'imminente attacco di un gigantesco pescecane lo stesso David, pochi attimi prima che venga raggiunto dall'animale, in acqua; David, come si diceva, in un'altra giornata di pesca, dà prova di eccezionale forza di carattere e resistenza al dolore nella sua lotta col pescespada, fallita all'ultimo momento, quando il pesce si sgancia dall'amo rifugiandosi nelle profondità marine. Alla fine dell'estenuante impresa il ragazzo ha la schiena irrigidita, i piedi sanguinanti, lo stomaco vuoto da sei ore, e i nervi a pezzi per la tensione prolungata; eppure non ammette la sua stanchezza o la sua delusione (quel che importa è essersi dimostrato all'altezza dell'avversario); dal canto suo Roger, senza toccare una goccia di alcohol, lo assiste meglio e più del padre scegliendo il tono e le parole giuste, stimolandolo e calmandolo sapientemente, massaggiandogli la schiena sia durante l'impresa che dopo, quando disperato, ma silenzioso, il ragazzo giace nudo sulla cuccetta della cabina.

Tom, il primogenito, in armonia col suo temperamento, non compie alcuna impresa eroica, ma racconta, con singolare perspicacia, i suoi ricordi infantili, immagini della Parigi degli anni venti, incontri con James Joyce:

« I remember him passing us on the street and not speaking and you spoke to him and he stopped and saw us through the glasses like looking out of an aquarium... »<sup>28</sup>.

con Ezra Pound « with his red hair and his pointed beard and his nice eyes »; ricorda la cattura dei piccioni ai Jardins du Luxembourg, colpiti dal padre con la fionda quando gli Hudson erano troppo poveri per comprare carne e occultati dal bambino ancora in carrozzina sotto la sua coperta e le serate in casa solo col gatto di famiglia quando i genitori uscivano a passeggio o per sedersi al caffè.

<sup>28</sup> *Islands in the Stream*, p. 60.

Roger Davis, in occasione di una rissa con un ricco turista americano arrogante e ubriaco prova di saper menare i pugni in maniera micidiale; sebbene l'americano sia armato Roger lo sfida senza timore e gli dà una dura lezione (c'è qualcosa di malvagio in lui che sente affiorare in circostanze come questa); egli è, d'altronde, insieme a Thomas, l'idolo infantile di una giovane e bella donna che, dopo averli conosciuti in Europa da bambina, compie un viaggio nei Caraibi mossa solo dal fascino di quel ricordo e si inserisce in quella piccola società di maschi senza turbarne l'armonia, in un modo che ha insieme del filiale e dell'erotico.

Lo stesso gatto Boise (Boy) costituisce un membro importante di quella piccola cerchia, di cui sembra condividere, oltre ai valori etici, anche le ansie ed i gusti. Quando, nella parte intitolata *Cuba*, Thomas torna a casa brevemente, esausto da un'azione di guerra, è Boy che gli si allunga accanto nel letto, ronfando leggermente, è Boy che si sveglia insieme a lui nel cuore della notte (come era solita fare una sola delle sue donne) è a lui che Thomas lascia in custodia la sua ex ed ancora amata moglie, la madre di Tom, un'attrice cinematografica di grande bellezza, quando, dopo un fugace incontro e un amplesso, è richiamato d'urgenza per un'altra spedizione. Boy rappresenta quel lato erotico dell'amicizia che — anche se in modo umoristico e paradossale — definisce la sfera affettiva di tanti personaggi maschili, e non solo di questo autore; anche il suo nomignolo esprime una relazione insieme amichevole, filiale ed amorosa e certo quella sua con Hudson è una relazione senz'altro più « umana » e ricca dal lato della comunicatività di quella che egli intrattiene con l'umanità reale che lo circonda. L'ansia che investe Boy alla partenza del padrone è contenuta ma straziante; l'affetto per Thomas, trasferito anche agli altri membri della famiglia, pone in secondo piano il futile interesse per le gatte e fa intuire nell'animale la stessa tempra degli altri maschi del gruppo.

Thomas esprime il proprio eroismo e le capacità di strategia nel luogo appropriato, la guerra, nel corso dell'inseguimento dei marinai tedeschi, tra le acque insidiose delle

paludi, e tra i pericoli della giungla tropicale; durante l'intera vicenda egli mantiene la tempra di un vero capo, bonario e umano, ma instancabile, deciso e lucido (in quella circostanza abbandona del tutto gli alcolici nutrendosi praticamente solo di tè e qualche panino). Unito alla sua profonda conoscenza dei luoghi, il suo esempio, il tatto sicuro, le sue doti di psicologo gli procurano il rispetto di una piccola ciurma, tanto valente quanto eterogenea, da cui ottiene un comportamento valoroso fino alla fine, alla morte di alcuni e al compimento della delicata operazione; il gruppo in questo episodio è composto da soldati veri e propri ma le regole della loro speciale sorta di « gentlemanship » sono le stesse che in tempo di pace, « in primis » il controllo dei nervi e delle emozioni e il senso dell'ironia nelle avversità. Alla fine di questo episodio Thomas muore, valorosamente, come a suggellare con un gesto ricco di nobile significato un'esistenza che potrebbe tornare ad essere, senza quella morte, monotona e avvilita; in punto di morte egli riflette che gli piacerebbe ancora dipingere un paio di soggetti marini, ma l'autore sembra ritenere appropriata quella fine, che dà un senso anche alla vita passata, all'eroico stoicismo di un sopravvissuto.

Thomas Hudson riesce ancora ad essere un personaggio imponente, seppure di maniera, tanto che imbarazza collocarlo nella schiera di « eroi » più apertamente commerciali. Nelle mani del suo creatore, questo epigono della tradizione byroniana riesce ancora ad esprimere un'epoca ed una problematica; è più complesso del pescatore Santiago, di *The Old Man and the Sea*, con cui peraltro condivide numerose caratteristiche tra le quali il celebrato codice etico, il valore fisico, la perseveranza. Il tono di molte parti dell'opera come le descrizioni dei luoghi, della pesca, delle epiche sbornie e i dialoghi sono degni del miglior Hemingway, mentre si avverte che altre parti della narrazione rientrano in un patrimonio di ricordi che difficilmente si coagula attorno ad un personaggio; è fin troppo chiaro che molti ricordi di Tom bambino sono narrati con il linguaggio di un adulto della generazione perduta.

Ma per quanto sia stanco ed imitativo, il protagonista

di Hemingway non è mai così volgare come gli eroi par-toriti dalla penna di Jaqueline Susann e Harold Robbins. Ciò che distingue questi autori è infatti il ricorso alla violenza sia che essa venga perpetrata verso i nemici che in altre situazioni esistenziali; si manifesta per esempio, costantemente, nei confronti delle donne, in forma di stupro o di percosse, o anche in situazioni non conflittuali, come un aspetto normale del rapporto amoroso — non a caso *Valley of the Dolls* è stato definito un capolavoro del masochismo femminile — in cui il sopruso è spesso fisico, invariabilmente psicologico, una forma di potere del maschio in quanto maschio. Ma la violenza è anche la regola del comportamento sociale, politico, un modo di regolare i conti con gli avversari, di avanzare nella carriera, di competere nello sport, di concludere affari e costruirsi una fortuna. È anche un modo di porsi nei confronti di familiari e amici, il solo, sembrerebbe, in cui un vero uomo, un eroe, si distingue dalle semplici comparse. L'eroe pertanto impone la sua statura superiore nella gerarchia dei personaggi in virtù di una grandezza canagliesca che, implicitamente, se è vero che funge come elemento di raccordo tra il mondo della finzione e quello della realtà, rappresenta il modello attorno a cui si raccoglie il consenso sociale, per lo meno quello di un vastissimo numero di lettori.

In Hemingway la violenza, come fa notare Philip Young, non è mai gratuita, bensì è funzione di un'etica, sia pure l'etica della crisi e della disperazione; ma nei nostri autori si ha il sospetto che essa venga dispiegata per motivi di semplice effetto, secondo una malintesa nozione di realismo che sostituisce alla verità e coerenza psicologica quello che egli stesso chiama una posa, o, peggio ancora, una malattia, una commistione di « pain, gore, brutality, evil and all-round toughness which have no function except that they morbidly titillate »<sup>29</sup>.

<sup>29</sup> Philip Young, *Ernest Hemingway*, New York and Toronto, Rinehart and Co., 1952, p. 172.

## TRA GESTO E PAROLA

LA RICERCA TEATRALE DI PETER BROOK

di  
Lidia Curti  
Napoli

‘Nell'estate del 1968, su invito di Jean Louis Barrault, Peter Brook lavorò per 10 settimane con attori inglesi, francesi, americani e giapponesi. Questo lavoro culminò alla Round House di Londra nella rappresentazione di esercizi e improvvisazioni da *The Tempest* della durata di una settimana'. È con questa premessa scritta che inizia il film che Ian Wilson, sotto la guida di Brook e G. Reeves, trasse da quegli esercizi drammatici sul tema favorito di Brook, e cioè Shakespeare. Si tratta di un film *da* Brook più che di Brook, una sorta di macrotesto scenico<sup>1</sup>, poiché non si limita a fornire la copia di una rappresentazione privilegiata, com'era avvenuto per *A Midsummer Night's Dream*, oppure un prodotto creativo in parte autonomo, come per il film di *Lear* (1971), ma piuttosto la sintesi di un gruppo di rappresentazioni e del lavoro preparatorio che le ha precedute, rapportate alla misura e al ritmo di una serata singola attraverso le coordinate spaziali e temporali del

<sup>1</sup> I limiti di 'documenti' di questo tipo sono stati sottolineati nel corso di un dibattito che si è svolto nell'ambito degli studi teatrali orientati in gran parte ad estendere l'analisi del testo letterario al testo spettacolare e alla messa in scena, rivelando posizioni differenziate a volte in modo sostanziale ma unanimi, si direbbe, sulla problematicità di reperire un 'testo' che sia valido per l'analisi e che allo stesso tempo rifletta la complessità e la pluricodicità del processo teatrale. Cfr. M. Pagnini 1970 e 1980; P. Gullì-Pugliatti 1976; G. Bettetini e M. De Marinis 1977; F. Ruffini 1978; A. Serpieri 1978.

filmato. Al di là degli elementi strettamente documentaristici, il film propone l'illustrazione di tecniche e idee sul teatro, riflessioni sul linguaggio teatrale, queste ultime attraverso il commento verbale dello stesso Brook, e indirettamente induce a riflettere sulla co-presenza del linguaggio filmico e teatrale nell'espressione artistica brookiana<sup>2</sup>. Il film riesce ad usare i due linguaggi con estrema efficacia, senza creare subordinazioni e strumentalizzazioni e senza cercare di rendere trasparente il mezzo usato.

Brook intendeva descrivere la fluidità del lavoro teatrale, la coesistenza in esso di labilità e permanenza, di soggettività e oggettività e l'immagine filmica viene usata felicemente per rendere simultanee parti del processo ed elementi dello spettacolo, quali scena e platea o attori, regista e spettatore. Di raggiungere cioè quella composizione della frammentarietà e della multicodicità del lavoro drammaturgico, tanto difficile quando si fa teatro nella pratica corrente, e soprattutto quando se ne parla<sup>3</sup>. La dilata-

<sup>2</sup> Il cinema ha un posto autonomo nella produzione artistica di Brook, con *Moderato Cantabile* (1960) e *Lord of the Flies* (1963), e il suo linguaggio ha avuto un influsso rilevante sulla sua concezione della rappresentazione. I film tratti dai suoi drammi sono numerosi e coprono le tappe fondamentali del suo teatro dagli anni sessanta in poi: *Marat-Sade* (1967), *Tell me Lies* (1968), *Lear* (1971), *A Midsummer Night's Dream* (1973), *Une Aventure théâtrale en Afrique* (ICTR, 1973). Nella maggior parte dei casi non si tratta di copie documentaristiche di una rappresentazione ma di ricreazioni attente alla specificità del linguaggio filmico e semmai utili per documentare lo scambio che esiste in Brook fra i due linguaggi. A questo elenco bisogna aggiungere, oltre a *The Tempest* (prodotto dal Centre Internationale de Créations Théâtrales in collaborazione con la Royal Shakespeare Company per la Saga Film, Parigi), il film tratto da *The Empty Space* nel 1973 (diretto e prodotto da G. Feil). Sono gli unici film del suo teatro non diretti da Brook e hanno a comune il carattere di film-saggio che traduce in immagini concrete le riflessioni sulla pratica della significazione teatrale, come Godard aveva fatto per il cinema in particolare in *Le Gai Savoir* (1967), sul grado zero della scrittura cinematografica. Questo regista è un punto di riferimento importante nel lavoro di Brook (cfr. Brook 1968, p. 91).

<sup>3</sup> Al rinnovamento del teatro si contribuisce anche parlandone in modo nuovo e diverso (cfr. Allegri 1978, p. 46, sull'importanza « di

zione e la frammentazione che sono alla base del lavoro drammatico di Brook soprattutto nella fase della preparazione ma non solo (in questo caso la preparazione si fonde alla rappresentazione e c'è un diaframma assai trasparente fra le due fasi) sono sottolineate nel linguaggio cinematografico, attraverso l'uso simultaneo di più macchine da presa, la sovraimposizione di immagini e la loro contrapposizione, il movimento delle strutture sceniche addizionate a quello della camera mobile e delle acrobazie degli attori, la possibilità di utilizzare i primi piani parziali per isolare e dare rilievo ai gesti singoli.

Il filmato è aperto e chiuso da Brook che pone domande sul teatro, a testimoniare una fase di ricerca e di sviluppo. È a un tempo azione teatrale e saggio sul teatro, quasi a voler segnare la caduta tendenziale della barriera — all'interno del discorso drammaturgico — fra pratica e teoria, fra attuazione e progettazione, tra corpo e mente. Accanto a *The Tempest*, nello stesso anno, si pone *The Empty Space*, insieme di saggi sul teatro, che pur essendo in gran parte basato sull'attività passata esprime anch'esso un'esperienza in trasformazione e documenta lo svolgersi di questa trasformazione.

Il 1968 è una data importante nella carriera di Brook. L'occasione offertagli da Jean Louis Barrault è l'inizio del suo allontanamento dal teatro delle repliche e della routine ripetitiva, dagli edifici vittoriani, dalla ritualità stanca del dopocena e della battuta stereotipata, dalla passività di una società totalmente spettacolarizzata. Prelude all'abbandono della Royal Shakespeare Company e dell'alveo protettivo da cui, secondo un parere ostile, era stato fin troppo

concorrere a cambiare l'atteggiamento critico e teorico nei confronti del fatto teatrale, di mutare i parametri di azione e di giudizio di quanto avviene sulla scena...». Brook del resto ha individuato nella critica teatrale esistente uno degli elementi mortali del teatro mortale (cfr. Brook 1968, p. 34 e segg.).

semplice parlare di un teatro di pericolo e di completo coinvolgimento<sup>4</sup>.

Il lavoro in Francia fu interrotto dagli avvenimenti di maggio, che travolsero il Théâtre des Nations e Barrault prima di altri, quale figura di mediazione, e non trovarono comunicazione alcuna con l'équipe di Brook; il regista sembra chiuso, nella sua ostinata ricerca specifica, ai collegamenti con discorsi esterni, che egli rifiuta come generici e paternalistici<sup>5</sup>.

Brook rientrò a Londra e trovò ancora una volta la protezione della Royal Shakespeare Company che procurò ai suoi esperimenti uno spazio diverso, la Round House, un capannone molto ampio, uno 'spazio vuoto' ideale, oltre che per la sua struttura interna, per essere il 'rudere' di uno dei tentativi più interessanti che il teatro inglese aveva fatto di conquistare un nuovo pubblico ad opera di Wesker e del Centre 42. Dopo il fallimento di Wesker, la Round House era rimasta ad accogliere eventi dello *happening* politico,

<sup>4</sup> Cfr. J. Nuttall 1979, p. 102. Lo stesso Nuttall che lo definisce 'l'avvoltoio di Artaud, Grotowski, Weiss e Hunt' (p. 22) si muoveva all'ombra di Artaud e così tutto il gruppo di attori, scultori, pittori che agivano nell'ambito della 'performance art' e dell'avanguardia teatrale degli anni sessanta in Inghilterra. Questo isolamento di Brook è sottolineato dall'ostilità che gli mostra un'altra personalità, legata a una diversa sezione del teatro inglese, al realismo sociale degli anni cinquanta e sessanta, che lo attacca per la sua neutralità morale (cfr. Tynan 1977, p. 26 e *passim*). Gli editori di *Theatre Quarterly* nella stessa sede lamentano che « the drift of his work since *Marat-Sade* had become dissociated from the needs of contemporary theatre and the contemporary world » (*cit.*, p. 20).

<sup>5</sup> « Behind all attempts to reach new audiences there is a secret patronage — 'you too can come to the party' — and like all patronage, it conceals a lie » (Brook 1968, p. 147). Si potrebbe vedere in questa affermazione un prender le distanze dai tentativi di conquistare un pubblico operaio fatti da Joan Littlewood — una regista che Brook stimava profondamente — con il suo 'fun palace' e da Arnold Wesker con il Centre 42, che avranno un seguito — sia pure non istituzionale — negli anni settanta; ne è un esempio interessante John McGrath. È su questa posizione di Brook che si concentra la critica di Trussler e della Itzin di cui si è detto sopra (cfr. nota precedente).

pacifista e libertario, e del nascente *underground* teatrale. La sua struttura non strutturata si rivelerà parte integrante degli esercizi di *The Tempest* che pure erano nati altrove.

L'intervallo che si creò fra il primo nascere del gruppo di ricerca e la sua costituzione definitiva nel 1970 fu occupato dalla realizzazione del film di *Lear* e dall'ultima sua rappresentazione a Stratford, il *Midsummer Night's Dream*, che è il completamento e il perfezionamento degli esercizi da *The Tempest* e che viene visto come espressione della sua maturità artistica. Dopo Stratford, il dramma fu ripreso, nel dicembre 1970, in una rappresentazione senza costumi e scene alla Round House, ricongiungendosi anche nello spazio al lavoro precedente che ne era stato la genesi. L'attività fondamentale di Brook in quei due anni fu Shakespeare e in Shakespeare quel mondo di magia che era il più difficile a esprimersi nel teatro e tuttavia il più prezioso e il più ambito perché più vicino all'invisibile e al rituale.

Agli inizi del 1970 Brook ottenne da vari enti e fondazioni internazionali un finanziamento per formare un gruppo di ricerca e dal governo francese uno spazio per il suo laboratorio teatrale. Il finanziamento era rivolto alla ricerca e non ai risultati. Come aveva auspicato anni prima quando aveva ravvisato nella pressione cui è sottoposto un regista e un autore, nel sistema delle scadenze e dei rendiconti commerciali, un elemento schiacciante, Brook e il suo gruppo non sarebbero stati obbligati a fornire prodotti finiti in una data stabilita e ad incontrare il pubblico secondo un calendario meccanico e dominato dalla casualità. Ora si poteva lavorare e ancora lavorare, far coincidere preparazione e *performance* e sostituire al rapporto con il pubblico quello fra gli attori per una lunga fase, fino a quando fosse possibile scegliersi gli incontri, le loro modalità e la durata, il tipo di pubblico<sup>6</sup> o far nascere l'incontro dalla rappresentazione stessa.

<sup>6</sup> Nella maggior parte dei casi se lo andrà a cercare fuori dell'Europa privilegiando un rapporto di scambio di esperienze teatrali, come in Africa, Persia e California. Raramente tornerà al pubblico

Brook era giunto a un vicolo cieco quando aveva cercato di rinnovare il teatro in una società che rimaneva sempre uguale. Bisognava tentare un'altra strada, isolare il teatro dalla società e cercare in esso forme nuove poiché il teatro è 'l'unico luogo in cui si può ricominciare sempre daccapo', come aveva detto Artaud. Tutte le sue scelte per il gruppo di ricerca tendono a creare tale isolamento: gli attori vengono ora scelti senza sfondi comuni, di diversa nazionalità e soprattutto provenienti da culture e tradizioni teatrali diverse, in modo da assicurare la neutralità culturale. Saranno danzatori e acrobati oltreché parlatori, per offrire l'ecllettismo dei linguaggi artistici necessario. Costituiranno una comunità autonoma alla ricerca di nuove definizioni; il regista sarà l'ordinatore dell'esperienza viva che emerge dalla vita e dal lavoro collettivi. L'internazionalismo del gruppo trovava un ulteriore elemento di neutralità in Francia. La scelta della Francia come sede stabile del gruppo, motivata da profonde affinità con il pensiero e la cultura francesi e da pratica di lavoro e di vita (dal 1970 Brook vive a Parigi con la sua famiglia), era tesa a procurare un'ulteriore dimensione neutrale. Già Beckett, come precedentemente Joyce, aveva trovato necessaria l'evasione dalla propria cultura (lui che come Brook era inglese solo in parte), e per questa evasione, comune a molta parte dell'intelligènzia anglo-americana del Novecento, la Francia si era rivelata uno spazio ideale. Beckett in particolare aveva trovato nella Francia e nella lingua francese, che adottò per la sua opera, quell'astrazione culturale e linguistica che gli era necessaria. Così Brook in questo spazio neutro (che era francese e non lo era, poiché la Francia era la base da cui allontanarsi costantemente per confrontarsi con culture teatrali di un mondo diverso) cercava il modo di fuggire dalle concre-

di Stratford, ad esempio con *Antony and Cleopatra* nel 1978, o al pubblico europeo con *Les Iks* (1975-76), e i recenti *Ubu Roi* e *Conference of the Birds*. Si tratta prevalentemente di rappresentazioni derivate dall'esperienza in Africa e in Persia e di incontri mai perfettamente riusciti.

[6]

tezze della parola — la lingua di *Orghast* che è la prima produzione del gruppo cerca di essere appunto una lingua neutra mista di greco, di latino e di 'Orghast'<sup>7</sup> — e dalle costrizioni del sistema estremamente strutturato, in cui il suo teatro aveva imparato a fare i primi passi ed era cresciuto. Questo 'sradicamento' è stato una condizione di lavoro per altri gruppi teatrali come ad esempio il Living Theatre e l'Odin, che hanno trovato nella formazione di uno spazio isolato da questa o quella cultura la base per il confronto e lo scambio con altre espressioni teatrali, e che proprio da questo confronto hanno tratto materiale per l'evoluzione del loro linguaggio teatrale.

Solo pochi anni prima Brook aveva giudicato elitistica la scelta dell'isolamento e del distacco pur ammirandola e apprezzandone le utilità, ma in quello stesso scritto in cui esprimeva tale opinione si ritrovano gli elementi che preparano e giustificano la spezzatura nella sua carriera che è stata definita una « chiusura alla facilità » (Quadri 1976, p. 7).

#### *Il nemico del teatro*

Fin dai primi esordi al Birmingham Repertory Theatre nell'immediato dopoguerra, Brook mostrò di non voler

<sup>7</sup> 'Orghast' è la lingua elaborata da Hughes, ispirandosi al greco, all'avesta e al farsi e derivandola soprattutto dal lavoro degli attori. Si trattava di una lingua in continuo flusso, in cui ogni parola si adattava alla situazione, all'atmosfera e alle parole circostanti. All'inizio era più rigida ed astratta, con funzioni simili alla scrittura ideografica, in seguito andò sempre più approssimandosi alla musica; non era una lingua narrativa ma ciononostante descrittiva (Smith 1972, p. 118 e segg.). Nelle parole di Brook « ... *Orghast* is a big leap forward for the theatre, from representational to abstract, abandoning the meaning of words for their sounds » (p. 120). La nascita della parola è uno dei temi fondamentali dello spettacolo e richiama molto da vicino la scena di *The Tempest* in cui Prospero insegna le prime parole a Caliban « I - You - Food - Love - Master - Slave » e così facendo gli insegna l'odio e la ribellione. È il problema che è al centro del *Kaspar* di Handke con cui Brook inaugurò il lavoro del suo laboratorio parigino nel 1970. (Cfr. Hayman 1979, p. 215).

[7]

accettare il teatro così com'era. Di questo suo atteggiamento si hanno testimonianze prevalentemente indirette<sup>8</sup>, poiché è solo più tardi che egli iniziò a riflettere e a teorizzare su quanto andava facendo. Allo stesso tempo mediò con la situazione esistente, mostrando di saper utilizzare le strutture e gli strumenti tradizionali in senso innovatore. Infatti seppe suscitare l'approvazione di Barry Jackson, che, pur ponendosi in un'area anti-commerciale legata al movimento dei 'repertory theatres' del primo Novecento, era una delle più solide voci della tradizione, e fece uso delle strutture antiche dello Shakespeare Memorial Theatre — che cambiò il suo nome in Royal Shakespeare Theatre ma conservò tutte le sue caratteristiche 'anti-elisabettiane' (cfr. Brook 1973, p. 46) — per le sue regie shakesperiane sempre più spregiudicate. Del resto l'area del teatro sovvenzionato dall'Arts Council, in cui egli agì prevalentemente negli anni cinquanta e sessanta, occupava naturalmente uno spazio di mediazione, sottratto alle leggi del botteghino, almeno in parte, ma differenziato dall'avanguardia vera e propria. Anche in quest'ambito, a differenza di altri autori e registi che agirono in spazi meno convenzionali, egli accettò quelli disponibili, pur dichiarandone l'inadeguatezza. Non

<sup>8</sup> Due attori molto diversi, che hanno collaborato con Brook fin dagli inizi, John Gielgud e Paul Scofield, testimoniano dell'atteggiamento dirompente di Brook rispetto alla tradizione e allo stesso tempo della sua abilità di inserirsi in essa (cfr. le interviste ai due attori, in Hayman 1973). Scofield, che ha accompagnato Brook e ne è stato accompagnato, dal *Love's Labour's Lost* del 1946 fino all'*Antony and Cleopatra* del '78, sarebbe un elemento utile ad illuminare fattori essenziali della formazione di Brook (ad esempio il rapporto fra la plasticità del suo viso — di cui rimane un documento efficace nel *Lear* — e il teatro 'fisiologico' di Brook). Brook giudica i due attori che pure sono profondamente diversi per formazione e per età, ugualmente grandi per la loro capacità di unire innocenza ed esperienza, spontaneità e conoscenza. (Cfr. Brook 1968, p. 125). Si può qui solo accennare al discorso approfondito sull'attore che Brook porta avanti in tutti i suoi scritti (cfr. in particolare Brook 1979, *passim*), ma è certo che accanto a proposte estremamente sofisticate e all'insistenza sul lavoro collettivo egli nella sua pratica tende ad incoraggiare le qualità individualistiche e a perpetuare il sistema divistico.

si trattava solo di strumentalizzazione o di utilizzazione forzata dell'esistente. Brook aveva mostrato fin dall'inizio un interesse prevalente per la creazione di nuovi linguaggi e forme teatrali: « at a time when all sands are shifting, the search is automatically a search for form » (Brook 1968, p. 150-1). È come se nella prima fase di una ricerca così esclusiva, e che lo avrebbe condotto lontano, egli traesse spunto ed ispirazione dalla collaborazione con le energie più preziose e più solidamente preparate della tradizione precedente e dall'uso degli strumenti collaudati.

Questo suo bisogno di appropriarsi di quanto di meglio la tradizione aveva da offrire è testimoniata dalla simpatia e dal rispetto che ha sempre dimostrato per registi, attori e drammaturghi molto diversi da lui e da cui pure ha imparato molto, come ad esempio Granville-Barker o Laurence Olivier, che si pongono accanto ad influssi di altro segno, come Craig, Stanislavskij ed Artaud.

Questa abilità compromissoria di Brook, che sembra a Kenneth Tynan il segno della sua vera grandezza (cfr. Tynan 1977, p. 22), comincia a declinare negli anni sessanta e le sue insoddisfazioni si manifestano nella sua produzione teatrale, con frequenti evasioni all'estero o nel lavoro sperimentale, e nei suoi scritti di quegli anni. Gli spazi teatrali, il rapporto con il pubblico, gli egualitarismi dannosi e le false efficienze del teatro sovvenzionato, che solo pochi anni prima era sembrato segno e strumento di un mutamento reale, sono di volta in volta oggetto dei suoi attacchi e della sua critica che diventa inevitabilmente autocritica e tanto più inesorabile quando è diretta a quei suoi spettacoli che hanno tentato di superare i limiti imposti dalle costrizioni esterne, come *Marat-Sade* (1964) e *US* (1966).

Contemporaneamente Brook comincia ad esprimersi più consapevolmente sulle linee da seguire per realizzare il teatro di cui 'si ha bisogno a questo punto del ventesimo secolo', come dirà nelle dichiarazioni programmatiche premesse al film su *The Tempest*, e a delinearne caratteri e lineamenti. I temi fondamentali del suo impegno — l'immediatezza e l'unicità dell'evento teatrale, che non va ri-



petuto e non deve ripetere il pre-esistente; la concretezza e fisicità del linguaggio drammaturgico; il recupero del rituale e del sacro; la ricerca prioritaria di nuove forme — sono espressi in modo compiuto nei saggi critici raccolti in *The Empty Space*, pubblicato nel 1968 sulla base di quattro conferenze sul teatro d'oggi tenute in alcune università del Nord d'Inghilterra nel 1965.

Nonostante che si componga di saggi diversificati, è il suo primo scritto teorico organico, e l'ultimo finora. Il saggio segna — e non casualmente — un *break* nella carriera di Brook, poiché è per vie traverse il preannuncio dell'abbandono di quel sistema in cui ha operato per oltre vent'anni e verso il quale esprime, più decisamente che in scritti e interventi precedenti, una condanna pressoché totale. È vero che il 'teatro mortale' ancora nasconde possibilità ed esempi di 'teatro vivo', cui si mescola e si affianca, talvolta in luoghi e tempi diversi, talaltra nella stessa serata:

Sometimes within one single moment, the four of them, Holy, Rough, Immediate and Deadly intertwine (Brook 1968, p. 11).

Ma nel riesaminare criticamente la sua attività in quell'ambito, egli deve registrare l'inutilità dei tentativi di cambiamento, o almeno la loro vanificazione sostanziale. Anche in quei casi in cui si è riusciti a sottrarre il processo di produzione alle costrizioni del sistema commerciale, come per la stagione sperimentale con Marowitz al Lamda Theatre, il rapporto con il pubblico — che è il problema più difficile nel teatro d'oggi — è deludente.

Everything helps to condition an audience... Almost always we take our places in a theatre with an elaborate set of references conditioning before the performance begins: when the play ends, we are automatized into getting up and leaving straight away (Brook 1968, p. 146).

Ove si tenti di annullare tali condizionamenti, come nel caso di *US* che offriva agli spettatori la possibilità di rimaner seduti o di parlare con gli attori o con gli altri membri del

pubblico, la ripetizione impedisce che la tensione necessaria per un vero coinvolgimento si verifichi. Al Lamda Theatre dopo la prima rappresentazione, fatta di *suspense* e colpi di scena che crearono negli spettatori il senso di disagio di chi vede deluse le aspettative convenzionali, il pubblico delle serate seguenti, autoselezionato e preparato a dispetto del silenzio della stampa, aveva sviluppato altre aspettative ed era comunque soggetto a dei condizionamenti, sia pure di tipo diverso. Non serve cercare di correggere questo o quell'aspetto. Brook sembra chiudersi nella posizione utopistica del tutto o del niente, nulla può cambiare se non si rapporta l'arte alla vita, il teatro alla realtà in modo diverso:

This can never really change so long as culture or any art is simply an appendage on living, separable from it and, once separated, obviously unnecessary (Brook 1968, p. 148).

*The Empty Space* non esprime solo visioni apocalittiche e pessimismi adorniani ma anche fede nel teatro e nel suo ruolo essenziale nella società. E dà indicazioni concrete, in particolare in « The Immediate Theatre », su un processo teatrale che possa riscattare il teatro dalla prigione della parola e ricondurlo alla totalità dei suoi linguaggi, che sia espressione di una comunità di attori e che trovi con il pubblico un rapporto vitale. È un saggio contro il teatro e a favore del teatro, attraversato da una doppia tensione, per l'esigenza di rifiutare e distruggere da un lato e quella di costruire dall'altro. Accanto alle condanne del passato pone le speranze nel futuro, anche se spesso è un futuro che utilizza la lezione del passato. « Quanto io amo il teatro / Tanto io sono per questa ragione stessa il suo nemico », come aveva detto Artaud.

'Non ci sono formule, non ci sono metodi'

Il carattere compiuto ed organico di *The Empty Space* potrebbe indurre a leggerlo come una *summa* delle esperienze di Brook oltre che come riflessione definitiva e definitiva sul teatro d'oggi. Ma lo stesso autore mette in guar-

dia contro questa interpretazione. Nel capitolo finale più esclusivamente autobiografico, egli indica esplicitamente il suo ideale di teatro e delinea i punti essenziali di un processo che dovrebbe portare al teatro 'immediato'. È l'auto-ritratto del regista alla ricerca, che nel pannello finale si ritrae mentre opera su un teatro che decade e si evolve. Ma è lavoro aperto, soggetto a revisioni e sviluppi contraddittori. Man mano che viene scritto, il libro diventa obsoleto, si ghiaccia sulla pagina. Vale per un momento specifico e per una persona sola; ogni nuovo lavoro modificherà le idee e le conclusioni che vi sono espresse e va messo in guardia chi voglia usare il libro come manuale teatrale:

...I can definitely warn him: there are no formulae, there are no methods (Brook 1968, p. 112).

L'importanza di evitare metodi e formule è la preoccupazione che guida le riflessioni di questo saggio. Anche nel campo delle prescrizioni o dei commenti critici è importante evitare l'elemento mortale del teatro, e cioè la ripetizione. In questo come in altri punti essenziali del libro, Brook risale ad Artaud:

...ciò che è stato detto non è più da dire... un'espressione non vale due volte, non vive due volte... una forma, quando sia stata impiegata, non serve più e invita soltanto a ricercarne un'altra, e il teatro è il solo luogo al mondo dove un gesto fatto non si ricomincia due volte ('Basta coi capolavori', Artaud 1968, p. 192).

Ma anche Artaud può diventare una formula sclerotizzante. Infatti è proprio quando l'elogio di Artaud si fa più esplicito che Brook in parte lo rinnega, esprimendo delle riserve. Era accaduto per la stagione del 'Teatro della Crudeltà' al Lamda. Era proprio il titolo che poteva indurre a una identificazione totale con Artaud e durante un dibattito<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Il dibattito, che era parte delle attività connesse al lavoro sperimentale, seguiva alla lettura di lettere, saggi e poesie di Artaud fatta da Marowitz, e fu trascritto e pubblicato nello stesso anno in *Encore* con il titolo «Artaud for Artaud's sake». Ad esso parteciparono, oltre a Brook e a Marowitz, Peter Hall, Michel St-Denis e Peter Shaffer.

che ebbe luogo in quella occasione Brook, in un suo lungo intervento, prese le distanze da Artaud, sottolineando l'impossibilità di realizzare il suo teatro in una società in cui l'elemento rituale è ormai scomparso (p. 26)<sup>10</sup>. In seguito (cfr. Brook 1968, p. 55) egli preciserà che il titolo dato alla stagione sperimentale va interpretato più come omaggio ad Artaud che come linea programmatica. *The Empty Space* stesso del resto è un continuo omaggio ad Artaud, come indicano il titolo che fa riferimento alla concezione spaziale del teatro artaudiano, le molte citazioni dirette e gli echi del linguaggio artaudiano. In particolare *The Holy Theatre* è in sostanza dedicato al 'profeta del teatro dell'invisibile reso visibile':

...an illuminated genius, Antoine Artaud, wrote tracts describing from his imagination and intuition another theatre — a Holy Theatre in which the blazing centre speaks through some forms closest to it (Brook 1968, pp. 54-55).

Ed è la glorificazione di un teatro anti-realistico e anti-referenziale, che ci riporti all'essenzialità del rituale e che abbia come scopo la scoperta di se stessi. Analogamente è proprio nel contesto di questa adesione che Brook esprime i suoi dubbi. Dubbi sui pericoli di formalismo ed elitismo insiti in un linguaggio teatrale troppo interiorizzato, che allontani dal profano e dal sociale che pure fanno parte

<sup>10</sup> Non si può contare su un pubblico che vada a teatro come a un rito, con il senso di essenzialità e necessarietà che esso ispirava quando era parte del modo di pensare e di sentire, una 'struttura di sentimento' generalizzata e comunitaria. Il pubblico ora va conquistato ogni volta, e per questo il teatro più immediatamente legato alla realtà dei tempi è più adatto: «...if our language must correspond to our age, then we must also accept that today roughness is livelier and holiness deadlier than at other times» (Brook 1968, p. 108). È più semplice esprimere la violenza che la magia nel teatro d'oggi, commenta in *The Tempest*, dove infatti le immagini della violenza che si addensa intorno a Calibano dominano chiare e drammatiche e si impongono allo spettatore mentre il mondo di Ariel si può solo esprimere attraverso atmosfere sfuggenti, gesti lievi e passi accennati. Come si vedrà, ne si demanderà l'espressione a una cultura e a una tradizione teatrale estranea alla nostra civiltà.

della realtà umana. Ha dei dubbi sulla possibilità di imitare Artaud ('Artaud imitato è Artaud tradito'), sugli errori che si possono commettere imitandolo, sul pericolo di una regressione politica, mettendo in discussione quel concetto di 'politico' che pure sembrava avesse accolto in altre occasioni ed esprimendo incertezze sulla validità di fondo della filosofia artaudiana.

Più che entrare in merito nella questione dell'artaudianesimo di Brook o di un suo eclettismo, si vuole qui sottolineare la sua avversione alle etichette, alle definizioni, alle attribuzioni. Questa avversione — che si articolerà nell'opposizione all'imitazione e alla ripetizione nel teatro — informa tutto il saggio che è discorso aperto e in parte ambiguo, quasi a voler richiamare l'immediatezza del processo teatrale, la sua essenza mutevole e in costante divenire, legata al flusso dell'esperienza, e non dell'esperienza della vita ma di quella del lavoro teatrale che si nutre di se stesso in un discorso circolare ed eternamente autogenerativo.

L'ambiguità del saggio si riflette nel titolo: lo 'spazio vuoto' è la condizione della nascita del teatro vivo e chiede linguaggi nuovi; forse rimarrà vuoto per la sua impossibilità di attuarsi, a segnare per assenza il posto del teatro.

*'Il teatro è un'arte che distrugge se stessa, scritta sul vento'*

Nel primo capitolo del suo saggio Brook ravvisa le trappole del teatro d'oggi nelle costrizioni economiche, nelle *routine* opache, nei condizionamenti esterni che rendono inerte e improduttivo il rapporto con il pubblico. Anche quando c'è una scintilla di vita in una *performance*, essa si spegne nelle repliche, che troppo spesso sono solo l'ombra di qualcosa che non si può riprodurre. Tutto ciò che nel teatro è 'fissato', ogni forma appena nata, è mortale:

Deadliness always brings us back to repetition: the deadly director uses old formulae, old methods, old jokes, old effects, stock beginnings to scenes, stock ends; and this applies equally to his partners, the designers and composers, if they do not start each time afresh from the void, the desert and the true question — why clothes at all, why music, what for? (Brook 1968, p. 44).

La ripetizione è l'elemento di mortalità nascosto al fondo del processo teatrale così com'è. Per l'attore la ripetizione dei *clichè* nei gesti, nelle parole, negli atteggiamenti, derivati da stereotipi precedenti o anche dalla realtà<sup>11</sup>; per il regista l'imitazione di una scuola o di uno stile, secondo la concezione che qualcuno da qualche parte abbia scoperto il modo in cui quel classico va rappresentato o quella situazione messa in scena. È dannoso tentare di seguire un metodo o una dottrina che non nasca direttamente dal processo teatrale. Stanislavskij, che pure è stato molto utile nelle battaglie contro gli stereotipi naturalistici, può indurre a cadere nello stesso limite del naturalismo che è quello di trascurare quella parte misteriosa e inafferrabile della realtà che si sottrae al principio dell'imitazione psicologica. Si è già detto di come un mal digerito Artaud e un Grotowski incomprenduto possano portare a un uso superficiale delle tecniche dell'improvvisazione o a un culto eccessivo del corporeo, che cadano in un naturalismo esasperato e nello spontaneismo gratuito. Brook non tralascia nessuna occasione per attaccare gli artaudianesimi di maniera, in un'epoca in cui gli effetti deteriori di tale moda forse non si erano ancora manifestati appieno.

Everything is a language for something and nothing is a language for everything (Brook 1968, p. 33).

Anche per un autore come Shakespeare, che scriveva in un'epoca in cui le separazioni tipiche del teatro mortale non esistevano ancora, in cui la parola era gesto e nasceva insieme ad esso, non si tratta di recitare 'ciò che è scritto' ma di vivere un processo che riattraversi quello creativo

<sup>11</sup> Il metodo di Stanislavskij, che pure aveva elaborato un processo di rappresentazione più sottile e ampio di quello che si richiama al tipico e allo stereotipato (cfr. Stevens 1980, p. 87), interpellava una realtà più 'vera', interna all'attore ma aveva il limite di proporre l'attore come fattore esterno al processo di produzione teatrale. Brook considera importante la lezione di Stanislavskij (cfr. Brook 1968, p. 30 e segg.), ma inadeguata in un teatro che tenta di superare il principio dell'imitazione.

originario. Il testo scritto non è che la registrazione di parole che sono nate come suono, con toni, enfasi, accenti e ritmi particolari, in stretto collegamento con una certa gestualità e con la ricezione di un determinato pubblico. Una parola può essere detta in molti modi:

A word does not start as a word — it is an end product which begins as an impulse, stimulated by attitude and behaviour which dictates the needs for expression (*id.*, p. 15).

Si tratta di un processo che ha coinvolto prima il drammaturgo e che deve coinvolgere in modo del tutto parallelo l'attore e il regista; in tale processo la parola è solo una piccola parte visibile di una formazione nascosta. Il teatro è un processo complesso che si definisce nel suo divenire concreto e materiale; in esso va riinserito il testo scritto preesistente, e persino Shakespeare. Quando parla di Shakespeare — la costante eccezione presente come un nucleo di resistenza nelle sue teorie — Brook è lontano dal rifiuto del testo scritto di molti registi-drammaturghi recenti (da Grotowski, Chaikin e Beck fino a Cantor e a Wilson) che si sono mossi sulla scia della drastica rivolta artaudiana al testo scritto.

Bisogna porre fine a questa superstizione dei testi e della poesia scritta. La poesia scritta vale una volta, e poi sia distrutta. E i poeti morti lascino posto agli altri. Ci accorgeremo allora che la nostra venerazione per ciò che è stato fatto, ci immobilizza e ci impedisce di stabilire un contatto con l'energia sotterranea... Sotto la poesia dei testi, c'è la poesia vera e propria, senza forma e testo (Artaud 1968, p. 195).

Per Brook l'autore, alla pari del regista, non può porsi fuori dal processo creativo collettivo e non deve ignorare le concretezze del linguaggio teatrale; le sue scelte e i suoi valori possono esprimersi solo attraverso di esso:

... a stage is a stage — nor a convenient place for the unfolding of a staged novel or a staged poem or a staged lecture or a staged story... (Brook 1968, p. 42).

Brook anticipa qui la sua scelta posteriore che sarà prevalentemente quella della sostituzione dell'evento teatrale al testo, come nel caso di *Orghast at Persepolis* (1970) e *Conference of the Birds* (1974), in cui gli incontri, gli scambi, le rappresentazioni durante il viaggio in Persia e in Africa sono l'elemento preesistente e primario che si sostituisce al testo scritto e alla realtà stessa. Il viaggio è a un tempo evento reale e rappresentazione. Il testo, quando ci sarà, non sarà testo progettuale, ma piuttosto registrazione dell'evento nella sua complessità, come nelle 'cronache' partecipanti di Smith e Heilpern<sup>12</sup>. Nel caso dell'*Oedipus* tradotto e adattato da Ted Hughes per la sua rappresentazione del 1968 al National Theatre o di *Timon of Athens*, tradotto da Jean-Claude Carrière per la rappresentazione in francese del 1974, Brook ha voluto ripubblicare il testo di una particolare rappresentazione, pur trattandosi di classici, a sottolinearne l'appropriazione e la ri-invenzione<sup>13</sup>.

Il primo segno di questo ribaltamento era venuto dalla rappresentazione sul Vietnam del 1966, in cui la trascrizione metalinguistica pubblicata in seguito era in parte registrazione degli apparati verbali, in parte documentazione fotografica e in parte commento e testimonianza di componenti del gruppo su prove, preparazioni, ricerche e collaborazioni esterne. Un tentativo di 'ritestualizzazione' simile ha recentemente fatto Marowitz con la pubblicazione del 'libro' della

<sup>12</sup> A queste due opere vanno affiancate rispettivamente *Orghast* di Ted Hughes che riproduce il testo verbale elaborato dal poeta, e il 'racconto teatrale' di Jean-Claude Carrière (tradotto in italiano da G. Guerrieri, in occasione della rappresentazione di *La Conférence des Oiseaux* a Roma. Cfr. *Il congresso degli uccelli*, Roma, Officina, 1979).

<sup>13</sup> Shakespeare, *Timon d'Athènes*, adaptation française de Jean-Claude Carrière, Paris, Centre International de Créations Théâtrales, 1974. La pratica della traduzione dei classici che tenga presente le esigenze di una particolare messa in scena è stata adottata anche in Italia con risultati interessanti. Sembra qui utile citare un'esperienza che va ancora più avanti in questa direzione, il confronto di un'équipe di ricercatori e critici con una messa in scena specifica, in rapporto di verifica reciproca. Cfr. AA.VV. 1978, e in particolare la prefazione di Serpieri (pp. 8-9).

sua rappresentazione di *Artaud at Rodez* (cfr. Marowitz 1977).

Varrà qui la pena di ricordare che per la rappresentazione del *Lear* (1962), in cui il testo shakespeariano era stato seguito con fedeltà pressoché assoluta, Brook nota che il contatto attraverso la parola-suono con un pubblico che non capiva la lingua inglese fu molto più intenso e valido di quello sperimentato successivamente con il pubblico americano, all'interno di una completa intelligibilità razionale. Per il pubblico dei paesi dell'Europa Orientale l'intensità e la profondità dell'esperienza di *Lear* si era trasmessa attraverso la parola-gesto e la parola-suono.

Questo dimostra che al contrario di Artaud e forse anche grazie a lui, Brook non è necessariamente legato alla distruzione del testo scritto. Il rapporto di Brook con le parole è ambivalente poiché — se è vero che nell'epoca attuale le immagini esautorano le parole — egli ambiva a tornare a un momento in cui parole e immagini possano coesistere come nel teatro elisabettiano. L'importante non è che si elimini lo scritto, ma che esso non abbia la funzione antica di elemento condizionante e sclerotizzante. Il testo scritto, come gli altri elementi dell'evento drammatico, deve diventare anch'esso creatività del presente. La rappresentazione è per Brook abolizione del tempo, della differenza fra ieri e oggi, un 'render presente' che deve rifiutare l'imitazione o la descrizione del preesistente e del passato. È questo ciò che Brook intende per nuova testualità scenica.

È in questo concetto di 'presentificazione' che Brook recupera un aspetto positivo della ripetizione che nel processo teatrale ha una sua funzione. La ripetizione è la base della creatività teatrale, è la condizione di un'espressione libera e completa degli strumenti che l'attore ha a sua disposizione; allo stesso tempo è associata al mortale, all'automatico, al decadente. Da questa contraddizione si può solo uscire attraverso l'elemento dell'assistere, che può rendere la ripetizione creativa e ricondurre la rappresentazione alla essenzialità del rito che tratta di vita e di morte. Tale in-

tensità dell'assistere muta la ripetizione in 're-presentation', nell'atto del render presente<sup>14</sup>.

With this assistance, the assistance of eyes and focus and desires and enjoyment and concentration, repetition turns into representation (Brook 1968, p. 156).

Il ruolo di chi assiste è del regista prima e del pubblico poi. La rappresentazione non opera più delle separazioni; grazie a questo elemento di intensità e di concentrazione che rende ogni esperienza teatrale unica, e pone sullo stesso piano il momento della preparazione all'interno del gruppo di attori e quello dell'incontro con il pubblico (l'atto teatrale è sempre *performance*), il pubblico non è più diviso dagli attori, la platea dalla scena: li assiste e ne è assistito e questo legame definisce la vera natura dell'atto teatrale.

Così, stranamente, *The Empty Space* si conclude con una formula (Teatro = R r a), sia pure con la riserva che, prese come formule le tre parole — *representation, repetition, assistance* — non servono, poiché nel teatro la verità è sempre in movimento e corrisponde a un 'se': « in the theatre the slate is wiped clean all the time » (p. 157).

### *Il teatro sacro*

Di nuovo si è qui ricondotti a quell'elemento di sacralità che, nonostante l'insofferenza di Brook alle etichette ritualistiche e artaudianistiche<sup>15</sup>, ha una parte essenziale nel suo teatro, anima la sua pratica teatrale dagli anni sessanta

<sup>14</sup> Per la nozione di rappresentazione come presentazione (o scrittura scenica) che nega il senso del teatro come raddoppiamento e rimando alla realtà o al testo scritto, vedi l'utile rassegna fatta da Allegri nel suo saggio su « La 'rappresentazione' fra storia del teatro e semiotica », che si richiama fra gli altri a Brandi e ad Artioli, a Rossi-Landi e a Goux, a Kristeva e a Barthes.

<sup>15</sup> « ... the moment I am told my work's ritualistic, my instinct is to look for everything in it that is not ritual. And when I'm told it is not ritualistic, then "ritual" begins to take on a meaning », Brook dichiara nell'intervista a Hayman (Hayman 1973, p. 42).

in poi ed è l'anello di congiunzione più esplicito fra queste riflessioni sul teatro e la proposta artaudiana. Chiarirne particolarità e caratteri sia pur brevemente significherà individuare i lineamenti fondamentali del suo teatro.

Sacro per Brook non significa religioso nell'accezione comune della parola. Il teatro sacro ha una funzione solo in parte corrispondente a quella della religione (in alcuni casi, come nella cerimonia voodoo, può anche giungere ad identificarsi con essa, pur trattandosi di vestigia di un'epoca in cui tale identificazione era assai più estesa) ma se ne differenzia e ne trascende i limiti (cfr. Brook 1968, p. 71-2). Sacralità non significa presenza di Dio ma presenza dell'uomo nella sua essenza misteriosa e metafisica; di fatto dovrebbe portare all'estromissione di Dio che secondo Artaud si è posto fra l'uomo e la sua essenza più nascosta; quel dio-padre-logos che è colpevole di separare l'uomo dalla sua vita e dal suo presente (cfr. Derrida, in Artaud 1968, p. XXVIII).

Brook, che raramente si spinge alla globalità filosofica del discorso artaudiano sul teatro, inizia lamentando il declino del sacro nel teatro mortale. La civiltà urbana e post-industriale non ha più posto per la magia e per i riti ma non è riuscita ad abolirne il bisogno:

... today as at all times, we need to stage true rituals... We have lost all sense of ritual and ceremony... but the words remain with us and old impulses stir in the marrow (Brook 1968, p. 51).

Se le forme di arte sacra e di ritualità che un tempo scandivano i passaggi essenziali e gli eventi della vita di una comunità, sono stati ingoiati dai valori borghesi, non si può — per condannare la borghesia — rinunciarvi. Il bisogno di un contatto con l'invisibile attraverso il teatro, la fame di ciò che va oltre la vita quotidiana e la realtà persistono e bisogna trovare nuove forme che li esprimano e li soddisfino. Se il sipario di velluto rosso, i riflettori, i colori e le scenografie spettacolari — che secondo Brook pure hanno avuto significato e funzione in una certa epoca — non sono più validi, bisogna trovare nuovi riti più aderenti al centro

fiammeggiante del teatro sacro, e che fuori del teatro alcuni trovano nel jazz, nel rock, o nella droga.

A theatre working like the plague, by intoxication, by infection, by analogy, by magic: a theatre in which the play, the event itself, stands in place of a text (*id.*, p. 55).

Questo teatro rituale, magico, incantatorio, alla pari della musica degli incantatori di serpenti (cfr. Artaud 1968, p. 198), comunica attraverso una sonorizzazione completa, una immersione di luce, l'azione concentrata e violenta che pervadono il corpo dell'attore e attraverso di esso quello dello spettatore. Il teatro balinese sembrò offrire la solennità, la ieraticità dei gesti, la precisione e il rigore necessari a questo linguaggio, richiamando a un tempo il cerimoniale di un rito religioso e un esorcismo che evocò i nostri demoni; quello spettacolo era religioso e anti-religioso, un « teatro di quintessenze in cui le cose compiono strani voltafaccia prima di ridivenire astrazioni » (*id.*, p. 182). Artaud dunque traccia i lineamenti essenziali del suo teatro che si prospetta idealmente come visione di un luogo sacro, servito da un gruppo di attori e di registi che attingano alla propria natura per creare violente immagini sceniche, vere e proprie esplosioni di materia umana, che cancellino per sempre la possibilità del dramma del dialogo e dell'aneddoto. È la visione di un teatro simile al delitto o alla guerra, e di un pubblico pronto ad abbandonare ogni difesa per lasciarsi penetrare e violentare, e così aprirsi a una carica di nuova forza ed energia.

Ci sono esempi di teatro oggi che si avvicinano al cuore di quell'utopia, e usando pochi mezzi, disciplina rigorosa e lavoro intenso, raggiungono la precisione e l'essenzialità necessarie. Brook non vi include il teatro dell'assurdo, i cui elementi di sorpresa e di novità si sono tenuti in superficie come quello stesso teatro psicologico che tentavano di contestare, o lo *happening*, che pur avendo tanti requisiti del teatro-evento e riuscendo, attraverso gli *shock*, l'anarchia, la spontaneità, la creazione di flussi di energia, a dare il senso

dell'invisibile, non affronta in profondità il problema della sua percezione:

Naïvely it believes that the cry 'Wake up!' is enough: that the call 'Livel' brings life. Of course, more is needed. But what? (*id.*, p. 63).

L'attacco ai linguaggi tradizionali è molto importante ma apre il problema di riempire il vuoto che si è creato, di trovare uno scopo e una direzione. La stessa riserva Brook esprime sul Living Theatre che sembra avvicinarsi al credo artaudiano di fare del teatro un modo di vita — il gruppo esiste in funzione delle rappresentazioni che a loro volta si nutrono della sostanza e dell'intensità della loro vita collettiva<sup>16</sup> — ma che rischia di cadere nell'eclettismo per mancanza di una costante rigorosa che li guidi (cfr. Brook 1968, p. 70).

L'intensità e il rigore richiesti sembrano a Brook ritrovabili nel teatro povero di Grotowski, nei testi essenziali di Beckett, nel balletto di Merce Cunningham. Quest'ultimo riesce a unire spontaneità e ordine, a tradurre correnti psichiche in movimenti e ritmi del corpo. Il laboratorio teatrale di Grotowski è quello che più si avvicina alla sacralità assoluta di Artaud. Il teatro è per lui mezzo di auto-esplorazione e salvezza; la rappresentazione è perciò atto sacrificale che offre ciò che la vita ordinaria nasconde.

Grotowski's actors offer their performance as a ceremony for those who wish to assist: the actor invokes, lays bare what lies in every man — and what daily life covers up (*id.*, p. 67).

<sup>16</sup> L'importanza della creazione collettiva e del lavoro di insieme è condivisa da Beck, che la definisce uno dei sette imperativi del teatro contemporaneo (Beck 1972, par. 40 e segg.), e da Brook che fonda su di essa tutto il suo lavoro sperimentale e la ipotizza come condizione essenziale del 'teatro immediato' (cfr. Brook 1968, p. 126 e segg.). Artaud aveva visto nel gruppo l'unica possibilità di realizzazione del teatro sacro. Il saggio sul teatro balinese sottolinea l'armonia, la coesione di gesti, grida, espressioni, movimenti, la meraviglia di un insieme che appare quasi meccanizzato (Artaud 1968, pp. 170-184, *passim*).

Il rapporto fra attori e pubblico è quello fra sacerdote e fedeli; è un teatro che ha un posto nella comunità come un tempo la chiesa. È il più povero e il più ricco dei teatri poiché ha dato alla sperimentazione e alla ricerca un tempo infinito e una dedizione e concentrazione totali. Nell'agosto 1966, durante la preparazione di *US*, Brook e i suoi attori vennero a contatto diretto con il lavoro di Grotowski che collaborò per dieci giorni con loro. Sia Brook che Kustow si dichiararono incapaci di esprimere verbalmente quella esperienza. Brook si disse convinto che i suoi attori avevano avuto la possibilità di verificare che esiste un teatro 'cruello' verso se stessi e che Grotowski è unico al mondo per avere esplorato la natura e la scienza della recitazione e dei suoi processi mentali-fisici-emotivi (cfr. Brook *et al.* 1968, p. 132), pur sottolineando le diversità di quel 'discorso' dal suo.

Ma il teatro più intenso e più personale in quest'ambito è per Brook quello di Beckett, pur essendo divergente dagli ideali artaudiani per essere un teatro 'tutto scritto'. Brook ravvisa in Beckett la consapevole distruzione di un teatro referenziale che rappresenti altro da sé, attuata mediante immagini che colmano il *gap* fra gesto e parola, fra significato e significato. Esse sono delle perfette macchine teatrali che offrono simboli esatti e specifici, come i gesti degli attori balinesi per Artaud, epifanie del gesto e dell'atto teatrale. A proposito di Beckett, Brook riconduce il teatro all'arte, poiché le immagini sono frutto di un atto creativo e hanno lo stesso spessore e concretezza della Provenza di Van Gogh e del deserto di Dalì. Con un evidente contraddizione fra l'atto creativo individualistico qui indicato e il carattere di creazione collettiva ripetutamente invocato per il lavoro teatrale<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> Nel recensire un dramma di Beckett, *Happy Days*, e il film di Resnais *L'Année Dernière a Marienbad* (cfr. Brook 1965), Brook nota come ambedue tentino di esprimere in termini concreti delle astrazioni intellettuali ma con risultati diversi: in *Marienbad*, non c'è bisogno creativo, l'astratto rimane astratto, il film è freddo e artificiale. Fra il dramma di Beckett e il film di Resnais c'è la stessa differenza che separa il pennello di Picasso da quello legato alla coda dell'asino (p. 168).

Quello che premeva a Brook di sottolineare era la capacità di Beckett di rendere l'astratto concreto, che gli sembra la peculiarità fondamentale del linguaggio del teatro sacro e la cui ricerca era al centro degli esperimenti del *Lamda*, come si vedrà. L'altro punto era il rapporto con il pubblico: le immagini beckettiane — Winnie sepolta fino alla vita, i due vagabondi sotto un albero, Krapp con il suo registratore — riconducono a se stesse ma nello stesso tempo sono intimamente legate allo spettatore. Se il pubblico accetta quel collegamento senza cercare spiegazioni razionali o frapporre barriere intellettualistiche (chiudendosi così a una realtà scomoda), si avrà quel teatro che è un rito di celebrazione e di gioia e lo è tanto più quando non si ha paura del pericolo, del pessimismo, dell'intensità di un'esperienza crudele.

Poetry, nobility, beauty, magic — suddenly these suspect words are back in the theatre once more (p. 166).

È come teatro di coinvolgimento irrazionale che quello di Beckett trova, nella visione di Brook, il suo collegamento più stretto con Artaud.

#### *L'astratto reso concreto*

Il concetto di spazializzazione del linguaggio teatrale è presente sin dal titolo del saggio di Brook. Lo 'spazio vuoto' evoca innanzitutto la necessità che il teatro d'oggi sia vuoto di tutti gli elementi che vi si sono affastellati: la scenografia illusionistica, il mobilio del salotto borghese, i riflettori e i sipari, la divisione fra buio e luce, le maschere e i trucchi, il dialogo e su tutto dominante il potere della parola. Qualunque spazio vuoto è un palcoscenico nudo; perché diventi teatro è sufficiente che un uomo lo attraversi e un altro lo guardi<sup>18</sup>. Lo spazio scenico è creato dal-

<sup>18</sup> Analoga in certo modo la definizione dello spazio scenico nel teatro popolare ceco: «Una donna entra nella stanza e sgombera

l'azione teatrale che diventa essa stessa il confine fra attori e pubblico, il punto di incontro.

We must open our empty hands and show that really there is nothing up our sleeves. Only then can we begin (Brook 1968, p. 109).

È una magia che non nasconde i suoi trucchi. È la magia aperta dei corpi, del linguaggio fisico e concreto. Prima era affidato alla sola parola il compito di commuovere gli animi, ispirare sogni, scatenare anarchia, per una divisione tacita — dovuta a una vera e propria educazione — della nostra cultura logocentrica che impone al corpo compostezza e costrizioni. Ma la parola lascia ormai vuoto o semivuoto lo spazio teatrale, specialmente dopo aver perduto la sua antica efficacia fascinatrice. Bisogna affiancare al linguaggio della parola un altro linguaggio che riempia lo spazio vuoto in tutte le sue dimensioni, anche quelle nascoste<sup>19</sup>.

È innanzitutto la parola che deve farsi altro da sé e trascendere i suoi limiti, ritornando al momento precedente alla sua articolazione in lingua, in cui secondo Artaud era non più grido e non ancora discorso e non era ancora disgiunta dal gesto (cfr. Artaud 1968, p. 176 e p. 225). Ecco come Brook descrive questo linguaggio più completo che accanto alla parola includa tutti gli elementi della scena, movimenti, suoni, colori, musica, gesti e corpo:

... a language of actions, a language of sounds — a language of word-as-part-of-movement, of word-as-lie, word-as-parody, of word-as-rubbish, of word-as-contradiction, of word-shock or word-cry... (Brook 1968, p. 55).

il posto per le maschere. Essa spinge con la schiena i presenti nella stanza e scopa intorno a sé. Di tanto in tanto con la ramazza batte le ragazze sui piedi che s'intravedono sotto le gonne » (in Bogatyrev 1973, p. 8).

<sup>19</sup> Cfr. Brook 1968, p. 124. È questo uno dei casi in cui Brook ripete le parole esatte dal 'Secondo manifesto del Teatro della Crudeltà', (Artaud 1968, p. 238). In «The Holy Theatre» questi eheggiamenti letterali da Artaud sono frequenti.



L'utilizzazione completa dello spazio teatrale e la valorizzazione dei suoi linguaggi fisici e corporei dovrà ribaltare il dominio della narratività, che Brook aveva individuato in Beckett:

... in the theatre, even more than in the cinema, we need no longer be bound at all by time, character or plot (Brook 1962, p. 169).

L'essenza del teatro è data da una scrittura spaziale che annulla la subordinazione del corpo alla mente, della sfera fisica a quella psichica comune a tutta la tradizione logocentrica. Questa concezione di linguaggio totale, ripetutamente teorizzata da Artaud come si è detto<sup>20</sup>, è comune a molte formulazioni dell'avanguardia teatrale fra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento. Il richiamo a Craig è particolarmente evidente (cfr. Craig 1962, p. 138 e *passim*).

Brook aveva visto in due autori a lui contemporanei, Genet e Weiss, la possibilità di realizzare o, meglio, di suggerire un teatro totale<sup>21</sup>: Genet, con *Le Balcon* (1960), da Brook diretto in Francia, e con *The Screens* (1964), gli offrì l'opportunità di dar prova della sua genialità visuale; Weiss con il *Marat-Sade* gli permise di realizzare una rappresentazione in cui in modo compiuto riuscì a bilanciare l'uso di colori, luci, suoni, mimica facciale e gesti e a fonderli in un insieme scenico estremamente omogeneo.

Le rappresentazioni di *Les Paravents* e di *Marat-Sade* sono collegate alla parentesi sperimentale del Lamda che è il primo tentativo del regista di trovare una via personale nella costruzione di questo linguaggio concreto. Nell'autun-

<sup>20</sup> Su di essa Artaud ha dato indicazioni anche piuttosto specifiche, in particolare nel Primo Manifesto (cit., pp. 208 e segg.) e negli appunti per la messa in scena di *The Cenci*.

<sup>21</sup> Totale nel senso che non solo affianca alla parola ogni dimensione fisica e spaziale, ma unisce corpo e mente, privato e pubblico senza rapporti di subordinazione. Genet infatti alla capacità di unire verbalità e visualità affianca quella di esprimere il sociale attraverso il privato collegando razzismo e colonialismo all'omosessualità, e la coscienza nazionale alla sua degradazione personale (cfr. Brook 1968, p. 94).

no del 1963, insieme a Marowitz, Brook ottenne dalla RSC (di cui era peraltro condirettore) un sussidio totale per formare un gruppo che si dedicasse alla ricerca di nuove forme di linguaggio scenico. Il gruppo era piccolo, formato di elementi nuovi e giovani e, sebbene fosse sottinteso che il lavoro e gli attori sarebbero entrati a far parte della compagnia stabile e a fornire ad essa nuova linfa, non era soggetto ad alcuna pressione commerciale (da questo punto di vista fu un disastro economico per la compagnia) e nemmeno all'obbligo di produrre uno spettacolo. Era un laboratorio teatrale che possedeva le caratteristiche ideali che Brook aveva sottolineate nel lavoro di Grotowski, eccetto forse il tempo illimitato. Dopo quasi tre mesi di lavoro, si sentì il bisogno di includere il pubblico nell'esercizio sperimentale non per uno spettacolo, come venne sottolineato, ma per una dimostrazione di 'work-in-progress' che si protrasse per cinque settimane. Ogni serata era composta di un programma fisso<sup>22</sup> e di un programma libero, quest'ultimo formato da improvvisazioni sempre variate e da uno 'special' che sorgeva dalle particolarità della rappresentazione e dalle sollecitazioni dello stesso pubblico. Anche nella prima parte, apparivano esercitazioni, dimostrazioni del lavoro preparatorio, e lavori di *collage*. Al primo spettacolo — poiché tale fu nonostante gli sforzi, con tutti i limiti di cui si è già detto — seguì *The Screens*, che raggiunse una forma più compiuta del primo lavoro ma secondo Marowitz risentì delle stanchezze e delle riserve degli attori, ansiosi di uscire dal limbo sperimentale. Essi entrarono subito a far parte della compagnia stabile e parteciparono ai due

<sup>22</sup> Il programma era costituito da due brevi pezzi di Paul Ableman (che erano stati usati frequentemente come base degli esercizi), il brevissimo dramma di Artaud, *The Spurt of Blood* (reso attraverso il solo suono e successivamente con l'aggiunta delle parole); la drammatizzazione di un racconto di Robbe-Grillet; due *collages* di Brook, *The Public Bath* (che accostava l'assassinio di Kennedy e la storia di Christine Keeler) e *The Guillotine*; tre scene da *Les Paravents*; un'azione mimica anti-Marceauviana; un dramma breve di John Arden e Margaretta D'Arcy, e infine il *collage* di Marowitz da *Hamlet*.

spettacoli seguenti diretti da Brook, *Marat-Sade* e *US*, che utilizzarono in gran parte i linguaggi elaborati nel gruppo sperimentale. Marowitz, ormai all'esterno, dichiarò con amarezza che l'utilizzazione dell'esperienza sperimentale in un dramma finito ne implicava il carattere accessorio ed ancillare (cfr. Marowitz 1966, p. 183). Al contrario di Marowitz, Brook non aveva paura, non allora, delle cornici istituzionali, né dell'unione di sperimentale e di collaudato. Faceva parte della sua arte di mediazione come si è detto, e inoltre correggeva quel difetto di elitismo che egli vedeva come un limite del teatro di Beckett e Grotowski. Il rapporto fra Brook e Marowitz è comunque complesso e sarebbe semplicistico collocarli l'uno dentro gli schemi e l'altro fuori, in parte perché in seguito si scambiano le posizioni ma soprattutto — se si osserva il loro rapporto diretto di lavoro, che è sempre descritto da Marowitz in ogni dettaglio e più succintamente da Brook — per una serie di contraddizioni che talvolta portano Brook ad essere l'inventore di linguaggi cui Marowitz — puntiglioso lavoratore dell'improvvisazione e dello sperimentalismo a tutti i costi — tiene dietro con fatica non priva di sospetto. La loro collaborazione si basò su un'armonia piuttosto rara, che nasceva anche dalla loro complementarità, e su una unità di intenti che, fra l'altro, si manifesta nella dichiarazione di non aver voluto compiere un grandioso esperimento di teatro della crudeltà (ambedue si dolgono della scelta fatta per il titolo che dette luogo a molti equivoci) ma piuttosto costruire un alfabeto minimo dell'espressione teatrale.

Ambedue hanno fornito una descrizione accurata degli esercizi di improvvisazione e comunicazione gestuale che in gran parte sono bagaglio comune dell'avanguardia e della nuova spettacolarità<sup>23</sup>. Essi sono finalizzati a raggiungere un controllo dei propri impulsi e a scoprire, fra tante possibili, la forma che li contiene e li riflette e dà luogo all'atto teatrale. È un processo che per alcuni è scienza, per altri è

<sup>23</sup> Cfr. il resoconto dettagliato di Marowitz in «Notes on the Theatre of Cruelty» (Marowitz 1967) e gli ampi commenti di Brook in *The Empty Space* e nella citata intervista a R. Hayman.

magia, che comunque richiede volontà, applicazione, ma anche coraggio e immaginazione.

Il linguaggio corporeo si accentra nel gesto che concretizza l'invisibile e il nascosto ed è il punto di incontro fra i bisogni dell'attore e dello spettatore:

A gesture is statement, expression, communication and a private manifestation of loneliness — it is always what Artaud calls a signal through the flames — yet this implies a sharing of experience, once contact is made (Brook 1968, p. 57).

Non si tratta solo di improvvisare, ma di cercare, selezionare, controllare; accanto alla fantasia e all'inventività è necessaria l'intelligenza di ciò che si fa. I mezzi espressivi usati sono diversi da quelli tradizionali: alle maschere e ai trucchi si sostituiscono silenzio e concentrazione; alla continuità e alla progressione logica, la stilizzazione e la ritualizzazione, fondate su trame e gesti ripetitivi; alla poesia e all'anarchia delle parole si affianca quella del corpo che si esprime nella creazione di flussi di energia che uniscano l'attore allo spettatore. Si tentava di distruggere le barriere imposte fra pubblico e privato, fra quello che è permesso alle parole ed è vietato al corpo. Per liberare le energie compresse, si ricorse a situazioni di disagio e di pericolo, ispirandosi alla biomeccanica costruttivista, in particolare per il *collage* da *Hamlet* di Marowitz. L'uso di corde ed altalene che permettevano agli attori di volteggiare sulla scena e sulla platea fu poi ripreso da Brook per il *Dream*. I tralici mobili di *The Tempest* assolvevano alla stessa funzione: univano gli spettatori agli attori e li coinvolgevano nelle acrobazie e nei molti frammenti di un'azione che si svolgeva accanto a loro, sopra di loro e nella scena sottostante, stimolando uno stato di incertezza e divisione accentuato dal movimento delle impalcature spinte qua e là da altri attori.

When a man flies over the audience's head on a rope, every aspect of the immediate is put into jeopardy — the circle of spectators that is at ease when the man speaks is thrown into chaos: in this instant of hazard can a different meaning appear? (Brook 1968, p. 59).

La domanda di Brook denota la preoccupazione di far emergere un nuovo significato dal caos creato nello spettatore, dal vuoto prodotto nella sua sensibilità, attutita dall'ordinario e dal quotidiano. È una domanda per il momento senza risposta, anche perché il linguaggio concreto di cui si stava cercando l'alfabeto poteva uscire dall'astrazione solo se diventava 'reale' per lo spettatore.

Gli esercizi di *The Tempest* — che per molti aspetti si collegavano al lavoro del Lamda — si ispirarono a questo criterio. Le grandi astrazioni che sono al centro del dramma — magia, sogno, ambizione, violenza, odio — dovevano essere rese concretamente secondo quanto dice Brook nel film:

...through the actors' bodies they can become something quite specific and quite real for the audience. Our work was to discover the means to make that happen all the time taking into account the audience as a vital factor.

La magia era particolarmente difficile da materializzare, come Brook aveva già notato a proposito del teatro sacro. Gli attori non avevano alcun riferimento reale; per la pazzia nel *Marat-Sade* che pure dapprima era sembrata un concetto astratto e remoto dall'esperienza vissuta, si era trovato materiale attraverso l'esplorazione del rimosso e del dimenticato. 'We know about violence, we know nothing about magic', e questo discorso ribadito da Brook nel film vale per gli attori come per lo spettatore. L'attore giapponese — lo straordinario Katsuhiko Oida che da allora lavora nel gruppo di Brook — riuscì a renderla concreta attraverso la respirazione e il corpo, con movimenti impercettibili del piede e della mano e suoni minimi e penetranti che attingevano alla tradizione Nô. All'improvviso non si trattava più di una astrazione ma di una forza presente nel gruppo su cui si poteva lavorare, elaborare, reagire.

L'esercizio dello specchio — due attori di fronte, uno ripete i gesti dell'altro che a sua volta si ispira per il gesto successivo al suo 'specchio', e l'azione si estende a quattro e a sei, e poi a tutto il gruppo — riappare in *The Tempest* all'inizio come citazione del lavoro preparatorio, a sottolineare l'importanza dell'armonia e delle corrispondenze fra

i corpi come strumento espressivo fondamentale. E diventa poi il motivo dominante del dramma e l'ispirazione della sua immagine ricorrente — il rapporto fra due corpi nella lotta, nell'amore, nella danza — che viene ripetuta da molteplici 'specchi'. *The Tempest* come esplorazione dei rapporti umani si traduce in una dimensione corporea che nella ripetizione e nei riecheggiamenti invade concretamente lo spazio in tutte le sue dimensioni. Lo stesso accade per le parole shakespeariane — poche come si vedrà — che sono usate come oggetti, dilatate, riecheggiate, cantate. Nell'uno e nell'altro caso il corpo e la parola del testo sono segni di una dimensione nascosta e tendono a concretizzare un'astrazione invisibile e misteriosa. Lo spettro dell'azione specchiata è completo, va dalla corrispondenza gestuale al contatto fisico più intimo. La dimensione della tempesta e il concetto di diversità, di mostruosità — che sarà poi esplorato in *Kaspar* di Handke — sono temi fondamentali che vengono resi da mugolii, smorfie, suoni animali e dalla posizione di corpi trascinati in un turbini di forze superiori.

Where somebody studying *The Tempest* in a library uses intellectual and analytical methods to try to discover what it is about, actors try to discover through the voice, through the body, through passion, through involvement, through experiment in action (Brook 1973, p. 49).

Il teatro è parte della conoscenza, alla ricerca di verità; il suo regno specifico è quello dei linguaggi fisici e spaziali, la sua dimensione l'irrazionalità.

Le descrizioni del teatro hanno il limite di poter includere molto imperfettamente l'elemento essenziale dello spettacolo, il rapporto con il pubblico, e la descrizione della costruzione del linguaggio concreto da parte di Brook si ferma alle intenzioni, come egli stesso ha sottolineato. Per il Lamda, sappiamo dei limiti contingenti, prevalentemente legati al contesto più ampio, che si frapponessero alla piena riuscita dell'esperimento e resero l'incontro con il pubblico deludente. Pur avendo affinato quel linguaggio dei gesti e dei corpi che esprimesse il nascosto e l'invisibile, man-

cava la condizione ideale per riceverlo, la situazione rituale che Brook, secondo un attore, raggiunse nel *Dream* e che cancella le barriere fra attori e pubblico:

One seemed to be part of a circle of people celebrating something or observing some ceremony. Religious words are perhaps the right words to use. It seemed to me that we all experienced and celebrated the terrible dark agonizing contradictions and horrors that forced Shakespeare to write *A Midsummer Night's Dream* (cit. da Hayman 1973, p. 59).

In *The Tempest* Brook fu più attento al problema del pubblico. Nella Round House la scena, segnata da enormi tendoni come in un circo e da piattaforme di legno basse e allungate e occupata da alti tralicci tubolari su cui erano poste delle assi di legno, era spazio comune al pubblico e agli attori<sup>24</sup>. Il pubblico può scegliere il posto 'pericoloso' (le posizioni più alte furono le favorite, cfr. Croyden 1969, p. 126) ma è libero di sedere ai lati e negli angoli al riparo, inoltre può stare in piedi e girare liberamente durante il prologo e l'epilogo che rappresentano la giuntura fra gli esercizi e l'azione specifica. Nella progressione impercettibile dall'esercizio al dramma, è contenuto il momento in cui il pubblico spontaneamente si ritira al suo posto e viceversa riinvade il centro dell'azione, partecipando così alla determinazione dell'inizio e della fine dell'azione.

Anche in questo caso si parla di intenzioni e pianificazioni. Se si volesse dedurre dal filmato cos'è veramente accaduto, si dovrebbe concludere che le espressioni di curiosità, meraviglia, imbarazzo e più spesso di divertimento distaccato che la macchina da presa ha inquadrato sembrano un pallido sostituto del coinvolgimento totale, della 'bruciatura' voluta da Artaud. Vogliono essere il segno che

<sup>24</sup> Lo spazio è anche del regista, che almeno nel film è presente a tratti sia per parlare al pubblico che agli attori, non tanto nella funzione in cui appare Cantor sulla scena come 'ordinatore di cerimonie' in azione, ma a ricordo di una fase antecedente. Brook come si è detto crede che l'intenso rapporto fra gli attori e il regista vada sostituito da quello con il pubblico e la sua presenza nel filmato ha carattere 'archeologico'.

qualcosa cambia, o allo stesso tempo sottolineare il limite oggettivo del rapporto con il pubblico nel teatro d'oggi, anche quando esso permette rapporti non convenzionali almeno dal punto di vista spaziale.

### *Il 'popolare' e Shakespeare*

L'immagine teatrale che ha il potere di rimanere nella mente quando tutto il resto è svanito è la *silhouette* del dramma, una forma che ne trasmette i significati. Nel volgersi indietro alla sua attività Brook ne ricorda alcune che sono rimaste nella sua mente come bruciatura:

When years later I think of a striking theatrical experience I find a kernel engraved on my memory: two tramps under a tree, an old woman dragging a cart, a serjeant dancing, three people on a sofa in hell — or occasionally a trace deeper than any imagery (Brook 1968, p. 152).

Siamo qui vicini alla fine del suo discorso e Brook insiste sulla qualità visuale del teatro. Non a caso egli ricorda — accanto a Sartre ed Arden, due autori di testi messi in scena negli anni sessanta — Beckett e Brecht che non ha mai rappresentato e che sono stati presenti come influsso e termine di paragone nella sua attività. Erano stati presentati in *The Empty Space* come esempi rispettivamente del teatro sacro e del teatro rozzo o popolare. Ambedue drammaturghi che fanno del teatro una filosofia e un modo di vita e che sia pure in modo molto diverso riuniscono in sé la doppia figura dell'autore e del regista, Brecht nella realtà, Beckett nella dimensione scritta. Ambedue con la abilità di rendere concreto l'astratto, di saper parlare per immagini. Perfino Brecht, che dà tanta importanza all'opera e nei suoi scritti teorici sottolinea la separazione fra reale e irreali, fra fatto e illusione, fra oggettivo e soggettivo, crea un insieme di immagini che dominano ogni suo dramma.

L'uno e l'altro sono presenti nell'opera di Brook solo indirettamente e si ha l'impressione che pur ammirandoli

e non potendo prescindere dal tenerli presenti egli li menzioni fondamentalmente per prenderne le distanze. Essi sono diversi ma in fondo simili per la parzialità della loro visione; è ciò che Brook ha voluto dire distinguendo — in una certa fase del suo discorso — il teatro artaudiano da quello brechtiano, il teatro rozzo da quello sacro, pur avendo sempre sostenuto che il teatro è multiforme e che le etichette non gli si addicono. Originariamente sembrava esistesse un muro fra il teatro dell'invisibile che rappresenta gli impulsi nascosti dell'uomo e il teatro rozzo che sorge dove capita, ha molte cose a comune con il circo e il *music-hall* ed è diretto a rappresentare le azioni terrene dell'uomo, attraverso la risata e la violenza. Esso ha l'energia della rabbia, dell'odio, della ribellione. È per questo che è recepito con maggiore prontezza del sacro.

Ma quando si parla del popolare — che pure sembrava all'inizio sinonimo di rozzo e profano — la distinzione si fa meno netta. Popolare nel teatro significa anti-illusio-nistico, anti-autoritario, anti-tradizionale e liberatorio; esso non ricerca la coerenza stilistica, pure ha un linguaggio molto sofisticato che non rispetta passaggi logici, coerenza naturalistica e psicologica e passa con disinvoltura dal realismo alla suggestione poetica e all'antirealismo. *Waiting for Godot* di Beckett divenne 'popolare' fra i carcerati di San Quentin che lo recepirono con prontezza e senza le difficoltà incontrate dal consueto pubblico teatrale. La tecnica dell'alienazione — su cui Brook si ferma a lungo riconoscendola come contributo essenziale di Brecht — è stata usata da Brook con effetti non molto dissimili dallo *happening*. Qui egli sfiora il paradosso reinserendo nella dottrina artaudiana la tanto odiata dialettica, così come precedentemente era avvenuto per il testo scritto.

In sostanza per Brook il teatro rozzo sembra essere il completamento di quello sacro, tanto che egli aveva citato i testi di Genet, Weiss e Arden come esemplari per essere l'incontro delle due energie e dei due ambiti. Il teatro popolare è l'unico linguaggio a comune fra i due e quello che da un lato riduce i limiti di élitismo, e dall'altro l'eccessiva attenzione al sociale a scapito dell'individuo;

esso contiene una consapevole mescolanza degli opposti, che passa dal mondo dell'azione esterna a quello delle impressioni soggettive con la stessa fluidità della mente umana, da quello dell'identificazione emotiva a quello della valutazione politica. Ciò era possibile in un'epoca in cui il teatro aveva un ruolo centrale ed essenziale, rifletteva i conflitti e le contraddizioni del mondo circostante, grazie alla struttura scenica (o all'assenza di essa), al rapporto vivo fra processo teatrale e testo, fra drammaturgo e pubblico. Shakespeare unisce Brecht e Beckett ma li trascende, poiché riesce a presentare l'uomo in tutti i suoi aspetti. Il teatro elisabettiano è ricco perché accanto al nobile e all'elevato esprime lo sporco e la miseria del suo mondo, perché ha un'estensione e un'ampiezza che è molto rara nel teatro d'oggi. Basti pensare alla complessità dei testi shakespeariani che uniscono verso e prosa, tragedia e commedia ed esprimono sacro e rozzo nello stesso momento. *Measure for Measure* sembra a Brook l'esempio ideale:

If we follow the movement in *Measure for Measure* between the rough and the holy we will discover a play about justice, mercy, honesty, forgiveness, virtue, virginity, sex and death: kaleidoscopically one section of the play mirrors the other; it is in accepting the prism as a whole that the meaning emerge (Brook 1968, p. 100).

In *Winter's Tale* la statua che torna alla vita introduce, con l'irrompere dell'illogico nella vita quotidiana, lo stesso effetto *shock* dello *happening* rendendo possibile l'espressione di un nuovo livello che ha tanta verità quanto quello logico che avrebbe portato Leonte ad affrontare la desolante conseguenza delle sue azioni. Se i due drammi fossero riscritti da Sartre essi verrebbero usati per segnalare una diversa concezione della verità, ma non è questo che conta. Per Brook i drammi di Shakespeare non vanno presi come un insieme di fatti (a questo modo un regista cercherebbe di metterli in questione alla luce di un terzo modo di vedere la verità) ma come oggetti complessi dalle molte facce. Ci si può qui rifare all'esempio del suo *Lear* di cui si è già detto in altra occasione. La chiave del *Lear* per Brook non è nella narrativa lineare, ma in un insieme di relazioni — le

relazioni fra giovani e vecchi e fra il nuovo e l'antico, in rapporto al sociale, all'arte, ai modi di vivere. Nell'ambigua frase finale di Edmund (« We that are so young / Shall never see so much, nor live so long ») Brook si rifiuta di leggere una verità o l'altra, di accettare una delle molte possibili letture. È il finale aperto di un dramma che secondo Brook ha voluto esplorare « the degrees of nothingness » e nel teatro vivo anche lo zero ha molti spessori. Non a caso la rappresentazione di Brook, e anche il film che in seguito ne fu fatto, è dominata da un'immagine o da una serie di immagini che si richiamano al passaggio fra sclerosi e scioglimento, fra rigidità e cedimento (e viceversa), al flusso dell'esistenza fra questi due poli energetici. Il volto di Scofield e l'immagine centrale del grande disgelo sono i due segnali maggiori di questa visione di Brook. Si può forse pensare che Brook abbia scelto la Daimarica in pieno inverno, con tutti i disagi che comportava, per assecondare questa sua interpretazione visuale. Ci si riconduce qui a quella nozione della centralità dell'immagine concreta e del visuale nel processo teatrale che è evidentemente una grande abilità di Brook ma che gli ha non del tutto ingiustamente meritato l'accusa di formalismo e tecnicismo. Nella cerimonia voodoo Brook aveva indicato nel palo di legno la giunzione, la croce fra l'uomo e Dio, prima che il dio arrivi e si incarni in uno dei partecipanti che assumerà il suo ruolo. Tale giuntura è elusiva e difficile, come Brook aveva notato a proposito di Grotowski e Brecht, poiché da qualunque parte si cominci si corre il rischio di non riuscire ad evocare l'altro polo, poiché la comunicazione è complessa, legata a un momento di intensità particolare nel contatto fra pubblico e attori. Brook ha indicato alcuni di questi momenti nelle sue regie: il silenzio di Isabella, protratto innaturalmente, prima di inginocchiarsi per chiedere la grazia per Angelo o l'immagine dello scioglimento nel *Lear* dovevano evocare le due dimensioni, quella esterna e quella interiore.

Brook è ora stretto nella contraddizione di aver indicato in Shakespeare l'unico che riesce ad unire i due elementi del divino e dell'umano, dell'interiore e del sociale

in riferimento a un'epoca e a un pubblico particolari e di nuovo la condizione pragmatica è cruciale. Poiché non si possono ricreare quelle condizioni, bisognerà attualizzare Shakespeare, così come bisogna cercare di 'rendere elisabettiano' un testo moderno. E al di fuori di un'affermazione così generica, Brook sembra indicare, in questo materializzarsi del teatro in immagini concrete, il punto di inizio.

Il teatro dell'invisibile è incompleto se non crea le condizioni per percepire l'invisibile. È da tale preoccupazione che nascono molte delle riserve nei riguardi di un teatro che per essere più vicino all'essenza dell'uomo si allontana dal quotidiano e dall'ordinario. Come Arden in *Serjeant Musgrave's Dance* aveva unito la poesia all'impegno sociale, Brook in *US* porrà l'immagine concreta della farfalla con le ali in fiamme accanto all'analisi puntigliosa delle inchieste del Senato americano sul Vietnam. E tuttavia egli non si dichiarerà soddisfatto di questi tentativi, che operano un collegamento diretto che, secondo una concezione del teatro e dell'arte come diversi e nella loro essenza alienati dalla società, non è possibile e non è da ricercare. Si possono avere dei dubbi sulle possibilità concrete che questo avvenga, specialmente per il teatro, in una società che dello spettacolo fa una forma della vita quotidiana e applica le regole drammaturgiche alla condotta pubblica e privata, e quindi avere dei dubbi sugli anacronismi di questa concezione, se non altro dal punto di vista tattico e strategico. Non a caso Brook trasporta il suo tentativo di mediazione sul piano della forma negli esperimenti da *The Tempest*, in cui Shakespeare viene espresso nei linguaggi che materialmente Brook era andato elaborando in quegli anni di sperimentazione, in cui si cerca di collegare i linguaggi del sacro e del rozzo a un 'modo elisabettiano di far teatro' che è l'ideale del passato che guida Brook nella sua ricerca di una forma futura.

*The Tempest*, ci dice Brook, è stata trattata spesso come una favola pastorale e in questo modo è riuscita solo ad alienare generazioni di bambini che l'hanno vista in gita

scolastica. Per lui il dramma è interessante proprio in quanto irrepresentabile: il suo significato sta in una sua duplicità e sostanziale ambiguità e riuscire a capire — o a far capire — che l'isola è isola e allo stesso tempo non lo è, che la sua durata temporale è un giorno ed è molto più di un giorno, che la tempesta è il centro del dramma anche quando è finita, che lo spettacolo del 'brave new world' include violenza, stupro e assassinio, significa esprimere l'essenza di questo dramma che è stato definito da Brook, nel film, il più enigmatico e difficile che esista nella lingua inglese. Era difficile perché si trattava di un dramma magico in cui la magia aveva un senso ambiguo unita com'era alla violenza in un gioco di specchi, di riproduzione e di opposizione, di ombre e di luci. Calibano è violento ma la sua violenza nasce da Prospero, che è assieme principio del bene e del male; l'amore romantico di Miranda e Ferdinando ha come sua ombra l'oscenità e lo stupro; la coscienza della propria identità implica quella della condizione di schiavo (o di padrone); la lotta più feroce si traduce in danza e festa nuziale e questa di nuovo in lotta e rito cannibalesco.

Si possono solo fare tentativi incompleti di rappresentare questa duplicità, ed è proprio questa irrepresentabilità del dramma ad attirare Brook in questa fase. Egli l'aveva diretto a Stratford nel 1957 arricchendolo con ingegnose trovate tecniche — sia sceniche che musicali — ma nel rispetto del testo e usando attori della tradizione shakesperiana; e di nuovo nel 1963 sempre a Stratford in collaborazione con Clifford Williams. *The Tempest* del '68 mostra uno Shakespeare non finito, 'in progress' per la prima volta nella sua carriera. Il testo viene utilizzato in minima parte e quella parte è per nove decimi inudibile, oppure detta con voce inespressiva o stentorea che non rispetta pause e intonazioni, come ad esempio la battuta di Miranda esprime l'impeto e la forza che sono dietro le parole attraverso il suono, i gesti e le acrobazie.

Questo avvenne anche perché non c'era tempo di condurre quel lavoro acuto di preparazione e appropriazione completa del testo per raggiungere la libertà da esso e allo

stesso tempo rendere vivi e presenti ogni parola e ogni verso.

The only good solution would have been to have gone on working month after month to the point where, in presenting the text, we could have found all the freedom there was in the exercises (Brook 1973, p. 45).

L'incontro completo fra le energie della messa in scena e della rappresentazione e il testo così reso vivo e presente rimane pur sempre l'ideale di Brook; la riappropriazione completa a livello di parola che richiama la riappropriazione della vicenda in Brecht, con leggi e scopi analoghi.

La qualità aperta di questo lavoro (di cui il *Dream* sarà estensione e chiusura) risponde all'esigenza di questo momento. 'Non pensavamo che si potesse tradurre in parole *The Tempest*. Volevamo usare i suoi problemi come materiale grezzo per il nostro lavoro', spiega Brook nel film. Si voleva cioè mostrare il lavoro nella tensione della preparazione e della ricerca, rendere evidente — attraverso gli esercizi — come si giunge a provocare le esplosioni di energia che possono portare, per altra via, all'incontro fra un testo e la qualità viva del materiale umano, e in questo modo attirare l'attenzione sul processo di ricerca. Si voleva sostituire allo studio e alla ricerca intellettuali l'esplosione attraverso il corpo (cfr. p. 213). Gli esercizi da *The Tempest*, che furono incomprensibili per alcuni e ad altri sembrarono un tradimento di Shakespeare, rappresentano un tentativo nuovo e seminale e allo stesso tempo ricordano la difficoltà di realizzare un 'dramma metafisico che si esprime nei linguaggi del sacro, del comico e del rozzo' nelle condizioni attuali. Anche per questo, oltre che per la loro sostanza formale, stanno a segnare il teatro che non si può fare, il limite oltre il quale non c'è teatro. Alla fine di « The Rough Theatre » Brook aveva parlato della necessità di non avere più assi nella manica e di mostrare le mani nude per ricominciare. È questo il punto d'arrivo di uno Shakespeare volutamente incompiuto.

## BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. 1978, *Come comunica il teatro: dal testo alla scena*, Milano, Il Formichiere.
- Allegri, L. 1978, « La 'rappresentazione' tra storia del teatro e semiotica », in *Op. cit.*, n. 41, pp. 23-55.
- Artaud, A. 1968, *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi (*Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964).
- Beck, J. 1972, *The Life of the Theatre*, San Francisco, City Lights Books.
- Bettetini, G. e M. De Marinis (a cura di) 1977, *Teatro e comunicazione*, Firenze, Guaraldi.
- Bogatyrev, P. G. 1973, « Semiotica del teatro popolare », in J. M. Lotman e B. A. Uspenskij (a cura di) 1973, pp. 5-25.
- Brook, P. 1965, « Happy Days and Marienbad », in C. Marowitz *et al.* (edd.) 1965, pp. 164-169.
- 1968, *The Empty Space*, Harmondsworth, Penguin, trad. it. *Il teatro e il suo spazio*, Milano, Feltrinelli, 1968.
- 1973, « Intervista », in R. Hayman 1973, pp. 31-59.
- 1979, « Intervista », in M. G. Gregori 1979, pp. 151-163.
- *et al.* 1964, « Artaud for Artaud's Sake », in *Encore*, no. 49, pp. 20-31.
- *et al.* 1968, *US - The Book of Royal Shakespeare Production*, London, Calder and Boyars.
- and Ted Hughes (edd.) 1972, *Orghast*, London, Rainbow Press.
- and Ted Hughes (edd.) 1972, *Seneca's Oedipus*, N. Y., Doubleday.
- and J. C. Carrière (edd.) 1979, *Il congresso degli uccelli*, a cura di G. Guerrieri, Roma, Officina.
- Craig, E. G. 1962, *On the Art of the Theatre*, London, Heinemann.
- Croyden, M. 1969, « Peter Brook's Tempest », in *Tulane Drama Review*, no. 43, pp. 125-129.
- Gregori, M. G., (a cura di) 1979, *Il signore della scena*, Milano, Feltrinelli.
- Gulli-Pugliatti, P. 1976, *I segni latenti*, Messina-Firenze, G. D'Anna.
- Hayman, R. 1973, *Playback 1 - Essay / Interviews*, London, Davis-Poynter.
- 1979, *Theatre and Anti-Theatre*, London, Secker and Warburg.
- Heilpern, J. 1977, *Conference of the Birds*, London, Faber.

- Lotman, J. M. e B. A. Uspenskij (a cura di) 1973, *Ricerche semiotiche*, Torino, Einaudi.
- Marowitz, C. 1967, « Notes on the Theatre of Cruelty », in C. Marowitz and S. Trussler (edd.) 1967.
- 1977, *Artaud at Rodez*, London, M. Boyars.
- *et al.* (edd.) 1965, *The Encore Reader*, London, Methuen.
- and S. Trussler (edd.) 1967, *Theatre at Work*, London, Methuen, trad. it. *Ribellione e rassegnazione*, Bari, Di Donato, 1976.
- Nuttall, J. 1979, *Performance Art*, London, J. Calder, 2 voll.
- Pagnini, M. 1970, « Per una semiologia del teatro classico », in *Strumenti critici*, n. 12, pp. 121-140.
- 1980, *Pragmatica della letteratura*, Palermo, Sellerio.
- Quadri, F. (a cura di) 1976, *Peter Brook o il teatro necessario*, Venezia, ed. de La Biennale.
- Ruffini, F. 1978, *Semiotica del testo. L'esempio teatro*, Roma, Buzoni.
- Serpieri, A. 1978, « Ipotesi teorica di segmentazione del testo teatrale », in AA.VV. 1978, pp. 11-54.
- Shakespeare, W. 1974, *Timon d'Athènes*, adapt. de J. C. Carrière, Paris, C.I.R.T.
- Smith, A. C. H. 1972, *Orghast at Persepolis*, London, Eyre Methuen, trad. it. *Teatro come invenzione. « Orghast » di Peter Brook e Ted Hughes*, Milano, Feltrinelli, 1974.
- Stevens, T. 1980, « Signs of life: Acting and Representation », in *Screen Education*, no. 36, pp. 85-97.
- Tynan, K. 1977, « Director as Misanthropist: On the Moral Neutrality of Peter Brook », in *Theatre Quarterly*, vol. VII no. 25, pp. 20-28.



## IL ROMANZO PRISMATICO DI J. G. BALLARD

di  
 Laura Di Michele  
 Napoli

## 1. 'Romance' e romanzo fantascientifico

In un'intervista rilasciata alla *New Review* nell'estate del 1978 J. G. Ballard conferma la sua posizione avversa ad una forma narrativa intesa come mero rispecchiamento di una realtà<sup>1</sup> riconoscibile, sicuramente ancorabile alle dimensioni dello spazio e del tempo<sup>2</sup>. Secondo Ballard, il racconto realistico tradizionale non è infatti in grado di competere con la ricchezza del vocabolario di idee e di im-

<sup>1</sup> Soddisfatto per la rinascita della narrativa fantastica, Ballard osserva: « [...] realist fiction seems finally to have run out of gas. Though, annoyingly, it is still what most people prefer to read, the calibre of its writers goes down and down. It has its place, like portraiture, in a sense a branch of the applied arts. But I believe in a fiction of the liberated and untrammelled imagination, nothing to do with the sort of thing you put in a frame on a piano » (*The New Review*, vol. 5, n. 1, summer 1978, pp. 19-20).

<sup>2</sup> Per una discussione dei problemi teorici connessi con tale aspetto della narrativa contemporanea in genere, si rimanda a: A. S. Byatt, « People in Paper Houses: Attitudes to 'Realism' and 'Experiment' in English Postwar Fiction » (in *The Contemporary English Novel*, a cura di M. Bradbury e D. Palmer, London, E. Arnold, 1979, pp. 19-42); M. Zeraffa, *Romanzo e società*, Bologna, Il Mulino, 1976); per discussioni più specificamente rivolte al genere fantascientifico, si vedano il volume di R. Scholes e E. S. Rabkin (*Science Fiction. History - Science - Vision*, London, O.U.P., 1977) e l'interessante saggio di D. Suvin (« On the Poetics of the Science Fiction Genre », in *Science Fiction. A Collection of Critical Essays*, a cura di M. Rose, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1976, pp. 57-72).

magini che costituiscono il linguaggio del racconto fantastico<sup>3</sup>. A suo vedere, quest'ultimo si allontana dagli schemi narrativi convenzionali e punta sul ruolo liberatorio della visione, dell'immaginario, dell'avvenimento conturbante e impossibile che, paradossalmente, diviene possibile nel corso della vicenda<sup>4</sup>. Ballard prospetta un tipo di romanzo che renda plausibili accadimenti inspiegabili logicamente e che miri a sollecitare la curiosità di un lettore inerte, tormentato dalle nevrosi della propria esistenza, sopito nelle realtà artificiali costruite dalle tecnologie dei mezzi di comunicazione di massa<sup>5</sup>. Per lui il narratore fantascientifico contemporaneo deve infrangere l'intero sistema di norme codificate per la finzione e deve creare un universo narrativo, fantastico e soprannaturale, che va presentato, però, come naturale e credibile agli occhi del lettore il quale — lungi dall'esserne meravigliato — accoglie volentieri la trasgressione: anzi, è spinto ad accettare come verosimili una situazione, un accadimento o un personaggio che, altrimenti, sarebbero inesplicabili. Assurdo e logica degli eventi coesistono e il lettore è trasportato dal mondo dell'illusione, fittizia e soprannaturale, a quello del reale, riconoscibile nella sua 'naturalità'<sup>6</sup>.

Per un esempio significativo basti riflettere sul racconto fantascientifico « The Veld » (1952) con cui R. Bradbury inizia *The Illustrated Man*: le pareti di cristallo della stanza dei giochi dei due figli di Lydia e George Hadley sono

<sup>3</sup> Cfr. J. G. Ballard, « Salvador Dali: The Innocent as Paranoid », in *New Worlds*, n. 187, 1969, pp. 27-8.

<sup>4</sup> Cfr. R. Scholes e E. S. Rabkin, *op cit.*, p. 170 e J. Gattegno, *La science-fiction*, Paris, Presses Universitaires de France, 1978, p. 119.

<sup>5</sup> Si rimanda all'intervista rilasciata da Ballard alla *New Review* (*art. cit.*, p. 19).

<sup>6</sup> Su questo aspetto vanno consultati i seguenti volumi: T. Todorov, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1977; P. Penzoldt, *The Supernatural in Fiction*, London, P. Nevill, 1952; R. Scholes, *Structural Fabulation*, Nôtre Dame & London, University of Nôtre Dame Press, 1975 e *Science Fiction: The Other Side of Realism*, a cura di T. D. Claerson, Bowling Green, Bowling Green University Popular Press, 1971.

schermi che riproducono fedelmente il paesaggio africano e i suoi animali, leoni ed avvoltoi<sup>7</sup>. L'ambiente è talmente verosimile da sembrare reale e da dare l'impressione che la barriera costituita dalle pareti di cristallo sia inesistente. L'atteggiamento incredulo del lettore è vinto dalle riflessioni di George Hadley:

The lions were coming. And again George Hadley was filled with admiration for the mechanical genius who had conceived this room. A miracle of efficiency selling for an absurdly low price. Every home should have one. Oh, occasionally they frightened you with their clinical accuracy, they started you, gave you a twinge, but most of the time what fun for everyone, not only your own son and daughter, but for yourself when you felt like a quick jaunt to a foreign land, a quick change of scenery. Well, here it was!<sup>8</sup>

Successivamente, a mano a mano che l'intreccio si evolve, il lettore viene istruito e guidato, attraverso la vicenda, dalle emozioni e dalle strane sensazioni di Lydia e George, fino al punto in cui non gli resta che accettare l'intera incredibile storia. Quando infatti i due personaggi consegnano al lettore la loro impressione che i leoni stanno per aggredirli<sup>9</sup> — ma, date le spiegazioni precedentemente fornite, l'eventualità che ciò possa accadere si prospetterebbe come altamente improbabile: i leoni altro non sono che immagini proiettate sugli schermi —, il lettore sa già cosa aspettarsi, poiché ha già assimilato i parametri di veridicità e di plausibilità con cui è stato elaborato il racconto. Lydia e George, atterriti, si allontanano velocemente dalla stanza, chiudendosi la porta alle spalle:

Outside, in the hall, with the door slammed, he was laughing and she was crying, and they both stood appalled at the other's reaction.

'George!'

'Lydia! Oh, my dear poor sweet Lydia!'

<sup>7</sup> R. Bradbury, « The Veld », in R. Bradbury, *The Illustrated Man*, London, Panther Books, 1977, pp. 15-6.

<sup>8</sup> *Id.*, pp. 16-7.

<sup>9</sup> *Id.*, p. 17.

'They almost got us!'

'Walls, Lydia, remember; crystal walls, that's all they are. Oh, they look real, I must admit — Africa in your parlour — but it's all dimensional super-reactionary, super-sensitive colour film and mental tape film behind glass screens. It's all odorophonics and sonics, Lydia. Here's my handkerchief'<sup>10</sup>.

Se i personaggi devono ricordarsi che stanno assistendo ad una perfetta, ma fittizia, rappresentazione del mondo africano, i lettori a loro volta devono sapere che George e Lydia non corrono alcun rischio proprio perché si trovano davanti all'illusione della realtà. George nega razionalmente la situazione per l'impossibilità della sua evenienza: tecnicamente e logicamente il suo discorso è sostenibile<sup>11</sup>; ma, può la ragione far tacere timori irrazionali, inspiegabili? Lydia è apertamente preoccupata e George non è del tutto esente da paure inesprese.

'Oh, George!' she looked beyond him, at the nursery door. 'Those lions can't get out of there, can they?'

He looked at the door and saw it tremble as if something had jumped against it from the other side.

'Of course not', he said<sup>12</sup>.

La possibilità dell'evento è, almeno apparentemente, dimenticata nonostante la risposta di George, automaticamente rassicurante, non sia affatto convinta. Il dubbio si è ormai insinuato nella mente dei personaggi e del lettore e, di fatto, il terreno è pronto affinché il reale sia sostituito dal mondo dell'illusione: di lì a poco la finzione starà già uscendo dagli schermi per scivolare sul reale e cancellarlo. George scoprirà che non sarà più possibile che le pareti di vetro proiettino immagini di altri mondi, di altre finzioni della realtà al di fuori di quella africana; è la sua razionalità a fargli rendere conto che non c'è più spazio per altri tipi di rappresentazioni illusorie: i leoni, gli avvoltoi e il paesaggio africano sembrano fissati per sempre

<sup>10</sup> *Ibidem.*

<sup>11</sup> *Id.*, p. 18.

<sup>12</sup> *Ibidem.*

sugli schermi di cristallo<sup>13</sup>. Il sospetto e il timore che nelle menti dei loro figli, Peter e Wendy, si sia insediato unicamente il paesaggio africano con le immagini di morte violenta che ogni volta esso evoca, spingono George e Lydia a chiudere a chiave la stanza dei giochi<sup>14</sup>, a consultare lo psicologo<sup>15</sup> e, infine, a decidere di abbandonare la casa<sup>16</sup>. Ma Peter e Wendy — il lettore ormai lo presagisce — si vendicheranno nel solo modo possibile all'interno della logica di questi eventi: gli schermi si dissolveranno e l'immagine (il veld, i leoni, gli avvoltoi) inghiottirà la realtà; infatti, George e Lydia — attirati in quella stanza grazie al tranello ordito dai loro stessi figli<sup>17</sup> — non potranno sfuggire ad una morte cruenta<sup>18</sup>. Dopo, i due bambini faranno tranquillamente merenda e risponderanno sorridenti allo psicologo, il quale intuisce che s'è verificato qualcosa di terribile che, forse, sta per accadere anche a lui: « A shadow flickered over MacClean's hot face. Many shadows flickered. The vultures were dropping down the blazing sky. 'A cup of tea?' asked Wendy in the silence »<sup>19</sup>.

Certo, le parole di Wendy suonano beffarde e il lettore avverte la sensazione che Bradbury abbia voluto così enfatizzare il senso della presenza di elementi straordinari nella storia da lui progettata, quasi a voler mettere in rilievo che essi possono esser presenti, fino ad un certo pun-

<sup>13</sup> È il padre a constatare l'anormalità della situazione: « He stepped into Africa. How many times in the last year had he opened this door and found Wonderland, Alice, the Mock Turtle, or Aladdin and his Magical Lamp, or Jack Pumpkinhead of Oz, or Dr. Doolittle, or the cow jumping over a very real — appearing moon — all the delightful contraptions of a make-believe world. How often had he seen Pegasus flying in the sky ceiling, or seen fountains of red fireworks, or heard angel voices singing. But now, this yellow hot Africa, this bake oven with murder in the heat » (*Id.*, pp. 19-20).

<sup>14</sup> *Id.*, p. 19.

<sup>15</sup> *Id.*, pp. 24-6.

<sup>16</sup> *Id.*, pp. 27-8.

<sup>17</sup> *Id.*, p. 28.

<sup>18</sup> *Id.*, p. 29.

<sup>19</sup> *Ibidem.*

to e paradossalmente, anche nella vita quotidiana. La banalità della domanda di Wendy — che è ironicamente eroina del fantastico per antonomasia<sup>20</sup> — ristabilisce l'equilibrio narrativo e implica che il passaggio dalla sfera dell'immaginario a quella del reale si è attuato: ciò che, secondo i canoni tradizionali, avrebbe potuto costituire l'incredibile e l'irrazionale è divenuto qui norma, è accettato come possibile. Il contrasto fra l'area dell'impossibile e quella del possibile non sussiste più e, anzi, i due ambiti si completano a vicenda. Ora il lettore può seguire le nuove avventure dell'uomo 'illustrato'<sup>21</sup> di Bradbury.

Bradbury non costituisce un'eccezione, perché in tutta la narrativa propriamente fantascientifica si realizza un procedimento artistico per cui l'universo dell'esperienza ordinaria si lascia sostituire da quello dello straordinario, del sogno e dell'incubo; ma, a differenza di quanto accade nelle storie fantastiche, dietro questo tipo di immaginario si celano sempre motivazioni logiche, spiegazioni scientifiche o pseudoscientifiche<sup>22</sup>.

Faulkner, il protagonista di « The Overloaded Man » (1963) di Ballard, non si accontenta più di mettere in atto,

<sup>20</sup> Wendy e Peter sono infatti due dei personaggi della storia fantastica scritta da J. M. Barrie nel 1904 e intitolata *Peter Pan*; nel 1911 la storia di questo dramma fantastico fu pubblicata con il titolo di *Peter and Wendy*.

<sup>21</sup> Il lettore, preso dalla vicenda, dimentica perfino che la storia gli è stata raccontata o, meglio, 'trasmessa' dalle illustrazioni mobili che compaiono sul corpo dell'uomo illustrato; ma, l'ultima pagina del racconto « The Veld » contiene un'indicazione, scritta in corsivo, che glielo ricorda: « *The Illustrated Man shifted in his sleep. He turned, and each time he turned another picture came to view, colouring his back, his arm, his wrist. He flung a hand over the dry night grass. The fingers uncurled and there upon his palm another illustration stirred to life* » (*Id.*, pp. 29-30).

<sup>22</sup> Cfr. K. Amis, *New Maps of Hell. A Survey of Science Fiction*, London, V. Gollancz, 1961, p. 18; D. A. Wollheim, *The Universe Makers. Science Fiction Today*, London, Harper & Row, 1971, p. 20 e A. Zgorzelsky, « La fantascienza è un genere della letteratura fantastica? », in *La fantascienza e la critica. Testi del Convegno internazionale di Palermo* (1978), a cura di L. Russo, Milano, Feltrinelli, 1980, pp. 67-76.

quotidianamente, le capacità soprannaturali che ha da poco scoperto di possedere<sup>23</sup>. Egli è in grado di cancellare il mondo circostante, privandolo del suo senso convenzionale ed eliminando così la funzione specifica che ogni oggetto ivi assolve:

[...] Faulkner let his mind relax, his eyes staring blankly at the houses. Gradually their already obscured outlines began to merge and fade, and the long balconies and ramps partly hidden by the intervening trees became disembodied forms, like gigantic geometric units.

Breathing slowly, Faulkner steadily closed his mind, then without any effort erased his awareness of the identity of the houses opposite<sup>24</sup>.

Il risultato dell'operazione intrapresa è strano, le sensazioni di Faulkner sono strane:

He was now looking at a cubist landscape, a collection of random white forms below a blue backdrop, across which several powdery green blurs moved slowly backwards and forwards. Idly, he wondered what these geometric forms really represented — he knew that only a few seconds earlier they had constituted an immediately familiar part of his everyday existence — but however he rearranged them spatially in his mind or sought their associations, they still remained a random assembly of geometric forms<sup>25</sup>.

Faulkner non perde coscienza di quanto accade e segue mentalmente le fasi attraverso le quali procede il suo nuovo

<sup>23</sup> J. G. Ballard, « The Overloaded Man », in J. G. Ballard, *The Four-Dimensional Nightmare*, Harmondsworth, Penguin Books, 1977, p. 86: « He had discovered this talent only about three weeks ago. Balefully eyeing the silent television set in the lounge one Sunday morning, he had suddenly realized that he had so completely accepted and assimilated the physical form of the plastic cabinet that he could no longer remember its function. It had required a considerable mental effort to recover himself and re-identify it. Out of interest he had tried out the new talent on other objects, found that it was particularly successful with over associated ones such as washing machines, cars and other consumer goods. Stripped of their accretions of sales slogans and status imperatives, their real claim to reality was so tenuous that it needed little mental effort to obliterate them altogether ».

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

modo di percepire il reale; sapendo ormai di poter ottenere risultati sovrumani, egli affronta ogni tipo di sperimentazione che possa consentirgli di instaurare un rapporto diverso con il mondo esterno, dal momento che esso — così come gli appare — lo rende profondamente insoddisfatto.

Tuttavia, l'antica, consueta maniera di intendere la relazione fra soggetto che percepisce e oggetto della percezione ancora permane: Faulkner non riesce a liberarsene del tutto, così come non sa darsi ancora una spiegazione attendibile del fenomeno di cui è attore principale<sup>26</sup>. Per tentare di pervenire a conclusioni logiche, che la sua mente razionale possa verificare, Faulkner si sottopone a varie prove. Dapprima intuisce che questa sua capacità di estrarre da sé gli oggetti può fornirgli « an escape route from the intolerable world in which he found himself at the Village »<sup>27</sup>; poi capisce che non è soltanto una fuga individuale da un lavoro noioso<sup>28</sup>, da una moglie bisbetica<sup>29</sup> e dalla follia collettiva incombente ciò che egli persegue. Faulkner intende indagare fino in fondo nel fenomeno, onde individuare le cause del processo di derealizzazione di cui è divenuto, suo malgrado, protagonista e di cui vorrà servirsi come difesa personale<sup>30</sup>. Alla fine dell'esperimento egli giunge a osservare la disgregazione di sé, l'annientamento liberatorio del suo io. I suoi pensieri, le sue azioni e il suo modo di porsi di fronte al fenomeno paiono così normali da rendere plausibile un evento così incredibile quale è quello di privare la vita d'ogni giorno delle dimensioni consuete del tempo e dello spazio<sup>31</sup>. Gli oggetti si dissolvono, le persone si disintegrano, Faulkner stesso non ritrova l'identità che gli apparteneva: « At last he had found the perfect background, the only possible field of ideation, an absolute continuum of existence uncontami-

<sup>26</sup> *Id.*, pp. 87-8.

<sup>27</sup> *Id.*, p. 87.

<sup>28</sup> *Id.*, pp. 83-4.

<sup>29</sup> *Id.*, p. 84 e pp. 90-2.

<sup>30</sup> *Id.*, p. 95.

<sup>31</sup> *Id.*, p. 87.

nated by material excrescences. Steadily watching it, he waited for the world to dissolve and set him free »<sup>32</sup>.

L'abilità di Faulkner, « di uscire fuori dal tempo », non pare improbabile al lettore che accoglie l'eventualità inquietante e assurda che gli viene presentata, pago solo delle spiegazioni causali che la rendono verosimile. La vicenda di cui è spettatore gli si profila come assolutamente credibile perché si muove con naturalezza dall'ambito del soprannaturale a quello del reale, sì da rendere attendibili gli elementi di irrazionalità che caratterizzano il *romance* fantascientifico<sup>33</sup>.

Del resto, fin dall'epoca di *Frankenstein, or The Modern Prometheus* (1818) di M. Shelley, il romanzo di fantascienza ha sempre organizzato la vicenda partendo da premesse fantastiche ma sviluppando l'intreccio in maniera logica, causale, al fine di dimostrare la naturalità della storia narrata<sup>34</sup>. Quando la Shelley, nella prefazione al romanzo, spiega che ciò che l'ha maggiormente impegnata non è stato l'intreccio degli ingredienti tipici del genere gotico, bensì la narrazione di eventi straordinari generatori di passioni umane più dilatate di quelle suggerite da un fedele resoconto dell'esperienza quotidiana, sembra palese che ella miri a prendere le distanze da un tipo di *romance*, quello sensazionalistico gotico, che si situa nell'area del fantastico e che pare lontano dai canoni della veridicità e della plausibilità rivendicati invece dalla Shelley al suo racconto<sup>35</sup>:

The event on which this fiction is founded has been supposed, by Dr. Darwin, and some of the physiological writers of Germany,

<sup>32</sup> *Id.*, p. 96.

<sup>33</sup> Molto utile, su questo aspetto, la lettura di R. Scholes (« The Roots of Science Fiction », in *Science Fiction*, a cura di M. Rose, cit., pp. 46-56) e di N. Frye (*The Secular Scripture. A Study of the Structure of Romance*, Cambridge, Mass., Harvard U.P., 1976, cap. 2 in particolare, ma *passim*).

<sup>34</sup> Cfr. R. Scholes e E. S. Rabkin, *op. cit.*, pp. 170-1; G. Dorflès, « L'impossibile nel verosimile », in *La fantascienza e la critica*, cit., pp. 44-51.

<sup>35</sup> Basti pensare alle reazioni che fin dal Settecento la narrativa

as not of impossible occurrence [...]. The event on which the interest of the story depends is exempt from the disadvantages of a mere tale of spectres or enchantment. It was recommended by the novelty of the situations which it develops; and, however impossible as a physical fact, affords a point of view to the imagination for the delineating of human passions more comprehensive and commanding than any which the ordinary relations of existing events can yield<sup>36</sup>.

L'invenzione fantastica è qui convalidata dal fattore scientifico richiamato esplicitamente dal nome di E. Darwin: il lettore si dispone ad aderire ad una situazione che non ha ragione di verificarsi nel presente, ma che è ipotizzata sulla base di innovazioni scientifiche e tecnologiche sperimentabili in un prossimo futuro. L'autrice, dal canto suo, trova conforto alla propria audacia nell'esito e negli effetti che la combinazione equilibrata di elementi scientifici e fantastici può sortire sulla mente del lettore, al quale è così dato di accertare la plausibilità della vicenda. Inoltre, se da un lato la storia può scatenare, analogamente che nel gotico, forti emozioni, d'altro lato essa può stimolare la ricerca di una conoscenza approfondita, problematica, della natura umana<sup>37</sup>.

In *Frankenstein* e, in misura diversa, nei romanzi successivi fino a quelli dell'epoca contemporanea vengono individuate le motivazioni profonde dei comportamenti e delle passioni umane, i limiti e le eventuali, ulteriori, possibilità

gotica suscitò in Inghilterra fra autrici come Jane Austen e, nell'Ottocento, fra romanzieri come W. Scott. Per una discussione di questi argomenti si rimanda al volume di Todorov già menzionato in precedenza, allo studio di R. Kiely (*The Romantic Novel in England*, Cambridge, Mass., Harvard U.P., 1972), di D.P. Varma (*The Gothic Flame*, London, A. Barker, 1957) e, inoltre, per i rapporti di derivazione-deviazione del *romance* fantascientifico da quello gotico vanno consultati B. Aldiss (*Billion Year Spree. The History of Science Fiction*, London, Corgi, 1975) e il più recente D. Suvin (*Metamorphoses of Science-Fiction*, Yale, U.P., 1979).

<sup>36</sup> M. Shelley, *Frankenstein, or The Modern Prometheus*, London, Dent, 1965, p. 1.

<sup>37</sup> *Id.*, ch. III, p. 4; si veda, inoltre, quanto scrive J. Gattegno in un articolo dedicato all'opera della Shelley: « 1818 », in *Europe*, n. 580-1, 1977, pp. 41-42 in particolare.

di conoscenza aperte all'intelletto dell'uomo, le questioni etiche rese pressanti dalle tensioni scaturite dallo scontro fra la sfera del pensiero religioso e quella propria della speculazione scientifica<sup>38</sup>. È anche in questo senso che il romanziere fantascientifico esplora le diverse varietà dei « mondi del possibile »<sup>39</sup> e propone un modo narrativo filosofico con il *romance*, con cui espande il proprio interesse di narratore oltre l'elaborazione dell'intreccio e la caratterizzazione problematica dei personaggi<sup>40</sup>, per soffermarsi invece sulla trattazione delle questioni di natura esistenziale che i protagonisti affronteranno nella serie di accadimenti o « prove » che danno corpo alla vicenda.

Perciò il viaggio, inteso sia in senso proprio che in funzione metaforica, è l'elemento strutturante del *romance* in genere e il racconto fantascientifico si presenta di solito in forma di viaggio, a volte seguendo le movenze del *romance* tradizionale, altre volte complicandone le sequenze e aggiungendovi vari livelli e spessori.

L'avventura di Scar-faced Brooder<sup>41</sup>, il personaggio cen-

<sup>38</sup> Cfr. la « Prefazione » di S. Solmi a *Le meraviglie del possibile. Antologia della fantascienza*, a cura di S. Solmi e C. Fruttero, Torino, Einaudi, 1957, vol. I, pp. V-XXIII.

<sup>39</sup> Cfr. *Ibidem* e, per una discussione teorica della possibilità di parlare di 'mondi possibili', si vedano: U. Volli (« Mondi possibili, logica, semiotica », in *Versus*, n. 19, 1978), U. Eco (il capitolo « Strutture di mondi », in *Lector in Fabula*, Milano, Bompiani, 1979) in aperta polemica con le tesi sostenute da Volli e, ancora dallo stesso Volli, il suo intervento al Convegno internazionale di fantascienza tenutosi a Palermo nell'ottobre del 1978 (« Gli universi paralleli della semiotica e della fantascienza », in *La fantascienza e la critica*, cit., pp. 113-124).

<sup>40</sup> Si rimanda a R. Scholes e R. Kellog, *La natura della narrativa*, Bologna, Il Mulino, 1970, pp. 287-8, a N. Frye, *The Secular Scripture*, cit., capp. II e III e a L. Stevenson, « The Artistic Problem: Science Fiction as Romance », in *Science Fiction: The Other Side of Realism*, cit., pp. 96-104.

<sup>41</sup> Il nome di questo personaggio, come accade in gran parte dei *romance*, è riferito ad una delle caratteristiche che ne connotano il tratto distintivo: « Brooding, as was his bent, he continued to ride [...] » (M. Moorcock, *The Time Dweller*, London, Mayflower, 1971, p. 12).

trale di *The Time Dweller* (1969) di M. Moorcock, altro non è che un lungo viaggio, costellato di episodi digressivi ma funzionali allo svolgimento del disegno principale, verso la fama e il successo che gli consentiranno di ottenere prima l'approvazione e il riconoscimento ufficiale del cronarca<sup>42</sup> e poi il prestigio necessario a rivestire egli stesso tale massima carica. Le singole avventure cui va incontro, i personaggi in cui s'imbatta, la vittoria finale che naturalmente gli arride fanno di questa figura — dotata di virtù eroiche e morali — un protagonista tipico dell'antico *romance*, ma trasportato in una immaginaria epoca del futuro. « I go to shape my own destiny »<sup>43</sup>: con queste parole Scar-faced Brooder si accomiata da una giovane e bella donna, avviandosi verso l'ignoto per mettere alla prova la propria intelligenza ed abilità fisica, per temprare le sue qualità morali. La scena non può non richiamare alla memoria il genere cavalleresco ove è immancabile l'addio dell'eroe all'amata. Egli, come gli antichi cavalieri, sente l'angoscia della solitudine e vagheggia della terra di Barbart, che sta evidentemente a rappresentare l'universo del desiderio:

'Barbart is the land of fronds, I think, for I should like to see the green vegetation instead of grey or brown. And the ancient places thereabouts have, I must admit, romantic connotations for me. I should like to go and wallow in racial memory, sense the danger of uncontrolled Past, insignificant Present and random Future [...]'<sup>44</sup>.

Successivamente, Scar-faced Brooder — preso da malinconica nostalgia per il suo paese lontano — si trova immerso in quell'atmosfera romantica cui aspirava e si atteggia nei modi convenzionali, tipici del cavaliere colto alla vigilia di un'impresa impegnativa, destinata a conferirgli fama:

He dismounted soon and lay back on a bank of comfortable moss, breaking the scented breeze in luxurious self-indulgence. His

<sup>42</sup> *Id.*, p. 9: « [...] Chronarch, Lord of Time, ruled past and present and watched the future come, [...] ».

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

<sup>44</sup> *Id.*, p. 11.

mind began to receive disjointed images, he heard his sister's voice, the sonorous tones of the Chronarch denying him a function in the House of Time — a function which he had expected as of right, for had not his grand-uncle been the previous Chronarch? He saw the twisting many dimensioned Tower of Time, that wonder-work of an ancient architect with its colours and strange, moving angles and curves. And then he slept<sup>45</sup>.

I suoi sogni e le sue ambizioni si realizzano a Barbart, il luogo della sua maturazione intellettuale ed etica. Ivi giunto, Brooder scopre a sue spese che la vita degli abitanti di Barbart è scandita secondo un ritmo a lui sconosciuto, in ore, minuti e secondi: elementi temporali che indicano i divieti e i consensi che regolano la vita comunitaria<sup>46</sup>. Quando l'orologio si rompe, pare logico che sia lui, l'eroe designato della *quest*, a farlo funzionare di nuovo: la ricompensa immediata sarà la libertà, quella futura la carica di cronarca nel suo paese<sup>47</sup>.

Normalmente il *romance* tende all'allegoria e al simbolismo, alla riflessione su importanti fatti filosofici ed esistenziali e, difatti, il viaggio intrapreso dai personaggi dei racconti fin qui menzionati è viaggio-ricerca della conoscenza e può assumere significati sopralletterali, psicologici, mistici, simbolici ed allegorici<sup>48</sup>. Ciò si manifesta esplicitamente, ad esempio, nel racconto di B. Aldiss, intitolato emblematicamente « A Space for Reflection » (1976), in cui Gordan Ivan Jefffris si assume il ruolo di cavaliere moderno, errante nel tempo e nello spazio di mondi galattici. Le sue gesta gli offriranno l'opportunità di confermare la validità dell'ipotesi da lui formulata, « The universe has a dark corner, the human soul, which is its reflection »<sup>49</sup>, che gli ha consentito di

<sup>45</sup> *Id.*, p. 12.

<sup>46</sup> *Id.*, pp. 15-16.

<sup>47</sup> Imprigionato per aver pranzato in un'ora illecita, secondo il tempo di Barbart (*Id.*, p. 17), viene liberato quando rimette in moto l'orologio (*Id.*, pp. 20-1) e nominato cronarca (*Id.*, p. 24).

<sup>48</sup> Cfr. R. Scholes e E. S. Rabkin, *op. cit.*, pp. 165-173, N. Frye, *Anatomia della critica*, Torino, Einaudi, 1969, pp. 247-274 e N. Frye, *The Secular Scripture*, cit., capp. I e II.

<sup>49</sup> B. Aldiss, « A Space for Reflection », in *New Writings in SF 29*, a cura di K. Bulmer, London, Corgi Books, 1976, p. 76.

vincere il primo premio in una contesa intellettuale intergalattica. Non si possono nutrire dubbi che egli riuscirà nell'impresa e la sua idea sarà illustrata, direttamente, dalle sue avventure e dalla saggezza accumulata nell'esperienza e, indirettamente, dalle parabole che gli vengono narrate dagli straordinari esseri che incontra nel cosmo<sup>50</sup>. L'espedito narrativo del racconto secondario che si incastona nell'intreccio del racconto principale — caratteristica questa tipica del *romance* — conferisce alla storia accentuati connotati allegorici: l'indagine di Jefffris, prospettata fin dall'esordio come ricerca filosofica, acquista sensi ulteriori e si estende fino a includere il macrocosmo circostante e il microcosmo interiore del personaggio. Vengono individuati e discussi i problemi connessi con la vita e la morte<sup>51</sup>, il progresso del sapere<sup>52</sup>, l'organizzazione della società<sup>53</sup>.

Poco conta che l'evento di per sé sia inverosimile: gli argomenti affrontati da questo pellegrino dello spazio e del tempo risultano ragionevoli e, comunque, possibili. L'esito complessivo è che il mondo narrativo costruito dall'autore viene reso accessibile ed è proposto come uno dei tanti mondi possibili che la fantascienza è in grado di creare, senza per questo cancellare il rapporto indispensabile tra la finzione e la realtà, semmai alterandone le proporzioni<sup>54</sup>.

Nel caso di Ballard, il *romance* dapprima accentua la distanza fra il mondo dell'illusione narrativa e quello della realtà empirica dell'autore e del lettore, poi tende ad allen-

<sup>50</sup> *Id.*, pp. 82-90.

<sup>51</sup> *Id.*, pp. 82-6.

<sup>52</sup> *Id.*, pp. 91-2.

<sup>53</sup> *Id.*, pp. 86-90.

<sup>54</sup> Cfr. G. R. Dickson, « Plausibility in SF », in *SF Today and Tomorrow, A Discursive Symposium*, a cura di R. Bretnor, Harmondsworth, Penguin Books, 1974. Sul rapporto realtà/finzione si veda, inoltre, l'interessante intervento di J. Baudrillard su « Simulacri e fantascienza », letto in occasione del Convegno internazionale di fantascienza di Palermo (*La fantascienza e la critica*, cit., pp. 52-7) e, del medesimo autore, anche il volume *Simulacri e impostura* (Bologna, Cappelli, 1980) che allarga la discussione alla società intera.

tare tale opposizione. I suoi personaggi si muovono con ostinazione nelle intersezioni distorte spazio-temporali, fra realtà allucinata e iperrealtà surreale, così che il viaggio-ricerca si rivela come lo strumento narrativo più idoneo a colmare il divario fra reale e fantastico, per penetrare nello spazio interiore del personaggio. E così accade che, all'interno della sua narrativa, i due ambiti finiscono per confondersi, per cambiare di posizione e di funzione, come si può facilmente verificare a mano a mano che si procede nella lettura delle prime opere, prevalentemente liriche e oniriche — nelle quali l'opposizione violenta realtà/finzione ha ancora ragion d'essere — fino a *Crash* (1973), brutale rappresentazione del mondo contemporaneo, ove l'iperrealtà sconfigge finzione e realtà, sostituendole<sup>55</sup>.

Ballard assolve con lucida consapevolezza a quello che ritiene debba essere il compito del narratore fantascientifico; segue, infatti, un modulo narrativo che, con lievi varianti, tende a riproporsi costantemente: conduce i personaggi dalla sfera della natura violata, tecnologizzata, a quella della visione<sup>56</sup>, del sogno<sup>57</sup>, della creazione artistica<sup>58</sup> e della

<sup>55</sup> Cfr. J. Baudrillard, « Simulacri e fantascienza », cit., pp. 55-6.

<sup>56</sup> È il caso, ad esempio, dei due protagonisti — il conte e la contessa Axel (il nome è di per sé indicativo del clima suggestivo e prezioso del racconto) — di « The Garden of Time » che si rifugiano nella fantasticherie e nella visione (in *The Four-Dimensional Nightmare*, cit., pp. 122-30).

<sup>57</sup> L'esempio più clamoroso è costituito da *The Drowned World*, un romanzo che sembra strutturato come un sogno e nel quale si realizzano gli incubi e i brutti sogni di cui sono vittime i personaggi. Molti potrebbero essere naturalmente gli esempi da addurre e dalle opere di Ballard e da quelle di altri narratori di fantascienza; interessante anche la ricca bibliografia critica sul tema: ci si limita qui a rinviare il lettore al saggio di A. Le Vot (« S.F. et Récit. L'Antiroman », in *Europe*, cit., pp. 103-8) e al bel volume di R. Plank (*The Emotional Significance of Imaginary Beings. A Study of the Interaction between Psychopathology, Literature, and Reality in the Modern World*, Springfield, C. C. Thomas, 1968) che affrontano la questione in direzione psicologica e psicoanalitica.

<sup>58</sup> Questo tema è analizzato in maniera diversa, densamente simbolica, da Ballard soprattutto in tre racconti, in « The Cloud-Sculptors of Coral D », « Venus Smiles » e « Cry Hope, Cry Fury »,



follia<sup>59</sup> in una sorta di itinerario spirituale, attraverso il quale essi possano recuperare una fisionomia umana, identificabile, che hanno smarrito nell'alienazione del mondo moderno. Per Ballard, oggi come dieci anni orsono, è tuttora valida l'idea che la narrativa fantastica — che per lui è polemicamente solo quella fantascientifica<sup>60</sup> — sia l'unica atta a risvegliare in positivo il lettore perché si renda conto di ciò che sta accadendo alla sua essenza umana<sup>61</sup>.

Assuming that the one certain thing about the future is that it will be boring — much of Europe already seems to be taking on the aspect of a huge housing estate — the role of imaginative fiction becomes more and more important for survival. Above all, it seems to be our only means of discovering a benevolent and morally free psychopathology<sup>62</sup>.

Non c'è dubbio che egli si pone sulla scia del pensiero di

tutti del 1967 e ristampati nella celebre antologia *Vermilion Sands*, London, Panther Books, 1971): nel primo i nubiscultori che si danno convegno ogni anno per dipingere le sculture più belle, ritagliando le nuvole con gli alianti, illustrano l'impossibilità dell'arte, soprattutto quando si tratti di raffigurare il volto bellissimo ma satanico di Leonora Chanel (pp. 11-30); il secondo presenta una strana e vendicativa scultrice di statue soniche, di nome Lorraine Drexel con un abito «ornamented with lace serpents and other art nouveau emblems», (p. 112) e simile a «some fugitive Salome from the world of Aubrey Beardsley» (*Ibidem*); il terzo racconto, che è denso — come molti degli altri scritti di Ballard — di echi dall'*Ancient Mariner* di Coleridge e dal *Moby Dick* di Melville, è quello che propone simbolicamente e più complessamente il rapporto arte / vita (v. pp. 98-9 e 103-4 specialmente).

<sup>59</sup> Cfr. J. G. Ballard, «Studio 5, The Stars», in *Id.*, pp. 145-184.

<sup>60</sup> J. G. Ballard, «Salvador Dali...», cit., p. 27.

<sup>61</sup> Sotto questo riguardo, il romanzo più interessante di Ballard è senza dubbio *The Atrocity Exhibition* che, come s'è già avuto occasione di osservare (v. sotto, p. 278, illustra la disgregazione totale cui è sottoposto il mondo in cui vive il suo personaggio (che è un personaggio del presente, non del futuro), il personaggio stesso e la forma del racconto. Frammentazione e schizofrenia sono i due elementi che contraddistinguono infatti *The Atrocity Exhibition* sia sul piano narrativo che su quello dei valori discussi e psicoanalizzati.

<sup>62</sup> J. G. Ballard, «Salvador Dali...», cit., p. 27.

A. Huxley<sup>63</sup>; tuttavia, se ne distacca quanto ai modi prescelti per realizzare le sue intenzioni, che riguardano la possibilità per l'individuo di un ritorno all'equilibrio psicologico normale, una volta che si siano individuati, debellati o evitati gli agenti aggressivi. Forse è anche per questo che l'universo del previsionario fantascientifico ballardiano è denso di immagini sorprendenti e bizzarre, che attingono in larga misura, esplicitamente e indirettamente, al mondo onirico e al linguaggio grottesco e abrasivo del surrealismo<sup>64</sup>, a quello perverso del decadentismo<sup>65</sup> e a quello costruito artificialmente con il montaggio delle immagini infrante dei miti della società contemporanea<sup>66</sup>.

<sup>63</sup> Cfr. A. Huxley, «Preface» (1946) a A. Huxley, *Brave New World*, Harmondsworth, Penguin Books, 1976, pp. 7-14.

<sup>64</sup> Non è per caso che Ballard ricerca l'accostamento bizzarro, grottesco, violento e sconvolgente, caro ai surrealisti; i suoi scritti sono densi di nomi di artisti surrealisti, di descrizioni di paesaggi o di dipinti che sembrano elaborati da un surrealista. Basti pensare a *The Drowned World*, oppure al racconto «Cry Hope, Cry Fury» — una storia che si pone a metà fra il racconto simbolico, il sogno e la creazione artistica — nel quale non mancano riferimenti a Lautréamont (in *op. cit.*, p. 96 e p. 99), autore preferito dei surrealisti; oppure basti considerare, ad esempio, che un nome come quello di Louis Aragon viene dato al nocchiero che conduce Sanders su per il fiume Matarre nel cuore della foresta di cristallo (*The Crystal World*, cit., p. 52).

Sui rapporti fra la fantascienza e il surrealismo si veda, soprattutto, il saggio di M. Maffesoli, «Il fantastico quotidiano», in *La fantascienza e la critica*, cit., pp. 78-86 in particolare. Per quanto riguarda il movimento surrealista, è noto che esiste una vasta bibliografia sull'argomento e, tuttavia, pare di dover sottolineare all'attenzione lo scritto di W. Benjamin intitolato *Il surrealismo* (in *Avanguardia e rivoluzione*, Torino, Einaudi, 1973, pp. 11-26), *Le droit de rêver* di G. Bachelard (Paris, Presses Universitaires, 1970) e la «Introduzione» di F. Fortini a *Il movimento surrealista*, a cura di F. Fortini e L. Binni, Milano, Garzanti, 1977, pp. 5-26.

<sup>65</sup> È inevitabile che siano le figure femminili ad essere dipinte come esseri infidi e perversi, come dimostra acutamente l'articolo di D. Pringle, «The Lamia, the Jester and the King: J. G. Ballard's Characters», in *Foundation*, n. 16, 1979, pp. 4-15.

<sup>66</sup> «The Subliminal Man», *The Atrocity Exhibition* e *Crash* costituiscono gli esempi più significativi al riguardo.

Le vicende dei suoi personaggi si evolvono in maniera desueta e metaforica, sì da indicare bruscamente al lettore ciò che sta accadendo anche a lui, sì da suggerirgli come giungere alla comprensione dell'immaginazione fantascientifica, per cogliere e interpretare correttamente il significato delle straordinarie atmosfere e immagini evocate e della ambigua staticità dei personaggi. Pertanto il lettore dovrà liberarsi della concezione platonica del reale, così come il narratore dovrà superare le esperienze narrative tradizionali, ispirandosi invece alle produzioni fantastiche di autori come Wells, Huxley e Burroughs, di personaggi come Warhol e di pittori come Dalì, Ernst e Magritte. In un saggio dedicato all'analisi e alla rivalutazione della pittura di Dalì, l'artista da lui preferito, Ballard scrive:

Dalì [...] was the first to accept completely the logic of the Freudian age, to describe the extraordinary world of the 20th century psyche in terms of the commonplace vocabulary of everyday life — telephones, wristwatches, fried eggs, cupboards, beaches. What distinguishes Dalì's work, above everything else, is the hallucinatory naturalism of his renaissance style. For the most part the landscapes of Ernst, Tanguy or Magritte describe impossible or symbolic worlds — the events within them have 'occurred', but in a metaphoric or spinal sense. The events in Dalì's paintings are not far from our ordinary reality<sup>67</sup>.

Di questi artisti egli apprezza la capacità di rappresentazione creativa della realtà secondo canoni non convenzionali, che ripudiano le norme compositive codificate dalla tradizione.

Impiantato il racconto su una base epico-grottesca, Ballard di solito muove i personaggi attraverso una serie di azioni ritualizzate<sup>68</sup> che instaurano il legame necessario fra l'ambito del reale e quello del desiderio (sogno o incubo che sia). Il tessuto narrativo è intrecciato dalla spola che i

<sup>67</sup> J. G. Ballard, « Salvador Dalì, ... », cit., p. 28.

<sup>68</sup> Per una brillante discussione relativa al concetto di 'azione ritualizzata' e alla sua funzione nel *romance*, si veda, in particolare, il volume dedicato allo studio della struttura del *romance*, più volte già menzionato, di N. Frye (*The Secular Scripture*, cit., cap. II).

personaggi fanno dall'uno all'altro campo e il movimento ne sottintende un altro, verso l'interno, dalla realtà quotidianamente esperita alla visione fantastica, aspirazione inconscia incontrollabile, premonizione del futuro ed evasione dal presente<sup>69</sup>. Dall'impossibilità di far coesistere i due piani dell'esistenza scaturisce una forte tensione narrativa e il conflitto psicologico che ne consegue si rivela fatale, perché conduce inevitabilmente alla malattia mentale e/o alla morte<sup>70</sup>.

In « The Cage of Sand » (1961) tale sviluppo delle azioni

<sup>69</sup> Il *romance* fantascientifico ballardiano è dunque una *quest* psicologica attuata nello spazio interiore, nella coscienza, del protagonista. Lo dimostrano tutti i suoi romanzi e racconti; fra questi ultimi, « Now Wakes the Sea » illustra le aspirazioni inconscie del protagonista, Mason, il quale ogni notte si sveglia di soprassalto a causa del rumore delle onde di un mare in tempesta che esiste, tuttavia, soltanto nei suoi sogni e nella sua immaginazione. Tormentato da questo, che sua moglie Miriam crede soltanto un sogno, Mason ogni notte si alza, corre per le strade deserte della cittadina finché non raggiunge le pericolose scogliere da cui può guardare affascinato il mare e la strana figura di donna, velata e immobile, come in attesa. In realtà, la cittadina non è situata sul mare, forse lo è stata nel periodo del Triassico (J. G. Ballard, « Now Wakes the Sea », in J. G. Ballard, *The Disaster Area*, London, Triad / Panther, 1967, pp. 77-88).

<sup>70</sup> Per un esempio, si potrebbe pensare a Larsen, il personaggio in cura presso lo psicologo Bayliss, il quale è afflitto da allucinazioni o sogni, come egli stesso li descrive in contrapposizione alle opinioni di Bayliss. Quando Larsen chiede allo psicologo in che modo dovrà comportarsi la prossima volta che s'imbatte nell'immagine di se stesso, resa concretamente (« Zone of Terror », in *The Disaster Area*, cit., p. 128 e p. 130), Bayliss gli dice: « [...] Don't panic. The next time you see a double sitting in a chair reading Kretschmer, go up and speak to him. If he doesn't reply sit down in the chair yourself » (*Id.*, p. 134). Ma Larsen, al contrario, si prepara a liberarsi di quell'ossessione che sconvolge la sua mente in maniera violenta e aggressiva, con una pistola (*ibidem*). Quando poi, invece di un solo duplicato di se stesso, egli ne vede diversi e a questi si aggiungono anche diversi doppi dello psicologo, è evidente che la situazione è delle più schizofreniche: anche Bayliss subirà la stessa sorte mentale di Larsen e, non più capace di distinguere fra i due Larsen che si troverà dinanzi agli occhi, farà fuoco su quello vero (*Id.*, p. 142).

dei personaggi è chiaramente messo in mostra: di giorno Travis, Louise Woodward e Bridgman se ne stanno rintanati nelle case abbandonate di Cocoa Beach in attesa delle prime ombre della sera<sup>71</sup>; di notte escono allo scoperto dai loro rifugi e corrono senza sosta da un luogo all'altro finché non conseguono l'estasi notturna, liberatoria, contemplando il passaggio del corteo funebre di astronavi lanciate nello spazio e mai rientrate sulla terra<sup>72</sup>. In queste loro spedizioni — che hanno tutto il sapore di gesta eroiche, dati i pericoli cui si espongono nella *quest* che intendono compiere — i tre personaggi si spostano spazialmente da un luogo all'altro e mentalmente dal presente al passato, nella materializzazione del ricordo. Alla fine Travis, Louise e Bridgman non riescono a celare a lungo al lettore le misteriose ragioni che li trattengono a Cocoa Beach, un lembo di deserto delimitato da reticolati di ferro spinato e completamente isolato dal resto del mondo<sup>73</sup>. Il lettore apprende che essi non cercano soltanto di sfuggire, giorno per giorno, notte dopo notte, alla persecuzione incessante e alla cattura da parte dell'esercito regolare. Bridgman — il quale evidentemente è anche il personaggio che raccoglie la voce e il punto di vista del-

<sup>71</sup> J. G. Ballard, « The Cage of Sand », in J. G. Ballard, *The Four-Dimensional Nightmare*, cit., p. 151: « At sunset, when the vermilion glow reflected from the dunes along the horizon fitfully illuminated the white faces of the abandoned hotels, Bridgman stepped on to his balcony and looked out over the long stretches of cooling sand as the tides of purple shadow seeped across them ».

<sup>72</sup> *Id.*, p. 132: « Travis and Louise Woodward always came to the hotel on the conjunction nights — it was the highest building in the resort, with an unrestricted view from horizon — and would follow the seven converging stars as they pursued their endless courses around the globe ».

<sup>73</sup> *Id.*, pp. 132-3: « Most nights Bridgman divided his time between excavating the buried motels for caches of supplies [...] and disconnecting the sections of metal roadway laid across the desert for the wardens' jeeps. Each of the squares of wire mesh was about five yards wide and weighed over three hundred pounds » e *Id.*, p. 144: « 'They're extending the fence along the beach. They probably intend to seal us in for ever' ».

l'autore — è colui che per primo se ne rende conto. Egli osserva Louise e riflette sui suoi comportamenti:

Ostensibly, Louise Woodward was watching her husband's satellite in order to keep alive his memory, but Bridgman guessed that the memories she unconsciously wished to perpetuate were those of herself twenty years earlier, when her husband had been a celebrity and she herself courted by magazine columnists and reporters<sup>74</sup>.

Dunque, i desideri inconsapevoli di Louise sembrano trovare la loro sublimazione a Cocoa Beach: una ragione che sembra poter spiegare anche la permanenza di Travis; nel mondo notturno della visione, durante « their nocturnal vigil »<sup>75</sup>, Bridgman si interroga su Travis:

Travis's real motives were probably more complex. To Bridgman, after they had known each other for a couple of years, he had confided that he felt himself bound by a debt of honour to maintain a watch over the dead astronauts for the example of courage and sacrifice they had set him as a child (although most of them had been piloting their wrecked capsules for fifty years before Travis's birth), and that now they were virtually forgotten he must single-handedly keep alive the fading flame of their memory<sup>76</sup>.

Non soddisfatto per le ragioni addotte dallo stesso Travis, Bridgman si accinge a enucleare quelle che Travis gli ha taciuto e che, palesemente, sono le sole vere spiegazioni della sua presenza in quel luogo. Scoperta la vera identità di Travis<sup>77</sup>, egli intuisce la verità sulla vicenda personale

<sup>74</sup> *Id.*, pp. 136-7.

<sup>75</sup> *Id.*, p. 136.

<sup>76</sup> *Id.*, p. 137.

<sup>77</sup> *Ibidem*: « Yet later, going through a pile of old news magazines in the trunk of a car he excavated from a motel port, he came across a picture of Travis wearing an aluminium pressure suit and learned something more of his story. Apparently, Travis had at one time himself been an astronaut — or rather, a would-be astronaut. A test pilot for one of the civilian agencies setting up orbital relay stations, his nerve had failed him a few seconds before the last 'hold' of his count-down, a moment of pure unexpected funk that cost the company some five million dollars ».

del compagno di fuga: la sconfitta individuale di Travis viene riscattata a Cocoa Beach e viene infatti sublimata nell'eroico fallimento dei sette astronauti morti volando in orbita attorno alla terra. Così:

Night after night, he watched the brilliant funerary convoy weave its gilded pathway towards the dawn sun, salving his own failure by identifying it with the greater, but blameless, failure of the seven astronauts [...]. Sustained by the personal myth he had created, he was now more or less unreachable<sup>78</sup>.

Dal canto suo, Bridgman — che solo a fatica riesce ad accettare Louise e Travis per il ruolo che si compiacciono di recitare, « a wife keeping watch over her dead husband »<sup>79</sup> e « an old astronaut maintaining a solitary vigil over the memories of his lost comrades-in-arms »<sup>80</sup> — ex-ingegnere capo dimissionario da un'importante compagnia spaziale. Per espiare il senso di colpa che lo attanaglia, per porre rimedio alle sue ambigue motivazioni, per costruirsi un'altra identità personale alla ricerca di un'alternativa di vita, Bridgman s'è recato a Cocoa Beach<sup>81</sup>.

In realtà, per lui — come per i compagni di avventura — quell'ambiente è lo spazio dell'evasione fantastica, da difendere strenuamente, palmo a palmo come in una guerriglia, dalle incursioni organizzate di un esercito regolare che vuole sottrarglielo: l'immaginazione può soccombere alla razionalità. Quando infatti Travis nota che Cocoa Beach è « a corner of Earth that is for ever Mars »<sup>82</sup>, si riferisce di certo

<sup>78</sup> *Id.*, p. 138.

<sup>79</sup> *Id.*, p. 139.

<sup>80</sup> *Ibidem.*

<sup>81</sup> *Id.*, p. 138: « Why was *he* there, what failure was *he* trying to expiate? And why choose Cocoa Beach as his penitential shore?... He had resigned his job as the chief architect of a big space development company after the large government contract on which the firm depended, for the design of the first Martian city-settlement, was awarded to a rival consortium. Secretely, however, he realized that his resignation had marked his unconscious acceptance that despite his great imaginative gifts he was unequal to the specialized and more prosaic tasks of designing the settlement ».

<sup>82</sup> *Id.*, p. 145.

a qualcosa di più che a una semplice somiglianza paesaggistica, perché Cocoa Beach è, in ultima istanza, il mondo della psiche, così come lo vede Bridgman:

He stepped on to the balcony and looked out over the desert, at the red dunes rallying to the windows directly below. For the fourth time he had moved up a floor, and the sequence of identical rooms he had occupied was like displaced images of himself seen through a prism. Their common focus, that elusive final definition of himself which he had sought for so long, still remained to be found. Timelessly the sand swept towards him, its shifting contours, approximating more closely than any other landscape he had found to complete psychic zero, enveloping his past failures and uncertainties, making them in its enigmatic canopy<sup>83</sup>.

Non appena il regno dell'illusione si sfalderà per essere assorbito da quello materiale e violento di coloro che ambiscono a trasformarlo in una specie di zoo sigillato per sempre<sup>84</sup>, allora Bridgman e i compagni potranno esser certi di essere giunti alla conclusione della loro ricerca. Essi sapranno che la vera ragione per cui non possono e non vogliono abbandonare quel luogo è che Cocoa Beach non è più un paesaggio esterno, è invece la loro anima.

Alcuni anni più tardi Ballard conferma al paesaggio e al mondo che circonda i personaggi tale qualità mentale e, anzi, enfatizza la connessione intima, simbiotica si direbbe, che si stabilisce fra l'ambiente esterno e quello interiore dei suoi protagonisti. Nel 1971, infatti, egli presenta *Vermilion Sands* in termini che non lasciano dubbi:

[...] Vermilion Sands is a place where I would be happy to live. I once described this overlit desert resort as an exotic suburb of my mind, and something about the word 'suburb' — which I then used pejoratively — now convinces me that I was on the right track in my pursuit of the day after tomorrow. Vermilion Sands has more than its full share of dreams and illusions, fears and fantasies,

<sup>83</sup> *Id.*, p. 146.

<sup>84</sup> *Id.*, p. 145: « 'Damn them, Travis, they're turning the place into a zoo. You know it won't be the same with a fence all the way around it' ».

but the frame for them is less confining. I like to think, too, that it celebrates the neglected virtues of the glossy, lurid and bizarre<sup>85</sup>.

In un luogo come Vermilion Sands può accadere di tutto, perché Vermilion Sands è l'ambito della fantasia, il luogo in cui anche l'elemento più inverosimile diviene plausibile. I deserti dipinti<sup>86</sup>, gli edifici spettrali ed eccentrici<sup>87</sup>, i mari di sabbia<sup>88</sup> danno consistenza agli ambienti in cui si realiz-

<sup>85</sup> J. G. Ballard, « Preface » to J. G. Ballard, *Vermilion Sands*, cit., p. 7.

<sup>86</sup> J. G. Ballard, « The Screen Game », in J. G. Ballard, *Vermilion Sands*, cit., p. 53: « The whole of Lagoon West was a continuous slide area. Periodically a soft boom would disturb the morning silence as one of the galleries of compacted sand, its intricate grottoes and colonnades like an inverted baroque palace would suddenly dissolve and avalanche gently into the internal precipice below. [...] It was to his landscape, with its imperceptible transition between the real and the surreal, that Charles Van Stratten had brought the camera crews and location vans of Orpheus Productions, Inc. ». A questo paesaggio, già di per sé fantastico, se ne aggiunge un altro, quello dipinto su grandi schermi, lo scenario dell'azione del film che si girerà di lì a poco (*ibidem*). Il paesaggio dipinto sembra prospettarsi al pittore come una replica di quello reale: « In effect I was about to do nothing less than repaint the entire desert » (*Id.*, p. 57).

<sup>87</sup> J. G. Ballard, « The Thousand Dreams of Stellavista »: « One [villa], just off Stellavista and M. would have shaken even an old-guard surrealist on a heroin swing. Screened from the road by a mass of dusty rhododendrons, it consisted of six aluminium-shelled spheres suspended like the elements of a mobile from an enormous concrete davit. The largest sphere contained the lounge, the others, successively smaller and spiralling upwards into the air, the bedrooms and kitchen. Many of the hull plates had been holed, and the entire slightly tarnished structure hung down into the weeds poking through the cracked concrete court like a collection of forgotten spaceships in a vacant lot » (in *Vermilion Sands*, cit., pp. 185-6). Alla stravaganza architettonica se ne aggiunge, naturalmente, un'altra ancora più terrificante: la casa, infatti, sembra dotata di un'anima e si comporta come un essere vivente (*Id.*, pp. 204-6).

<sup>88</sup> J. G. Ballard, « Cry Hope, Cry Fury! »: « Again last night, as the dusk air moved across the desert from Vermilion Sands, I saw the faint shiver of rigging among the reefs, a topmast moving like a silver lantern through the rock spires. Watching from the veranda of my beach-house, I followed its course towards the open sand-sea,

zano le vicende private dei personaggi; di più, essi rappresentano lo spazio interiore, il paesaggio variegato dell'anima, nel quale i confini temporali fra il presente, il passato e il futuro sembrano smarriti: lì le ambiguità umane sono sinteticamente drammatizzate, simbolicamente presentate<sup>89</sup>.

In tale universo da *romance* la vicenda è, in prima istanza, descrizione simbolica del contrasto fra il mondo idilliaco, solare, del desiderio verso cui si aspira e quello demoniaco, notturno, dell'incubo e dell'inquietudine verso cui si sprofonda, senza che si profilino possibilità di sottrarsi al fascino malefico che pur da esso emana. Il disegno narrativo manifesta nitidamente tale polarizzazione che consente all'autore di accentuare il carattere previsionario del racconto, che si presenta così come ipotetica rappresentazione dell'avvenire, credibile perché progettata sulla scorta di conoscenze prodotte nell'area della tecnologia e della scienza<sup>90</sup>.

La fantascienza appartiene alla principale tradizione letteraria del secolo ventesimo — « a tradition of imaginative response to science and technology »<sup>91</sup>, secondo il punto di vista di Ballard — una tradizione letteraria che ha posto su basi diverse il confronto tra reale e fantastico, accor-

and saw this spectral ship. Each evening I had seen the same yacht, this midnight schooner that slipped its secret moorings and rolled across the painted sea » (in *Vermilion Sands*, cit., p. 91).

<sup>89</sup> J. G. Ballard, « The Screen Game », cit., pp. 55-6: « We reached one of the huge hoardings that stretched away among the reefs. Jutting upwards from the spires and grottoes, it seemed to shut off half the sky, and already I felt the atmosphere of shifting illusion and reality that enclosed the whole of Lagoon West, the subtle displacement of time and space. The great hoardings seemed to be both barriers and corridors. Leading away radially from the house and breaking up the landscape, of which they revealed sudden unrelated glimpses, they introduced a curiously appealing element of uncertainty into the placid afternoon, [...] ».

<sup>90</sup> Cfr. K. Amis, *op. cit.*, p. 18 e S. Schmidt, « The Science in Science Fiction », in *Many Futures, Many Worlds*, a cura di T. D. Claeson, Kent, The Kent State U.P., 1977, pp. 27-49.

<sup>91</sup> J. G. Ballard, « Salvador Dali... », cit., p. 27.

ciando le distanze fra tali due aree; perché, infatti, l'immaginazione fantascientifica si distingue da quella fantastica poiché dà vita a eventi che si prospettano come possibili, plausibili e verosimili<sup>92</sup>. Nel caso di Ballard e di altri autori moderni del genere fantascientifico, la narrativa ottiene risultati tali per cui il fantastico fantascientifico dilaga a coprire il reale e a sostituirlo con la descrizione di un futuro immaginato che spesso è già anche presente.

Nel portare a termine diverse sperimentazioni narrative, il *romance* fantascientifico contemporaneo ipotizza modi radicali di adattamento dell'uomo a forme di vita anche non umane — come si può verificare, ad esempio, in *Brave New World* (1932) di A. Huxley, in *The Caves of Steel* (1954) di I. Asimov e in *Stand on Zanzibar* (1968) di J. Brunner —, che potrebbero apparire incredibili e perciò inaccettabili. Ma, ogni volta che vengono messi in crisi e cancellati i punti di riferimento convenzionali indispensabili alla percezione della realtà quotidiana, se ne ipotizzano di nuovi e si propongono mondi futuri, possibili, su cui riflettere per pensare, prendere decisioni e gettare le basi di un progresso futuro<sup>93</sup>. In fondo, è anche per questo che la fantascienza viene definita letteratura dello « straniamento cognitivo »<sup>94</sup>, un tipo di comunica-

<sup>92</sup> H. Baudin, « Un avatar de l'imaginaire » e A. Decouflé, « S.F. et prospective » (in *Europe*, cit., rispettivamente pp. 85-91 e p.56); si veda, inoltre, il volume di D.A. Wollheim nella parte dedicata alla discussione delle diverse forme narrative 'fantastiche' che includono anche la fantascienza (*The Universe Makers*, cit., pp. 10-11 e pp. 116-7); altrettanto interessante è, in questo ambito di discorso, il libro di E. S. Rabkin, *The Fantastic in Literature*, Princeton, U.P., 1976, p. 147 e seg.

<sup>93</sup> Cfr. A. Decouflé, *art. cit.*, p. 55.

<sup>94</sup> La definizione è di D. Suvin, uno dei più noti studiosi del genere fantascientifico, il quale ha elaborato tale concetto nel saggio intitolato « On the Poetics of the Science Fiction Genre », in *Science Fiction. A Collection of Critical Essays*, cit., p. 58 e p. 62: « SF is [...] a literary genre whose necessary and sufficient conditions are the presence and interaction of estrangement and cognition, and whose main formal device is an imaginative framework alternative to the author's empirical environment » e *passim*. Dello stesso autore si veda anche « La fantascienza e il 'Novum' » (in *La fantascienza e la critica*, cit., pp. 25-43).

zione culturale che consente di apprendere la realtà non per mero rispecchiamento, bensì per straniamento ed estrapolazione in un mondo alternativo a quello dell'autore e per conseguente ritorno-riflessione a quello del lettore: il confronto che automaticamente tenderà ad instaurarsi darà il risultato complessivo desiderato. In tale prospettiva non deve stupire dunque che la fantascienza non sia 'scientifica', pur assimilando lessico e stile dalla scienza; in realtà « quello che la fantascienza afferma può coincidere o non coincidere con la scienza, oppure limitarsi ad assomigliarle, ma essa ha il diritto di chiamarsi scientifica tanto nel primo che nel secondo caso. La condizione è solo una: la corrispondenza con la mentalità scientifica del nostro secolo »<sup>95</sup>.

In questo la fantascienza sembra avere molti punti in comune con il tipo di discorso svolto dalla prospezione: entrambe infatti giocano direttamente con l'immaginario, esplorano i campi del possibile, mettono in risalto che i confini e le configurazioni che la previsione può assumere derivano dalle capacità immaginative sociali di una determinata epoca. Forse, ciò che più distingue la congettura razionale del discorso fantascientifico da quella prospezionista è il grado molto elevato, di coerenza e di rigore scientifici, dei resoconti elaborati secondo previsioni fondate su dati di fatto (ad esempio, i rapporti NASA) o delle previsioni autentiche come quelle che fanno capo al Hudson Institute o al Club di Roma<sup>96</sup>. In realtà, sia la fantascienza

<sup>95</sup> Sono le parole del sovietico I. Kagarliskij, riportate da E. Brandis nel saggio « La fantascienza e l'uomo nel mondo contemporaneo », in *Letteratura di massa e letteratura di consumo*, a cura di G. Petronio, Bari, Laterza, 1979, p. 133. Di I. Kagarliskij è particolarmente utile il saggio « Realism and Fantasy » (in *The Other Side of Realism*, cit., pp. 29-52).

<sup>96</sup> Citiamo dall'introduzione a D.H. Meadows *et al.*, *I limiti dello sviluppo*, Milano, Mondadori, 1974, p. 24: « Il compito principale della ricerca del MIT era lo studio, nel contesto mondiale, dell'interdipendenza e delle interazioni di cinque fattori critici: l'aumento della popolazione, la produzione di alimenti, l'industrializzazione, l'esaurimento delle risorse naturali e l'inquinamento. Questo richiede la scelta di una serie di ipotesi sulle relazioni tra i singoli elementi

che la prospezione offrono al lettore racconti o sceneggiature del tipo « se... allora » e adottano metodi compositivi analoghi. La citazione che segue consente di enucleare molto bene le somiglianze fra i due modi di percepire il futuro attraverso il presente o, meglio, di conoscere il presente attraverso la proiezione immaginaria in un futuro possibile:

Prima di tutto, essa [la prospezione] si risolve di solito in sceneggiature, vale a dire racconti. Successivamente, si situa in un tempo particolare che non è il tempo storico, anche quando è datato: l'avvenire non si riconduce al passato. D'altra parte, essa informa l'azione dei governi, che può apparire come un insieme di riti scongiuratori contro le crisi profetizzate [...] <sup>97</sup>.

Anche al lettore di fantascienza — prima ancora che possa riflettere sul presente attraverso quanto gli è dato di leggere del futuro — viene richiesta la sospensione dell'incredulità, atteggiamento destinato a durare purché non siano violati i canoni della verosimiglianza <sup>98</sup>. Successivamente, egli potrà agire e incidere sul presente affinché sia o non sia realizzato quanto è anticipato negli scritti narrativi fantascientifici.

In questo senso, il compito dell'autore non pare difficile: egli non dovrà fare altro che descrivere, inventariare e analizzare — con un'indagine di natura congetturale, ipotetica o anticipatoria — ciò che è già contenuto nel presente.

sulla base dei dati relativi al mondo reale noti in quel momento». La lettura di questa citazione non può non richiamare alla mente che esistono diversi romanzi fantascientifici che, molto facilmente, potrebbero rientrare nelle categorie o cinque fattori critici individuati dal gruppo di ricercatori del Massachusetts Institute of Technology per il progetto del Club di Roma. Del resto, analogie fra i modi di procedere nella narrazione fantascientifica e nella descrizione scientifica sono stati ravvisati anche da A. Decouflé (« S. F. et prospective », cit., p. 54); v. anche la nota successiva,

<sup>97</sup> J. Goimard, « Mito e fantascienza », in *La fantascienza e la critica*, cit., pp. 97-100.

<sup>98</sup> Cfr., su questo punto, l'importante studio di S. Moskowitz, intitolato *Explorers of the Infinite* (New York, World Publishing Co., 1963).

E il presente, per autori come Ballard, è già futuro <sup>99</sup> e il futuro è come 'Vermilion Sands':

Vermilion Sands is my guess at what the future will actually be like. It is a curious paradox that almost all science fiction however far removed in time and space, is really about the present day. Very few attempts have been made to visualize a unique and self-contained future that offers no warnings to us. Perhaps because of this cautionary tone, so many of science fiction's notional futures are zones of unrelieved grimness. Even its heavens are like other people's hells <sup>100</sup>.

Da tale visione scaturisce il vero problema, il nodo centrale che si presenta ad autori e studiosi del *romance* fantascientifico: Ballard lo pone in termini di crisi totale dell'individuo il quale, una volta che ha verificato l'inconsistenza del mondo fisico — deformato e demoltiplicato dalle mediazioni della tecnologia moderna — e la sfaldatura dell'universo sociale, si vede nell'impossibilità di dare un'interpretazione oggettiva del reale. Così, da una parte assiste al processo di derealizzazione del mondo esterno e dall'altra a quello di culturalizzazione della società, per cui « ovunque i significanti prevalgono sui significati, i referenti sui referenti, le mediazioni sull'immediato » <sup>101</sup>. La scomposizione e dissoluzione di un reale solido, esistente, mette in crisi anche l'esistenza dell'immaginario letterario e fantascientifico, il 'doppio' del reale. Ballard affronta costantemente questa tematica e sostiene che la fantascienza può aiutare l'individuo a conoscere la nuova realtà che lo circonda e da cui deve imparare a difendersi. Con i suoi scritti narrativi vuole indicare che il rapporto consueto fra realtà e finzione è mutato, si è invertito al punto che il prodotto dell'immaginazione è suggerito da una realtà non direttamente verificabile, bensì

<sup>99</sup> J. G. Ballard, « Preface » to *Vermilion Sands*, cit., p. 7: « Vermilion Sands is my guess at what the future will actually be like [...] ».

<sup>100</sup> *Ibidem*.

<sup>101</sup> M. Perniola, *La società dei simulacri*, Bologna, Cappelli, 1980, p. 8.

conoscibile attraverso le più svariate mediazioni, quelle che ad esempio un sociologo come J. Baudrillard individua nella complessa rete di iconografie consumistiche, di immagini pubblicitarie, di stimoli audiovisivi mistificatori e di miti contemporanei<sup>102</sup>. In una situazione di tal genere il rischio, secondo Ballard e gli scrittori appartenenti alla corrente fantascientifica della *new wave*, è che ciò cui si aspira non è il mondo reale oggettivamente esistente, perché sembra non esservi altra realtà al di fuori di quella offerta dai simulacri.

E allora, dal momento che tutto si riduce a rappresentazione e che la realtà non è più definibile socialmente — anzi, essa è conoscibile solo soggettivamente —, tutto è soggetto a crisi, anche il romanzo fantascientifico. Il personaggio e la forma narrativa che egli disegna attorno a sé si incrinano, così come accade all'individuo e al suo mondo. Il tessuto narrativo del *romance* fantascientifico si cristallizza e si scheggia in frammenti, mentre il protagonista smette l'abito di eroe dell'epica moderna<sup>103</sup> per rivelarsi per quello che effettivamente è: niente altro che un insieme di funzioni. Lo dimostrano tutti i romanzi di Ballard e, in maniera emblematica, *The Crystal World* (1966), *The Atrocity Exhibition* (1969), *Crash* (1973) e *Low-Flying Aircraft* (1976).

## 2. J. G. Ballard

Nell'elaborazione dei suoi scritti narrativi Ballard si discosta volentieri dai temi e dai moduli cari alla fantascienza e, contemporaneamente, sottopone a critica e revisione le soluzioni di tipo realistico adottate anche dai romanzieri non-fantascientifici inglesi dagli anni Cinquanta agli anni

<sup>102</sup> J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, Milano, Feltrinelli, 1979, pp. 84-92.

<sup>103</sup> Per una definizione della fantascienza in termini di epopea o di mitologia moderna, si veda il saggio introduttivo di S. Solmi a *Le meraviglie del possibile*, già altrove citato. Utile anche la lettura di A. Toffler, « Science Fiction and Change », in *Science Fiction at large*, a cura di P. Nichols, London, Gollancz, 1976, pp. 117-8.

Settanta<sup>104</sup>. Non di rado le sue storie si presentano come ironici commenti sui soggetti, i personaggi e i modi del racconto prediletti dai romanzieri del Novecento. Esse vanno intese, altresì, come esperimenti narrativi che individuano le varie tappe della ricerca tematica e stilistica compiuta da Ballard, il quale — soprattutto sulla scorta dei principi artistici e letterari sottesi alle opere di Dalí e Burroughs — è tenacemente impegnato nella realizzazione di modelli narrativi anti-mimetici, adeguati al recupero dell'interiorità della psiche del personaggio nel suo rapporto con una realtà esterna sempre più soggettivizzata e designificata.

È anche in questo senso che i primi romanzi — da *The Drowned World* (1962) a *The Wind from Nowhere* (1962), a *The Drought* (1964) e a *The Crystal World* (1966) — debbono intendersi come non conformi agli schemi convenzionali del filone catastrofico, cui pure sembrano appartenere. Secondo il parere dello stesso Ballard essi vanno interpretati come storie di grandiose trasformazioni psicologiche dei personaggi e non come semplici resoconti fantastici di disastri globali<sup>105</sup>. Le vicende si sviluppano a seconda che lo richiedono i bisogni psicologici dei protagonisti e non per soddisfare le attese del tipico lettore del genere fantascientifico; anzi, sembrerebbe che Ballard — il quale ostenta di ignorare le esigenze consolatorie del lettore, negandogli il piacere che gli deriverebbe dall'esito felice di una storia catastrofica — non sia sensibile all'eventualità dell'iniziativa interpretativa del lettore. Il suo intento è duplice, perché da

<sup>104</sup> Cfr., su questo punto, D. A. Wollheim, *op. cit.*, p. 105; B. Aldiss, *Billion Year Spree*; cit., pp. 341-44; C. Pagetti, « J. G. Ballard: sperimentalismo e mitologia del futuro », in *Anglistica-AION*, vol. XXI, 1-2, (1978), pp. 99-108; A. e C. Panshin, *Mondi interiori. Storia della fantascienza*, Milano, Editrice Nord, 1978, pp. 134-142.

<sup>105</sup> « Usually these disaster stories are treated as though they are disaster stories, they're treated straight, and everyone is running for the hills or out of the hills or whatever... [my] heroes, for psychological reasons of their own, embrace the particular transformation taking place. These are stories of huge psychic transformations » (cit. in *J. G. Ballard: The First Twenty Years*, a cura di J. Goddard e D. Pringle, New York, Brans Head Books, 1976, p. 107).



una parte egli intende smontare il tipo di competenza che la fantascienza tradizionale ha consegnato al lettore, dall'altra egli mira a istituire una di diversa natura<sup>106</sup>. Infatti il racconto di Ballard è strategicamente costituito, sì da porsi come terreno di scontro e formazione culturale nuova per il lettore, il quale viene così invitato a rendersi conto che esiste sì un tipo di fantascienza deprecabile<sup>107</sup> ma che c'è pure un autore differente, tutto teso a dimostrare quali debbano essere il valore estetico e la funzione didascalica di una narrativa ostile alle avventure interplanetarie e scevra dalla presenza di alieni mostruosi, centrata invece sull'uomo e sui problemi che lo toccano da vicino, sulla terra.

Tale posizione — che all'epoca in cui si manifestò destò scalpore e aspre polemiche — accomunava Ballard agli scrittori della *new wave* britannica degli anni Sessanta. Accanto a M. Moorcock, B. Aldiss, J. Brunner ed altri narratori di rilievo<sup>108</sup>, Ballard<sup>109</sup> fu uno dei più accesi sostenitori della

<sup>106</sup> Per il concetto di « competenza », v. U. Eco, *Lector in Fabula*, cit., pp. 50-66.

<sup>107</sup> Tali erano le intenzioni degli autori che, insieme a Carnell, Moorcock e vari altri scrittori, decisero di restituire nuovo vigore alla letteratura fantascientifica per liberarla dal discredito generale in cui sembrava essere caduta. Per esempio, Charles Platt — un vice direttore di *New Worlds* — spiegava chiaramente a cosa mirava l'intera operazione di rinnovamento proposta dai *new wave writers*, tesa ad allontanare anche l'accusa di evasionismo di cui era tacciata gran parte della narrativa fantascientifica dagli anni Cinquanta in poi: « La narrativa che ne seguì era più vicina alla narrativa 'realistica' che al 'sogno', poiché i suoi esponenti si accorsero che la vita reale e i pensieri reali erano ben più interessanti, come fonte di materiale, che non le guerre galattiche... Le principali qualità della sua scrittura erano quelle di essere colta, fresca, energica, e di richiedere una partecipazione intelligente da parte del lettore piuttosto che un coinvolgimento passivo, e di descrivere esperienze e prospettive direttamente collegate a quelle degli scrittori e dei lettori » (cit. in A. e C. Panshin, *op. cit.*, p. 138).

<sup>108</sup> M. Moorcock (1939- ), londinese, appassionato delle storie scritte da E.R. Burroughs tanto che, all'età di 17 anni, curò l'edizione di *Tarzan Adventures*; successivamente, divenne l'ispiratore della rivista britannica *New Worlds* nel 1964 e del movimento *new wave*. La sua produzione propriamente fantascientifica è limitata,

necessità di operare una completa revisione del genere fantascientifico; il rinnovamento avrebbe dovuto spazzare via con una 'ondata gigantesca' tutta quella narrativa che non richiedesse un impegno intellettuale costante al lettore e che di frequente veniva etichettata come letteratura di evasione<sup>110</sup>. Gli appartenenti al movimento della *new wave* si arro-

soprattutto se la si paragona con quella delle sue storie fantastiche 'Sword and Sorcery'. Comunque, i racconti centrati sul personaggio di 'Jerry Cornelius' — *The Final Programme* (1969), *A Cure for Cancer* (1970) e *The English Assassin* (1973) — ebbero molto successo.

B. Aldiss (1925- ), oltre ad essere un importante studioso del genere fantascientifico — la sua storia della fantascienza, *Billion Year Spree*, è forse il migliore studio del campo —, è anche un interessante romanziere che, per il suo sperimentalismo tematico e stilistico, può a buon diritto considerarsi un appartenente alla *new wave*, come dimostra evidentemente il romanzo *Barefoot in the Head* (1969).

J. Brunner (1934- ) è uno dei più famosi autori britannici; innamorato degli scritti di Wells, cominciò a elaborare racconti alla sua maniera; ebbe successo dapprima presso il pubblico americano nel 1953 con la pubblicazione di racconti brevi su *Astounding*. Dal 1958 in poi prese parte attiva alla Campagna per il Disarmo Nucleare. Questo problema, accanto a quello economico, sociale ed ecologico, sembra costituire un costante punto di riferimento nella narrativa da lui elaborata, soprattutto in *Stand on Zanzibar* (1968), *The Jagged Orbit* (1969), *The Sheep Look Up* (1972) e *The Shockwave Riders* (1976). La sua appartenenza al gruppo dei narratori *new wave* è tuttavia alquanto incerta: ciononostante, le analogie quanto alle scelte dei soggetti e al modo di realizzarli in forma di romanzo, sono notevoli.

<sup>109</sup> J. G. Ballard (1930- ), nato a Shangai e vissuto in un campo prigionieri dopo l'attacco a Pearl Harbour, tornò in Inghilterra nel 1946. Studiò medicina a Cambridge per due anni, ma interruppe gli studi; si recò in Canada come aviere della RAF. Nel 1956 pubblicò il primo racconto, « Prima Belladonna », su *Science Fantasy* e divenne in seguito collaboratore fisso, nonché massimo scrittore, di *New Worlds*. Lavorò a lungo nella redazione di una rivista scientifica fino al 1961. Dal 1962 in poi — dopo la pubblicazione del primo romanzo, *The Drowned World* — si dedicò esclusivamente alla fantascienza.

<sup>110</sup> Cfr. A. e C. Panshin, *op. cit.*, pp. 137-41 e J. Merrill, « What Do You Mean: Science? Fiction? », in *SF: The Other Side of Realism*, cit., pp. 53-95.

gavano il diritto di essere gli unici scrittori in grado di procedere ad un simile, totale, rinnovamento: lo dichiaravano programmaticamente negli articoli pubblicati sul loro organo ufficiale, la rivista *New Worlds*, e lo dimostravano nei racconti e nei romanzi a carattere prevalentemente psicologico e psicoanalitico, onirico e surrealistico cui si dedicarono<sup>111</sup>.

La preoccupazione centrale di Ballard e degli scrittori della *new wave* era costituita dalla ricerca di tematiche nuove e accessibili al lettore: solo se si riusciva a suscitare la partecipazione attiva e intelligente, si poteva ritenere che la fantascienza stesse obbedendo a leggi diverse da quelle che presiedevano ai romanzi di stampo commerciale ed evasivistico. Secondo gli aderenti al movimento *new wave* il solo mondo di ispirazione in grado di conseguire tale coinvolgimento era quello che comprendeva esperienze e prospettive direttamente e intimamente collegate a quelle del lettore e, naturalmente, del narratore. Per questi autori la scelta del soggetto da trattare era circoscritta all'individuo e a tutti i problemi di tipo etico e psicologico che gli si prospettavano se si metteva in discussione l'intera organizzazione della società umana. Il risultato di tali premesse era che il narratore doveva scrutare dentro l'individuo e condurre il lettore, attraverso viaggi interminabili e simbolici, all'interno dell'uomo, l'unico pianeta alieno degno di esplorazione<sup>112</sup>. Evidentemente si trattava di viaggi che non possedevano niente che li accomunasse con le avventure interstellari e che, al contrario, si compivano fra le pieghe dell'inconscio e del subconscio, spesso nella mente malata (schizoide o psicotica) dei personaggi.

Nel celebre e spesso citato scritto di Ballard, *Which Way to Inner Space?* (1962), si nota che la fantascienza deve rinnovare i suoi interessi scientifici e abbandonare quegli ambiti di ispirazione (le scienze fisiche, la missilistica,

<sup>111</sup> Cfr. A. E. Van Vogt, « Inner Space », in *The Visual Encyclopedia of Science Fiction*, a cura di B. Ash, New York, Harmony Books, 1977, pp. 237-246.

<sup>112</sup> Cfr. J. G. Ballard, « Cataclysms and Dooms », in *Id.*, pp. 130-1.

l'elettronica e la cibernetica) ormai non più efficacemente fruibili. Per Ballard il campo da cui il narratore deve trarre lo spunto intorno al quale elaborare vicende utili per il suo destinatario è costituito infatti dalle scienze biologiche. I suoi romanzi testimoniano che si è sempre mantenuto fedele a questa convinzione, che include considerazioni di tipo teorico: se la narrativa fantascientifica privilegia l'uomo (ne studia la biologia e la psicologia) — che diviene così il centro narrativo propulsore —, ciò accade perché essa stessa è *parte della neurologia*, nel senso che scaturisce dal e ha profondi effetti sul sistema nervoso centrale. In tal modo essa assolve ad un compito indispensabile, perché si presenta come strumento atto a scuotere e rimuovere condizionamenti imposti dall'esterno. Si capisce dunque perché gli scrittori inglesi della *new wave* e quelli americani che ne condividono le idee abbiano deciso di formulare un tipo di racconto che analizzi lo spazio interiore del personaggio e che metta in discussione i modelli fantascientifici tradizionali<sup>113</sup>.

Nel 1962, nello stesso anno in cui vide la luce *Which Way to Inner Space?*, Ballard dette alle stampe la sua prima esemplare — forse un po' troppo pedante — realizzazione di quel tipo di « scafandro spaziale per lo spazio interno »<sup>114</sup> che la fantascienza moderna doveva proporsi di costruire. *The Drowned World* illustra infatti lo sviluppo di due temi paralleli che, tuttavia, sono fra di loro intimamente connessi fino al punto da divenire l'uno espressione dell'altro e viceversa. Da una parte, il lettore assiste allo spettacolo terrificante della lenta e inesorabile scomparsa della Terra, sommersa dalle acque, trasformata in una serie ininterrotta di acquitrini abitati da animali mostruosi, ricoperti da una flora inconsueta e sconosciuta, e ricondotta infine ad uno stato di vita primordiale. Dall'altra, egli osserva il lento processo, altrettanto inesorabile, di dissoluzione mentale dei personaggi che vengono tutti ricondotti ad una condizione

<sup>113</sup> A. E. Van Vogt, *art. cit.*, pp. 237-8.

<sup>114</sup> Cit. in C. Pagetti, *Il senso del futuro*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1970, p. 306.

prenatale. Il protagonista è un biologo, il Dr. Kerans, un individuo lucido e razionale che sembra scarsamente incline alle suggestioni di strani sogni-incubi cui sono soggetti tutti gli altri personaggi<sup>115</sup>. È indubbio che Kerans è un protagonista 'sensibile', più degli altri personaggi di questa vicenda assurda e allucinante, predisposto quindi a tutte le fasi della metamorfosi che accompagna la sua permanenza in quella città senza nome e senza tempo, nella più completa solitudine:

This growing isolation and self-containment, exhibited by the other members of the unit and from which only the buoyant Riggs seemed immune, reminded Kerans of the slacking metabolism and biological withdrawal of all animal forms about to undergo a major metamorphosis. Sometimes he wondered what zone of transit he himself was entering, sure that his own withdrawal was symptomatic not of dormant schizophrenia, but of a careful preparation for a radically new environment, with its own internal landscape and logic, where old categories of thought would merely be an encumbrance<sup>116</sup>.

Eppure, nonostante tale sua consapevolezza, in più di una occasione egli mette in mostra uno scetticismo che il collega, il Dr. Bodkin, tenta di vincere con spiegazioni razionali e con ipotesi convincenti:

Just as psychoanalysis reconstructs the original traumatic situation in order to release the repressed material, so we are now being plunged back into the archaic past, uncovering the ancient taboos and drives that have been dormant for epochs. The brief span of an individual life is misleading. Each one of us is as old as the entire biological kingdom, and our bloodstreams are tributaries of the great sea of its total memory. The uterine odyssey of

<sup>115</sup> J.G. Ballard, *The Drowned World*, Harmondsworth, Penguin Books, 1974, p. 71: «'So you're one of the dreamers now, Robert. You've beheld the *fata morgana* of the terminal lagoon. You look tired. Was it a deep one?' [...] 'So that's what Riggs was talking about. How many of his men are seeing these dreams?' 'Riggs himself doesn't, but at least half the others. And Beatrice Dahl, of course, I've been seeing them for a full three months. It's basically the same recurrent dream in all cases' ».

<sup>116</sup> *Id.*, p. 14.

the growing foetus recapitulates the entire evolutionary past, and its central nervous system is a coded time-scale, each nexus of neurones and each spinal level marking a symbolic station, a unit of neuron time<sup>117</sup>.

Il discorso si trasferisce su un piano diverso, apertamente psicoanalitico, inteso a preparare il lettore alla metamorfosi di Kerans, il quale attraversa tutti gli stadi già superati dagli altri compagni di sventura e si prepara a intraprendere la sua *quest* verso il sud:

Caging the compass, he rotated it towards himself, without realizing it sank into a momentary reverie in which his entire consciousness became focused on the serpentine terminal touched by the pointer, on the confused, uncertain but curiously potent image summed up by the concept 'South', with all its dormant magic and mesmeric power, diffusing outwards from the brass bowl held in his hands like the heady vapours of some spectral grail<sup>118</sup>.

L'atmosfera e il paesaggio si caricano ormai di forti connotati simbolici e attingono continuamente al mondo onirico dei personaggi, Kerans incluso. La realtà esterna è presto confusa con quella dei sogni e Kerans se ne rende perfettamente conto:

Several times Kerans paused and tried to shrug off the echoes that persisted in his ears, uneasily wondering what was the real identity of his new pursuers. His unconscious was rapidly becoming a well-stocked pantheon of tutelary phobias and obsessions, homing on to his already over-burdened psyche like lost telepaths. Sooner or later the archetypes themselves would become restive and start fighting each other, anima against persona, ego against id [...]<sup>119</sup>.

Più tardi Kerans, costretto ad arrendersi dinanzi all'evidenza dei fatti che coinvolgono in egual misura ambiente naturale e psiche dei personaggi, commenta sgomento:

Just as the distinction between the latent and manifest contents of the dream had ceased to be valid, so had any division between

<sup>117</sup> *Id.*, p. 43.

<sup>118</sup> *Id.*, p. 45.

<sup>119</sup> *Id.*, p. 70.

the real and the super-real in the external world. Phantoms slid imperceptibly from nightmare to reality and back again, the terrestrial and psychic landscapes were now indistinguishable, as they had been at Hiroshima and Auschwitz, Golgotha and Gomorrah<sup>120</sup>.

D'ora in avanti, fino all'esito della vicenda, Kerans si lascia avviluppare dalla catastrofe e inizia il mitico viaggio verso l'inconscio alla ricerca della propria identità. Il suo viaggio — che si compie parallelamente e spesso in antagonismo con quelli che fanno Hardman e Strangman<sup>121</sup> — non a caso si svolge su e dentro l'acqua, che è il simbolo più corrente dell'inconscio. Ma Kerans sprofonda consapevolmente « in the grey sweet mother of us all », « in the deep cradle of silt »<sup>122</sup>: perciò l'immersione nelle acque profonde della laguna misteriosa assume esplicitamente il significato di un'esplorazione a ritroso, condotta dal personaggio attraverso il passaggio in stati di coscienza sempre più regrediti, fino al conseguimento della quiete pre-natale<sup>123</sup>.

Il testo è disseminato di segnali psicoanalitici che, lungi dall'essere celati allo sguardo del lettore, vogliono essere riconosciuti e sottolineano la qualità simbolica dell'esperien-

<sup>120</sup> *Id.*, p. 72.

<sup>121</sup> Hardman, tenente pilota dell'elicottero di cui dispongono i ricercatori, sofferente d'insonnia, colpito poi dalla malaria, si è isolato sempre più fino a entrare « into his own 'zone of transit' » (*Id.*, p. 35) ed è in un continuo stato di sogno (« 'Sometimes I think I have the dreams continuously, every minute of the day. Perhaps we all do' », p. 36): infine, scompare (*Id.*, pp. 166-170).

Strangman entra in scena quando scompare Hardman: è un personaggio altamente ironico, una sorta di voce critica nei confronti di Kerans, il depositario della verità (*Id.*, pp. 117-157).

<sup>122</sup> *Id.*, p. 108.

<sup>123</sup> *Ibidem*: « As the spotlight flared across the domed ceiling, illuminating the huge vacant womb for the last time, Kerans felt the warm blood-filled nausea of the chamber flood in upon him. He lay back [...]. The deep cradle of silt carried him gently like an immense placenta, infinitely softer than any bed he had ever known. Far above him, as his consciousness faded, he could see the ancient nebulae and galaxies shining through the uterine night, but eventually even their light was dimmed and he was only aware of the faint glimmer of identity within the deepest recesses of his mind ».

za di Kerans. Sotto tale riguardo, l'episodio più interessante di *The Drowned World* — anche perché più scopertamente connesso con le proposte di rinnovamento della *new wave* — è quello intitolato « The Pool of Thanatos ». È qui che ha luogo, e in ultima istanza sembra concludersi, il viaggio-quest di Kerans, il quale attraversa le tre fasi di partenza (= prima dell'immersione nella laguna) / percorso (= durante l'immersione) / arrivo (= fine dell'immersione) tipiche del viaggio, che ripropone la struttura archetipa della tripartizione della vita in nascita/vita/morte. Il viaggio subacqueo mette a dura prova le abilità fisiche e psichiche di Kerans, il quale rischia finanche la vita<sup>124</sup> nel tentativo di riportare in superficie un presunto tesoro nascosto (= l'identità perduta), come accadeva agli intrepidi eroi degli antichi *romance*, sempre pronti a sfidare l'ignoto, anche a costo della vita, fiduciosi del successo finale. Il viaggio nell'acqua — che si aggiunge al viaggio attraverso la giungla che Kerans aveva già iniziato in apertura di romanzo — produce caricamento simbolico e suggerisce al lettore che l'attuarsi del passaggio dal « fuori » al « dentro » promette una progressione di conoscenza. Il processo di interiorizzazione è variamente enfatizzato, perfino dalle parole beffarde con cui Strangman apostrofa Kerans mentre indossa la muta da sub: « 'It suits you Kerans, you look like the man from inner space'. The rictus of a laugh twisted his face. 'But don't try to reach the Unconscious, Kerans; remember it isn't equipped to go down that far!' »<sup>125</sup>.

Se si può avere l'impressione che Ballard voglia mettere in guardia il lettore a non prendere troppo sul serio l'impresa di Kerans, pure, nello stesso tempo, non si può non pensare che egli forse intende ricondurre la vicenda di *The Drowned World* alle radici che l'hanno generata, al movimento di rinnovamento proposto dalla *new wave* e realizzato nel mondo dello *inner space*, secondo un gioco narrativo di derivazione-deviazione dal genere catastrofico.

<sup>124</sup> *Id.*, pp. 108-111.

<sup>125</sup> *Id.*, p. 102.

### 3. Il modello del romanzo catastrofico di Ballard

Quasi tutti li scritti narrativi fantascientifici prodotti dagli anni Cinquanta in poi evidenziano, come tratto saliente e inquietante, la presenza iterativa del motivo della catastrofe globale. Infatti, sia che si leggano racconti brevi — come « The Last Day » (1953) di R. Matheson, « The Terminal Beach » (1964) di J. G. Ballard, « The End's Beginning » (1976) di V. N. McIntyre — o che ci si immerga nella lettura di romanzi sostenuti, come quelli scaturiti dalla fantasia apocalittica di J. Wyndham (*The Day of the Triffids*, 1951), J. Christopher (*Death of Grass*, 1956), J. G. Ballard (*The Wind from Nowhere*, 1964) e J. Brunner (*The Sheep Look Up*, 1972 e *The Shockwave Riders*, 1976), non si può che constatare che la catastrofe è l'elemento tematico strutturante del moderno racconto di fantascienza, sia sul piano psicologico che su quello estetico.

Il genere catastrofico sembra rispondere soddisfacentemente alle esigenze del lettore moderno, il quale avverte — quasi sempre inconsapevolmente — il pericolo vieppiù incombente su di lui di spersonalizzazione e deumanizzazione<sup>126</sup>, pericolo più pressante ora nel Novecento che nel recente passato, nell'epoca contemporanea più che all'inizio del secolo ventesimo. L'abilità del narratore risiederà pertanto in una manipolazione accorta della fantasia apocalittica<sup>127</sup>, condotta in modo da ottenere che il lettore segua con intelligente distacco il protagonista nel viaggio 'testuale'<sup>128</sup>, per ritrovarsi con lui nei grovigli più intricati della narrazione, per giungere insieme a lui alla risoluzione o alla nega-

<sup>126</sup> Cfr. F. Ferrini, *Che cosa è la fantascienza*, Roma, Ubaldini, 1970, pp. 65-73 e p. 39 e anche il saggio di G. Cordesse, « S.F. et Mythe », in *Europe*, cit., pp. 77-8.

<sup>127</sup> Cfr. i due saggi di S. Sontag (« The Imagination of Disaster ») e di D. Ketterer (« The Apocalyptic Imagination; Science Fiction, and American Literature »), in *Science Fiction. A Collection of Critical Essays*, cit., rispettivamente alle pp. 116-131 e alle pp. 147-155.

<sup>128</sup> Per l'accezione di questo termine si rimanda ovviamente al testo di M. Corti, intitolato *Il viaggio testuale* (Torino, Einaudi, 1978, pp. 5-17).

zione di quell'ansia insopprimibile, connessa con il suo destino, che lo accompagna durante il tragitto nella metamorfosi cataclismatica e per l'intero arco della sua esistenza.

Del resto, fin dall'epoca di Wells e Huxley, di Wyndham e Priest la letteratura fantascientifica ha sempre affrontato quei temi che rappresentano fantasticamente, sublimandoli, i timori collettivi dell'umanità di fronte a domande preoccupanti sulla condizione umana, come ad esempio la messa in pericolo della vita da parte dell'uomo piuttosto e più spesso che da parte di intelligenze aliene. Tale angoscia si accompagna quasi spontaneamente all'altra paura che opprime l'uomo moderno: la perdita della ragione e, conseguentemente, della coscienza di sé e della possibilità di dominio sul reale<sup>129</sup>. Per ovvie ragioni, questi due elementi trovarono ampia trattazione nella narativa che si sviluppò nel secondo dopoguerra: allora, neanche i racconti fantascientifici pubblicati sulle riviste specializzate si sottrassero a quell'atmosfera apocalittica; una rivista come *Astounding* è esemplare del clima di quegli anni:

*Astounding* after the war was a very black magazine. Its writers and readers — to say nothing of its editor! — were digesting the implications behind the nuclear bomb, its unlimited powers for greatness or destruction. It was a painful process: the old power fantasies were rising to the surface of reality. Many stories were of Earth destroyed, culture doomed, humanity dying, and of horrific effects of radiation, which brought mutation or insidious death. Nor were things depicted as much cheerier beyond the solar system<sup>130</sup>.

Fra gli scrittori più celebri del genere catastrofico, J. Wyndham occupa una posizione di rilievo ed è infatti lo scrittore cui si sono maggiormente ispirati quei romanzieri che hanno prediletto tale filone catastrofico. Nel romanzo che gli dette la notorietà, *The Day of the Triffids* (1951), Wyn-

<sup>129</sup> Cfr. S. Sontag, *art. cit.*, pp. 128-30; inoltre, molto utile può risultare la lettura di J. Wintrebert, « S.F. et normalité », in *Europe*, cit., pp. 138-145.

<sup>130</sup> B. Aldiss, *Billion Year Spree*, cit., p. 280.

dham narra di come tutti gli abitanti della Terra debbano difendersi dal mortale assedio di piante deambulanti, mostruose e carnivore, che portano l'uomo alla cecità, alla follia e alla morte. Fin dall'esordio il racconto è pervaso da un profondo senso di paura che riesce a scuotere perfino un personaggio razionale come Bill, il protagonista: nell'ospedale in cui è ricoverato per le ferite riportate agli occhi in uno scontro con i trifidi, egli non percepisce alcun rumore che denoti vita<sup>131</sup>. Tutto è silenzio e Bill comincia ad avere paura di esser rimasto, inspiegabilmente, solo nell'ospedale<sup>132</sup>; allora cerca di scacciare razionalmente i suoi timori, decide di scendere dal letto, di aprire la porta della stanza in cui si trova e di chiamare a gran voce un'infermiera. Ma è tutto inutile<sup>133</sup>; l'anormalità della situazione induce Bill a pensare di essere in un manicomio e, per accertarsene, si toglie le bende che gli impediscono di vedere: anche tale semplice operazione provoca un certo timore in lui che è terrorizzato alla sola idea che l'intervento chirurgico cui si è sottoposto possa non essere riuscito. Prevedibilmente, ciò che si presenta alla sua vista è agghiacciante, perché nessuna delle persone in cui s'imbatte è in grado di vedere: molte sono

<sup>131</sup> J. Wyndham, *The Day of the Triffids*, Harmondsworth, Penguin Books, 1977, pp. 7-8: « Without a clock the place simply couldn't latch. Each second there's someone consulting it on births, deaths, doses, meals, lights, talking, working, sleeping, resting, visiting, dressing, washing — [...] still nobody had shown up. [...] The day outside, I realized now, was sounding even more wrong than I had thought. The noises it made, or failed to make, were more like Sunday than Sunday itself — and I'd come round again to being absolutely assured that it was Wednesday, whatever else had happened to it ».

<sup>132</sup> *Id.*, pp. 9-11.

<sup>133</sup> *Id.*, p. 11: « For a moment nothing happened. Then came voices all shouting together. It sounded like hundreds of them, and not a word coming through clearly. It was as though I'd put on a record of crowd noises — and an ill-disposed crowd at that. I had a nightmarish flash wondering whether I had been transferred to a mental home while I was sleeping, and that this was not St. Merry's Hospital at all. Those voices simply didn't sound normal to me. I closed the door hurriedly on the babel, and groped my way back to bed ».

morte e costituiscono uno spettacolo raccapricciante, alcune si tolgono la vita. L'immagine del mondo urbano, infernale, è resa manieristicamente:

The place looked — well, you'll have seen some of Doré's pictures of sinners in hell. But Doré couldn't include the sounds: the sobbing, the murmurous moaning, and occasionally a forlorn cry [...].

Maybe I'm not telling this part too well. The whole thing was so unexpected and shocking that for a time I deliberately tried not to remember the details. Just then I was feeling much as though it were a nightmare from which I was desperately but vainly seeking the relief of waking myself. As I stepped out into the yard I still half-refused to believe what I had seen<sup>134</sup>.

Ormai lo scenario catastrofico in cui possono avvenire le avventure dei personaggi è pronto e la vicenda può prendere l'avvio.

In genere, questo incubo collettivo, incoraggiato da rapporti scientifici del tipo di quelli che fanno capo al Club di Roma e alimentato da scritti parascientifici analoghi a quello elaborato da L. Watkins nel 1978 (*Alternative 3*) sulla base della sceneggiatura del film omonimo prodotto per la Anglia Television nel 1977<sup>135</sup>, è esibito più scopertamente in quei racconti in cui il confine tra la finzione narrativa e la realtà diviene sempre più esile fino a svanire; il risultato può essere una confusione preoccupante fra il possibile e il vero, confusione come quella che si attua in *The Drowned World* di Ballard<sup>136</sup>. È attraverso l'uso attento di quella che S. Sontag definisce « the imagination of disaster »<sup>137</sup> che il narratore può conseguire esiti sconvolgenti, tali da consen-

<sup>134</sup> *Id.*, p. 21.

<sup>135</sup> Vi si narra, in forma di reportage giornalistico e documentaristico, di come i governi delle superpotenze abbiano progettato di far sparire dalla Terra, ben presto non più in grado di sostenere la vita umana, esseri ordinari che, sottoposti alle tecniche più avanzate del lavaggio del cervello, saranno capaci di continuare altrove, forse sulla Luna, la stirpe umana. (L. Watkins, *Alternative 3*, London, Sphere Books, 1978).

<sup>136</sup> J. G. Ballard, *The Drowned World*, cit., pp. 41-2.

<sup>137</sup> S. Sontag, *art. cit.*, pp. 119-122.

tirgli anche di superare la barriera narrativo-semantica insediata fra il « noto » e l'« ignoto »<sup>138</sup>.

Ballard parte dal genere catastrofico ma se ne allontana modificandolo; egli non rassicura il lettore sul presente perché la catastrofe non viene riassorbita in una conclusione consolatoria. L'« anormale-ignoto » — che l'evento catastrofico evidenzia — è talmente intrinseco a ciò che è comunemente ritenuto « normale-noto » che la netta separazione dei due ambiti non pare attendibile. Ancora una volta, quanto Ballard dice a proposito dell'arte surrealista di Dalí può riferirsi agilmente all'arte narrativa fantascientifica: « I regard Dalí, like Wells and the writers of modern science fiction, as true naïves, i.e. those taking imagination and reality at their face value, never at all sure, or for that matter concerned, which is which »<sup>139</sup>.

Per Ballard la catastrofe è la categoria estetica e psicologica — oltre che l'oggetto del suo racconto — che presiede alla narrazione delle avventure dei suoi personaggi. L'itinerario nella catastrofe è necessario, perché attraverso esso i protagonisti intuiscono ed esplorano il significato complessivo, simbolico, della loro esistenza e del loro peregrinare in dimensioni altre, diverse da quelle umane dello spazio e del tempo. Lo sconvolgimento cataclismatico offre al prota-

<sup>138</sup> Per una discussione di tale opposizione dialettica nella letteratura fantascientifica vanno consultati diversi studiosi; Ketterer, ad esempio, parla di una distruzione simbolica del mondo « reale » (il noto) conseguita attraverso la creazione di nuovi mondi da parte del narratore apocalittico (D. Ketterer, *New Worlds for Old*, New York, Doubleday Anchor, 1974, p. 13); Suvin ha a lungo affrontato la questione dell'importanza dello « straniamento » che renderebbe noto ciò che è ignoto (D. Suvin, « On the Poetics of the Science Fiction Genre », cit., pp. 57-71); Scholes parla della necessità di una « radical discontinuity » in cui le estrapolazioni « must depart from what we know » (R. Scholes, *Structural Fabulation*, cit., p. 43). G. Wolfe, infine, accetta le proposte degli studiosi sopra menzionati e, però, sofferma la sua attenzione sui modi in cui esse si realizzano nella narrativa, con il ricorso a immagini ritualistiche, le icone della « navicella spaziale », il « mostro », « la città » (G. K. Wolfe, « The Known and the Unknown: Structure and Image in Science Fiction », in *Many Futures, Many Worlds*, cit., pp. 94-116).

<sup>139</sup> J. G. Ballard, « Salvador Dalí, ... », cit., p. 31.

gonista e al narratore — che spesso si identificano<sup>140</sup> — l'occasione per mettere alla prova le loro capacità immaginative di creare altri mondi, per superare quelli desolati, violenti e mortiferi, generati dalla catastrofe. La funzione della catastrofe viene ad assumere, dunque, una valenza positiva: non è mai, l'evento cataclismatico, metafora di morte e distruzione, semmai è spinta alla soluzione delle problematiche umane, alla ricerca di una sorta di immortalità che sembra trascenderle. È quanto accade a Sanders, il protagonista di *The Crystal World* (1966), il quale si dirige nella foresta di cristallo di Mont Royal, certo che lì verranno risolti tutti i suoi dubbi e problemi; gli altri personaggi, immuni dalla metamorfosi, non capiscono:

[...] in fact Max had no idea of the significance of the forest for Suzanne and Sanders, that for both of them the only final resolution of the imbalance within their minds, their inclinations towards the dark side of the equinox, could be found within the crystal world<sup>141</sup>.

Il rientro di Sanders nella foresta di cristallo ha un senso simile a quello della trasformazione che ricercano il conte e la contessa di Axel nel regno incantato del « giardino del tempo »: i due personaggi, con l'ausilio dei fiori del tempo, fermano lo scorrere del tempo e vengono resi immortali nelle due statue che, celate dietro i cespugli di biancospino del giardino, sfuggono alla distruzione di una folla omicida:

The larger of the figures was the effigy of a bearded man in a high-collared jacket, a cane under one arm. Beside him was a

<sup>140</sup> Nel caso di Ballard tale identificazione è sempre palese e, talvolta, perfino ricercata, come accade nel caso di *Crash*, dove accanto a Vaughan c'è anche Ballard, narratore e co-protagonista fino al momento in cui — morto Vaughan — egli svolge le sue funzioni (op. cit., p. 192). Su questo aspetto della narrativa di Ballard, vale la pena leggere l'articolo di D. Pringle intitolato « The Lamia, The Jester and the King: J. G. Ballard's Characters » (in *Foundation*, cit., pp. 4-5).

<sup>141</sup> J. G. Ballard, *The Crystal World*, Frogmore, St. Albans, Triad/Panther, 1978, p. 173.

woman in an elaborate full-skirted dress, her slim, serene face unmarked by the wind and rain. In her left hand she lightly clasped a single rose, the delicately formed petals so thin as to be almost transparent<sup>142</sup>.

Che Ballard sia profondamente convinto del ruolo positivo che un racconto catastrofico fantascientifico può svolgere è testimoniato, oltre che dalle sue storie, da quanto egli scrive discutendo questo filone della narrativa fantascientifica. Egli sostiene che vicende di tal genere, lungi dal configurarsi come metafore che esprimano l'olio suicida che il narratore nutre nei confronti di se stesso, sono manifestazione positiva dell'immaginazione, « an attempt to confront the terrifying void of a patently meaningless universe by challenging it at its own game, to remake zero by provoking it in every conceivable way »<sup>143</sup>. Perciò non fa meraviglia che alla base di molti racconti di Ballard si riconosca la presenza di Conrad, colui che — a suo dire — ha inventato mondi immaginari alternativi che la natura non ha creato e che non sa più rinnovare. Dice infatti Ballard: « Within the realm of fiction, the writer of the catastrophe story illustrates, in the most extreme and literal way, Conrad's challenge — 'immerse yourself in the most destructive element — and swim!' »<sup>144</sup>. Il rimando a Conrad è particolarmente interessante, soprattutto perché conferisce un nuovo senso alle molteplici analogie che è possibile riscontrare fra il mondo tenebroso e polivalente, ad esempio, di *Heart of Darkness* (1902) e quello altrettanto sinistro e polivalente di tutti gli scritti di Ballard, in particolare *The Crystal World*. In questo romanzo, Sanders — come a suo modo Kurtz nel racconto di Conrad — dapprima si smarrisce in mezzo a una foresta crudele, che ingoia ogni essere vivente procurandone una simbolica metamorfosi, poi con sollievo vi ritorna, dopo aver conosciuto completamente se stesso.

<sup>142</sup> J. G. Ballard, « The Garden of Time », cit., p. 130.

<sup>143</sup> J. G. Ballard, « Cataclysm and Dooms », in *The Visual Encyclopedia of Science Fiction*, cit., p. 130.

<sup>144</sup> *Ibidem*.

La trasformazione coinvolge anche gli altri ingredienti del racconto, oltre al personaggio; quindi, né il tempo, né lo spazio sono esenti dallo sconvolgimento catastrofico: il risultato evidente è che il racconto non 'scorre', incontra una serie infinita di inciampi che immobilizzano il farsi della storia, così che il lettore riceve la netta sensazione di trovarsi, insieme al protagonista, in un'atmosfera irreale, da *romance*, di più da incubo<sup>145</sup>. Lo spazio narrativo diviene spazio mentale: « This is a landscape without time »<sup>146</sup>, dice Ventress al dottor Sanders e la sua affermazione potrebbe riferirsi indifferentemente a qualunque altro scritto di Ballard.

La distorsione delle coordinate dello spazio e del tempo coadiuva l'ulteriore trasformazione dello spazio narrativo, immobile, in spazio interiore: il viaggio nel tempo della narrazione diviene viaggio nel tempo della mente, per cui il personaggio si arricchisce di significati che travalicano il suo personaggio, cioè individuo fittizio dotato di una sua specifica e inconfondibile fisionomia intellettuale, e tende invece ad assumere su di sé segni più universalmente riconoscibili. Si trasmuta in personaggio che non può non richiamare alla mente l'*ognuno* della tradizione medievale come archetipo: d'altra parte, Ballard sa che i suoi personaggi possiedono un valore più generale, dal momento che « appende » loro tale segno distintivo fin dal nome, che non di rado termina con il suffisso *-man*. In *The Drowned World* ci sono due personaggi, *Hardman* e *Strangman*, i quali svolgono una parte essenziale rispetto al protagonista *Kerans*<sup>147</sup>; in « The Cage of Sand » (1963) *Bridgman* fa da spola vivente fra i vari personaggi all'interno del racconto e fra la vicenda e il lettore<sup>148</sup>; in « Chronopolis » (1963) *Conrad Newman* è l'uomo nuovo che si ribella alle leggi spietate della città

<sup>145</sup> B. Aldiss, « The Wounded Land: J. G. Ballard », in *SF: The Other Side of Realism*, cit., pp. 120-1.

<sup>146</sup> J. G. Ballard, *The Crystal World*, cit., p. 16.

<sup>147</sup> V. sopra, p. 262.

<sup>148</sup> V. sopra, p. 239.



senza tempo<sup>149</sup>. Si può affermare, dunque, che l'uomo descritto da Ballard risponda ai requisiti di uomo strutturale, scevro dei tratti che contraddistinguono l'uomo biologico<sup>150</sup>. E forse è anche per tale ragione che « l'uomo impossibile »<sup>151</sup>, « l'uomo illuminato »<sup>152</sup>, « l'uomo subliminale »<sup>153</sup>, « l'uomo oppresso »<sup>154</sup> dei suoi racconti hanno tutti — senza alcuna eccezione — « a touch of pure Kafka »<sup>155</sup>.

<sup>149</sup> J. G. Ballard, « Chronopolis », in J. G. Ballard, *The Four-Dimensional Nightmare*, cit., pp. 186-211.

<sup>150</sup> Cfr. E. S. Rabkin, « Genre Criticism: Science Fiction and the Fantastic », in *Science Fiction. A Collection of Critical Essays*, cit., pp. 92-7.

<sup>151</sup> È il titolo del racconto che narra la storia incredibile di Conrad Foster, un bambino che vive in un mondo abitato solo da vecchi e che, vittima di un terribile incidente automobilistico, subisce un intervento chirurgico destinato a restituirgli l'uso delle gambe. Non serve a niente: il trapianto non può avere successo, perché Conrad viene di nuovo investito da un camion nel medesimo punto del primo incidente (« The Impossible Man », in J. G. Ballard, *The Disaster Area*, Harmondsworth, Penguin Books, 1967, p. 191).

<sup>152</sup> È il titolo del racconto che, pubblicato per la prima volta nell'antologia *The Terminal Beach* (1964), fu ristampato con diverse trasformazioni (mutamento dei nomi dei personaggi, ad esempio; e qui, pare particolarmente significativo ricordare che il protagonista si chiama, diversamente che nel romanzo in cui il racconto sarà incorporato, James B. = James Ballard) nel romanzo *The Crystal World*, di cui costituisce la parte centrale (Cfr. J. G. Ballard, « The Illuminated Man », in J. G. Ballard, *The Terminal Beach*, Harmondsworth, Penguin Books, 1979, pp. 75-106).

<sup>153</sup> Il protagonista di « The Subliminal Man » (1967) tenta invano di sottrarsi alla persuasione occulta di strani segnali, trasmessi in ogni luogo della città per invitare ogni singolo cittadino all'acquisto di ogni oggetto di consumo. Hathway, che si è ribellato, muore tragicamente, mentre il Dr. Franklin diviene vittima della pubblicità subliminale (Cfr. J. G. Ballard, « The Subliminal Man », in J. G. Ballard, *The Disaster Area*, cit., pp. 55-76). Su questo racconto v. B. Franklin, « Foreword to J. G. Ballard's 'The Subliminal Man' », in *SF: The Other Side of Realism*, cit., pp. 199-203.

<sup>154</sup> Faulkner è il protagonista di « The Overloaded Man », un racconto che si è già altrove discusso (cfr. sopra, pp. 230-3).

<sup>155</sup> Cfr. J. G. Ballard, « The Voices of Time », in J. G. Ballard, *The Four-Dimensional Nightmare*, cit., p. 25.

Personaggi così ambigui e tormentati non possono che sentirsi a loro agio nel tipo di romanzo catastrofico che Ballard predilige e su cui scrive, riferendosi ai suoi scritti narrativi, quanto segue:

Each one of these fantasies represents an arraignment of the finite, an attempt to dismantle the formal structure of time and space which the universe wraps around us at the moment we first achieve consciousness. It is the inflexibility of this huge reductive machine we call reality that provokes infant and madman alike, and in the cataclysm story the science fiction writer joins company with them, using his imagination to describe the infinite alternatives to reality which nature itself has proved incapable of inventing<sup>156</sup>.

È una posizione che rivendica alla fantasia individuale il primato della invenzione artistica e della vita. Sta al lettore accettare o no tale modo di concepire la fantascienza e la funzione cui essa può assolvere nel mondo contemporaneo. Gli elementi principali della sua narrativa, « a more oblique style, understated themes, private symbols and vocabularies »<sup>157</sup>, dovrebbero consentire a Ballard di penetrare dentro gli arcani dei meccanismi economici, dipendenti dall'uomo, a causa dei quali l'uomo è divenuto uomo subliminale, al di sotto della soglia della propria coscienza<sup>158</sup>. La catastrofe dovrebbe pertanto svelare il processo che ha trasformato completamente l'individuo e la sua capacità di controllo sul reale, che sembra non corrispondere più alla corrente idea di realtà, perché la realtà è annientata nella finzione. Si pensi, per un esempio, all'episodio in cui Kerans si scopre a osservare i dipinti di Delvaux ed Ernst; apparentemente egli non compie altro che una semplice operazione di percezione:

Over the mantelpiece was a huge painting by the early 20th-century surrealist, Delvaux, in which ashen-faced women danced naked to the waist with dandified skeletons in tuxedos against a

<sup>156</sup> J. G. Ballard, « Cataclysm and Dooms », cit., p. 130.

<sup>157</sup> B. Aldiss, « The Wounded Land... », cit., p. 121.

<sup>158</sup> V. il racconto « The Subliminal Man », che è tutto su questo aspetto della condizione umana.

spectral bone-like landscape. On another wall one of Max Ernst's self-devouring phantasmagoric jungles screamed silently to itself, like the sump of some insane unconscious.

For a few moments Kerans stared quietly at the dim yellow *annulus* of Ernst's sun glowering through the exotic vegetation, a curious feeling of memory and recognition signalling through his brain. Far more potent than the Beethoven, the image of the archaic sun burned against his mind, illuminating the fleeting shadows that darted fitfully through its profoundest deeps<sup>159</sup>.

Poco più oltre, i dipinti di Ernst e Delvaux — che turbano Kerans per la somiglianza con la società civile in decadenza — sembrano fondersi con la realtà circostante. La penetrazione fra i due ambiti è completa, al punto che non pare implausibile sostenere che, in questo come negli altri scritti di Ballard, la realtà non è diversa dalla finzione. L'impressione è che non ci sia più finzione con cui la vita possa confrontarsi, perché la realtà intera è passata al gioco della finzione. Il mondo dell'illusione già esiste nella immaginazione della società contemporanea e i suoi protagonisti lo sanno: Kerans ne diviene consapevole con l'immersione nella catastrofe, come fa capire al lettore nella sequenza narrativa, estremamente ritualizzata, in cui Kerans saluta Beatrice e va a disporsi davanti al quadro di Ernst, mentre Bodkins va a fermarsi dinanzi al dipinto di Delvaux; le amare riflessioni sulla con-fusione del mondo rappresentato sulle tele con quello esterno, incorniciato dalla finestra come in un quadro, sono in fondo attese:

Kerans threw her [Beatrice] a mock salute and strolled over to look at the painting by Ernst at the far end of the lounge, while the two scenes were coming to resemble each other, and in turn the third nightscape each of them carried within his mind. They never discussed their dreams, the common zone of twilight where they moved at night like the phantoms in the Delvaux painting<sup>160</sup>.

Non c'è più alcuna distinzione fra il livello inconscio e quello della veglia e i personaggi giungono a percepire la

<sup>159</sup> J. G. Ballard, *The Drowned World*, cit., p. 29.

<sup>160</sup> *Id.*, p. 79.

realtà nella sua interezza, solo dopo essere passati attraverso l'operazione di svelamento progressivo che nella catastrofe si attua. La catastrofe non è dunque distruttiva, in quanto rende coscienti i personaggi che la realtà non è quella che hanno sempre pensato che fosse, che i confini fra reale e fittizio sono labili al punto da essere praticamente inesistenti, che l'esigenza di ricomposizione del rapporto fra reale e immaginario va perseguita tenacemente, pena la salvezza dell'individuo.

#### 4. Soggettività del vero

La descrizione di eventi cataclismatici — che si irradiano dal mondo esterno al personaggio al suo spazio interiore e che si rifrangono prismaticamente, ripercorrendo il cammino inverso con una consonanza che ha un che di terrificante — è di solito perseguita da Ballard per immagini, suggestivamente evocate da un uso ricercato del linguaggio che rende palpabile l'atmosfera da brutto sogno, costruita nelle pagine del racconto, attorno ai personaggi. E così il mondo delle immagini e delle apparenze finisce per includere quello del reale e viceversa in un gioco crudele, in cui neanche al lettore — che è attonito e inerme spettatore — è dato di sapere se appartenga all'uno o all'altro. Eppure, nel momento in cui provoca l'alterazione del consueto rapporto fra reale e fittizio, provvedendo all'intersecazione e alla sovrapposizione dei piani della coscienza del personaggio, la catastrofe consente al lettore, tramite il protagonista, di sapere, « di pervenire a 'rivelazioni' o a 'riconoscimenti' attraverso un itinerario che sia inatteso e istruttivo insieme »<sup>161</sup>. Con i suoi scritti Ballard vuole evidenziare che ormai fra l'individuo e la realtà esiste un complesso diaframma mediante, che impedisce di giungere alla percezione sicura e oggettiva della realtà esterna e, soprattutto, di quella interiore.

<sup>161</sup> F. Kermode, *Il senso della fine*, Milano, Rizzoli, 1972, p. 125.

In un romanzo come *Crash* (1973) più emblematicamente che altrove sembra manifestarsi il disagio dell'individuo che non riesce più a distinguere fra realtà vissuta, quella fermata sulle fotografie di incidenti automobilistici e quella della sua progettata morte in un incidente d'auto. La vicenda del personaggio centrale, Vaughan, e del narratore e amico di Vaughan, Ballard, ruota attorno al rapporto fra la realtà allucinante, oggettiva, di incidenti d'auto e quella riprodotta nelle immagini delle fotografie di incidenti automobilistici scattate da Vaughan; quest'ultima, formata da dati oggettivi trascritti nelle immagini fotografiche, diviene anche materiale di fantasie psicologiche e sessuali per Vaughan: è insomma emblema dei desideri di Vaughan e, successivamente, di Ballard. Vaughan progetta la propria morte in maniera che sia accettabile anche da un punto di vista estetico: è per questo che fissa su fotografie le immagini di diversi incidenti automobilistici, opera poi una selezione fra quelle meglio riuscite e, quando ormai è pronto a morire, ha già anticipato e vissuto — sia pure vicariamente e illusoriamente attraverso le fotografie — la propria programmata morte. E, in fondo, la sua fine non è molto diversa da quella che aveva immaginato nelle sue fantasticherie erotiche, di cui aveva messo a parte l'amico Ballard:

Vaughan died yesterday in his last car-crash. During our friendship he had rehearsed his death in many crashes, but this was his only true accident. Driven on a collision course towards the limousine of the film actress, his car jumped the rails of the London Airport flyover and plunged through the roof of a bus filled with airline passengers [...]. Holding the arm of her chauffeur, the film actress Elizabeth Taylor, with whom Vaughan had dreamed of dying for so many months, stood alone under the revolving ambulance lights<sup>162</sup>.

L'ossessione di Vaughan si trasmette a Ballard, dopo che questi ha visitato lo studio fotografico dell'amico e ha visto l'incredibile collezione di fotografie di incidenti d'auto, regi-

<sup>162</sup> J. G. Ballard, *Crash*, London, Panther, 1979, p. 5.

strati dalla macchina fotografica; in quel momento, Ballard si rende conto del vero senso che per Vaughan possiedono sessualità e incidente, erotismo e ambiente tecnologico:

The sequence of pictures formed a record of Vaughan rather than myself, far more of the landscape and preoccupations of the photographer than of his subject. Apart from those photographs of myself in hospital, taken with a zoom lens through the open window as I lay in bed, swathed in more bandages than I realized at the time, the background to all the pictures was the same — the automobile, moving along the highways around the airport, in the traffic jams on the flyover, parked in culs-de-sac and lovers lanes [...]. Vaughan's interest in myself was clearly minimal; what concerned him was not the behaviour of a 40-year-old producer of television commercials but the interaction between an anonymous individual and his car, the transits of his body across the polished cellulose panels and vinyl seating, his face silhouetted against the instrument dials<sup>163</sup>.

Ballard scopre improvvisamente il significato che quell'insieme di fotografie che lo riguardano ha per Vaughan e, successivamente, per lui stesso:

The leitmotiv of this photographic record emerged as I recovered from my injuries: my relationships, mediated by the automobile and its technological landscape, with my wife, Renata and Dr Helen Remington. In these crude photographs, Vaughan had frozen my uncertain embraces as I edged my wounded body into its first sexual encounters since the accident<sup>164</sup>.

Le immagini fermate sulle fotografie sono più reali di quanto si possa supporre, al punto che la realtà stessa è confusa nelle immagini e viceversa: diventa difficile, se non impossibile, orientarsi fra le varie immagini della realtà e la realtà stessa; sembra quasi che l'immagine fotografica, non più distinguibile dal reale, impedisca al personaggio di riflettere opportunamente sull'esperienza privata e soggettiva. In questo romanzo, dunque, Ballard mette in guardia

<sup>163</sup> *Id.*, p. 85.

<sup>164</sup> *Id.*, p. 86.

il lettore spingendolo a considerare come sia urgente cercare un contatto non mediato con la realtà esterna, senza far ricorso cioè a falsi intermediari, quali sono qui l'automobile e la macchina fotografica, due dei simboli della società tecnologizzata contemporanea.

Il reale sembra essere scomparso dalla vita di ogni giorno e l'individuo sembra essere condizionato dalle riproduzioni artificiali del reale, così che ognuno sembra possedere una propria, privata e soggettiva, percezione dell'esperienza: Travis, il protagonista di *The Atrocity Exhibition* (1969), porta alle estreme conseguenze il processo di disgregazione del mondo e dell'individuo che vive in tale mondo. Preda di un forte esaurimento nervoso, ossessionato dalle immagini di M. Monroe, E. Taylor e J. F. Kennedy e di grandi personaggi del mondo dei miti d'oggi, privato di una propria individualità, Travis attraversa varie fasi alla ricerca di un suo ruolo e di una sua precisa individualità; egli si proietta di volta in volta in personaggi diversi che sono realmente vissuti e che costituiscono comunque una fetta dell'esperienza collettiva: così, diviene pilota dell'aereo che sganciò la micidiale bomba su Hiroshima<sup>165</sup>, assassino di presidenti<sup>166</sup>, vittima di incidenti d'auto come J. Dean<sup>167</sup>,

<sup>165</sup> Cfr. ad esempio la parte intitolata *Dissociation: Who Laughed at Nagasaki?*, in J. G. Ballard, *The Atrocity Exhibition*, Frogmore, St Albans, Triad/Panther, 1969, p. 9.

<sup>166</sup> Il confronto di Travis (che diventa Traven, Talbot, Travers, ecc.) con Lee Oswald, ad esempio, è sempre presente in *The Atrocity Exhibition*, che si conclude con una sezione dal titolo « The Assassination of John Fitzgerald Kennedy Considered as a Downhill Motor Race » (pp. 137-9).

<sup>167</sup> L'incidente d'auto, del resto, è un tema ricorrente in tutta la narrativa di Ballard anche per il significato latente, sessuale, che sembra contenere. In *The Atrocity Exhibition* — oltre a riferimenti diffusi un po' dovunque nelle varie pagine del romanzo — il capitolo dodicesimo è intitolato a *Crash!*. Tallis (tale è ora diventato Travis) assiste ogni sera alla proiezione di incidenti d'auto e quelle immagini « recapitulated all his memories childhood,... the realization of dreams,...; which even during the safe immobility of sleep... would develop into nightmares of anxiety » (pp. 123-4).

psicopatico<sup>168</sup>, ecc. Travis è, insomma, come un prisma che ingloba e poi proietta all'esterno le varie funzioni (o personaggi), a seconda che gli suggerisce il mondo dei miti contemporanei. In tal modo il corpo della storia è attraversato da un piano del reale che contiene figure e miti appartenenti all'esperienza del personaggio come a quella del lettore. Ballard dunque non inventa niente di nuovo, perché si limita a registrare quanto accade nei punti in cui diversi piani del reale si intersecano, nella mente e nell'anima del personaggio. È lì che le immagini dei paesaggi esterni, riprodotti nei paesaggi interiori dei personaggi, evidenziano la drammatica impossibilità di districare reale e immaginario. Quelle immagini riflettono il protagonista, si rifrangono su di lui che le assorbe, chiudendole dentro di sé, per poi ridistribuirle all'esterno dopo averne sperimentato la drammaticità. In una situazione di tal fatta, il personaggio non può che esistere in funzione dell'ambiente, anzi in simbiosi con esso: il personaggio è l'ambiente e l'ambiente è il personaggio.

Nel racconto « Terminal Beach » il protagonista Traven interpreta in senso psicologico il luogo in cui è relegato e del quale non sembra ricordare nulla:

Through the cold night air he could see the abandoned Super fortresses lying among the palms beyond the perimeter of the emergency landing field three hundred yards away. Traven walked through the dark sand, already forgetting where the shore lay, although the atoll was little more than half a mile in width. Above him, along the crests of the dunes, the tall palms leaned into the dim air like the symbols of a cryptic alphabet. The landscape of the island was covered by strange ciphers<sup>169</sup>.

<sup>168</sup> *Id.*, p. 111: « Assassination fantasies in tabes dorsalis (general paralysis of the insane). The choice of victim in these fantasies was taken as the most significant yardstick. All considerations of motive and responsibility were eliminated from the questionnaire. The patients were deliberately restricted in their choice to female victims. Results (percentile of 272 patients): Jacqueline Kennedy 62 per cent, Madame Chiang 14 per cent, Jeanne Moreau 13 per cent, Princess Margaret 11 per cent ».

<sup>169</sup> J. G. Ballard, « The Terminal Beach », in J. G. Ballard, *The Terminal Beach*, cit., p. 136.

Da questa prima intuizione, che l'isola sia cosparsa di segnali e simboli che vanno decifrati, Traven passa ad una fase più avanzata di conoscenza — « This island is a state of mind »<sup>170</sup>, dirà Traven più tardi — e, quindi, di meditazione e scoperta completa dei motivi che determinano il disorientamento di cui è vittima:

(There were also stronger unconscious motives; Traven recognized: if primitive man felt the need to assimilate events in the external world to his own psyche, 20th-century man had reversed this process; by this Cartesian yardstick, the island at least existed, in a sense true of few other places)<sup>171</sup>.

Traven — e come lui anche gli altri protagonisti delle opere di Ballard — è tuffato « into a static dream-scope of crystalline beauty »<sup>172</sup>, un mondo irreali, bello e terribile, denso di segni, alieno e ostile che sembra non volergli offrire alcuna via di uscita. La sua salvezza consiste nella sua inerzia, nella sua 'malattia'<sup>173</sup> che gli impedisce di agire. L'immobilità interiore gli consente di svolgere il suo compito fondamentale, che è quello di proiettare sensazioni e reazioni emotive ed intellettuali dinanzi a casi cataclismatici differenti, a situazioni diverse. Il personaggio riceve stimoli dal mondo esterno e vi reagisce, registrando gli effetti che producono su di lui, moltiplicando quindi le sue facce e le sue funzioni indefinitamente, e identificandosi con il paesaggio che lo aiuta in tale operazione di rifrazione.

<sup>170</sup> *Id.*, p. 137.

<sup>171</sup> *Id.*, p. 138.

<sup>172</sup> Cfr. B. Aldiss, « The Wounded Land... », cit., pp. 119-121.

<sup>173</sup> Tutti i suoi personaggi sono affetti da malattia fisica e, più spesso, mentale, come si può capire dalla figura di Travis in « The Terminal Beach », di Sanders in *The Crystal World*, di Faulkner in « The Overloaded Man », ecc. Su questo elemento della narrativa di Ballard si rimanda a B. Aldiss, « The Wounded Land... », cit., pp. 123-4. Sulla malattia come metafora, oltre alla immensa bibliografia dell'età del simbolismo, si consiglia la lettura di S. Sontag, *Malattia come metafora. Il cancro e la sua mitologia*, Torino, Einaudi, 1979.

### 5. *Il personaggio prismatico*

Il mondo del racconto è un universo complesso, di cristallo, nel quale si realizza il gioco degli schermi, quello che conduce alla confusione della realtà con le immagini rappresentate della realtà<sup>174</sup>: il paesaggio, il tempo, i colori, i personaggi sono prismatici, come per un gioco senza fine di specchi che trasformano, demoltiplicano, confondono ogni cosa. Se si volesse cercare un esempio adeguato ad illustrare questo aspetto della narrativa di Ballard, basterebbe riferirsi a *The Crystal World*. Qui si assiste contemporaneamente alla cristallizzazione della foresta equatoriale di Port Matarre e a quella dei suoi sfortunati abitanti, animali, piante e uomini indifferentemente. La vicenda assume le movenze convenzionali del viaggio-quest: il dirigente di un lebbrosario, il dr. Edward Sanders, ha ricevuto una misteriosa lettera da Suzanne Clair<sup>175</sup> che lo invita a raggiungere lei e il marito Max nell'ospedale in cui ora lavorano, situato nel cuore di una foresta che da Port Matarre, cittadina portuale costruita sull'estuario del fiume Matarre, sale fino a Mont Royal, infittendosi in un labirinto minaccioso, senza uscite. Sanders — che è stato e forse ancora è innamorato di Suzanne — accoglie l'invito, anche se si tormenta continuamente perché non riesce a scoprire le vere, uniche e valide, ragioni del suo viaggio a Mont Royal. In quel luogo, che è nel contempo attraente e ripugnante, denso di luce gemmata<sup>176</sup> e di ombre imper-

<sup>174</sup> J. G. Ballard, « The Screen Game », cit., p. 64: « With luck the screens will lead her out into the rest of this synthetic landscape. After all, if she knows that everything around her is unreal she'll cease to fear it » e pp. 55-6.

<sup>175</sup> J. G. Ballard, *The Crystal World*, cit., p. 18: « [...] At last we are here. The forest is the most beautiful in Africa, a house of jewels. I can barely find words to describe our wonder each morning as we look across the slopes, still half-hidden by the mist but glistening like St. Sophia, each bough a jewelled semi-dome. [...] The light touches everything with diamonds and sapphires ».

<sup>176</sup> *Id.*, p. 69: « The captain was gazing up at the overhanging trees, encrusted by translucent lattice, through which the sunlight

scrutabili, Suzanne sembra aver trovato quella serenità pacata cui anche Sanders aspira. Nel corso del suo pellegrinaggio dentro la foresta, apparentemente alla ricerca di Suzanne, Sanders s'imbatta in altri personaggi, tutti esseri tormentati e misteriosi, proprio come lui. Tutti hanno dei segni esterni di riconoscimento, vuoi nell'abbigliamento, vuoi nelle caratteristiche fisiche o nella professione praticata: Ventress, vestito di bianco<sup>177</sup> e segno tangibile della morte che pare incombere sulla foresta<sup>178</sup>; Father Balthus, vestito di nero<sup>179</sup> e non più credente, fino al momento della sua eroica cristallizzazione al centro della foresta di cristallo<sup>180</sup>; Louise Peret, vestita di bianco<sup>181</sup> e con grossi occhiali da sole<sup>182</sup>, giornalista francese, verso la quale Sanders sente una profonda

---

was reflected in rainbows of primary colours. [...] For some reason he felt less concerned to find a so-called scientific explanation for the phenomenon he had just seen. The beauty of the spectacle had turned the keys of memory, and a thousand images of childhood, forgotten for nearly forty years, filled his mind, recalling the paradisaical world when everything seemed illuminated by that prismatic light described so exactly by Wordsworth in his recollections of childhood ».

<sup>177</sup> *Id.*, pp. 14-5: « Taking his ease on the wide bench-seat behind the steering-helm, one arm resting on the raked glass and chromium windshield, was a small, slimly built man of about forty, wearing a white tropical suit that emphasized the rim of dark beard which framed his face. His black hair was brushed down over his bony forehead, and with his small eyes gave him a taut and watchful appearance ».

<sup>178</sup> *Id.*, p. 15: « After a pause to examine this white-suited figure with his bearded skull-like face — [...] ».

<sup>179</sup> *Id.*, pp. 21-2: « As he followed the porter up the steps into the hotel he saw the black-robed figure of Father Balthus farther down the arcade. The priest was walking swiftly, his small travelling bag held in one hand. [...] His high face passed Sanders without turning, like the pale, half-remembered profile of someone glimpsed in a nightmare ».

<sup>180</sup> *Id.*, pp. 160-4.

<sup>181</sup> *Id.*, p. 22: « Her trim white suit and metropolitan chic seemed out of place in the dingy light of Port Matarre ».

<sup>182</sup> *Id.*, p. 30: « Although prepared to accept Dr. Sanders as a fellow-conspirator, she still wore her sun-glasses, screening off some inner sanctum of herself ».

attrazione fisica<sup>183</sup>; Suzanne, vestita di nero<sup>184</sup> e con il volto segnato dalla lebbra<sup>185</sup>. Altri personaggi 'minori' Sanders incontrerà, risalendo il fiume per penetrare nel 'cuore di tenebra' della foresta incantata di Mont Royal. La vicenda — dopo una serie di eventi allucinanti — si conclude con la morte di Ventress e Balthus, di Suzanne che va incontro alla cristallizzazione spontaneamente, con la salvezza di Louise e Max (due personaggi refrattari alla metamorfosi) e con il ritorno volontario di Sanders nella foresta<sup>186</sup>.

In un universo narrativo di tal genere va da sé che la costruzione dello scenario — che funge da specchio multiplo per il protagonista e anche da coro alle sue azioni — sia fondamentale. L'ambiente è denominato Port Matarre e, poi, Mont Royal: poco conta, in realtà, perché difatti potrebbe chiamarsi indifferentemente New York, Roma o Berlino, o Londra. I nomi di questi luoghi senza tempo stanno ad indicare la città metropoli, il mondo tecnologicamente avanzato e, ad altri livelli, l'inferno e l'inconscio<sup>187</sup>. In *The Crystal World*, in realtà, Port Matarre e Mont Royal, il fiume che collega il mare all'interno, la foresta stessa non rappresentano uno spazio variegato per le avventure che do-

---

<sup>183</sup> *Id.*, p. 25: « He ate an early lunch in the hotel restaurant. The tables were almost deserted, and the only other guest was the dark-haired young Frenchwoman who sat by herself, writing into a dictation pad beside her salad. Now and then she glanced at Sanders, who was struck once again by her marked resemblance to Suzanne Clair ».

<sup>184</sup> *Id.*, p. 123: « She was wearing a night-robe of black silk that made her tall figure seem almost invisible against the shadows in the lounge, the pale lantern of her face floating like a nimbus above it ».

<sup>185</sup> *Id.*, pp. 125-6: « The faintly quizzical smile that had hovered about her mouth since his arrival was still there, almost beckoning to him. As he drew closer to her, he realized that this slight upward inclination of the mouth was not a smile at all, but a facial rictus caused by the nodular thickening of the upper lip. [...] Already, after his years of experience at the leper hospital, he recognized the beginnings of the so-called leonine mask ».

<sup>186</sup> *Id.*, pp. 174-5.

<sup>187</sup> *Id.*, p. 26, p. 30, p. 75, p. 63, e pp. 88-9.

vranno verificarsi, piuttosto un riferimento complesso, simbolico, letterario e cimiteriale. Il paesaggio è mostrato al lettore attraverso la percezione che ne ha Sanders: è visto come un'immensa 'natura morta', densa di significati ulteriori e connotata dagli spazi della luce e dell'ombra, due elementi che si caricheranno di più specifiche valenze semantiche a mano a mano che si procederà nella trama. Ad ognuna delle due aree appartengono personaggi che, rispetto ad esse, sono in una relazione di analogia o di opposizione. Il capitolo di apertura del romanzo, programmaticamente intitolato « The Dark River », è dominato dalla voce linguistica *darkness* e dalle sue varianti che tendono a specificare le qualità dell'ombra e del buio naturali. Dal battello ormeggiato al largo di Port Matarre Sanders guarda il fiume:

Above all, the darkness of the river was what impressed Dr Sanders as he looked out for the first time across the open mouth of the Matarre estuary. After many delays, the small passenger steamer was at last approaching the line of jetties, but although it was ten o'clock the surface of the water was still grey and sluggish, leaching away the sombre tinctures of collapsing vegetation along with the banks<sup>188</sup>.

L'immagine del fiume — altrove presentato come un grosso serpente che ha succhiato tutta la vita dalla città di Port Matarre<sup>189</sup> — è già fin d'ora resa in senso animale e, ovviamente, si intuisce che si tratta di un animale che non può che essere portatore di morte, come la città e come la foresta. Sanders è perplesso e preoccupato:

At intervals, when the sky was overcast, the water was almost black, like putrescent dye. By contrast, the straggle of wharfhouses and small hotels that constituted Port Matarre gleamed across the dark sells with a spectral brightness, as if lit less by solar light than by some interior lantern, like the pavilion of an abandoned necropolis built on a series of piers from the edges of the jungle.

<sup>188</sup> *Id.*, p. 11.

<sup>189</sup> *Id.*, p. 21: « Looking back at the river, as it turned like an immense snake into the forest, Sanders felt that it had sucked away all but a bare residue of life ».

This pervading auroral gloom, broken by sudden inward shifts of lights, Dr Sanders has noticed during his long wait at the rail of the passengerdeck. For two hours the steamer had sat out in the centre of the estuary, now and then blowing its whistle at the shore in a half-hearted way. But for the vague sense of uncertainty induced by the darkness over the river, the few passengers would have been driven mad with annoyance<sup>190</sup>.

Il buio è l'elemento dominante di questa citazione e dell'intero romanzo, insieme al suo opposto semantico, la luce; ma, se dapprima il buio si riferisce al paesaggio esterno, circostante i personaggi-viaggiatori del battello, successivamente esso comincia a rivolgersi, anche esplicitamente, allo stato d'animo dei personaggi, Sanders in primo luogo. Il termine *darkness* viene usato quasi come sinonimo di *uncertainty*.

Lo scorrere lento delle immagini spettrali-infernali che ristagnano dinanzi ai suoi occhi, fanno rabbrivire Sanders: l'atmosfera da incubo viene evocata ad arte con il ricorso ad opposizioni implicite, opportunamente esplicitate con l'ausilio di un complesso sistema di immagini che tendono perfino a vanificare la contrapposizione. Ad esempio, « ten o'clock » comunica che è giorno: in realtà, tutte le voci linguistiche usate nella descrizione contraddicono l'affermazione, perché il paesaggio non è diurno, bensì crepuscolare e tendente quindi al mondo notturno. Ancora: la parola *collapsing* suggerisce la sensazione visiva di decadimento fisico, della morte, due immagini rafforzate ulteriormente dall'equazione che viene proposta fra il colore del fiume e quello della vernice: « ... the water was almost black, like putrescent dye ». L'idea della morte viene resa tangibile e pesantemente enfatizzata: infatti, al buio — che prevale sulla luce del giorno — si contrappone la luce, che è emanata dai magazzini e dagli alberghetti costruiti alla foce del fiume. Ma la qualità del colore di questa luce — che dovrebbe indicare normalmente vita, come la luce del giorno solare — è particolare ed è, diversamente, mortifera (« ... some interior lantern, like the pavilion of an abandoned necro-

<sup>190</sup> *Id.*, p. 11.

polis... »). Il fiume è buio, la città di Port Matarre è buia e desolata, la giungla è percepita e letta da Sanders in termini sepolcrali:

Puzzled by the dim light, Sanders turned his attention to the inshore areas, following the river as it made a slow clockwise turn to the south-east [...]. Usually, the forest roof would have been bleached to a pale yellow by the sun, but even five miles inland Dr Sanders could see the dark green arbours towering into the dull air like immense cypresses, sombre and motionless, touched only by faint gleams of light<sup>191</sup>.

Il fenomeno, che non può essere spiegato razionalmente o scientificamente, turba ancor più Sanders:

Sanders turned to Father Balthus, who was standing a few feet away on his left. 'The light — have you noticed it? Is there an eclipse expected? The sun seems unable to make up his mind'<sup>192</sup>.

E Balthus gli risponde:

'An eclipse?' [...] 'I think not, Doctor. Surely the maximum duration would be eight minutes?' [...] Conscious of Sanders's critical eye, Father Balthus added as an afterthought, to reassure the doctor: 'The light at Port Matarre is always like this, very heavy and penumbral — do you know Bocklin's painting, "Island of the Dead", where the cypresses stand guard above a cliff pierced by a hypogeus, while a storm hovers over the sea? [...]'<sup>193</sup>.

L'icona della morte riporta l'immaginazione sul paesaggio circostante, veicolandola attraverso la rappresentazione mimetica, pittorica, del reale, secondo un procedimento che mai Ballard evita di attuare nei suoi romanzi. Il tutto reca con sé segnali che — ricchi di echi letterari che vanno da Eliot a Baudelaire e Conrad — condurranno in seguito personaggi e lettori alla visione allucinata della foresta infernale, che ha un guardiano e nocchiero di nome Aragon (onomatopeico del nome del mitico Argon, ma anche nome

<sup>191</sup> *Id.*, p. 12.

<sup>192</sup> *Ibidem.*

<sup>193</sup> *Id.*, p. 13.

di un artista surrealista), l'unico in grado di apprezzare il valore della decisione finale di Sanders, di rientrare nel mondo della foresta di cristallo<sup>194</sup>.

Nella foresta la netta opposizione fra luce e ombra, che si poteva riconoscere a Port Matarre, viene annullata e i due spazi vengono a compenetrarsi vicendevolmente. A Louise, che si è recata a Mont Royal per incontrarlo, Sanders dice:

'I remember, Louise, when I first arrived in Port Matarre you told me it was the day of the spring equinox. Of course, it hadn't occurred to me before, but I realize now just how far everything in the world outside the forest was being divided into light and dark — you could see it perfectly in Port Matarre, that strange light in the arcades and in the jungle around the town, and even in the people there, dark and light twins of each other'<sup>195</sup>.

Nella foresta di cristallo quella polarizzazione e altre consimili non sono possibili, perché la luce prismatica si scompone e moltiplica all'infinito, quasi per magia, ogni cosa; il personaggio che per la prima volta si trova di fronte a tale spettacolo è sconvolto e abbagliato dalla sua bellezza:

The long arc of trees hanging over the water seemed to drip and glitter with myriads of prisms, the trunks and branches sheathed by bars of yellow and carmine light that bled away across the surface of the water, as if the whole scene were being reproduced by some over-active Technicolor<sup>196</sup>.

<sup>194</sup> È interessante notare che per ben due volte, ritualmente si direbbe, Sanders si rivolge a Aragon, quando per la prima volta intraprende il viaggio sul fiume (« 'A fine boat you have there', Sanders said », p. 52); successivamente, quando Sanders decide di rientrare spontaneamente nella foresta ingioiellata (« 'A fine boat you have there, Captain', Sanders said at last, repeating the phrase he had first used to Aragon », p. 175). Ormai Sanders è maturo per il secondo e definitivo viaggio nel mondo senza tempo, nel mondo di cristallo, che per Ballard è il simbolo dell'eternità (cfr., su questo aspetto simbolico dei quattro elementi *Water, Sand, Concrete, Crystal* che danno corpo alle immagini fondamentali dei romanzi di Ballard, il saggio di D. Pringle, intitolato « The Fourfold Symbolism of J. G. Ballard », in *Foundation*, 1973, n. 4, pp. 48-60).

<sup>195</sup> J. G. Ballard, *The Crystal World*, cit., p. 135 e p. 71.

<sup>196</sup> *Id.*, p. 68.



In questa foresta anche la figura di Sanders viene decomposta e moltiplicata all'infinito. A Mont Royal, ove Sanders raggiunge Suzanne, « the dark side of the psyche »<sup>197</sup>, il gioco dei contrasti si accentua<sup>198</sup> e si esaspera: Ventress — che è il doppio di Thorensen, il quale si è impadronito della moglie di Ventress, Serena — diviene anche il doppio di Sanders<sup>199</sup>; ma Sanders scopre di avere un altro doppio di sé in Father Balthus<sup>200</sup> e in Suzanne<sup>201</sup>; ma Suzanne è anche il doppio di Louise<sup>202</sup>. Sanders non può che essere sconcertato e disorientato, ora che non ha più dinanzi ai suoi occhi la sua immagine vera, quella che lui conosce di sé, quella che gli viene restituita dallo specchio e che trova conferma nella

<sup>197</sup> *Id.*, p. 19.

<sup>198</sup> È il capitano Radek a dare una prima indicazione dell'entità e della qualità del fenomeno: « Tatlin believes that this Hubble Effect, as they call it, is closer to a cancer than anything else — and about as curable — an actual proliferation of the sub-atomic identity of all matter. It's as if a sequence of displaced but identical images of the same object were being produced by refraction through a prism, but with the element of time replacing the role of light' » (*Id.*, p. 66). È opportuno notare che altrove Sanders paragona la cristallizzazione alla lebbra, conferendo quindi un senso mitico e metaforico al processo di cui non è neanche importante accertare le cause fisiche (*Id.*, p. 64 e p. 84).

<sup>199</sup> *Id.*, p. 93: « Turning his attention to the reflection facing his own, Sanders noticed with surprise that among these prismatic images of himself refracted from the sun he had found one darker twin ».

<sup>200</sup> *Id.*, p. 135: « Again, there's Balthus, that priest, with his death-mask face, though God alone knows who his twin is'. 'Perhaps you, Edward'. 'You may be right — I suppose he's trying to free himself from what's left of his faith, just as I'm trying to escape from Fort Isabelle and the leproserie —' ».

<sup>201</sup> *Id.*, p. 19 e p. 126.

<sup>202</sup> *Id.*, pp. 25-6: « Perhaps because of her raven hair, or the unusual light in Port Matarre, her smooth face seemed paler in tone than Sanders remembered Suzanne's, as if the two women were cousins separated by some darker blood on Suzanne's side » e p. 135: « Then there are Suzanne and yourself — you haven't met her but she's your exact opposite, very elusive and shadowy. When you arrived this morning, Louise, it was as if you'd stepped out of the sun' ».

fotografia del passaporto<sup>203</sup>. La moltiplicazione dell'immagine originaria — e in ultima istanza della fonte originaria dell'immagine — non può essere controllata temporalmente, perché non esiste più il tempo<sup>204</sup>; il processo si attua vorticosamente a mano a mano che Sanders penetra nel mistero della cristallizzazione, nel suo inconscio e nella sua mente: all'inizio della vicenda, Sanders ha dei punti di riferimento precisi con cui confrontarsi, l'immagine allo specchio e la sua fotografia sul passaporto; tuttavia, c'è già una prima e significativa interferenza, rappresentata dalle parole di Ventress che Sanders non riesce a dimenticare e che preannunciano l'inizio del fenomeno di trasformazione del personaggio:

Ventress had referred to the Matarre forests as a landscape without time, and perhaps part of its appeal for Sanders was that here at last he might be free from the questions of motive and identity that were bound up with his sense of time and past<sup>205</sup>.

Più tardi, nella foresta che cristallizza, Sanders subisce 'l'effetto Hubble'<sup>206</sup>: molte immagini della sua persona gli vengono rimandate attraverso gli specchi, formate dalle gocce di cristallo e dalle guaine di cristallo che avvolgono ogni cosa:

A legion of El Dorados, all bearing his own features, receded in the mirrors, more images of himself as the man of light than he could have hoped for. He studied a reflection of himself in profile, noticing how the bands of colour softened the drawn lines of his mouth and eyes, blurring the residue of time there that hardened the tissues like the scales of leprosy itself<sup>207</sup>.

<sup>203</sup> *Id.*, p. 17.

<sup>204</sup> *Id.*, p. 16 e p. 17; si veda anche l'episodio in cui Sanders, riflettendo sulla sua esperienza nel mondo di cristallo, scrive una lettera al direttore del lebbrosario nel quale dovrebbe tornare a lavorare; qui, più nitidamente che altrove, Sanders espone la sua idea che il mondo di cristallo è divenuto un frammento di eternità (*Id.*, p. 85 e p. 169).

<sup>205</sup> *Id.*, p. 17.

<sup>206</sup> V. sopra, p. 288.

<sup>207</sup> *Id.*, p. 93.

Accanto a tali immagini prismatiche del proprio essere, ormai sue compagne inseparabili, Sanders scopre di trovarsi di fronte ai simulacri viventi della propria identità. Solo il recupero di tali simulacri, cioè dei frammenti della sua psiche, che vanno errando senza sosta nella foresta in attesa della necessaria ricomposizione, potrà dare un senso alla sua vita. Il desiderio dell'immortalità particolare, che solo nella foresta di cristallo si può conseguire, lo spinge a rientrare nell'universo delle metamorfosi, quello in cui non hanno posto personaggi come Louise e Max<sup>208</sup>, per portare a compimento la sua ricerca: « Somewhere in the crystalline streets of Mont Royal were the missing fragments of himself, living on in their own prismatic medium »<sup>209</sup>.

La vicenda di Sanders è un modello esemplare per il lettore, che deve compiere urgentemente un'operazione di riappropriazione della propria umanità; come Sanders, egli è invitato a ricomporre la propria interiorità senza soccombere alla violenza della realtà esterna. Questa spezzetta la psiche dell'individuo e, così facendo, lo conduce alla follia e alla schizofrenia<sup>210</sup>: Sanders reagisce, acquistando consapevolezza di quanto sta verificandosi al suo io, e suggerisce al lettore di fare altrettanto.

Se il lettore saprà o vorrà raccogliere il messaggio — attraverso la lettura dei romanzi di Ballard e la conse-

<sup>208</sup> Entrambi restano immobili a guardare la lancia di Aragon che porta Sanders nella foresta di Mont Royal (*Id.*, p. 175).

<sup>209</sup> *Id.*, p. 174.

<sup>210</sup> È il caso del protagonista di *The Atrocity Exhibition*, un romanzo che va inteso come rappresentazione del presente: il presente di *The Atrocity Exhibition* è claustrofobico, perché mostra l'esteriorizzazione della mente umana, della mente collettiva dell'uomo, cittadino. In questo mondo l'uomo è come chiuso in trappola, dentro le cose che lui stesso ha creato e, quindi, dentro se stesso. Così, egli vive in un mondo che è del tutto fittizio al punto che la vita sembra trasformarsi in un grandioso romanzo. (Cfr. D. Pringle, « The Fourfold Symbolism... », cit., pp. 53-5 e naturalmente gli scritti di R. D. Laing — *La politica dell'esperienza*, 1968, e *L'io diviso*, 1969 —, il libro di F. Ferrini, *Che cosa è la fantascienza*, cit., pp. 86-7, p. 39 e p. 73 e il volume di N. O. Brown, *La vita contro la morte*, Milano, Adelphi, 1978).

guente decifrazione dei segnali di cui sono cosparsi e che consentono di giungere alla comprensione della società pur senza divenirne vittime —, allora potrà ben essere in grado di rispondere come uno dei personaggi di *The Atrocity Exhibition*; a Travers che le chiede: « 'What about you, Karen? — wouldn't you like to be in the movies?' », ella risponde: « 'We're all in the movies' »<sup>210</sup>.

<sup>211</sup> J. G. Ballard, *The Atrocity Exhibition*, cit., p. 85.

« UNIMAGINABLE ZERO SUMMER »:  
VICISSITUDINI DELL'ANALOGIA NEI *FOUR QUARTETS*  
DI T. S. ELIOT

di  
Vanna Gentili  
Roma

Si vuole con queste note proporre una possibile angolazione di lettura per i *Four Quartets*: deliberatamente parziale, ma non contraddittoria — anzi forse complementare — rispetto ad altre letture.

Se è vero che nel discorso poetico opera come componente un peculiare sistema logico (« la logica della poesia ») da individuarsi nelle modalità del pensare e nei suoi procedimenti strutturanti, allora i FQ potrebbero esser letti anche come esercizio di verifica sulla validità di un dato modo del pensare: il modo analogico. E si tratta d'un esercizio — uno studio poetico — che filosoficamente conclude con il diniego/abbandono dell'analogia a favore dell'identità; poeticamente, con la corrosione della metafora nel paradosso.

I

Il pensiero filosofico è attraversato da un ricorso frequente all'analogia: dalla caverna di Platone alla colomba di Kant. Nel dialogo diretto o a distanza tra filosofi è successo più d'una volta che l'analogia usata dall'uno venisse ripresa dall'altro per sottoporla a confutazioni o rettifiche. Tanto per ricordare un esempio, Leibniz, particolarmente incline ad assumere le analogie altrui per adattarle alla tesi contraria, riprende da Locke la definizione dell'intelletto

umano come blocco di marmo, lo corregge in marmo « venato », e ne rovescia così la rappresentazione dell'attività mentale.

Eppure, l'analogia non ha tradizionalmente avuto l'onore di accedere ai vertici della gerarchia teoretica. I pensatori moderni, da Locke a Leibniz a Kant, l'hanno usata, e anche valorizzata come strumento di conoscenza, senza però concederle cittadinanza piena nella repubblica della logica. Nel secolo scorso le riserve si sono accentuate: valga per tutti J. Stuart Mill, che definiva l'analogia « some kind of argument supposed to be of an inductive nature, but not amounting to a complete induction »<sup>1</sup>. E nel Novecento, il superamento di certe diffidenze non ha tuttavia modificato radicalmente lo status gnoseologico dell'analogia; descritta solo o prevalentemente in termini funzionali, anziché strutturali, essa, « per quanto se ne esaltino a parole i meriti, finisce pur sempre con l'esser relegata al rango di quasi-logica, di ragione impura e di argomentazione-*faute-de-mieux* »<sup>2</sup>.

Va detto però che, tra gli approcci filosofici del nostro secolo (ed è il punto che ci interessa con riferimento a Eliot), la prospettiva fenomenologica costruita da Husserl fin dal 1913<sup>3</sup> è intrinsecamente analogistica, in quanto « non ammette che dei codici analogici di interpretazione »<sup>4</sup>. Nella sua dissertazione di dottorato ultimata nel 1916<sup>5</sup>, ma preparata tra il 1911 e il 1915, T. S. Eliot non fa alcun riferimento a Husserl (bastano le date a suggerire la difficile o impossibile accessibilità degli scritti del filosofo per un dottorando che con discontinuità lavorava alla tesi prima a Harvard e poi a Oxford). Tuttavia, nella riflessione per-

<sup>1</sup> J. S. Mill, *A System of Logic*, London 1872<sup>8</sup>, III, XX, 1.

<sup>2</sup> E. Melandri, *La linea e il circolo: studio logico-filosofico sulla analogia*, Bologna 1968, p. 36.

<sup>3</sup> E. Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, Halle 1913.

<sup>4</sup> E. Melandri, *op. cit.*, p. 89.

<sup>5</sup> T. S. Eliot, *Knowledge and Experience in the Philosophy of F. H. Bradley*, London 1964.

sonale e originale sul valore relativo dell'esperienza (riflessione che fa della sua dissertazione uno studio tutt'altro che circoscritto alla filosofia di Bradley), Eliot insiste sulla natura *relazionale* del mondo degli oggetti così come di quello della coscienza:

The criterion of reality [...] is to be found, not in the relation of the object to the subject, but in the directness with which the object is relatable to the intended world — for it is not always the same sphere of reality to which we refer our objects. So that the reality of the object does not lie in the object itself, but in the extent of the relations which the object possesses [...] These relations are all different points of view upon the object — i.e. they relate different aspects to a single point of reference [...] And a point of view, it may here be remarked, need not be considered as identical with one human consciousness; so that we may be said to move from one point of view to another when we determine an object by another relation<sup>6</sup>.

È in genere poco utile, e spesso arbitrario, prendere a spiegazione della prassi d'un artista i suoi assunti teorici (tanto più quando non si tratta solo di teorizzazioni sull'arte, bensì di speculazioni epistemologiche). Ma in questo caso, se ci consentiamo di procedere a nostra volta per suggestioni analogiche, dobbiamo ammettere che è difficile trovare termini più pregnanti, o comunque più suggestivi, di quelli contenuti nel passo sopracitato per descrivere il *pensare* analogico operante nella strutturazione della *poesia* eliotiana<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 91.

<sup>7</sup> È nei FQ, come si cercherà qui appresso di indicare con qualche sia pur rapido esempio, che l'analogia risulta più intrinsecamente, ed anche esplicitamente, messa alla prova, fino al suo scacco (ma altri potrebbe parlare di superamento) determinato dalla soverchiante irruzione metafisica. Qui, infatti, prevale uno svolgimento *concettuale* (para-logico e quasi lineare) della meditazione poetica. Non così avviene, a mio avviso, in *The Waste Land*, dove la dominanza del mito organizza il discorso per giustapposizioni a patchwork, per bruschi scarti dall'una all'altra area referenziale, secondo un movimento che esclude la correlazione analogica, e che si lascia piuttosto decodificare come processo di associazione, eminentemente

Al di là della fenomenologia husserliana, l'analogia riceve diretta attenzione da parte di altre correnti del pensiero filosofico-scientifico dei primi decenni del nostro secolo: in particolare, il neokantismo e il neotomismo. Per Höffding, l'analogia si specifica variamente a partire da una « somiglianza di rapporto fra due oggetti »<sup>8</sup>. La contrapposizione tra principio d'identità e principio d'analogia, presente in Höffding, è un tratto significativo del pensiero neokantiano e delle tendenze ad esso assimilabili: già per Meyerson<sup>9</sup>, ad esempio, « l'identità è un principio puramente logico, senza corrispondenza ontologica; la realtà si presenta come un *irrationnel*, poiché si sottrae indefinitamente a ogni nuovo sforzo di rinserrarla fra le maglie di un'identificazione razionale. Perciò l'analogia funge da principio di mediazione fra logica ed esperienza »<sup>10</sup>. Anche qui, l'affinità con le concezioni epistemologiche e con la prassi poetica di Eliot è evidente. Senza voler certo postulare una sua conoscenza diretta degli autori sopraricordati, dobbiamo tuttavia registrare una coincidenza ideale fra il modo in cui alcuni filosofi coevi si sono posti il problema di una definizione dell'analogia, d'una valutazione della sua funzionalità, e la tensione di Eliot verso il raggiungimento, per successive approssimazioni, di gradi sempre più alti d'identificazione; approssimazioni realizzate per mezzo di analogie tratte dal mondo limitato dell'esperienza.

I neotomisti francesi s'impegnarono nel recupero dell'analogia come criterio autosufficiente: Etienne Gilson ne discute, seppur brevemente (« La connaissance de Dieu par voie d'analogie »), nel celebre *Thomisme: Introduction à la philosophie de Saint Thomas d'Aquin* (1922); Jacques Maritain vi dedica un'Appendice al suo *Distinguer pour unir, ou Les degrés du savoir* (1932); M. T. L. Penido ne fa una

culturale, tra disparate entità singolarizzate e personificate attraverso un insistito ricorso alla nominazione.

<sup>8</sup> H. Höffding, *Der Begriff der Analogie*, Leipzig 1924. Citato da E. Melandri, *op. cit.*, p. 24.

<sup>9</sup> E. Meyerson, *Identité et réalité*, Paris 1907.

<sup>10</sup> E. Melandri, *op. cit.*, p. 25.

trattazione sistematica (*Le rôle de l'analogie en théologie dogmatique*, 1931). Ma in ogni tentativo di riscatto dell'analogia, la teologia dogmatica di quegli anni si è imbattuta in una contraddizione, poiché il principio dell'identità elementare rappresentato dall'unicità del Dio toglie in ultima analisi all'analogia la sua validità in quanto principio contrapposto; l'analogia finisce così per raccomandarsi solo come strumento parziale di conoscenza, come procedimento, appunto, per approssimazione. E poi, il paradosso dell'identità elementare non si presta a kantiane rappresentazioni « come se »; esige di essere *illustrato* per paradossi. La contraddizione nei FQ appare quasi del medesimo ordine: Eliot tende alla *reductio ad unum* su entrambi i versanti che ugualmente lo coinvolgono, quello gnoseologico e quello metafisico-religioso. Ma proprio mentre ricorre all'analogia come approssimazione verso l'unità gnoseologica (intersezione spazio-tempo, ecc.) è costretto a negarla, a dissolverla in paradosso nel momento in cui entra in gioco l'unità metafisica, teologica.

## II

Nelle implicazioni suggerite dalla doppia epigrafe ai FQ si potrebbe rintracciare un percorso mentale dall'analogia ad paradosso: dal « come se » all'unità elementare. La prima citazione da Eraclito (τοῦ λόγου δ' ἐόντος ξυνοῦ ζώουσιν οἱ πολλοὶ ὡς ἰδίαν ἔχοντες φρόνησιν.)<sup>11</sup> constata che « i più » vivono come se non vi fosse il Logos, la legge unificante della ragione. I più, non tutti: l'implicazione può dunque essere che per alcuni rimane aperta la possibilità di cercare di vivere *come se* vi fosse soltanto il Logos, superando le presunzioni individuali. La seconda citazione, an-

<sup>11</sup> « Ma pur essendo questo Logos comune, la maggior parte degli uomini vivono come se avessero una loro propria e particolare saggezza » (trad. di Gabriele Giannantoni, in *I Presocratici: Testimonianze e frammenti*, 2 voll., Bari s.d., I, p. 195).

cora da Eraclito (ὁδὸς ἄνω κάτω μία καὶ ὡστὴ.)<sup>12</sup>, è paradosso puro, che al di là del suo significato mi sembra si possa istituire a significante di quella *coincidentia oppositorum* che nella speculazione sostanzialmente antiaristotelica e antiscolastica di Niccolò Cusano è definita con l'immagine del muro che cinge l'assoluto, l'infinito dove Dio dimora: ciò che è vero al di là del muro non lo è al di qua, nel luogo della ragione umana che non può mai superare gli opposti<sup>13</sup>.

Oltre all'epigrafe, altri due aspetti deliberati, metalinguistici dei FQ (che in questa prospettiva possono essere considerati come testo unitariamente organizzato) riflettono perspicui rimandi all'analogia. Il primo aspetto è segnalato dal titolo generale, con la sua asserzione della natura analogica della poesia che esso denomina: poesia *come se* musica. Analogia consapevolmente giustificata e legittimata dallo schema compositivo dell'opera: successione orizzontale di « movimenti » (uno per ciascuna delle cinque sezioni in cui è diviso ogni Quartetto, con un'ulteriore sottile demarcazione segnata da uno scarto ritmico all'interno di quattro delle cinque sezioni), iterazione variata dello stesso « movimento » nelle sezioni corrispondenti di ciascun Quartetto. Altre realizzazioni della meta-analogia 'poesia come se musica' sono rilevabili sia al livello fonetico sia nella distribuzione concertata dei temi<sup>14</sup>.

Il secondo aspetto è costituito dalla *dispositio* argomentativa dei quattro componimenti. Pensiamo, ad esempio, alla disposizione della I sezione di *Burnt Norton*: una serie di quattro brevi enunciati che occupa dieci versi, seguita dall'analogia del « rose-garden » (33 versi) e conclusa dalla ripresa, con un'aggiunta, del quarto enunciato nei

<sup>12</sup> « Una e la stessa è la via all'in su e la via all'in giù » (*ivi*, p. 210).

<sup>13</sup> Niccolò Cusano, *De docta ignorantia*, Paris 1514, I, 4.

<sup>14</sup> Cfr. T. S. Eliot, « The Music of Poetry » (1942), in *On Poetry and Poets*, London 1957; R. MacCallum, *Time Lost and Regained: the Theme of Eliot's Quartets*, Toronto 1953; M. Pagnini, « La musicalità dei Four Quartets di Eliot », in *Critica della funzionalità*, Torino 1970.

versi finali. A questo proposito, è da considerare, anche se necessariamente per inciso in questa sede, il peculiare carattere dialettico degli enunciati eliotiani, che sussiste fin quando il paradosso metafisico non interviene a obliterare le distinzioni. Molti di questi enunciati non pongono affatto le antitesi in semplice contrapposizione (si è parlato troppo, e troppe volte con forzature, dei « contraries » di Eliot), bensì, con la doppia negazione dei poli antitetici, rinviano implicitamente alla sintesi (il procedimento dialettico non è forse infatti esemplificato dai filosofi con il modulo « né a né b, ma... »?): « Neither from nor towards; at the still point, there the dance is, / but neither arrest nor movement » (*Burnt Norton*, II).

Ma torniamo a quella che ho chiamato la *dispositio* dell'argomentare. Salvo la quarta sezione — sempre breve e unitaria nel suo registro lirico — le altre sezioni di ciascun Quartetto contengono, come già ho accennato, una demarcazione prodotta da uno scarto (talvolta assai lieve) nel ritmo o nella tonalità; ebbene, tale demarcazione segna il passaggio dall'enunciato all'analogia, oppure dall'analogia al suo commento discorsivo, secondo un ordito la cui regolarità sottende il ricamo delle variazioni. Talvolta, il passaggio è dichiarato al livello metalinguistico, come ad esempio in *East Coker* (II), dove l'analogia, che in registro lirico mette in correlazione il conflitto in terra con quello in cielo, è seguita da un commento che esplicita l'intenzione strategica di questo processo di transcodifica e insieme ne denuncia l'inadeguatezza: « That was a way of putting it — not very satisfactory: / a periphrastic study in a worn-out poetical fashion ».

### III

Messa alla prova in *Burnt Norton*, in *East Coker* e ancora nella prima sezione di *The Dry Salvages*, l'analogia appare sfuggibile, già quasi inutilizzabile, nelle successive sezioni del terzo Quartetto. La svolta, avvertibile quindi verso la metà di *The Dry Salvages*, conduce a un affievoli-

mento della capacità del linguaggio di generare nuove metafore, sicché i modi analogico-metaforici recedono sullo sfondo (il più delle volte investiti di una funzione essenzialmente ricapitolativa delle immagini già svolte nei Quartetti precedenti), mentre lo spazio poetico viene progressivamente occupato dal paradosso dell'identità e dalle sue univoche rappresentazioni allegoriche.

Ma si dovrà intanto ricordare la materia di cui per lo più si sostanziano le analogie eliotiane. Perelman e Olbrechts-Tyteca, descrivendo struttura e funzione dell'analogia in termini di *théma* (ciò che viene suggerito o proposto) e *phorà* (la trasmissione del « tema »)<sup>15</sup>, osservano come assai frequentemente il *théma* sia preso dal campo spirituale, mentre la *phorà* è tratta dal campo sensibile. Il modello più evidente di questo procedimento è a mio avviso la rappresentazione del concetto astratto di tempo nei termini sensibili di spazio fisico. Proprio su questa diffusa e ovvia modalità del pensare e del rappresentare (il tempo come *théma*, lo spazio come *phorà*) Eliot lavora e incide, con un'operazione poetica che si cala alla radice del discorso, nel paradigma analogico da cui si generano le metafore; non tanto, quindi, l'intervento linguistico con il quale molta poesia moderna libera nuova semanticità da singole « metafore morte », quanto l'arrischiata assunzione al livello concettuale del complesso intreccio di opposte definizioni (nella fattispecie, gli antitetici concetti della dimensione temporale che coesistono nella cultura coeva), e la concomitante produzione immaginativa di un disegno spaziale

<sup>15</sup> Ch. Perelman - L. Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation: la nouvelle rhétorique*, Paris 1958, paragrafi 82-88. Nella versione italiana (*Trattato dell'argomentazione*, Torino 1966) la sezione su « Il ragionamento per analogia » occupa le pp. 392-432. Ritengo più corretto ricondurre il francese « phore » al sostantivo greco *phorà* (« trasporto », ovvero « veicolo », come d'altronde nell'accezione aristotelica di *metaphorà*), anziché all'aggettivo *phorós* cui sembra rimandare il « foro » della traduzione italiana, con meccanica (ma non chiara per il lettore) assimilazione del secondo elemento dei composti italiani modernamente formati sul greco (« termoforo », « tedoforo », ecc.).

che s'istituisce a principio organizzatore del linguaggio, secondo una strategia palesemente dichiarata attraverso la scelta di toponimi per i titoli dei quattro componimenti<sup>16</sup>.

Ma, a partire dal terzo Quartetto, questa strategia opera sempre meno in profondità; al disotto delle conservate simmetrie esterne con i Quartetti che precedono, il disegno spaziale si scompone, diserta la propria funzione di *phorà*. Se le varie dimensioni del tempo sono « tema » trasmissibile, l'annullamento del tempo non trova, in questa fase della poesia di Eliot, modi analogici di rappresentazione. Può essere invocato, ma oltre l'invocazione la parola si arresta.

Confrontiamo rapidamente, e per un solo aspetto, la I sezione di *Burnt Norton* e quella di *East Coker*. In *Burnt Norton*, tre serie simmetriche di percorsi nello spazio (« Down the passage » — « Towards the door » — « Into the rose-garden », vv. 12-14; « Round the corner. Through the first gate, / Into our first world », vv. 20-21; « Along the empty alley, into the box circle » — « into the drained pool », vv. 32-33) scandiscono l'analogia del « rose-garden » (da notare anche, attraverso la numerazione dei versi, la loro collocazione e le rispettive distanze), disegnando forme delimitate e concluse entro le quali acquistano valore di realtà le immagini del non-sensibile o del non-esistente che accompagnano gli « invisible » « they » (« unheard music », « unseen eyebeam », « water out of sunlight », vv. 23, 27, 28, 35). Nei versi quasi esattamente corrispondenti della I sezione di *East Coker* (là 12-35, qui 15-34) si ripetono con variazioni le stesse forme di spazi percorsi: « the deep

<sup>16</sup> Sulle concezioni della dimensione temporale nella scienza e nella filosofia coeva, cfr. V. Gentili, « Simulazione e interdizione della spazialità: le aporie del tempo nei *Four Quartets* », in *AION-Anglistica*, XXI, 1-2 (1978), pp. 121-138. In quell'articolo esemplificavo l'uso del « linguaggio spaziale » (Lotman) come attualizzazione poetica di concetti. Di tale disegno spaziale ritengo opportuno indicare qui appresso alcuni tratti, ma in una prospettiva diversa, che anziché alle idee guarda alle modalità del pensare, un pensare, appunto, analogico che produce forme determinate sia del contenuto che della espressione.

lane » ricalca « passage » e « empty alley », e all'interno dell'« open field » la danza campestre iscrive una figura circolare come quella del « box circle » o del « drained pool ».

Nella I sezione di *The Dry Salvages*, ai quattro luoghi domestici corrispondenti alle stagioni (vv. 11-14) subentrano grandi spazi quali quelli del fiume, dell'oceano e della sua costa; a questi, anziché a forme concluse e geometricamente segnate, è affidata la trasmissione del tema di un doppio tempo: tempo « within us » e tempo « without us ». A partire dalla II sezione si avverte in *The Dry Salvages* come una sospensione del linguaggio spaziale di cui fin qui si sono alimentate le analogie dei Quartetti. La prima parte della II sezione non mostra quei tracciati, quelle figure, quelle dinamiche simmetrie che occupano le parti corrispondenti di *Burnt Norton* e *East Coker*. Dentro una forma metrica radicalmente diversa dalle precedenti (un esperimento sul modello medievale della sestina lirica), l'astratto domina sul concreto, l'esplicito sull'implicito, e il tono si fa quasi didascalico ed effusivo. E nell'altro « movimento » lirico del Quartetto (la IV sezione, altrove costituita da un'unica metafora estesa), *The Dry Salvages* sostituisce l'obliquità metaforica con il linguaggio diretto della preghiera; in tale contesto, simbolo e allegoria puntano alla denotazione univoca: l'Incarnazione va accettata, come mistero solo « a metà » intuibile, nel suo valore letterale.

Il pellegrinaggio a *Little Gidding* impone la svalutazione dell'esperienza e la resa di ogni intenzionalità conoscitiva: « you would have to put off / sense and notion » (I, vv. 41-42). Distinzioni e sintesi dialettiche, o mediazioni analogiche non sono più possibili; solo un'eco, nell'epitome della V sezione, dei luoghi metaforici costruiti dai Quartetti precedenti. Gli attanti di *Little Gidding* — allegorie, oggetti simbolici, personificazioni, figure storiche, fantasmi — muovono da e in luoghi fisicamente incombenti (ma intanto la II sezione celebra la morte dei quattro elementi del mondo), significando la propria insignificanza rispetto a un'identità metafisica postulabile per paradossi,

ma cui la stessa immaginazione dubita di poter concorrere: « the unimaginable / zero summer » (I, vv. 19-20).

In un vecchio libro che ancora ha qualcosa da dirci, Hans Larsson così trattava del paradosso (incluso tra le « figures poétiques »):

Ce n'est nullement par hasard qu'un élément de paradoxe se manifeste précisément dans les vérités suprêmes. Tant qu'on s'en tient aux vérités courantes, [...] on se sert de notions qui sont assez claires pour la généralité des esprits. Mais à mesure qu'on s'écarte des idées communes, on pénètre dans un domaine de distinctions qui ne sont pas claires pour la conscience de tous.

La mission du paradoxe est de briser les groupes associatifs erronés qui se sont invétérés dans les esprits. Il leur porte un coup vigoureux, presque violent<sup>17</sup>.

I paradossi di Eliot, applicati a « verità supreme », rompono effettivamente catene associative « inveterate » come quella tra tempo e spazio che nei primi Quartetti egli stesso ha messo alla prova, contrastandone la possibile inerzia e imprimendole forza generatrice d'immagini e metafore. Ma la rottura conduce alla soglia del silenzio. Messi da parte « sense and notion », ristretti i confini dell'immaginabile, « the language of the living » sembra soccombere davanti a un « beyond » dove « the communication / of the dead is tongued with fire » (I, vv. 50-51). Questa lingua (che qui è linguaggio) del fuoco ritorna come metafora morta e non riscattata (« lingue di fiamma ») a chiudere graficamente *Little Gidding*: « When the tongues of flame are in-folded / into the crowned knot of fire / and the fire and the rose are one ». Il disegno si è fatto emblema, forse allegoria visualizzata dell'Uno per eccellenza, ma ormai quasi soltanto decorazione posta a suggello di un discorso poetico che si è consumato nella propria nullificazione.

<sup>17</sup> H. Larsson, *La logique de la poésie*, Paris 1919 (ediz. orig., Lund 1899), pp. 133, 131.



DA POPE A KIERKEGAARD:  
NEW YEAR LETTER DI W. H. AUDEN

di  
Nicola Pantaleo  
Bari

Nel momento in cui, alle prime avvisaglie del secondo conflitto mondiale, Auden si appresta a consumare la « gran fellonia », l'abbandono della terra dove il suo genio bizzarro e « stregonesco » aveva seminato scandalo tra i benpensanti della sua classe e raccolto attorno a sè, per altro verso, un manipolo di fedelissimi colleghi della professione letteraria, soprattutto Day Lewis, MacNeice, Spender, il ripensamento di un gesto già scontato come un atto rituale e peculiare di un'era di esili umani e letterari, ma ben presto nodo di aspre pur se non lucidissime controversie, è espresso col suo stile allusivo e straniato nel poemetto che, pubblicato nel gennaio del 1941 negli Stati Uniti col titolo originale *The Double Man*, modificato in *New Year Letter* nell'edizione inglese dello stesso anno<sup>1</sup>, segna, in tutta apparenza, un « turning-point » nell'itinerario poetico-ideologico dell'autore. La metafora aspra e allucinata con cui si apre la seconda parte del poemetto, anche se vi sono riconoscibili i tratti salienti della consueta simbologia densa di frontiere, misteriosi avversari, terre inospitali, ne è schietta testimonianza:

To-night a scrambling decade ends,  
And strangers, enemies and friends

<sup>1</sup> È l'intitolazione accreditata, in via definitiva, a partire dall'edizione poetica 'omnia' *The Collected Poetry of W. H. Auden*, apparsa a cura dell'autore nel 1945 a New York.

Stand once more puzzled underneath  
The signpost on the barren heath<sup>2</sup>.

Una umanità smarrita che ricerca una via d'uscita che non sia il burrone kirkegaardiano. La liquidazione di un periodo, gli anni trenta, uno dei momenti più drammatici e intellettualmente fecondi della cultura inglese contemporanea, non poteva essere più drastica e radicale. Frederick Buell, nella sua utilissima indagine della poesia sociale di Auden<sup>3</sup>, ne rintraccia l'immediato antecedente poetico nella composizione intitolata « September I, 1939 ». Esigenza di ricercare una verginità letteraria, abbandonandosi alle spalle un'ingombrante eredità e inseguendo il mito dell'anonimato del poeta nella giovane e distratta metropoli nordamericana, la « open society » di cui a più riprese discorre in vari luoghi della sua poesia? Crisi più propriamente di natura eticoreligiosa, del resto una costante significativa nella letteratura inglese, a far inizio dai Cavalier Poets, ovvero saggio ripiegamento su verità solidamente accettate nel corso dei secoli? È un dilemma interpretativo, questo, su cui vari critici audeniani si sono accaniti, senza peraltro offrire risposte del tutto soddisfacenti. Resta la denuncia di un decennio « falso e meschino », come il poeta lo definisce nella composizione sopra ricordata, con intero il sospetto che può derivare al lettore da una suscettibilità alla ritrattazione che si era spinta fino alla espunzione del canone di liriche di riconosciuta validità artistica, documenti incancellabili di un impegno convinto e appassionato, quali « Spain 1937 », « A Communist to Others », « Sir, No Mans's Enemy » e perfino « September I, 1939 ». Occorre, tuttavia, tener conto che il riflusso ideologico che caratterizza, allo spirare del decennio, pressoché l'intero movimento degli intellettuali di sinistra in Inghilterra, come è documentato dal

<sup>2</sup> W. H. Auden, *New Year Letter*, London, Faber and Faber, 1941, vv. 319-322, p. 28. N.B. Si farà successivamente riferimento a questo testo con le iniziali N.Y.L.

<sup>3</sup> Cfr. F. Buell, *W. H. Auden as a Social Poet*, Ithaca, Cornell University Press, 1973 (specialmente p. 185 e segg.).

bellissimo libro di un testimone non sospetto<sup>4</sup>, investe Auden in forme molto più oblique e sfumate, se in un'articolata dichiarazione di fede politica del 1939 egli ribadiva la sua fondamentale adesione all'analisi marxista della società:

On the whole, Marx seems to me correct in his view that physical conditions and the forms of economic production have dictated the forms of communities... (and) that sovereignty or government is not the result of a contract made by society as a whole, but has always been assumed by those people in society who owned the instruments of production<sup>5</sup>.

e, in genere, ai principi della democrazia socialista:

If... we are fairly optimistic, believing that bad environment is the chief cause of badness in individuals, and that the environment can be changed, we shall tend toward a belief in some part of democracy...

I think that the socialist are right and the fascists are wrong in their view of society<sup>6</sup>.

Dovrà passare, infatti, molta acqua sotto i ponti della sua esperienza letteraria e politica prima che egli possa pervenire al convincimento che « poets are, by the nature of their interests and the nature of artistic fabrication, singularly, ill-equipped to understand politics or economics »<sup>7</sup>.

E la forte carica antiromantica che aveva da sempre ispirato l'intera sua produzione poetica e le sue posizioni estetiche più riconoscibili, fino alla recensione del libro di Cleanth Brooks *Modern Poetry and the Tradition* apparsa nel febbraio del 1940 su *New Republic* col titolo quanto mai esplicito « Against Romanticism », si stempererà in affermazioni del seguente tenore: « All poets adore explosions,

<sup>4</sup> Cfr. J. Symons, *The Thirties, A Dream Revolved*, London, Faber, 1975 (specialmente pp. 46-48).

<sup>5</sup> W. H. Auden et alii, *I Believe*, ed. C. Fadiman, (New York 1939), London, Allen and Unwin, 1940, pp. 19-20.

<sup>6</sup> *Idem*, pp. 23-30.

<sup>7</sup> W. H. Auden, « The Poet and the City », in *The Dyer's Hand*, London, Faber and Faber, 1963, p. 84.

thunderstorms, tornadoes, conflagrations, ruins, scenes of spectacular carnage. The poetic imagination is not at all a desirable quality in a statesman »<sup>8</sup>.

Eppure, nel gennaio del 1941, periodo coevo alla pubblicazione di *New Year Letter*, poteva ancora sostenere, in un conciso intervento giornalistico, che l'intellettuale, accezione più ampia ma inclusiva di quella di poeta, come è sempre in Auden, aveva da rivendicare un suo modo peculiare, ma decisivo, di inserirsi nel dibattito e nell'azione politici<sup>9</sup>.

La nuova valenza ideologica sottesa a *New Year Letter*, non scaturisce, pertanto, come invece appare a taluni critici, da una rottura traumatica e definitiva di equilibri consolidati, ma piuttosto da un adeguamento e sviluppo di motivi connaturati alla poetica di Auden, su cui le condizioni storiche e le scelte di vita del poeta agiscono da meri catalizzatori. Un'indagine puntuale dei luoghi di maggior rilievo del poemetto consentirà di rinvenire la trama di rimandi e richiami alla produzione precedente ed anche di verificare la consistenza di un'ossatura culturale che si espande lungo linee di sviluppo predeterminate.

*New Year Letter* rappresenta, in tutta evidenza, un tormentato passaggio verso un approdo, la poesia della metà degli anni Quaranta, in cui suggestioni bibliche, richiami shakesperiani e cadenze eliotiane si alternano e fondono in una gamma di sperimentazioni dove il modulo lirico è decisamente abbandonato in favore dei registri drammatici<sup>10</sup>.

Ma già nel poemetto del 1941, a dispetto dell'agile tono argomentativo e sentenzioso da epistola settecentesca, sono

<sup>8</sup> W. H. Auden, « Against Romanticism », *New Republic*, C11 (February 1840), p. 187.

<sup>9</sup> Cfr. W. H. Auden, « The Role of Intellectuals in Political Affairs » *Decision*, I (Jan. 1941), p. 45.

<sup>10</sup> A *New Year Letter* fanno seguito, a brevi intervalli, editi negli stessi anni dalla Faber a Londra e dalla Random House a New York, *For the Time Being* del 1945, che include, oltre al poemetto con lo stesso titolo, anche « The Sea and the Mirror », e *The Age of Anxiety: A Baroque Eclogue*, del 1947.

rintracciabili modi e accenti drammaturgici nella frequenza di interrogazioni e apostrofi, nel ricorso alla forma dialogica, nella stessa accentuata dialetticità dell'esposizione. Ma ancor più sintomatica di questo mutamento di genere, ed è un elemento su cui nessun commentatore, a notizia di chi scrive, ha soffermato la sua attenzione, appare l'adozione di un apparato di note dalle proporzioni soverchianti le dimensioni del testo del poemetto (81 pagine contro le complessive 57 di quest'ultimo), la cui funzione prevalente non è quella di commento o espansione del discorso, che pure non è in discussione, bensì quella di un contrappunto e di una bizzarra « concordia discors » di voci storiche della cultura di ogni tempo e paese, convocate a consulto al capezzale dell'umanità inferma.

Possono giovare alcune esemplificazioni: all'affermazione « ... we are conscripts to our age » (« Siamo i coscritti della nostra età » v. 1164) fa riscontro nella nota corrispondente un dialogo immaginario e dalle tinte ironiche e provocatorie:

« Don't you dream of a world, a society with no coercion? »  
« Yes, where a foetus is able to refuse to be born. »<sup>11</sup>

E alle parole « the gross behaviour of a group » (« il volgare comportamento di un gruppo » v. 1371) si contrappone la chiosa rimata:

Hard cases make bad law, as the politician learns to his cost;  
Yet just is the artist's reproach: who generalizes is lost<sup>12</sup>.

Il molto citato Nietzsche è evocato dai versi « His thoughts towards the Minotaur, / to take an early boat for Crete » (« I suoi pensieri si volgono al Minotauro per prendere la prima nave per Creta » vv. 280-281) per introdurre, con toni drammatici, il corrispettivo storico del « perpetuum » mitologico: « Ah, this old Minotaur. What he has

<sup>11</sup> W. H. Auden, *N.Y.L.*, p. 126, nota al v. 1164.

<sup>12</sup> *Idem*, p. 140, nota al v. 1371.

already cost us. Every year all Europe strikes up the cry: Off to Crete! Off to Crete! »<sup>13</sup>.

Ma a fugare eventuali dubbi sulla scelta letteraria di Auden vale ricordare che il poemetto è delimitato oltre che dall'ingombrante intelaiatura delle note anche dalla cornice del Prologo e dell'Epilogo e dall'Appendice di venti sonetti, in cui si fissano e articolano temi che sono sì rilevanti nella *Lettera* ma dominanti e focali nell'intera sua produzione poetica degli anni '30: la « Quest »<sup>14</sup>, soprattutto, che dà il titolo alla serie sonettistica, nelle sue connotazioni di viaggio avventuroso fuori dei confini del quotidiano e del convenzionale, che è poi, nelle sue implicazioni socio-politiche, sfida al sistema borghese, di illuminazione e pellegrinaggio spirituali ai santuari della verità, di laboriosa esplorazione del subconscio alla ricerca dell'autenticità dell'Io. *New Year Letter*<sup>15</sup>, al di là di talune astrusità e compiaciuti ermetismi, non custodisce segreti quanto al significato della divisione in tre sezioni, ai debiti letterari e filosofici, alle scelte tematiche di fondo.

È largamente condivisa l'opinione di Callan<sup>16</sup> che le tre

<sup>13</sup> W. H. Auden, *N.Y.L.*, p. 95, nota al v. 280.

<sup>14</sup> Il tema della « Ricerca » percorre coerentemente la poesia e la produzione teatrale audeniana, dalle liriche « The Wanderer » e « Missing » della raccolta *Poems 1928* al dramma *The Ascent of F 6* del 1936 a composizioni tarde come « A Change of Air », apparsa su *Encounter* nel gennaio 1962 e poi inclusa nella silloge *About the House* (vedere in M. K. Spears, *The Poetry of W. H. Auden, The Disenchanted Island*, New York, Oxford University Press, 1963, pp. 138-141).

<sup>15</sup> Il poemetto, che consta di 1707 versi ottosillabici, rimanti a due a due, e che è dedicato all'amica devota del poeta Elizabeth Mayer, membro, come i coniugi Niebhur, della numerosa colonia tedesca che si era stabilita negli Stati Uniti nel 1941 per sfuggire al regime nazista, apparve per la prima volta negli Stati Uniti per i tipi della Random House col titolo *The Double Man*, che rispecchia fedelmente il contenuto dell'epigrafe montaignana. « We are, I know not how, double in ourselves, so that what we believe we disbelieve, and cannot rid ourselves of what we condemn ».

<sup>16</sup> Cfr. E. Callan, « The Development of W. H. Auden's Poetic Theory since 1940 », *Twentieth Century Literature*, vol. 4, N. 3, Oct. 1958, p. 84.

parti in cui è articolato il poemetto audeniano riflettano le tre sfere dell'esperienza umana, l'estetica, l'etica e la religiosa, che sono al centro dell'indagine filosofico-teologica del padre dell'esistenzialismo, il danese Søren Kierkegaard<sup>17</sup>. Molta parte dell'impianto ideologico è, inoltre, riferibile all'influsso del pensiero teologico e dell'azione politica del tedesco Rheinold Niebhur, le cui opere maggiori, pubblicate negli Stati Uniti, *Christianity and Power Politics* e *The Nature and Destiny of Man*, furono entrambe recensite da Auden, rispettivamente su *Nation* nel gennaio del 1941 e su *New Republic* nel giugno dello stesso anno, in termini estremamente elogiativi. Una terza fonte, di peso certamente non minore delle altre due, e per espressa dichiarazione dell'autore<sup>18</sup>, viene usualmente individuata dai critici audeniani nell'opera multiforme e coltissima del rev. Charles Williams con cui il poeta ebbe un incontro, probabilmente in occasione della compilazione dell'*Oxford Book of Light Verse* nel 1938, come ipotizza Spears, che costituì una sorta di folgorazione spirituale, e di cui nel 1956 curò una nuova edizione dell'opera maggiore *The Descent of the Dove*.

Altre suggestioni gli vengono in quegli anni dalla lettura assorta dei romanzi di Kafka<sup>19</sup> e dalla frequentazione dei sonetti ed epigrammi di Rilke, che eleggerà rispettivamente

<sup>17</sup> Nelle « Notes » vengono riportati senza commento 4 estratti dei *Diari* di Kierkegaard. (Note pp. 88, 105, 129, 136).

<sup>18</sup> L'unico scarno ma significativo riferimento a Williams nelle « Notes », a commento dei versi 1600-1601, p. 154, suona lapidariamente: « For this quotation and for the source of many ideas in the poem v. Charles Williams, *The Descent of the Dove* ».

<sup>19</sup> Se ne rinviene in quel periodo una traccia nel breve articolo « The Wandering Jew », apparso su *New Republic CIV*, nel febbraio 1941, pp. 185-186. Vi recensisce tre pubblicazioni del narratore praghese, *Amerika, Il Castello*, e una antologia di scritti kafkiani, che riscuotevano un grande interesse presso il pubblico americano, cogliendo il destro per affrontare il tema della « quest ». Nel 1946 inserirà un suo contributo dal titolo « K.'s Quest » nella raccolta di saggi critici curata da Angel Flores, *The Kafka Problem*, New York, New Directions, 1946.

a modello della sua sequenza « The Quest » e di brevi composizioni di cui infoltirà le « Notes »<sup>20</sup>.

Ma i temi che sono al centro del primo poemetto « americano » di Auden non rappresentano meramente un « mélange » delle fonti, operato con abile trasformismo, e neppure un'appropriazione di contenuti ideologici di varia provenienza, a riprova dello straordinario eclettismo del poeta. Essi sono fundamentalmente gli interrogativi e i dilemmi di cui si nutre gran parte della problematica poesia audeniana della seconda metà degli anni trenta: la scelta esistenziale, la responsabilità individuale e collettiva, la critica del sistema capitalistico, il ruolo della cultura, le dicotomie libertà-necessità, arte-vita, egocentrismo (Eros) - solidarietà (Agape) e, a coronamento di tutto questo, la ricerca della « città della giustizia », il « Buon Paese », che è al tempo stesso reale e ideale, i Nuovi Cieli e la Nuova Terra dell'utopia giovannea.

L'aria di ciarlieria disquisizione su questo e quello che Davison<sup>21</sup> ravvisa in *New Year Letter*, una sorta di ironico e autoironico « anticlimax » che pervade l'intera composizione, è coerente con l'atteggiamento di « clinical detachment » che, nella sua polemica contro la poesia romantica, Auden raccomandava fin dalle sue prime pagine critiche, e si inserisce, per altro verso, nel filone moraleggiante delle epistole filosofiche settecentesche a carattere divulgativo e di tono salottiero. Ma il linguaggio del poemetto ha qualità di obliquità e contraddizione, come osserva il Johnson<sup>22</sup>, che gli

<sup>20</sup> Sul lirico viennese Auden aveva già scritto nel 1939 per *New Republic* una sommaria recensione, dal titolo « Rilke in English », di una versione delle *Elegie di Duino* curata da Lieshman e Spender, e vi era tornato più recentemente con l'articolo « Poet in Wartime » (*New Republic* CIII, luglio 1940, pp. 59-60) in cui commenta le versioni inglesi delle lettere in tempo di guerra di Rainer Maria Rilke (1914-1921) e di una silloge di liriche.

<sup>21</sup> Cfr. D. Davison, *W. H. Auden (Literature in Perspective)*, London, Evans, 1970, p. 142.

<sup>22</sup> Cfr. R. Johnson, *Man's Place: An Essay on Auden*, Ithaca, Cornell University Press, 1973, pp. 3-4.

consentono di farsi veicolo dell'atteggiamento dialettico e dei registri drammatici di cui si discorreva prima.

La prima parte è ad un tempo la formulazione poetica della categoria estetica di Kierkegaard, in particolare le idee esposte dal filosofo danese in *Aut-Aut*, delle quali peraltro il poeta un decennio dopo fornirà una valutazione piuttosto critica<sup>23</sup>, ma anche un tentativo di ricercare, a partire dal caos della guerra e dai suoi effetti disumananti, le ragioni contingenti e storiche gli « errori », anche nel senso, qui, cristianeggiante, di colpa e peccato, individuali e collettivi, che hanno condotto al naufragio del sogno millenaristico di un'intera generazione.

La guerra, presentata dal poeta ora con un'efficace immagine di terrore ancestrale (« the thing ») e con una tecnica mutuata dal « thriller » cinematografico, ora come una forza misteriosa che libera, quasi psicanaliticamente, le ostilità represses, gli odi razziali (« a little crowd smash up a shop / suspended hatred crystallize / in visible hostilities »<sup>24</sup>) ha brutalmente messo allo scoperto la disarticolazione già prodottasi nell'individuo tra « sense », « feeling » e « intelligence », la tripartizione aristotelica della personalità senziente, cui l'arte riesce a conferire una effimera ma significativa relazione di « ordine »<sup>25</sup>.

Le nozioni di armonia, equilibrio, simmetria che ridondano nelle prime pagine del poemetto e sulle quali Auden costruisce la sua nota e controversa affermazione estetica « To set in order -that's the task / both Eros and Apollo

<sup>23</sup> Cfr. *The Living Thoughts of Kierkegaard*, antologia di estratti delle opere del filosofo danese a cura di Auden, pubblicata a New York nel 1952 e ristampata per i tipi della Indiana University Press nel 1963. Vedere anche « Religion and Intellectuals », *Partisan Review*, XVII (Febr. 1950), specialmente pp. 23-24, nonché « Hic et Ille », pubblicato per la prima volta su *Encounter* nel 1956 e poi incluso in *The Dyer's Hand and other Essays*, London, Faber and Faber, 1963, dove si mette in discussione l'autenticità della versione esistenzialista della « scelta » (v. p. 103).

<sup>24</sup> W. H. Auden, *N.Y.L.*, vv. 32-41, p. 18.

<sup>25</sup> W. H. Auden, *N.Y.L.*, vv. 52-53, pp. 18-19 « For Art had set in order sense and feeling and intelligence ».

ask; / for Art and Life agree in this, / that each intends a synthesis » cui fa seguito la precisazione « Art is not life, and cannot be / a midwife to society »<sup>26</sup> va ricordato che sono riferite, nell'apertura del discorso, alla musica, di cui Auden fu cultore appassionato<sup>27</sup> e che non casualmente lo accomuna all'autore di *Four Quartets*. Musica e poesia, nell'accezione di « canto » che è frequente ritrovare negli scritti audeniani e che in tutta evidenza sono richiamate dall'evocazione di Apollo, costituiscono l'espressione più alta, nella sfera dell'estetica, del bisogno profondo di unità che travaglia l'uomo contemporaneo. Ma, aggiunge il poeta, il loro esercizio non coinvolge l'uomo nella sua storicità, non gli può proporre modelli esistenziali che non siano già, di fatto, superati e, in ogni caso, resi astratti come formule algebriche: si tratta di esperienze irripetibili (« unique »), il cui limite fondamentale è di poter dar luogo soltanto a « autonomous completed states » (v. 86), a perfezione immutabile e senza vita.

Si consuma in questi versi una crisi profonda che aveva scosso già alla fine del precedente decennio alcuni capisaldi della poesia « committed » di Auden e degli autori che assieme a lui avevano dato vita alla fantasiosa e iconoclastica generazione dei poeti inglesi degli anni Trenta. Allora, l'attacco condotto sul triplice fronte della persistente poesia edificante vittoriana, delle forme irrazionalistiche e nichilistiche epigone del simbolismo e, « tout court », di ogni tentazione escapistica, nonché del neutralismo georgiano e del liberalismo estetizzante del Bloomsbury Group, era motivato da una pur superficiale assimilazione del concetto marxista

<sup>26</sup> *Idem*, vv. 56-59, e in seguito, vv. 78-79.

<sup>27</sup> È nota l'ampia e articolata produzione audeniana in campo musicale, con l'elaborazione di libretti operistici e testi poetici musicati dai maggiori compositori dell'epoca, da Strawinsky a Britten, all'amico Kallmann. Negli anni Quaranta si annoverano in particolare *Ballad of Heroes*, *Hymn to 5*, *Cecilia*, l'opera lirica *Paul Bunyan* e il poemetto *For the Time being* col sottotitolo significativo *A Christmas Oratorio*; inoltre, uno degli altri due poemetti maggiori di quel periodo, *The Age of Anxiety*, fu trascritto nell'omonima sinfonia per pianoforte e orchestra di Bernstein nel 1950.

dell'arte intesa come sovrastruttura da mettere al servizio della struttura, cioè, nella fattispecie, della classe rivoluzionaria emergente.

In « A Communist to Others » ed altre liriche di *Poems 1930*, poi rinnegate, si celebrava l'aspirazione a calare l'arte nelle piazze e nei luoghi delle lotte operaie, a fare del poeta « uno come gli altri » che più che insegnare ha da ascoltare e che quasi fa ammenda di possedere un carisma da amministrare<sup>28</sup>. È ben vero, d'altra parte, quanto annota Hynes nella sua penetrante analisi dei rapporti tra letteratura e politica negli anni Trenta in Inghilterra, citando un anonimo necrologio sul simbolico sacrificio di John Cornford:

Much of what young men did in the 'thirties might be described in these terms, as 'delivering their testimony', and many of the things they wrote which seem to violate the canons of aesthetics are better understood as testimonies, to be judged in other terms<sup>29</sup>.

A questa connotazione emotiva viscerale dell'arte intesa come partecipazione diretta agli eventi politici nella forma di un solitario e aristocratico dono di sé, fuori da schemi ideologici e adesioni di principio, in Auden si combinano fin dall'inizio la lezione brechtiana del distacco estetico, delle cose che parlano da sé e « convincono di peccato », una inconfondibile inclinazione satirica che, come documenta uno studio di Spears<sup>30</sup>, costituisce la maggiore peculiarità dell'arte audeniana. Un punto d'approdo cruciale e chiarificatore dell'evoluzione intervenuta è quanto Auden dichiara nel 1943:

Art... is not Magic, i.e., a means by which the artist communicates or arouses his feelings in others, but a mirror in which they

<sup>28</sup> Cfr. W. H. Auden, « A Communist to Others », *Poems 1930*, ristampate in *Poetry of the Thirties*, ed. Robin Skelton, Harmondsworth, Penguin, 1961, p. 54 « We cannot put on airs with you / the fears that hurt you hurt us too... / you need us more than you suppose / and You could help us if you chose ».

<sup>29</sup> S. Hynes, *The Auden Generation*, London, The Bodley Head, 1976, p. 71.

<sup>30</sup> K. M. Spears, « Late Auden: The Satirists as Lunatic Clergyman », in *Sewanee Review*, 59, 1951.

may become conscious of what their own feelings really are: its proper effect is, in fact, disenchanting<sup>31</sup>.

L'immagine dell'arte come specchio dei tempi non è certo nuova: le sue radici affondano nel pensiero aristotelico e il suo più immediato antecedente è la tradizione satirica inglese che va da Ben Jonson a Pope. Il magistero popiano, cui Auden stesso si dichiara tributario<sup>32</sup>, è presente in misura ragguardevole oltre che nella forma letteraria anche in alcune giunture dell'intelaiatura ideologica della *Letter*: l'aspirazione a cogliere, in una sintesi ambiziosa dei grandi processi fisici e metafisici, storici e individuali, tra « esprit du temps » e « universalia », i tratti riconoscibili della condizione umana, l'ironia diffusa che stempera le angolosità polemiche e semplifica le operazioni concettuali, l'appello al raziocinio, al buon senso e all'equilibrio contro ogni esasperazione dualistica.

Ma molto più marcate delle affinità appaiono le differenze: l'elemento di crisi di « anxiety » che Auden introduce a varie riprese nella *Lettera* e che pone in discussione le certezze filosofiche acquisite, come non era nel caso del poeta augusteo, e la maggiore ampiezza dello scenario umano e culturale su cui si smussa lo scalpello satirico.

Come nella *Dunciad* dell'autore settecentesco si celebra la pochezza dei poetastri di Grub Street, ancorché « laureati », in una spietata rassegna della degradazione letteraria del tempo, qui Auden fa riferimento a quegli strati di autori per cui l'arte costituisce una compensazione dell'inadeguatezza e delle frustrazioni della vita.

Ma si tratta di una annotazione non distruttiva, anzi cauta e quasi permeata di comprensione, come se lo stesso Auden si riconoscesse in qualche misura nei poeti contem-

<sup>31</sup> *Idem*, p. 53.

<sup>32</sup> L'interesse di Auden per l'autore settecentesco risale ad un suo saggio dal titolo « Pope », apparso in un libro curato da Bonamy Dobrée col titolo *From Anne to Victoria* (New York, Scribner, 1937). Nel suo « Criticism in a Mass Society », incluso in *The Intent of the Critic*, a cura di D.H. Stauffer, Londra, Princeton U.P., 1941, egli fa ascendere a Dante, Langland e Pope gli influssi più diretti sulla sua ispirazione poetica.

poranei, la « sullen generation » del v. 119, sui quali l'ombra dei grandi maestri si proietta ammonitrice e consolatrice a un tempo:

..... who  
That ever has the rashness to  
Believe that he is one of those  
That greatest of vocations chose,  
is not perpetually afraid  
That he's unworthy of his trade...?<sup>33</sup>

Nell'« Epilogue », che chiude *New Year Letter*, vengono reiteratamente sottolineate le qualità di laboriosità oscura e costante e di umiltà che, come per il poeta, sono per l'uomo comune, per il « solitary man... weeping on a bench » della bellissima composizione « 1929 » del 1930, una residua possibilità di sopravvivenza individuale.

In un'altra composizione della raccolta *Poems 1930* dal titolo « Family Ghosts » Auden aveva già delineato l'idea che dalla fragilità emotiva del poeta scaturisse, per la via di un coraggioso impegno di vita e di lavoro, la potenza misteriosa dell'ispirazione artistica e che le immagini dei grandi poeti del passato, tra i quali allude sintomaticamente al Pope satirico, sono state condizionate da sentimenti ovvi e comuni.

Il complesso di colpa che affligge la società contemporanea e di cui il poeta ha fornito numerose e insistite descrizioni nelle sue composizioni degli anni Trenta viene ora assunto nei suoi termini particolari, cioè l'artista imputato in base all'idea mutuata dai *Diari* di Kierkegaard che il genio è costretto alla solitudine e alla macerazione demenziale (v. nota al verso 109, pp. 88-89) e, nei suoi termini generali, la « situazione » contemporanea pullulante di crimini atroci, gli stermini messi in atto dai fascisti giapponesi, spagnoli, italiani e tedeschi (cfr. vv. 269-278). Dagli *Aforismi* di Kafka<sup>34</sup> Auden trae, quindi, la metafora del tribunale letterario, ai cui giudici supremi, Dante, Blake e Rimbaud,

<sup>33</sup> W. H. Auden, *N.Y.L.*, vv. 127-132, p. 21.

<sup>34</sup> Cfr. W. H. Auden, *N.Y.L.*, nota al v. 142, p. 92.

spetta di vagliare l'autenticità e correttezza della professione poetica.

I giudici supremi e l'eterogenea giuria di poeti, da Catullo a Rilke a Baudelaire, non emetteranno verdeti di condanna, analogamente a quanto Auden scrive in « Petition », una lirica del 1930, dove veniva accordata all'umanità un'indulgenza plenaria con l'eccezione della « volontà invertita »<sup>35</sup>.

Ma ciò non libera il giovane poeta, sottoposto a giudizio, dagli effetti della « colpa »:

Yet still the weak offender must  
Beg still for leniency...<sup>36</sup>.

Così nella vivace semiseria rappresentazione, col linguaggio e nel tono di un thriller poliziesco, con cui si conclude la prima parte, delle grandi divaricazioni ideologiche internazionali che determinano in Europa un'atmosfera crescente di angoscia e di reciproca colpevolizzazione, fino all'avvento del mostruoso tiranno nazista, la ricerca delle responsabilità storiche e individuali si stempera nella consapevolezza che al fondo dei « vast spiritual disorders » vi è un'incapacità del linguaggio artistico di mediare, disinnescando ostilità e pregiudizi, « approcci troppo intensi » alla verità:

Though language may be useless for  
No words men write can stop the war...  
Yet truth, like love and sleep, resents  
Approaches that are too intense<sup>37</sup>.

Vi è in questa sottolineatura della relatività della suggestione artistica l'eco delle parole che Kierkegaard mette sulle labbra di uno dei due immaginari interlocutori della disputa tra estetica ed etica che anima le pagine di *Aut-Aut*: « Per quel che riguarda l'arte e la poesia, ti ricorderò quanto

<sup>35</sup> W. H. Auden, « Petition », *Poems 1930*, N. XXX, ristampata in *Collected Shorter Poems*, London, 1950.

<sup>36</sup> W. H. Auden, *N.Y.L.*, vv. 229-30.

<sup>37</sup> *Idem*, vv. 295-300.

ho osservato più sopra, che esse danno solo una riconciliazione imperfetta con la vita »<sup>38</sup>.

Nella seconda parte del poemetto Auden fa più accentuatamente uso di una scrittura drammaturgica e di espedienti teatrali, quali la personificazione del principio di contraddizione nella figura del Diavolo, chiamato anche con i nomi biblici di Principe della menzogna, l'Accusatore, il grande Negatore. Ma sotto l'effervescenza del linguaggio allusivo, delle interrogazioni e delle opposizioni di idee, corre limpido l'attacco ai sistemi di pensiero che a partire da Cartesio e da Lutero avrebbero disgregato l'unità del sapere e dell'esperienza dando luogo alla crisi d'identità di cui l'uomo contemporaneo soffrirebbe a tutte le latitudini.

È un argomento fondamentalmente reazionario che sembrerebbe accomunare Auden agli utopisti medievalizzanti di tutte le epoche, anche se il poeta è pronto a precisare che non insegue il miraggio di un ritorno ad una mitica età dell'oro, come osserva nella recensione al libro *The Nature and Destiny of Man* di N. Reinhold:

We must not, however, be nostalgic. Luther and Descartes, to whatever brink of disaster we have allowed them to push us, stand, like the angels about Eden, barring the way back from an unintelligible dualism to any simple one-to-one relation<sup>39</sup>.

Ogni forma di filosofia dualistica, come ogni assolutizzazione monistica, vengono stigmatizzate in quanto riduttrici, in opposte direzioni, dell'integrità del reale. Ma anche su questo terreno l'Auden degli anni Quaranta non esprime un netto ripudio del Marxismo e della psicologia freudiana alle cui analisi ancorò gran parte della sua produzione poetica precedente.

Nella « Preface to Kierkegaard » egli individua, infatti, l'imprescindibilità, ai fini della comprensione dello stato di angoscia e alienazione dell'uomo contemporaneo, dello

<sup>38</sup> S. Kierkegaard, *Aut-Aut*, versione italiana di K. M. Guldbrandsen e R. Cantoni, Milano, Mondadori, 1956, p. 154.

<sup>39</sup> W. H. Auden, « The Means of Grace », in *New Republic*, CIV (June 1941), p. 766.



strumento dialettico di cui Marx e Freud si servirono in modo impareggiabile<sup>40</sup>. La poesia fa ancora una volta le spese dell'ironia dell'autore: « The Devil, indeed, is the father of Poetry, for poetry might be defined as the clear expression of mixed feelings »<sup>41</sup>.

Callan, commentando questo assunto e prescindendo da ogni sua connotazione giocosa e provocatoria, osserva a tale proposito: « Since Art is a shared or catholic activity, he [Auden] is the first to feel the consequences of a lack of common beliefs, and the first to seek a common basis for human unity »<sup>42</sup>.

Il primato dell'etica sull'estetica, di cui Auden tratta nella seconda parte di *New Year Letter* sulle orme del Kierkegaard di *Aut-Aut*, è però relativo; il disinganno di chi si attendeva una palingenesi dalla realizzazione di un'etica rivoluzionaria è descritto icasticamente nei noti versi:

We hoped; we waited for the day  
The state would wither clean away,  
Expecting the millennium  
That theory promised us would come:  
It didn't<sup>43</sup>.

La parabola del giovane romantico rivoluzionario che finisce conservatore e codino è impietosamente rappresentata in Wordsworth, ma si riverbera con inconsapevole ironica allusività sull'autore stesso.

E le limitazioni dell'arte sono messe ulteriormente in luce se poste a confronto con la metafisica, di cui il poeta auspica un pronto recupero nella speculazione filosofica post-liberale: « The Saint cannot be presented aesthetically. Analogy is not identity-Art is not enough »<sup>44</sup>.

<sup>40</sup> Cfr. W. H. Auden, « A Preface to Kierkegaard », cit., p. 685.

<sup>41</sup> W. H. Auden, *N.Y.L.*, nota al v. 829, p. 119.

<sup>42</sup> E. Callan, *The Development of W. H. Auden's Poetic Theory, since 1940*, cit., p. 80.

<sup>43</sup> W. H. Auden, *N.Y.L.*, vv. 767-770, p. 43.

<sup>44</sup> W. H. Auden, *The Enchafèd Flood*, New York, Random House, 1950, p. 83.

In *The Enchafèd Flood*, un volume del 1950, le tre categorie del pensiero kierkegaardiano sono esplicitamente accolte:

The exceptional individual is one who possesses authority over the average. This authority can be of three kinds, aesthetic, ethical, and religious<sup>45</sup>.

Alla stessa stregua dello spazio intellettuale assegnato in genere a Kierkegaard, l'influenza esercitata in questo stadio dell'elaborazione del poemetto dal critico letterario e teologo Charles Williams e dallo storico e teologo Niebhur è stata probabilmente esagerata da alcuni commentatori che non hanno sempre colto il carattere mimetico e la strumentalizzazione a fini artistici delle idee che il poeta va esponendo<sup>46</sup>.

È innegabile, tuttavia, che il peso della dottrina della filosofia della storia, quale veniva enunciata da Niebhur in quegli anni al grande uditorio politico e religioso americano, ha controbilanciato l'inclinazione epigrammatica di Auden.

La chiave di un'interpretazione corretta della parte conclusiva del poemetto risiede nel concetto di « Diversity in Unity »<sup>47</sup> su cui soltanto, a giudizio del poeta, è possibile fondare un ordine nuovo, e nel rapporto stretto che Auden istituisce, sulla scorta del pensiero di Niebhur e Williams, tra libertà individuale e necessità storica, tra scelte responsabili attinenti alla sfera permanente e universale del « Being » e accettazione dei limiti e imperfezioni che caratterizzano l'operare nel tempo e nella sfera del « Becoming ». Ma non si tratta di un discorso omogeneo da trattato filo-

<sup>45</sup> W. H. Auden, *The Enchafèd Flood*, cit., p. 85.

<sup>46</sup> Barbara Everett, per contro, nella sua lucida analisi del pensiero e della poesia di Auden (*Auden*, London, Oliver and Boyd, 1964), ipotizza un Auden che si è imposto un ruolo neutrale: « This is, perhaps, the first poem in Auden's career that encourages the reader to find in it nothing of Auden — except the new ability to sound interestingly anonymous ».

<sup>47</sup> Cfr. W. H. Auden, *N.Y.L.*, vv. 1639-1642, pp. 72-73.

sofico in versi, e talune asserzioni, se scisse dal contesto, rischiano di falsare l'intenzione del poeta<sup>48</sup>.

Di quel discorso sono parte integrante il lungo « excursus » storico sullo sviluppo dell'eresia rinascimentale dell'« Uomo Economico ed Empirico » e la digressione sulle origini e sui caratteri contraddittori della civiltà americana. Vi sono sottesi il meditato rifiuto del capitalismo e un pronunciamento a favore dell'impegno del cristiano per la giustizia e contro il fascismo e la guerra, temi familiari al lettore del poeta trentista ma ora corroborati dall'apporto di credenti non sospetti di liberalismo teologico quali Niebhur e Williams.

La ribadita accentuazione della superiorità del Logos sul Kairos e dell'Agape sul terrestre e limitato Eros e l'invocazione finale di una dispensazione divina dalle forti analogie, perfino verbali, con liriche anteriori come « Petition », non diminuiscono la percezione di un disegno ideologico e artistico che è lungi dal configurarsi in termini di una professione religiosa, soprattutto se concepita come « Via Negativa ». È ben vero che la *Letter* è costruita sul convincimento che sia possibile pervenire ad una ricomposizione del tessuto sociale e culturale attraverso la mediazione della metafisica; tuttavia il poeta obbedisce, ancora una volta, soprattutto ad esigenze di natura fantastica, e il suo registro più sonoro appare quello di una « dialettica » dell'ironia », per usare una formulazione gramsciana, che sconnette e rimonta i pezzi di un impegnativo « puzzle » intellettuale, pur non smarrendo i connotati di una fondamentale serietà di propositi. Il carattere paradossale che la Everett

<sup>48</sup> È il caso, ad esempio, del « misticismo naturale, quasi irrazionale che curiosamente serpeggia e affiora a tratti lungo tutta l'ideologia audeniana », di cui parla Francesco Binni, a proposito dei versi 518-523, nel suo *Saggio su Auden* (Milano, Mursia, 1967, p. 138) e che è evidentemente un disconoscimento della posizione fondamentale antimistica e razionalistica che proprio in quegli anni Auden recepisce dalle tesi liberali in materia di prassi della fede di Niebhur e dalla opzione per la « Affirmative way », ovvero fede attiva e impegnata, che Auden accoglie in armonia col pensiero di Williams.

riconosce al poemetto audeniano consiste, per l'appunto, nel suo essere tutt'altro che serio nel tono e astratto storicamente e geograficamente in proporzione inversa alla complessità dei temi, alla ostentata localizzazione nuovaiorchese e alla adesione ai principi concreti di una religione storica<sup>49</sup>. L'interrogativo sull'arte e il suo ruolo nel mondo contemporaneo non registra in *New Year Letter* una risposta significativa, anzi sembra che, come osserva la Everett, nella sua più ambiziosa creazione letteraria Auden proponga la tesi della marginalità dell'atto artistico. Al crocevia tra le culture europea e americana degli inizi degli anni Quaranta e prima di affrontare prove poetiche inedite e poco gratificanti, Auden opera con *New Year Letter* uno sforzo di sintesi della sua riflessione estetica e della sua visione dell'uomo nel sociale così come gli provenivano dall'esperienza culturale del precedente decennio, con gli opportuni filtri e aggiustamenti del nuovo pensiero teologico americano. A possibili contestazioni sulla coerenza ideologica del poeta, Auden risponde con le inquietanti parole di un suo saggio:

What makes it difficult for a poet not to tell lies is that, in poetry, all facts and all beliefs cease to be true or false and become interesting possibilities... It may not, perhaps, be absolutely necessary that he believe it [an idea], but it is certainly necessary that his emotions be deeply involved, and this they can never be unless, as a man, he takes it more seriously than a mere poetic convenience<sup>50</sup>.

<sup>49</sup> Cfr. B. Everett, *op. cit.*, pp. 71-72.

<sup>50</sup> W. H. Auden, « Writing » in *The Dyer's Hand and Other Essays*, *cit.*, p. 19.

## LA PRATICA DELLO SCRIVERE E LA SCRITTURA CRITICA

Note sul romanzo inglese contemporaneo  
di  
Paola Splendore  
Napoli

Dai tempi antichi fino ai tentativi dell'avanguardia, la letteratura si dà da fare per rappresentare [...] il reale. Il reale non è rappresentabile, ed è perché gli uomini vogliono continuamente rappresentarlo con delle parole, che esiste una storia della letteratura.

Roland Barthes

Mentre in Italia c'è chi lamenta il tecnicismo del linguaggio critico, chi denuncia la facile presa di scuole e mode straniere sugli intellettuali italiani, e chi vorrebbe vedere fuori dalle università i cosiddetti « logotecnocrati » che dimenticano il testo per speculare intorno alla metodologia (v. *Insegnare la letteratura*, 1979), in Inghilterra Malcom Bradbury e David Palmer hanno recentemente curato, nella raccolta degli Stratford-upon-Avon Studies, una raccolta di saggi dal titolo *The Contemporary English Novel* (1979), in cui si avverte solo un'eco flebilissima del dibattito europeo tra le varie scuole e tendenze critiche e degli studi più recenti di narratologia. Tra i testi critici importanti degli ultimi anni, *S/Z* di Roland Barthes è pressoché l'unico ad essere citato, ma anche quando viene riconosciuta l'utilità, per certi aspetti, del taglio e della metodologia strutturalista, l'analisi resta per lo più legata ai contenuti.

Il tradizionale provincialismo della critica inglese, il ri-

tardo delle traduzioni di opere straniere, il gusto della lettura impressionistica ed idiosincratia sono avvertibili anche in questa raccolta che include peraltro saggi di alcuni tra i critici inglesi contemporanei più rappresentativi. Si può partire dunque opportunamente da questi saggi non solo per informarsi su quello che vi è di nuovo nel romanzo inglese contemporaneo ma anche per riflettere su ciò che si potrebbe chiamare il modo inglese di fare critica letteraria. Gli stessi curatori sembrano sollecitare quest'ultimo tipo di considerazione quando rilevano che « one of the disturbing features of the novel in England now is the absence of a criticism responsive to its character and direction » (p. 14). A loro avviso la produzione narrativa contemporanea sarebbe ricca, vivace e stimolante ma una critica di stampo tradizionale ignorerebbe volutamente tutto quello che si allontana dalle convenzioni romanzesche consolidate. Può essere utile a questo proposito riprendere in mano lo scorato simposio su « The State of the Novel » organizzato da *The New Review* nel 1978 e rileggere tra gli altri gli interventi di Eva Figes, David Lodge, G. Josipovici, A. S. Byatt, i quali in veste di romanzieri e a volte di critici insistono a lungo sulla povertà e il conservatorismo della critica inglese. E non sembri pretestuoso il richiamo di Lodge a Henry James (« Art lives upon discussion, upon experiment, upon curiosity, upon variety of attempt, upon the exchange of view and the comparison of stand-points ») per dare autorità alla semplice osservazione che la pratica dello scrivere può trarre stimolazioni vitali dall'esistenza di un dibattito teorico nonché da una critica attenta e vivace. Ma in Inghilterra com'è noto la tradizione maggioritaria ha consolidato nel corso di secoli un diffuso disinteresse nei confronti di teorizzazioni e sperimentazioni, tanto più se di origine straniera.

È estremamente significativo pertanto che il volume della collana di Stratford dia voce al disagio di alcuni critici nei confronti di una tradizione e di una prassi critica che non appaiono più adeguate alla lettura e all'analisi delle opere più nuove della produzione narrativa contemporanea, anche se questo disagio non si traduce immediatamente in una scelta metodologica precisa. A differenza tuttavia del

simposio di *The New Review*, in cui le valutazioni degli autori prima citati emergevano come isolate, gli interventi raccolti nel volume di Stratford riflettono una situazione molto più organica anche se forse meno rappresentativa della situazione reale. È significativa l'affermazione dei curatori, condivisa largamente nei saggi che seguono, secondo cui « we are, indeed, in a period of significant achievement in English fiction now — an achievement quite as relevant as that in the theatre, and comparable to that in other countries » (p. 15).

Già due anni fa, in un volumetto (*The Novel Today*, 1977) che per intenti e disposizione del materiale costituisce un'utile premessa alla raccolta più recente, Malcolm Bradbury aveva raccolto alcuni saggi di autori inglesi, francesi e americani sulle tecniche del romanzo contemporaneo al fine di documentare, accanto al contributo degli autori stranieri all'evoluzione del genere, quello meno noto dei romanzieri inglesi. Accanto a saggi famosi di John Barth e di Michel Butor, si trovavano così appunti di scrittura di John Fowles e B. S. Johnson che consentivano di situare il romanzo inglese contemporaneo in una prospettiva più ampia in cui l'impatto degli stimoli esterni veniva adeguatamente considerato. Dalla lettura di queste pagine si poteva rilevare tra l'altro l'interesse suscitato in Inghilterra dal 'Nouveau Roman' e dalle sue teorizzazioni (già Josipovici nel suo *The World and the Book* del 1971 faceva spesso riferimento ai saggi di Robbe-Grillet o Butor, e aveva incluso un capitolo di riflessione sulla polemica in corso in Francia sulla 'Nouvelle Critique' tra Barthes e Picard) oltre che naturalmente dalla più affine saggistica americana.

È sintomatico che per illustrare gli orientamenti del romanzo contemporaneo, molti critici inglesi abbiano fatto riferimento alla tesi dell'americano Robert Scholes espressa in *The Fabulators* (1967). In tale opera l'autore, constatata l'inevitabilità della crisi del realismo, soprattutto a causa dell'affermazione del cinema, in grado di assolvere in maniera più adeguata alla funzione rappresentativa che il romanzo realistico ha sempre privilegiato, affermava che l'emergenza di un filone « favolistico » (allegoria e *romance*)

nel romanzo americano e inglese degli anni sessanta (Durrell, Murdoch, J. Barth, Vonnegut jr.) costituiva il tentativo più interessante di superamento del realismo. Riprendendo i termini del discorso di Scholes, David Lodge in *The Novelist at the Crossroads* (1971) giungeva ad identificare una biforcazione del modulo realistico in romanzo « favolistico » e romanzo « non-fictional », poi nuovamente riuniti nel cosiddetto romanzo « problematico », in cui le esitazioni dell'autore al bivio, i suoi dilemmi, le riflessioni sul genere, i possibili narrativi, etc. diventavano la struttura stessa dell'opera. Questa categoria, a cui appartengono importanti romanzi di questo secolo (di Gide, Sartre, Nabokov o Borges, per citare alcuni esempi significativi) ha origine nella consapevolezza della pseudo-oggettività del realismo e nella crisi conseguente della funzione referenziale del romanzo come funzione maggioritaria, offrendo una notevole varietà di soluzioni immaginarie che vanno dalla parodia del genere al pastiche, al rifiuto in qualche caso del codice narrativo.

Le opere considerate in *The Contemporary English Novel*, ad esemplificare quanto di più nuovo c'è nella scrittura narrativa contemporanea, appartengono per lo più alla categoria del romanzo « problematico ». Se si volesse identificare un elemento significativo della strutturazione del testo che accomuna autori come Beckett, Fowles, Berger, Lessing, etc. si potrebbe parlare del capovolgimento di quella che segnò forse la svolta più clamorosa nel romanzo tra '800 e '900, e cioè la scomparsa dell'autore (H. James, J. Joyce). Nei loro romanzi, questi autori non solo *non* vogliono far credere al lettore di non esistere e di non stare scrivendo un romanzo, ma con diverse strategie testuali fanno sì che la scrittura stessa nel suo farsi diventi elemento costitutivo dell'opera. Si utilizzano a tal fine tutte le vecchie convenzioni romanzesche, adibendole a nuove funzioni; nell'abolizione di ogni certezza, nell'attuazione consapevole di quella che Giuliano Gramigna in *La menzogna del romanzo* (1980) chiama una « doppia convenzione » si realizza come un salto qualitativo in cui si costringe il lettore « a rinunciare all'enunciato convenzionale per cui egli *non* si trova davanti a un "romanzo" ossia a una *fiction*, e invece a con-

frontarsi con il fatto che *qualcosa si sta facendo narrativamente* » (p. 33).

L'esistenza di un congruo numero di opere di questo tipo nella narrativa inglese degli anni sessanta e settanta giustifica la tesi di una ripresa del romanzo in senso post-modernista che è alla base di entrambe le raccolte in esame. Merito non secondario dei due volumi curati da Bradbury è dunque la volontà di superamento di un diffuso luogo comune della critica secondo cui il romanzo inglese dal dopoguerra in poi si sarebbe stabilizzato ad un livello di generalizzata mediocrità, impervio ai fermenti rinnovatori e sperimentali che altrove hanno avuto un impatto tale da incidere persino nella categoria dei bestseller. Secondo la critica maggioritaria infatti, il romanzo inglese dagli anni cinquanta in poi avrebbe scelto di rifondarsi sulle certezze della tradizione pre-modernista, quelle dell'intreccio, dei personaggi e del pubblico. La persistenza del luogo comune sembra sia da addebitarsi, come si è detto, soprattutto alla diffidenza o al disagio della critica di fronte alla nuova produzione che si è preferito ignorare o relegare nella categoria dei casi isolati (cfr. la divertente illustrazione di questo atteggiamento che Bradbury dà a p. 25 del numero citato di *The New Review*). Non pochi autori invece — come si mostra nei saggi di *The Contemporary English Novel* — si sono impegnati nell'opera di mediazione tra il realismo e l'umanesimo del romanzo ottocentesco da un lato e dall'altro le problematiche e i modi di scrittura più innovativi del romanzo del Novecento.

Quanto ai livelli di lettura presenti va detto che nonostante il riconoscimento dell'obsolescenza degli strumenti e del linguaggio critico di tipo empirico, i contributi specifici sono per lo più privi di riferimenti teorici e manca in definitiva la proposta di una lettura nuova delle opere. Quando sono presenti, i riferimenti a pratiche di scrittura 'diversa' sia per la critica che per la produzione creativa, servono soprattutto a marcare le differenze con il contesto culturale inglese o, come osserva Josipovici, ad esemplificare una materia incomprensibile e incompresa: « ... the critics, faced with genuine developments of modernism, such as

the work of Robbe-Grillet or Claude Simon, seem unable to cope with it.» (*The World and the Book*, pp. x-xi).

Robert Burden ad esempio sostiene — nella raccolta *The Contemporary English Novel* — che « the aesthetics of representation are simply not problematized in contemporary English fiction in the way they are in the novels of Robbe-Grillet... » (p. 134) e pertanto si sbaglierebbe ad interpretare l'emergenza dell'auto-consapevolezza nel romanzo inglese secondo le norme del romanzo francese. Ciascuna letteratura sperimentale va letta all'interno della propria tradizione, alla luce di certe convenzioni e norme senza la cui conoscenza si incorrerebbe in gravi fraintendimenti. I romanzi di B. S. Johnson e di C. Brooke-Rose ad esempio non potrebbero comprendersi se non in termini di parodia e di pastiche di certe convenzioni accettate, la più importante delle quali è il realismo. « Realism indeed seems in these novels a crucial hypothesis — it represents the necessary stable model of fiction, through which a parody of it becomes intelligible » (p. 134).

Quasi nessuno dei testi analizzati nella raccolta consente infatti di parlare di sperimentazione 'pura'; persino le trasgressioni più audaci messe in atto rappresentano quasi sempre qualcosa di « déjà-dit » (cfr. A. S. Byatt, pp. 29-30) e questo spiega in parte la leggibilità del romanzo contemporaneo al livello di massa. Se non si considerasse il lettore medio di oggi dotato di un orizzonte d'attesa capace di accogliere ed assorbire anche certe categorie di infrazioni alle convenzioni letterarie correnti, non potrebbe forse spiegarsi il grande successo commerciale di un romanzo come *The French Lieutenant's Woman* di John Fowles (1969) definito da vari critici il più nuovo, il più sorprendente romanzo degli ultimi anni (vedi in Italia il successo per certi versi analogo dell'ultimo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, 1979). Le tecniche adottate, la moltiplicazione del punto di vista, lo svelamento del gioco narrativo, la destrutturazione del testo nel suo farsi evocano più di un rimando, da Sterne a Fielding a Joyce, rivelando immediatamente i limiti di tali operazioni sia sul piano innovativo che su quello puramente provocatorio. L'ironia sul genere, i pasti-

che e i metatesti sono dunque soprattutto espressione del disagio della scrittura, sono il prodotto di quella che Lodge definisce un'estetica di compromesso — il compromesso tra realismo e modernismo — per cui a dispetto del diffuso scetticismo sulle premesse estetiche ed epistemologiche del realismo, i romanzi che si scrivono restano fondamentalmente realistici.

È giusto tuttavia che i romanzi a strutturazione complessa, i testimetatesti realizzati in Inghilterra da B. S. Johnson e John Fowles ad esempio, sebbene non rappresentino forme rivoluzionarie di scrittura, siano stati registrati come voci che testimoniano qualcosa di nuovo, indizi di una svolta post-modernista. È significativo che questi autori si siano espressi in varie occasioni sulla questione della rappresentabilità del reale. Essi riconoscono nell'esistenza del cinema qualcosa che ha profondamente mutato la forma del narrare; Fowles sostiene ad esempio che l'esperienza ripetuta e costante di spettatore è così radicata in lui da influenzare la sua stessa immaginazione; B. S. Johnson a sua volta richiama in apertura di un suo saggio, contenuto in *The Novel Today*, una data e un nome cruciali per il romanzo inglese: quello di Joyce che nel 1909 aprì a Dublino il primo cinematografo. Evento che assume il carattere di una premonizione: « Film could tell a story more directly, in less time and with more concrete detail than a novel... » (p. 151).

L'affermazione del cinema non ha determinato — com'è noto — la fine del romanzo, anche se l'interazione tra forme cinematografiche e forme narrative ha significato in molti casi la trasposizione nella scrittura di tecniche di rappresentazione tipiche del film proprio al fine di conferire alla pagina scritta una impressione di realtà più veritiera e più complessa. Nel *Golden Notebook* di Doris Lessing (1962) ad esempio, in cui il problema della scrittura e della rappresentazione sono centrali, la metafora cinematografica (in un sogno ricorrente la protagonista vede immagini della propria vita proiettate sullo schermo) viene utilizzata come rimando contrastivo ad un'altra forma di rimozione e distanziamento, quella operata attraverso la scrittura. Il pro-

blema di fondo per molti autori contemporanei sembra essere quello di aggirare o simulare meglio « la menzogna del romanzo », ciò che viene risolto in modi diversi. Per Fowles significa riuscire ad essere 'true to life' senza ingannare il lettore sulla finzione che veicola gli elementi di realtà (v. *The Novel Today*, pp. 138-39); per Johnson dire sempre la verità in una forma in grado di rappresentare anche la realtà in movimento, magari prendendola a prestito da altri media (ivi, p. 156); per Doris Lessing, dolorosamente conscia del 'tradimento' della pagina scritta nei confronti della propria percezione della realtà, la soluzione sta forse nella scelta di una strategia retorica (come ad esempio il romanzo fantascientifico) che la liberi dalle strettoie del realismo.

Anche se il 'pregiudizio realista' è duro a morire, i critici rappresentati nella raccolta *The Contemporary English Novel* sembrano aver superato definitivamente l'impasse degli anni sessanta (esiste-un-futuro-per-il-romanzo-al-di-là-del-realismo?) che ha a lungo bloccato il dibattito critico in Inghilterra.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- C. Acutis (a cura di), *Insegnare la letteratura*, Parma, Pratiche, 1979.  
 M. Bradbury (ed), *The Novel Today. Contemporary Writers on Modern Fiction*, London, Fontana, 1977.  
 M. Bradbury - D. Palmer (eds), *The Contemporary English Novel*, London, Arnold, 1979.  
 G. Gramigna, *La menzogna del romanzo*, Milano, Garzanti, 1980.  
 G. Josipovici, *The World and the Book*, London, Macmillan, 1971.  
*The New Review*, vol. 5, n. 1, Summer 1978.

#### INTELLETTUALI E PROLETARIATO: SPERANZE E DELUSIONI DEGLI ANNI '30 INGLESI

di  
Marina Vitale  
Napoli

La parabola dell'impegno filoproletario di un ampio settore dell'intelligenza britannica negli anni '30 è un luogo comune della storiografia critica su tale periodo. Troppo spesso, però, gli sviluppi di questo complesso fenomeno vengono rappresentati in maniera eccessivamente schematica, come fasi di un univoco processo evolutivo-involutivo secondo una visione che impoverisce e stravolge tanto la 'conversione' rivoluzionaria quanto la susseguente 'apostasia' di molti intellettuali le cui oscillazioni ideologiche finiscono con l'apparire irresponsabili ed opportunistiche.

Questo schiacciamento prospettico incominciò a delinearsi fin dagli anni immediatamente successivi alla fine del decennio: il fuoco della critica si concentrò subito sulle ambiguità, sulle contraddizioni e sugli schematismi che avevano contraddistinto l'interesse nutrito all'epoca da tanti intellettuali per la problematica marxista e per la tematica proletaria; gli stessi protagonisti del fenomeno cominciarono a guardare retrospettivamente alla propria esperienza come ad un tentativo generoso ma astratto e velleitario di dare corpo ad un sogno irrealizzabile; l'opinione pubblica si trovò chiamata a prendere atto del ravvedimento di un gruppo di intellettuali che dopo un periodo di sbandamento e di crisi avevano ritrovato l'equilibrio e la serenità di giudizio<sup>1</sup>. Ma le cause complesse di quella crisi e le istanze

<sup>1</sup> Questa tesi era già implicita nello studio di Malcolm Muggeridge (*The Thirties*, London, Hamish Hamilton, 1940) che rappresentò

profonde della ricerca ideologica e della sperimentazione artistica del decennio diventarono tutte alquanto evanescenti ed imprescrutabili e finirono con l'essere indiscriminatamente rimandate ad una generica simpatia adolescenziale per l'innovazione e l'anticonformismo che avrebbe determinato l'infatuazione di un'intera generazione di giovani poeti per la teoria marxista e per la prassi rivoluzionaria. Ne derivò un appiattimento di prospettiva che contribuì non poco a gettare discredito sull'orientamento ideologico della produzione del cosiddetto 'gruppo' di Auden, e più in generale di quella del decennio che con una certa esagerazione era stato definito 'rosso'.

Fu poi soprattutto nell'atmosfera nevrotizzata della guerra fredda che si consolidò il mito del decennio 'rosso', delle sue false illusioni, e, in modo particolare, dell'inevitabile fallimento di tali illusioni; l'interesse si polarizzò sui ripensamenti di quei 'compagni di strada' che, sedate le ribellioni giovanili, si erano perfettamente adattati alle esigenze dell'industria culturale inserendovisi con successo, o le cui crisi anzi l'industria culturale sfruttava abilmente<sup>2</sup>; ancora a distanza di anni l'abiura di un Auden o di uno Spender continuò a fare notizia come la costanza ideologica di un Upward o di un John Lewis<sup>3</sup> non avrebbe mai fatto.

la prima interpretazione del fenomeno 'anni '30 inglesi'. Essa perdura ancora in testi recenti come quello di Elton Edward Smith (*The Angry Young Men of the Thirties*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1975) che propone una duplice analogia tra la crisi rivoluzionaria giovanile del gruppo di Auden e quello rispettivamente dei poeti della prima generazione romantica e dei cosiddetti 'giovani arrabbiati' degli anni 1950.

<sup>2</sup> Il caso più noto è certo quello di alcune opere di George Orwell (in particolare *Animal Farm* e *1984*) la cui carica polemica fu efficacemente (e lucrativamente) utilizzata dall'industria culturale anche molto al di là delle loro intenzioni originarie che ne risultarono gravemente stravolte.

<sup>3</sup> John Lewis, che negli anni '30 ebbe un ruolo centrale nell'organizzazione dei gruppi di discussione del Left Book Club, mantenne sempre la sua militanza all'interno del Partito Comunista britannico senza suscitare particolare risonanza fino a quando Louis Althusser lo scelse come bersaglio privilegiato della sua polemica contro l'em-

Una delle conseguenze fu che l'opinione pubblica fu impercettibilmente portata a identificare il marxismo non con una prassi coerente, ma con una teoria, e per di più con una teoria che si era già dimostrata fallimentare perché astratta ed intellettualistica: un 'sogno' da poeti, come suggeriva il sottotitolo di un noto libro di Symons sull'argomento<sup>4</sup>.

Ancor più drasticamente negativi, ma per motivi differenti, erano stati i giudizi immediatamente formulati nei settori specificamente operai dell'area antifascista sull'esperimento che si concludeva in maniera così fallimentare alla fine del decennio. Una chiara espressione di tale reazione si riscontra su organi come *Poetry and the People*, la rivista poetica di ispirazione inequivocabilmente proletaria, risultato ed emanazione del 'Poetry Group', di una cioè delle molteplici attività collaterali del Left Book Club<sup>5</sup>. In varie poesie comparse nel maggio 1940 sul N. 18 di tale rivista veniva denunciato senza mezzi termini il tradimento di quei 'compagni di strada' la cui fedeltà agli ideali di giustizia e di rinnovamento sociale non aveva resistito all'urto degli echi dei processi di Mosca, delle delusioni incontrate in Spagna e, soprattutto, del fallimento dei tentativi di mantenimento della pace internazionale. Questi 'transfughi', ed in particolare W. H. Auden e Ch. Isherwood, sono beffardamente accusati di vigliaccheria da E. C. Pettet in *Birds of Passage*, una poesia amaramente satirica che porta un sottotitolo significativo: « Testimonial for some intellectuals lately emigrated to America ». Dopo aver sottolineato il carattere frivolo e superficiale delle ironiche prognosi dell' 'agonia borghese' che aveva caratterizzato gran parte della loro produzione letteraria nel decennio precedente, Pettet conclude con un verdetto di ipocrisia e di viltà che è ai limiti dell'in-

pirismo antiteoretico del PCGB nella sua *Réponse à John Lewis* (Paris, François Maspero, 1973) pubblicata in Italia con il titolo *Umanesimo e stalinismo* (Bari, De Donato, 1973).

<sup>4</sup> *The Thirties. A Dream Revolved*, London, Cresset Press, 1960.

<sup>5</sup> Per una storia di quest'iniziativa così caratteristica del clima ideologico-culturale dell'Inghilterra degli anni '30, cfr. J. Lewis, *The Left Book Club. An Historical Record*, London, Gollancz, 1970.



sulto e che nella sua violenza esprime tutto il livore dell'alleato tradito:

... they will teach you clinical words of protest

But ask no more than this when suddenly your death  
Erupts in the ultimate symptoms of bomb and bayonet:  
Even the most learned, well-intentioned quacks lose nerve  
At the prospect of some major operation;  
Even your remotest western shores look further west,  
Afford convenient access to Formosa and Honolulu.

Oggetto di questa amarezza, evidentemente, non sono esclusivamente Auden e Isherwood: infatti per condannare il loro tradimento viene richiamata l'espressione « some major operation » che non ricorre testualmente negli scritti di quei due poeti in particolare, bensì di un altro esponente del cosiddetto 'gruppo' di Auden. Si tratta in effetti di una criptocitazione molto facilmente riconducibile all'ultimo verso del *Poem 25* di *The Magnetic Mountain* di C. Day Lewis, un testo che si conclude con una delle più tipiche e dirette formulazioni della metafora dominante nella poesia dei poeti filomarxisti del periodo; la metafora della malattia mortale (dell'individuo e del sistema) che va drasticamente eliminata per garantire la sopravvivenza degli individui e della società (« Drug nor isolation will cure this cancer: / It is now or never, the hour of the knife, / The break with the past, the major operation »). Ed anzi l'intensità della delusione e dell'ira espresse sulle colonne di *Poetry and the People* si giustifica appieno solo se si tiene presente che il caso Auden-Isherwood non rappresentò un episodio isolato ma si inquadra invece in un più ampio fenomeno culturale in cui furono coinvolti numerosi intellettuali come C. Day Lewis, W. Empson, Ch. Madge, S. Spender e quanti altri, malgrado profonde differenziazioni interne, dimostrarono tuttavia tutti un notevole interessamento per i problemi di ordine economico, sociale e culturale vissuti dalla classe operaia con le cui lotte socializzarono in vario modo e delle cui esigenze di espressione culturale (e letteraria in modo particolare) si proposero anzi spesso come interpreti e portavoce.

[4]

Le pagine della *Left Review* e di altri organi come la stessa *Poetry and the People* sono gremite di testimonianze delle speranze nutrite negli ambienti di sinistra a proposito della possibilità che le classi culturalmente meno attrezzate trovassero finalmente una voce letteraria ed esprimessero dal loro seno uno scrittore proletario nel senso così definito da S. Blumenfeld:

He is the voice of the inarticulate. He expresses in words the struggling, dark consciousness of the broad masses, the revolutionary thrust immanent in the daily struggle for bread. He says in a loud, unequivocal voice, what the workers are trying but don't know how to say<sup>6</sup>.

D'altra parte era anche ampiamente diffusa la consapevolezza di quanto fosse arduo il processo di gestazione di un'espressione genuinamente proletaria ad un livello di codificazione specificamente letterario. Scaturisce proprio da questa convinzione la presenza ricorrente nei prodotti di autori di estrazione operaia del tema della impossibilità di comunicare verbalmente un complesso di valori che possono venire intuiti ma non logicamente classificati ed esposti, essendo per lo più inespressi ed inarticolati anche per la comunità che quei valori vive e respira. Tale consapevolezza faceva tra l'altro considerare come particolarmente auspicabile la collaborazione e la solidarietà dei tradizionali 'addetti ai lavori', individuati, ovviamente, in quegli scrittori che si dichiaravano sostenitori della causa rivoluzionaria. Ed a questo ideale era evidentemente difficile rinunciare se esso persisteva ancora nel gennaio 1940, quando, pur essendosi ormai ridimensionate molte illusioni, Herbert Marshall continuava a lanciare in nome delle masse proletarie un pressante invito dalle colonne di *Poetry and the People* ai prestigiosi ed esclusivi detentori dell'arte poetica:

So come, you private poets,  
Out of select saloons

<sup>6</sup> Dal contributo di S. Blumenfeld alla « Writers' International Controversy » pubblicata sulla *Left Review* (I, 3, dicembre 1934, p. 80).

[5]

Come to the Labour exchange,  
Come to the factory yards —  
There, where the hungry masses are,  
Hungry for beauty as well as bread<sup>7</sup>.

E la motivazione dell'invito è da ricercarsi nella descrizione di quelle stesse masse che segue subito dopo e che ce le presenta con quasi cruda spregiudicatezza come abbruttite fino ad assumere connotazioni animalesche:

Where the rough and tumble,  
Crude and amble,  
Boss-beggared,  
Soul-sacked  
Masses are<sup>8</sup>.

Negli anni in cui la fiducia per il Fronte Popolare era al suo apice sembrò che questo invito fosse stato raccolto con sincero entusiasmo da 'compagni di strada' stanchi delle vie ormai usurate e sconnesse dell'arte borghese e ansiosi di avventurarsi sui sentieri non ancora sterrati dell'arte proletaria; ma intorno al 1939 molti di loro retrocessero su posizioni paraconservatrici provocando reazioni tanto più adirate e sbigottite quanto più erano state sottovalutate o ignorate le remore, le ambiguità e le incertezze con cui alcuni tra loro avevano in primo luogo assunto l'impegno di prestare alle masse 'inarticolate e mute' la propria padronanza del mezzo tecnico della comunicazione culturale per diffondere un messaggio filomarxista e filo-proletario.

È soprattutto il mancato adempimento di questo preciso impegno che viene stigmatizzato in *Look again, Stranger!*, un'altra poesia pubblicata sul No. 18 di *Poetry and the People*. Ed anzi l'anonimo autore che si firma semplicemente 'Bill', conclude minacciosamente la sua requisito-

<sup>7</sup> H. Marshall, « Listen You », in *Poetry and the People*, No. 16, gennaio 1940, p. 8.

<sup>8</sup> *Idem*, p. 9.

ria preconizzando la vendetta del proletariato 'muto', ingannato e tradito (« ... but one shall come / Whom you abandoned, dirty, dumb / To show his hands »).

Sembra utile riportare per intero questo interessante documento, data anche la sua scarsa notorietà<sup>9</sup>:

« You hope to corner as reward  
All the rich can here afford  
Love and music bed and board  
While the world flounders ». (W. H. Auden)

Where is the poet once so brave with words  
Who used slick lips to build an aery front?  
Gone with the summer and migrating birds,  
Leaving the crowds to face the winter brunt.

You were quick in pointing out  
The cad, the twister, and the tout,  
Boasting the Day  
When, with the bloody struggle won,  
All in the dark would see the sun,  
Have run away.

Keen for exposure when you felt secure  
Far from the wolves that gnawed a stranger's door,  
Round what grim gas-house did you play this tour,  
By what canal this « Journey From a War »?

Yours was the choice, you chose escape, and fled  
Fast to the West, hiding behind a name,  
Taking a paper courage safe to bed;  
Twisting a system to take up the blame.

Play the piano, pray and smoke;  
Varsity wit and Hampstead joke  
Make small demands.  
They'll gape for years, but one shall come  
Whom you abandoned, dirty, dumb,  
To show his hands.

<sup>9</sup> Il testo infatti non è disponibile in ristampe e riedizioni e non è facilmente reperibile nell'edizione originale perché le raccolte esistenti di *Poetry and the People* sono rare e spesso lacunose, malgrado l'influenza non trascurabile che la rivista ebbe all'epoca, con una tiratura di mille copie mensili, e cioè di poco inferiore a quella di *New Verse*, la più autorevole, forse, tra le riviste di poesia del decennio, la quale vantava una diffusione tra 1300-1500 lettori (Cfr. il No. 6, dicembre 1933, p. 2).

Se Pettet si era scagliato genericamente contro un gruppo di intellettuali 'traditori', il bersaglio di 'Bill' è invece specificamente W. H. Auden, del quale nel corso del componimento sono parafrasati versi e titoli di opere (dal titolo stesso che è coniato su *Look, Stranger* del 1936, al beffardo accenno ad un « Journey From A War » che è deformazione del *Journey to a War* scritto da Auden in collaborazione con Isherwood proprio durante la maturazione del proposito di abbandonare l'Inghilterra ormai alle soglie della II guerra mondiale e trasferirsi negli Stati Uniti; dalla citazione integrale, a mo' di epigrafe, di un'intera strofa di *A Communist to Others* del 1933, all'elencazione di elementi tipici del paesaggio poetico audeniano, come canali e gassometri). Ed è facile intuire i motivi dell'accanimento con cui 'Bill' indirizza contro Auden in particolare il proprio risentimento, poiché Auden si era indubbiamente posto come modello ed esempio — e non solo nell'ambito delle scelte stilistiche, ma anche di quelle ideologiche — per un gruppo di giovani poeti che lo riconoscevano come un simbolo e quasi come un mito. Sono manifesti e numerosi, infatti, i segni della centralità dell'influenza esercitata dalla sua personalità su un'intera generazione di poeti inglesi. « But there waited for me in the summer morning / Auden, fiercely. I read, shuddered and knew » scriveva Charles Madge in *Letter to the Intelligentsia*; nel 1933 Gawin Ewart aveva opportunamente intitolato *Audenesque for an Initiation* un'elencazione semiseria delle caratteristiche della nuova generazione di poeti sofisticati, irriverenti ed iconoclasti, ma anche e soprattutto disincantati e acutamente sofferenti di un vuoto di valori e di fede; nel 1937 W. Empson intitolò altrettanto opportunamente *Just a Smack at Auden* una poesia apparentemente scherzosa ed emblematicamente punteggiata dall'ossessivo ritornello « waiting for the end » (ripetuto ben 24 volte) che con la sua corrosiva ironia costituisce una delle più sconsolate denunce dell'inane futilità della funzione dell'intellettuale tradizionale; e gli esempi si potrebbero moltiplicare, soprattutto, poi, se si passassero in rassegna gli innu-

merevoli casi di imitazione e di analogia tematica e stilistica con la produzione di Auden.

Anche alla luce delle riverberazioni suscitate dagli atteggiamenti di Auden in un'ampia cerchia di giovani poeti delle più varie estrazioni sociali è interessante controllare più da vicino il modo in cui la vicenda fu vissuta ed espressa dallo stesso Auden nella sua opera, rintracciandone i segni in alcuni versi rivelatori che l'autore espone in seguito dal suo canone poetico, forse proprio nel tentativo di cancellare una realtà frustrante ed angosciosa.

Quest'indagine appare utile anche per poter apprezzare nella sua complessità l'esperienza che era stata tentata nel decennio al fine di realizzare l'integrazione tra classi contrapposte e confinate in separatezze culturali oltre che economiche e politiche. Se questo tentativo era fallito le cause erano molteplici e fondamentalmente collegate con caratteristiche strutturali della congiuntura storica che non avrebbero potuto essere cancellate da entusiasmi volontaristici e da generici solidarismi. Si può dire al contrario che l'eccessivo ottimismo con cui talvolta la questione venne affrontata da iniziative come *Fact*, come la *Left Review* o come il *Left Book Club*, lungi dal costituire un effettivo impulso al superamento delle difficoltà, rappresentò invece un ostacolo perché nascose i problemi senza risolverli e creò un nuovo paralizzante conformismo basato sull'illusione dell'intesa tra le classi<sup>10</sup>.

Ma non tutti condivisero acriticamente quest'illusione; furono molti, anzi, coloro che compresero quanto fosse arduo tradurre nella prassi l'auspicato impegno di solidarietà tra le classi; certo se ne resero conto coloro che tentarono di attuarlo nell'attività di partito, come *Upward*<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Non mancò chi si rese conto subito degli aspetti deteriori della voga filoproletaria e che li stigmatizzò anche impietosamente, come fece ad esempio Geoffrey Gorer in *Nobody talks Politics* (London, M. Joseph, 1936), una delle satire più paradossali nella forma, ma più acute nella sostanza, delle mode culturali del decennio.

<sup>11</sup> Un'interessantissima trascrizione di queste difficoltà si rinvia in un suo romanzo ampiamente autobiografico (*In the Thirties*, London, Heinemann, 1962).

e coloro che sperimentarono il sia pur distaccato coinvolgimento richiesto dall'inchiesta documentaristica, come Orwell<sup>12</sup>; e non c'è dubbio che Auden ne fu lucidamente e spesso amaramente consapevole, come si evince dalla lettura delle opere da lui scritte negli anni '30.

In *September 1, 1939* W. H. Auden suggellava la sua definitiva rinuncia ad un impegno filoproletario che, sia pure con un largo margine di ambiguità e di contraddizioni, aveva caratterizzato la sua produzione giovanile. Alla stregua di molte altre speranze ed illusioni nutrite nel decennio precedente, egli accantonava come un miraggio impossibile e velleitario anche il proposito di prestare una voce letteraria alle masse incolte e formulava uno sconcolato interrogativo: « Who can speak for the dumb? » (v. 77).

Questa domanda retorica si può considerare come la disincantata risposta ad un'altra domanda che sette anni prima Auden aveva posto a sé stesso ed a tutta una schiera di poeti della sua generazione: intellettuali che sentivano indebolirsi sempre più i loro tradizionali legami ideologici e culturali con i ceti privilegiati, odiavano e disprezzavano la cultura borghese ritenuta ormai superata ma, allo stesso tempo, alla pur meditata e convinta adesione alle rivendicazioni politiche delle masse economicamente sfruttate e prive di istruzione, difficilmente riuscivano a far corrispondere un'accettazione altrettanto convinta e sentita dei valori culturali di quelle stesse masse.

Nel 1933 Auden aveva espresso il malessere di questo gruppo di intellettuali, dei quali egli stesso era l'esponente più noto e rappresentativo, attraverso le parole di una sorta di *persona* collettiva che in *A Communist to Others* costituiva la voce dell'avanguardia politica delle masse proletarie. Dopo aver indicato la reciproca convenienza dell'alleanza proposta (« Unhappy poet,... / You need us more than you suppose / And you could help us if you chose »,

<sup>12</sup> Cfr. in particolare la seconda parte di *The Road to Wigan Pier* (London, Gollancz, 1936).

vv. 134-142), la voce poetante precisava anche l'ambito specifico entro il quale avrebbe dovuto attuarsi l'auspicata collaborazione: l'ambito dell'espressione letteraria che richiede una strumentazione tecnica ed una attrezzatura culturale la cui mancanza tra le masse essa lamentava e condannava come un'ingiustizia (« In any case / We are not proud of being poor / In that of which you claim a store », vv. 142-145). Ma nel momento stesso in cui lanciava il suo appello con maggiore intensità, essa insinuava anche il dubbio circa la reale serietà dei propositi dei vagheggiati alleati e circa la loro effettiva capacità di superare barriere culturali non trascurabili (« Return, be tender; or are we more / Than you could face? », vv. 146-147).

Ecco la domanda bruciante e rivelatrice alla quale Auden solo nel 1939 darà una risposta nettamente negativa. Ma il tenore di questa risposta era già adombrato nella poesia del '33 dove, per il tramite della 'voce', ora sferzante ora suadente, del simbolico militante comunista che bollava pregiudizi e follie della classe dominante e che sollecitava la solidarietà sociale, Auden aveva anche esposto la natura di quelle barriere culturali con una sincerità ed una spregiudicatezza che molto difficilmente si riscontrano nell'atteggiamento assunto dalla generalità degli intellettuali impegnati del decennio. Solo, forse, la significativa eccezione delle tanto discusse dichiarazioni fatte da G. Orwell in *The Road to Wigan Pier* circa le proprie reazioni nei confronti di certi aspetti per lui repellenti della cultura e della vita operaia può paragonarsi alle ammissioni obliquamente fatte da Auden nella sesta strofa di *A Communist to Others* in cui la 'voce' del proletario ipotizza le reazioni di un tipico esponente della classe media:

You're thinking us a nasty sight;  
Yes, we are poisoned, you are right,  
Not even clean;  
We do not know how to behave  
We are not beautiful or brave  
You would not pick our sort to save  
Your first fifteen. (vv. 36-42)

Nella poesia del '33 il felice espediente dell'oggettivazione in una 'voce' distinta da quella del poeta aveva evitato a Auden tanto la forzatura, così comune all'epoca, di una inverosimile idealizzazione dell'immagine del proletariato, quanto l'imbarazzo di una confessione di disagio, e fors'anche di repulsione, di fronte alla prospettiva della fraternizzazione con una classe sociale così diversa dalla sua, quel disagio e quella repulsione, appunto, che Orwell avrebbe poi consapevolmente scelto di proclamare e di discutere. Grazie alla convenzione stilistica adottata potevano esprimersi in maniera esplicita i termini del conflitto vissuto negli anni '30 da Auden e dal nutrito gruppo di intellettuali che come lui stentavano a riconoscere la propria funzione sociale. Essi, come Auden, ansiosamente ricercavano un collegamento organico con un gruppo sociale solidale, il tipo di legame, appunto, che il 'Comunista' di Auden descrive come un vincolo intellettuale e viscerale insieme (« Comrades to whom our thoughts return / Brothers for whom our bowels yearn / When words are over; », vv. 148-150).

Il dramma degli intellettuali del tempo consiste eminentemente nella dicotomia tra accettazione intellettuale della ideologia filoproletaria e mancata adesione istintuale alla cultura proletaria. La ricomposizione di questa frattura appariva al poeta ardua ma ancora possibile nel 1933: essa anzi era vista come la conseguenza inarrestabile di una forza dirompente che, se già in questa poesia non era esente da caratteristiche metafisiche (« Remember that in each direction/ Love outside our own election/ Holds us in unseen connection/ O trust that ever », vv. 151-154), tuttavia non si identificava ancora con una realtà esoterica ma al contrario scaturiva da una solidarietà sociale storicamente determinata e connotata dalla lotta di classe (« Your sorrow we shall not forget/ While we consider/ Those who in every country town/ For centuries have done you brown/ But you shall see them tumble down/ Both horse and rider », vv. 23-28).

A distanza di sette anni Auden doveva ammettere il fallimento del proprio tentativo di superare il divario di classe

e di cultura con le masse e di integrarsi in esse: tale ammissione non era però meno traumatica dello sforzo inutilmente sostenuto precedentemente per vincere egoismi e pregiudizi di classe. Fin dalla prima strofa *September 1, 1939* rivela incertezza e paura (« I sit in one of the dives/ On Fifty-Second Street/ Uncertain and afraid... », vv. 1-3). Tali sentimenti sono riferiti ad una situazione internazionale che ormai è precipitata nella guerra mondiale, i cui indicibili orrori già minacciano la tranquillità di ciascuno (« Waves of anger and fear/ Circulate over the bright/ And darkened lands of the earth,/ Obsessing our private lives;/ The unmentionable odour of death/ Offends the September night », vv. 6-11). Ma l'angoscia annunciata nella prima strofa non investe solo il dramma generale ed oggettivo del conflitto mondiale, ma anche quello particolare e soggettivo del riconoscimento da parte del poeta della propria sconnessione da qualsiasi gruppo sociale solidale e della conseguente perdita di un proprio ruolo significativo in quanto artista. L'uragano di odio e di terrore che nei versi appena citati sommerge l'umanità tutta è introdotto in stretta connessione proprio con il crollo di certe non ben identificate speranze intellettualisticamente nutrite e volontaristicamente perseguite (« clever » esse vengono definite al v. 4), ed ora sconfessate. L'immagine dell'onda distruttrice e mortifera della guerra sostituisce anzi quelle speranze, in conseguenza del loro crollo, annunciata opportunamente dall'interpunzione che stabilisce un'equivalenza. L'esatta natura di tali speranze non è specificata e la si può dedurre solo da indizi semisoffocati nel testo, tanto che si può addirittura postulare un'inconsapevole operazione di autocensura da parte dell'autore.

La circostanza più rivelatrice a questo proposito è che Auden, nell'edizione riveduta del 1945<sup>13</sup> abbia soppresso l'intera ottava strofa, la cui versione originaria era la seguente:

<sup>13</sup> Sia l'edizione del 1945 (*Collected Poetry*, London, Random House) che quella del 1950 (*Collected Shorter Poems*, London, Faber & Faber) furono curate dallo stesso Auden.

All I have is a voice  
 To undo the folded lie,  
 The romantic lie in the brain  
 Of the sensual man-in-the-street  
 And the lie of Authority  
 Whose buildings grope the sky:  
 There is no such thing as the State  
 And no one exists alone;  
 Hunger allows no choice  
 To the citizen or the police;  
 We must love one another or die.

L'espunzione di questa strofa costituisce un problema non ancora completamente risolto della critica audeniana<sup>14</sup>. Eppure non c'è dubbio che questa strofa sia di importanza cruciale<sup>15</sup>, se non altro perché il suo verso conclusivo (« We must love one another or die ») contiene l'esposizione — nella forma icastica così tipicamente audeniana — del tema centrale intorno al quale ruota tutta la produzione poetica di questo autore: il tema dell'amore; tema le cui evoluzioni accompagnano fedelmente, ed anzi spesso rivelano, le varie svolte dell'itinerario ideologico e spirituale del poeta, con-

<sup>14</sup> W. H. Beach nel suo accurato ed ormai classico studio sulle correzioni apportate da Auden alle proprie opere di edizione in edizione (*The Making of the Auden Canon*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1957) colloca la soppressione di questa strofa tra i casi più difficilmente spiegabili sia alla luce di considerazioni stilistiche che di ripensamenti ideologici e sui quali pertanto egli non si sente di avanzare ipotesi interpretative. Anche M. K. Spears che in *The Poetry of W. H. Auden. The Disenchanted Island* (London, Oxford University Press, 1963) tende in genere a rifiutare come preconcetti e faziosi i riferimenti alle oscillazioni ideologiche di Auden, non riesce a dare una giustificazione convincente di questa revisione in base a considerazioni di ordine stilistico-formale.

<sup>15</sup> Di questo parere sono anche E. Mendelson, che proprio in considerazione dell'importanza rivelatrice delle mutilazioni a cui fu soggetto questo testo lo include nel suo *The English Auden* (London, Faber & Faber, 1977), nonché A. Kettle autore di un acuto saggio sull'intreccio di spinte psicologiche e politiche nell'opera di Auden (« W. H. Auden: Poetry and Politics in the Thirties », in *Culture and Crisis in Britain in the 30s*, a cura di J. Clark et alii, London, Lawrence and Wishart, 1979).

notandosi di attributi diversi lungo l'ampio arco che va dall'Amore-Eros all'Amore-Agape<sup>16</sup>. Proprio per il fatto che questo tema è onnipresente e che le sue metamorfosi esprimono i vari stadi della parabola evolutivo-involutiva del pensiero di Auden, il ripudio di una strofa che ne contiene l'espressione non si può considerare irrilevante, né può essere semplicisticamente accettato come il segno dell'insoddisfazione stilistica dell'autore.

D'altra parte la vicenda della progressiva cancellazione di cui è stato oggetto questo testo è tanto tormentata da far pensare ad una complessa e dolorosa operazione di rimozione più che ad un'attenta revisione stilistica. Lo stesso Auden nell'illustrare retrospettivamente questo processo di obliterazione ne presentava le tappe in un ordine cronologicamente inesatto perché smentito dall'effettiva datazione delle revisioni. Infatti, secondo quanto egli afferma nella prefazione alla bibliografia delle sue opere curata da B. C. Bloomfield nel 1964<sup>17</sup>, il suo procedimento si sarebbe gradualmente allargato da un monosillabo ad una strofa, ed infine all'intero componimento, in tre successive edizioni:

Rereading a poem of mine, *1st September, 1939*, after it had been published, I came to the line 'We must love one another or die' and said to myself: 'That's a damned lie! We must die anyway'. So, in the next edition, I altered it to 'We must love one another and die'. This didn't seem to do either, so I cut the stanza. Still no good. The whole poem, I realized, was infected with an incurable dishonesty — and must be scrapped.

In effetti, la vicenda editoriale si è svolta altrimenti, giacché la poesia, pubblicata per la prima volta sul numero del 18 ottobre 1939 di *New Republic*, fu ristampata senza varianti nella raccolta del 1940 dal titolo *Another Time*, per essere poi mutilata dell'intera strofa nelle due susseguenti edizioni di *Collected Poetry* rispettivamente del 1945 e del

<sup>16</sup> Cfr. su questo tema l'ormai classico studio di R. Hoggart: *Auden. An Introductory Essay*, (London, Chatto & Windus, 1951).

<sup>17</sup> *W. H. Auden: A Bibliography: The Early Years through 1955*, Charlottesville, University of Virginia Press, 1964, p. VIII.

1950, mentre tale strofa rimaneva immutata in un certo numero di antologie di poesia contemporanea inglese e americana curate negli Stati Uniti da O. Williams e da L. Untermeyer. Solo in una di queste, e precisamente nella *New Pocket Anthology of American Verse* curata da O. Williams nel 1955, la congiunzione contenuta nell'ultimo verso veniva modificata da « or » in « and », non per un deplorabile errore di stampa, che rendeva insensata l'intera strofa, come pensava Beach<sup>18</sup>, ma per un intenzionale intervento da parte di Auden, come ci autorizza a credere l'affermazione che abbiamo citata dalla prefazione alla bibliografia di Bloomfield. Ed infatti, sebbene il resoconto di Auden appaia poco attendibile soprattutto per la futilità della motivazione che egli adduce per la revisione del cruciale verso finale, la sua dichiarazione contiene però un dato molto significativo e cioè l'insistenza su una 'disonestà' della voce poetica che l'autore si propone costantemente di ridurre o nascondere.

Nel 1939 Auden aveva accusato di 'disonestà' e di 'bassezza' le speranze del decennio precedente; dopo dubbi, incertezze e contraddizioni che si esprimevano in parziali e non univoche censure in edizioni successive della poesia egli nel 1935 faceva un tentativo per neutralizzare con un espediente sintattico quella che ormai gli sembrava una menzogna; malgrado però lo snaturamento del verso incriminato — il cui persistente appello alla solidarietà sociale come unica garanzia di sopravvivenza civile veniva banalizzato in un'ovvia e gratuita ammissione di mortalità dell'uomo — l'intero componimento continuava ad apparirgli 'disonesto' nel 1964<sup>19</sup>. Sembra dunque legittimo il tentativo

<sup>18</sup> *Op. cit.*, pp. 50-51 n. (in cui si trova anche la lista completa delle edizioni e delle varianti).

<sup>19</sup> Ancor meno fondate sono dunque le rimostranze di quanti come J. Fuller (*A Reader's Guide to W. H. Auden*, London, Thames & Hudson, 1970, p. 252 e passim) ravvisano un'interferenza addirittura persecutoria nello sforzo compiuto dai critici per comprendere il travaglio ideologico, oltre che estetico, che sottende la costante revisione della propria produzione poetica operata da Auden. Al contrario, almeno a partire dall'influente saggio di E. P. Thompson (« Outside the Whale », in *Out of Apathy*, a cura di E. P. Thompson,

di rintracciare un significato ulteriore nelle espressioni di Auden — per sua stessa ammissione mistificate — non tanto per controllare, e tanto meno per giudicare, le incongruenze e le manchevolezze dell'individuo Auden, quanto piuttosto per definire le spinte culturali (di origine sociale) che in diversi momenti storici agirono su di lui imponendogli atteggiamenti e pronunciamenti spesso antitetici con le sue aspirazioni più autentiche e profonde. Infatti, se da un lato si può dire che quegli atteggiamenti e quei pronunciamenti erano scarsamente sinceri sul piano personale (e come tali da lui stesso sarebbero stati puntualmente tacciati di disonestà a distanza di tempo), d'altro lato essi non sono meno significativi e rivelatori del rapporto di forza che di volta in volta si stabiliva tra gli agenti sociali<sup>20</sup> (o almeno del modo in cui quel rapporto era interiorizzato da Auden, sicché ad esso egli si imponeva di adeguare le proprie espressioni e addirittura i propri modi di sentire). E le reazioni di Auden sono tanto più interessanti in quanto, data la sua tendenza all'esibizionismo ed il suo gusto per il paradosso, nelle sue posizioni si realizza una amplificazione di atteggiamenti che non sono limitati a lui solo ma che sono invece riscontrabili, sia pure in maniera meno macroscopica, in un vasto numero di intellettuali britannici.

Quella che Auden avrebbe retrospettivamente definito come un'incurabile disonestà la quale, irradiandosi dall'ottava strofa, infettava tutto il testo è in effetti un dilemma che era ancora irrisolto nel 1939 e che in seguito sarebbe stato semplicemente accantonato senza essere veramente su-

London, New Left Books, 1960), tale sforzo è stato prevalentemente teso a chiarire la complessa e mutevole realtà sociale e culturale con cui la vicenda individuale di Auden è indissolubilmente intrecciata.

<sup>20</sup> Quella che, a torto, negli anni '30 venne considerata come la crisi finale del capitalismo è strettamente connessa in Inghilterra con una profonda crisi dell'egemonia instauratasi negli ultimi decenni dell'Ottocento; crisi oggettiva ed irreversibile, anche se in genere si tendeva all'epoca ad esagerare sia l'indebolimento delle posizioni borghesi, sia il rafforzamento di quelle proletarie.

perato dalle soluzioni di tipo mistico e spiritualistico avanzate nelle opere della maturità (come *The Age of Anxiety*, per esempio) e alle quali peraltro, ironicamente, lo stesso Auden, per bocca del suo 'comunista', aveva già fornito un illuminante e demistificante commento nella sua rivelatrice — e profetica — poesia del 1933. Tra le molte ipocrisie della classe dominante criticate dalla voce poetante la più aspramente condannata era proprio quella perpetrata dai « Daredevil mystics who.../... smoothly tell/ The starving that their one salvation/ Is personal regeneration/ By fasting, prayer and contemplation; » (vv. 57-62). E tanto più drastico e sprezzante era il giudizio contro questo tipo di predicazione religiosa ed ascetica (nella quale invece in breve giro di anni Auden si sarebbe impegnato apertamente, e di cui già si presagiscono i caratteristici toni in *September 1, 1939*) in quanto, con disarmante candore egli ne metteva allo scoperto i moventi riposti e tutt'altro che ascetici e disinteressati:

Coward; for all your goodness game  
Your cream of Heaven is the same  
As any bounder's;  
You hope to corner as reward  
All that rich can here afford  
Love and music and bed and board  
While the world flounders (vv. 71-77).

Proprio l'acuta consapevolezza dell'inestricabile intreccio di slanci generosi (« Return, be tender... », v. 146) e di moventi che, anche se non esclusivamente ignobili come quelli appena ricordati, erano però chiaramente opportunistici (« You need us more than you suppose... », v. 141) fa di *A Communist to Others* una confessione estremamente intensa e sofferta di una lacerazione angosciata della quale Auden in seguito preferì cancellare il ricordo mostrando di credere che anch'essa, come ogni altra manifestazione del decennio 'rosso' fosse falsa ed indegna di menzione. Ma nel 1939, quando egli andava maturando e dibattendo il proposito di rinunciare ad un suo impegno filoproletario che si era dimostrato velleitario ed impraticabile, quella lacerazione

zione era ancora amaramente presente nella sua coscienza e si rivelava nell'insopprimibile riaffermazione della più ambiziosa e vitale delle speranze pazientemente costruite dai fautori del fronte popolare: la solidarietà interclassista. Questo ideale si riaffacciava prepotentemente — e assurdamente — a conclusione di una strofa, l'ottava, sconsolatamente e sommessamente pessimista: l'ammissione da parte del poeta della propria impotenza ad esercitare un ruolo attivo, ad elaborare e a diffondere un messaggio costruttivo si concludeva, contro ogni logica, con la riaffermazione del messaggio di solidarietà tante volte proposto nel corso degli anni '30, ma mai forse così chiaramente presentato come l'unica possibilità umana di salvezza e così lucidamente collegato con una realtà sociale definita nei suoi termini economici (« Hunger allows no choice/ To the citizen or the police », vv. 86-87).

L'ostinato riaffiorare di questo ideale, malgrado la confutazione di tutti gli ideali irrealizzabili preliminarmente fornita dalla prima strofa, rende anzi più toccante e angosciata la dichiarazione di impotenza che il poeta fa nei primi versi dell'incriminata ottava strofa; una dichiarazione che è, allo stesso tempo, un tentativo di giustificazione e una disperata confessione.

Nei tre versi precedenti si erano susseguiti con ritmo incalzante e inquietante tre interrogativi che riassumevano l'impraticabilità della funzione di interprete e di intermediario che (sia pure con le incertezze e le riluttanze che abbiamo sottolineato) Auden aveva vagheggiato di poter assolvere negli anni precedenti (« Who can release them now, / Who can reach the deaf. / Who can speak for the dumb? », vv. 75-77). Ma l'adempimento di questo già problematico compito era reso ormai impossibile ed inutile dallo scatenarsi della follia collettiva e internazionale della quale, beninteso, è responsabile ciascuno come individuo, tanto è vero che l'immagine dei propri volti che gli avventori storditi dalla musica assordante e dalle luci rutilanti dell'impersonale bar newyorkese scorgono riflessa nello specchio non è solo l'immagine di altrettante nullità impaurite e sperdute (« Lost in a haunted wood, / Children afraid of the night /



who have never been happy or good. », vv. 53-55), ma è anche il volto mostruoso dell'ingiustizia e della violenza con cui ciascun cittadino è connivente (« Out of the mirror they stare, / Imperialism's face / And the international wrong. », vv. 42-44). È ormai chiaro che le due componenti sociali tra le quali il poeta avrebbe dovuto gettare un ponte di comprensione e di solidarietà hanno dimostrato di non poter comunicare neanche attraverso questa mediazione perché gli uni sono rimasti inesorabilmente 'sordi' alle esigenze delle masse, e queste ultime sono rimaste fatalmente, e forse conniventemente, 'mute': i due poli di questo inattuabile processo di comunicazione sono ormai condannati a restare inevitabilmente isolati in una trappola di silenzio e di separatezza dalla quale nessuno potrà forse mai più 'liberarli'. L'impresa è così difficile da sfiorare l'impossibile: per compierla sarebbero richieste capacità eccezionali di fede, di entusiasmo, di volontà e di abilità, capacità che nella tormentata ottava strofa il poeta ammette di non avere, personalmente (« All I have is a voice... »).

« All a poet can do today is warn » aveva scritto W. Owen nel 1918<sup>21</sup> qualificando il suo impegno poetico nella direzione del rifiuto della retorica e della mistificazione perpetrate attraverso la poesia di guerra consolatoria o celebrativa. Egli premetteva questa affermazione ad una raccolta di poesie di guerra che non erano tanto, o non solo, contro la guerra, quanto contro la falsità della poesia patriottica e militarista e autenticava questa sua denuncia ritornando volontario nell'inferno insensato della trincea che egli odiava ed in cui fu ucciso.

Ventun anni dopo, allo scoppio di un'altra guerra mondiale, Auden riecheggiava il grido di Owen, ma ne modificava il segno e non solo perché (come gli sarebbe stato malevolmente rinfacciato da 'Bill') egli abbandonava il teatro delle future operazioni militari ed il ruolo di sia pur distaccato coinvolgimento che aveva invece assunto in due

<sup>21</sup> Cfr. p. 31 dell'edizione curata da C. Day Lewis (*The Collected Poems of Wilfred Owen*, London, Chatto and Windus, 1963).

precedenti occasioni belliche<sup>22</sup>, ma anche e soprattutto perché quel grido si trasformava nel bilancio di un fallimento e serviva a giustificare una rinuncia.

Nel capzioso ragionamento di *September 1, 1939* gli eventi hanno dimostrato che a nulla sono valse le denunce della falsità abilmente codificata e imposta dalla classe dirigente e supinamente e scioccamente assorbita e fatta propria dalle masse; pertanto la voce del poeta rinuncia a persistere in un'impresa che si è rivelata vana e anziché continuare a denunciare la menzogna rivolgendosi ai 'sordi' e sforzandosi di interpretare le intenzioni dei 'muti', egli sceglie invece per se stesso un nuovo ruolo e soprattutto dei nuovi interlocutori: i 'sordi' e i 'muti' vengono sostituiti dai 'Giusti' i quali ironicamente — e sterilmente — si scambiano i loro messaggi (« ... dotted everywhere, / Ironic points of light / Flash out wherever the Just / Exchange their messages », vv. 91-94).

Il circolo si è chiuso, il poeta è tornato al punto di partenza. Era stata l'insoddisfazione per un ruolo socialmente sterile e marginale a spingere anni prima Auden — e come lui molti altri intellettuali — a ricercare un collegamento significativo con le forze sociali attive e vitali, a svolgere un ruolo incisivo e fecondo nella dinamica sociale; il tentativo si era dimostrato irto di difficoltà fin dall'inizio, per gli ostacoli di natura culturale che paralizzavano l'intellettuale borghese impedendogli di fraternizzare con 'compagni' dalle abitudini rozze e quasi subumane, e per la giustificata ostilità degli stessi proletari. Infatti se *A Communist to Others* è rivelatrice del primo aspetto, non mancano spie altrettanto rivelatrici della consapevolezza da parte di Auden della diffidenza dei 'compagni' proletari, e, quel che più conta, della fondatezza di tale

<sup>22</sup> È noto che Auden si era fisicamente recato in qualità di osservatore sui luoghi della guerra civile spagnola e di quella cino-giapponese. La trascrizione di questa seconda esperienza, condivisa con l'amico e collaboratore Isherwood, è contenuta in *Journey to a War* (London, Faber & Faber, 1939).

diffidenza. Una di tali spie è offerta ad esempio da una canzone pubblicata su *New Verse* nello stesso anno 1933:

They won't tell you their secrets  
 Though you pay for their drinks in the bar  
 They'll tell you lies for your money  
 For they know you for what you are  
 That you live in a world that has had its day<sup>23</sup>.

Nel 1939 il poeta ritira la sua offerta di collaborazione, si riadatta al ruolo un tempo rifiutato di eremita, limitando la sfera dei suoi contatti ad una ristretta cerchia di 'Giusti', il cui commercio già si prevede che sarà tutt'altro che entusiasmante data la natura tarata di questa casta decrepita le cui manifestazioni patologiche Auden aveva fin troppo minuziosamente diagnosticato negli anni precedenti servendosi del linguaggio psicoanalitico offertogli da Groddeck. I contatti tra questi 'Giusti' alla rovescia (fra i quali Auden si appresta ad annoverarsi) « ... composed.../... / Of Eros and of dust, / Beleaguered by... / Negation and despair » (vv. 95-98) non possono che essere 'ironici'. E il poeta, che aveva esordito condannando le speranze 'disoneste', conclude con un auspicio che non è certo meno disonesto, date le premesse: « May I, composed like them /.../ Show an affirming flame » (vv. 95-99).

Ma affinché una simile scelta, a dir poco autolesiva, potesse apparire giustificabile, era indispensabile compiere l'abiura fino in fondo, sconfessare le scelte precedenti, rinnegare i 'compagni' con i quali si era percorso almeno un tratto di strada. Ecco quindi che si consuma in *September 1, 1939* (e nelle altre espressioni di questa fase) una vera e propria metamorfosi della massa: i 'lavoratori' del 1933 diventano un amorfo e tentacolare 'uomo collettivo' (v. 37), i 'compagni' sfruttati dal sistema capitalistico sono sostituiti da travet massificati e tetragoni<sup>24</sup>, perfino la soffe-

<sup>23</sup> « Song », in *New Verse*, Vol. I, No. 1, Gennaio 1933, pp. 3-4, vv. 26-30.

<sup>24</sup> Cfr. ad esempio i vv. 67-72 di *September 1, 1939*: « From the

renza e l'angoscia notturna di chi non ha neanche la garanzia della sopravvivenza<sup>25</sup> si trasformano in un'irresponsabile euforia, foriera di stordimento e di idiozia<sup>26</sup>, le vittime dell'ingiustizia si confondono con i responsabili dell'ingiustizia. Ma, appunto perché la 'massa' ha subito una metamorfosi così radicale, perdendo tutti i suoi caratteri positivi e conservando solo quelli negativi, l'ostinata riproposizione della vitale essenzialità dell'amore e della solidarietà tra le classi è l'indice della posizione ancora contraddittoria ed incerta in cui si dibatte il poeta. Solo in seguito — sedimentatesi le scelte e consolidatosi il ripudio dell'alleanza con il proletariato — quell'affermazione apparse a Auden come assurda e inaccettabile proprio perché contrastante con i suoi nuovi sentimenti verso la massa. Fu forse precisamente l'esigenza di eliminare tale contraddizione — che si traduceva in definitiva anche in uno squilibrio formale — a indurlo ad eliminare, nelle dizioni del 1945 e del 1950, una strofa doppiamente imbarazzante perché non solo rispecchiava un auspicio di integrazione sociale che egli ormai considerava velleitario e indesiderabile, ma inoltre esprimeva avvilitamento per la propria personale incapacità a contribuire all'attuazione di quell'auspicio. Ma d'altra parte l'elisione di quella strofa, ed in particolare di quella parte in cui Auden confessava la propria inadeguatezza al compito disperato di intermediario tra sordi e muti, privava dell'unica giustificazione possibile la squallida scelta postulata nell'ultima strofa. La consapevolezza del vuoto logico che si veniva a formare con questa cancellazione potrebbe avergli suggerito in seguito di reinserire quella strofa

---

conservative dark / Into the ethical life / The dense commuters come, / Repeating their morning vow; / 'I will be true to the wife, / I'll concentrate more on my work' ».

<sup>25</sup> « We know the terrifying brink / From which in dreams you nightly shrink / 'I shall be sacked without', you think, / 'A testimonial' ». (*A Communist to Others*, vv. 11-14).

<sup>26</sup> Cfr. in particolare i vv. 40-41 (« But who can live for long / In an euphoric dream... ») e 89-90 (« Defenceless under the night / Our world in stupor lies... ») di *September 1, 1939*.

essenziale, snaturandone anzi il verso finale nell'edizione del 1955 in modo da approfondire ulteriormente il concetto dell'impotenza del poeta a compiere una qualsiasi operazione significativa: a ciò tende infatti il richiamo alla mortalità dell'uomo e quindi alla fatuità di ogni manifestazione umana, vana perché effimera. Eppure, in questo tentativo di ricucitura di un sia pur tenue tessuto logico, rimaneva l'irriducibile assurdità delle speranze a cui dà voce l'ultimo verso: se tutto è vano in un universo di vanità, perché mai augurarsi di riuscire a irradiare una luce 'affermativa' su una realtà che deve essere negata perché futile e transeunte? Il groviglio di 'negazioni e di disperazione' che attanagliava il poeta si era rivelato davvero troppo intricato per poter essere dipanato o anche solo semplicemente osservato. Non restava che una drastica operazione di rimozione dalla coscienza, o almeno dall'edizione della raccolta curata nel 1964.

La delusione che questa definitiva rinuncia di Auden (come di Isherwood e di altri intellettuali) suscitò negli ambienti di *Poetry and the People* e di altre iniziative consimili fu tanto più cocente quanto più sicura e diffusa era stata la convinzione di ampi settori della sinistra inglese che la sordità politica delle classi privilegiate rispetto alle ingiustizie sociali fosse dovuta alla loro ignoranza delle reali condizioni di vita delle classi lavoratrici: ogni defezione (e quella di Auden in particolare) rendeva più problematica e forse inattuabile la costruzione di un ponte tra due mondi ostili perché lontani; ogni defezione affievoliva la speranza di cancellare le sperequazioni e di risolvere i conflitti sociali con l'instaurazione di un equo e pacifico ordine socialista.

Così si era espresso ad esempio James Hanley in *Grey Children*, una delle numerose inchieste sociologiche svolte nelle aree depresse e pubblicata nel 1937:

Our worst misfortune is a geographical one. Do you mean to tell me that if people were living in such conditions in, say, Whitehall or The Mall, that they would be allowed to exist for long? They would *not*. If it were only possible to transfer just one tenth of the misery up there so that the people of England could see

[24]

what is actually going on, believe me, it would do more good than all their social centres and clubs and welfare committees<sup>27</sup>.

Inchieste documentaristiche del tipo di *Grey Children* e in genere l'atteggiamento filoproletario che caratterizzò tanta parte della produzione artistica del periodo si fondavano su un'ottimistica fiducia espressa dallo stesso Hanley in termini umanitari<sup>28</sup>. All'intervento dell'artista era infatti assegnata una vera e propria funzione etica. « He is concerned with a change of heart », aveva affermato Stephen Spender sulla *Left Review*<sup>29</sup>, arrivando, anzi, addirittura a capovolgere il rapporto struttura/sovrastruttura e a porsi così in netto contrasto con la visione strettamente deterministica e meccanicistica che le teorizzazioni estetiche marxiste andavano accreditando all'epoca in Inghilterra:

The economic system was made for man, and not man for the economic system, so that if man changes, that is to say, if he has a new and strong conception of justice, the economic system will also change<sup>30</sup>.

Grande era stata dunque la speranza che un'arte politicamente impegnata potesse svolgere un'efficace funzione di mediazione tra due realtà sociali altrimenti non comunicanti, e stabilire così una base di comprensione e di solidarietà su cui costruire una società più giusta. Altrettanto grande, e bruciante, fu perciò la disillusione quando tali speranze si rivelarono eccessive. E se lo stesso Auden in *September 1, 1939*, registrando il proprio fallimento, dava la stura alla propria amarezza e al proprio avvillimento, definendo 'disonesti' le speranze del decennio, non c'è da stupirsi dei toni adirati e sprezzanti della condanna pronunciata in *Look*

<sup>27</sup> J. Hanley, *Grey Children*, London, Methuen, 1935, p. 146.

<sup>28</sup> « ... if we all understood each other, life might be very different »: è una delle caratteristiche esclamazioni di cui è punteggiata l'inchiesta (*Idem*, p. 77).

<sup>29</sup> « Writers and Manifestos », in *Left Review*, I, 5, febbraio 1935, p. 146.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

[25]

again, Stranger! o in *Birds of Passage* nei confronti di quello che veniva sentito come un abbandono ed un tradimento. E tuttavia gli intellettuali che avevano vagheggiato l'alleanza con il proletariato non avevano certo sottovalutato le difficoltà del loro compito e tanto meno avevano fatto mistero di quanto esso fosse gravoso, come dimostra un'ampia serie di testimonianze alcune delle quali sarà utile richiamare qui.

In un sonetto di Rex Warner<sup>31</sup> del 1937 la scelta dell'impegno politico e sociale è sentita come un dovere necessario, ma non per questo meno ostico; essa è anzi presentata come l'antitesi della gioia e anche della naturale propensione del poeta che si esprime nell'accorata nostalgia della prima strofa:

How sweet only to delight lambs and laugh by streams,  
innocent in love wakening to the early thrush,  
to be awed by mountains, and feel the stars friendly,  
to be a farmer's boy, to be far from battle.

È un imperativo categorico che domina gli istinti più profondi del poeta imponendo la solidarietà sociale come un obbligo morale (« But me my blood binds to remember men / more than the birds, vv. 5-6) che non può coesistere con i sereni piaceri naturali (« not to be delicate with squirrels, / or to gloat among the poppies in a mass of corn... », vv. 6-7). Ma, soprattutto, il richiamo alla responsabilità sociale e politica è un richiamo intellettualistico (« nor will my mind permit me to linger in the love », v. 9); è per un convincimento intellettuale che il poeta soffoca gli impulsi spontanei e ubbidisce al pesante dovere di un'ora grave (« knowing that love must be liberated by bleeding, / fearing for my fellows, for the murder of man », vv. 11-12). La stessa voluta insistenza sulla duplice adesione del poeta ad un impegno che ne dominerebbe il sangue (v. 5) e la mente (v. 9) è un indizio importante di quanto lontano egli fosse in effetti da una disposizione così coerente ed univoca; tanto più che

<sup>31</sup> Pubblicato a p. 101 dell'antologia curata da R. Skelton, *Poetry of the Thirties*, Harmondsworth, Penguin, 1964.

i termini in cui è espressa questa adesione che si vorrebbe istintuale alla causa della giustizia sociale, sono termini di negazione, di rinuncia:

But me my blood binds to remember men  
more than the birds, not to be delicate with squirrels,  
or gloat among the poppies in a mass of corn,  
or follow in a maze endless unwinding of water (vv. 5-8).

La contemplazione della serena bellezza della natura (« the mother kindness of country among ascending trees », v. 10) è una gioia privata ed anacronistica che non trova più posto in un universo di lotta e di assassinio (« the battle » del v. 4 e « the murder of man » del v. 12 che non possono non richiamare alla mente l'ossessivo ritornello « but to-day the struggle » e il « necessary murder » della audeniana *Spain*).

Il distico finale non lascia adito a dubbi:

How should I live then but as a kind of fungus,  
or else as one in strict training for desperate war?

L'intellettuale è al bivio e deve scegliere tra due alternative nessuna delle quali è allettante: vegetare parassitariamente rimanendo aggrappato ad una tradizione devitalizzata e tagliata fuori dal corso della storia, o gettarsi in una mischia dalla quale dipende la possibilità stessa di vita nel futuro, ma dalla quale egli rifugge dal profondo del suo essere (con il grido « How sweet... to be a farmer's boy, to be far from the battle » aveva esordito) e per la quale egli non è culturalmente attrezzato: la sua nuova missione comporta infatti un 'rigido addestramento' (v. 14). La soluzione che il poeta è costretto a scegliere non è certo positiva; essa costituisce solo un male minore rispetto all'eventualità, divenuta ormai suicida, del disimpegno. In un'epoca di crisi e di lotta, in un momento drammatico in cui si decidono le sorti stesse della sopravvivenza civile, il disimpegno non è più ammissibile; esso non sarebbe nemmeno vita, ma solo esistenza vegetativa, inerte e parassitaria come quella appunto dei funghi e delle muffe, o come quella dei pipistrelli

ai quali MacNeice avrebbe paragonato l'intera casta intellettuale in un'amara poesia del 1939<sup>32</sup>.

In *A Hope for Poetry*, C. Day Lewis aveva esposto un concetto molto simile, ammettendo la necessità di assumere un impegno inesorabilmente impoetico come condizione indispensabile per assicurare la possibilità stessa dell'attività poetica:

... there are times where the poet's allegiance must be divided: when his duty towards his neighbour ceases to be necessarily identical with his duty towards his god, Poetry, the former acquiring temporarily a relatively enlarged significance in his mind. In other words, circumstances may force the poet unwillingly to take up the position of prophet<sup>33</sup>.

E specificava ulteriormente:

... there is poetical truth and there is common honesty; they are very distant relations... the crisis should bring them together... the greater — political truth — should temporarily put itself under the command of the lesser<sup>34</sup>.

L'analogia tra le due posizioni è evidente, ma può essere ulteriormente chiarita alla luce delle esplicite argomentazioni dello stesso R. Warner contenute nella prefazione a *The Mind in Chains*, una raccolta di saggi di vari critici e intellettuali inglesi che si ponevano il problema della definizione e della costruzione di una cultura e di un'arte che cessassero di essere strumenti di cristallizzazione e di conservazione delle strutture classiste della società capitalista, e diventassero invece elementi catalizzatori della crisi finale

<sup>32</sup> « Cranks, hacks, poverty-stricken scholars, / In pince-nez, period hats or romantic beards / And cherishing their hobby or their doom, / Some are too much alive and some are asleep / Hanging like bats in a word of inverted values, / Folded up in themselves in a world which is safe and silent: / This is the British Museum Reading Room... » / così suona la seconda strofa di « The British Museum Reading Room » (in R. Skelton, *Op. cit.*, p. 124).

<sup>33</sup> C. Day Lewis, *A Hope for Poetry*, Oxford, Blackwell, 1934, p. 14.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

e risolutiva del sistema capitalistico — la cui fine appariva come ormai indubitabile e prossima ad una vasta sezione dell'opinione inglese:

We find that, at those periods of history when a change of social organization is necessary, culture comes into opposition to the time-honoured standards of society, standards which, by the way, were elevated and properly honoured by the culture of the past, but which have proved inadequate and uninspiring for a further advance into the future<sup>35</sup>.

Ma se da un lato l'analisi ragionata dimostrava che il cozzo tra due culture antagoniste non poteva che risolversi con lo sgretolamento dei valori frustrati e sorpassati, d'altro lato per i protagonisti stessi di quel rinnovamento il processo di superamento della cultura tradizionale non poteva non essere vissuto come un trauma, come una vera e propria amputazione (la « major operation » della poesia 25 di C. Day Lewis coincideva proprio con un « break with the past »), con la dolorosa e recalcitrante rinuncia alla verità poetica teorizzata da C. Day Lewis in *A Hope for Poetry* e riecheggiata nel sonetto di Rex Warner. Gli attributi che connotano le attività positive a cui il dovere dell'ora impone di rinunciare, sono i tipici attributi codificati dalla tradizione poetica convenzionalmente pastorale (« to delight lambs and laugh by streams », « to be a farmer's boy ») o autenticati dall'estetica del 'sublime' (« to be awed by mountains »); ma, ora che la rarefazione di questa 'verità poetica' è inquinata e, (sia pur temporaneamente) distrutta dai quotidiani e prosaici richiami della 'comune onestà' (secondo la terminologia di C. Day Lewis) il poeta è costretto ad affrontare una realtà sconcertante di isolamento in un universo in cui si è infranto il tradizionale e armonioso rapporto tra le parti. La comunicazione intima e misteriosa con la divina essenza della Natura si è inesorabilmente interrotta e il

<sup>35</sup> R. Warner, « Preface », in C. Day Lewis (a cura di), *The Mind in Chains. Socialism and Cultural Revolution*, London, Muller, 1937, p. 22.

poeta non può affermare come Wordsworth « ... moon and stars / were shining o'er my head »<sup>36</sup>, né ricevere come lui magiche annunciazioni attraverso gli animali e le rupi. L'accorato rimpianto del sonetto di R. Warner per un'esistenza in cui ci sia posto per i tordi (v. 2), per gli scoiattoli (v. 6), e per l'amicizia delle stelle (v. 3), si carica di un senso di maggiore sconforto perché richiama immediatamente alla mente l'eco della strofa finale di *Spain* con la sbigottita constatazione da parte di Auden della propria solitudine assoluta di fronte alla responsabilità di una scelta definitiva, una solitudine espressa proprio in termini di incomunicabilità con quell'universo appunto che nella poetica wordsworthiana era stato tutto percorso e permeato da mistici fremiti di intesa:

The stars are dead. The animals will not look.  
We are left alone with our day, and the time is short, and  
History to the defeated  
May say alas but cannot help or pardon.

Queste confessioni (e i versi di Auden in particolare) dimostrano come molti intellettuali fossero consapevoli dell'importanza della scelta ideologica e culturale che inevitabilmente ciascuno — e il poeta come gli altri — doveva compiere; scelta che nella guerra di Spagna si imponeva con evidenza addirittura fisica, ma che si proponeva in forme non meno concrete anche nello specifico dell'attività estetica nel dilemma 'Arte e / o impegno politico?'<sup>37</sup>.

È indubbio, però, che queste stesse dichiarazioni sono ben lungi dal prefigurare affrettati e semplicistici accomodamenti dell'intellettuale nel nuovo ruolo di portavoce organico delle masse e di irenico annunciatore del rinnovato ordine sociale. È vero esattamente il contrario come chiaramente conferma la galleria di ritratti di intellettuali che si

<sup>36</sup> W. Wordsworth, *The Prelude*, Book I, vv. 314-315.

<sup>37</sup> Alla definizione di questo problema è dedicata una parte notevole della discussione teorica delle principali riviste letterarie dell'epoca, e in particolare di *Scrutiny* e della *Left Review*.

allineano nei vari drammi scritti da Auden (con o senza la collaborazione di Isherwood) nel periodo che ci interessa: ciò che balza agli occhi è proprio la dipendenza (più o meno completa, ma inequivocabile sempre) di tali personaggi dal potere politico e dai modelli culturali dominanti. Anche le figure più problematiche e ricche di riferimenti autobiografici (come i protagonisti di *The Ascent of F6* e di *On the Frontier*, e cioè delle due espressioni più complete e mature dell'impegno politico e sociale del Group Theatre, oltre che della collaborazione Auden-Isherwood) sono la tragica registrazione dell'incapacità dell'intellettuale a sfuggire efficacemente ad un ruolo tradizionale di organizzatore del consenso, e della sua impossibilità di assumere in positivo un ruolo attivamente rivoluzionario<sup>38</sup>. Questa visione che per tanti versi coincide con la tragica visione francofortiana dei rapporti tra ideologia e potere, non prevede alcuna possibilità di scambio tra l'intellettuale, destinato a consumare una morte solitaria, e le masse, siano esse inerti e passive come in *The Ascent of F6* o invece attivamente rivoluzionarie come in *On the Frontier*.

D'altra parte i tentativi di prospettare una fusione tra questi due poli non comunicanti si risolvono spesso in soluzioni goffe e poco credibili come ad esempio in *Noah and the Waters*. In questo sfortunato dramma scritto da C. Day Lewis nel 1936 l'intellettuale che si cela in modo trasparente sotto le spoglie di Noé è ben lungi dallo svolgere un ruolo significativo per potenziare o per modificare gli effetti delle 'masse' d'acqua scatenate in un'inondazione che inghiotte e distrugge città e continenti, purifica e fertilizza la terra preparandola ad accogliere la nascita di una nuova civiltà di cui evidentemente lo stesso Noé sarà il fondatore. Facendo uso di una metafora diffusa nella poesia del tempo,

<sup>38</sup> Anche se la rappresentazione del rapporto di dipendenza dal potere diventa gradualmente meno meccanica ed aproblematica passando dall'acritico asservimento dei volgari e clowneschi operatori dei media di *The Dance of Death*, all'ironico cinismo dei manipolatori dell'opinione pubblica di *The Dog beneath the Skin*, all'inquie-

quella del diluvio<sup>39</sup>, C. Day Lewis dava corpo alle ansie e alle angosce che affliggevano molti rampolli di una civiltà che sembrava morente, ma tentava anche di prospettare per l'intellettuale una via d'uscita e di salvezza in un sodalizio con le masse, in quell'alleanza cioè che ad un'intelligenza più pessimista e forse più acuta come quella di Auden sembrava problematica e forse impossibile. Proprio per il suo carattere di trascrizione di un'ossessione onirica il dramma di C. Day Lewis, pur essendo poco convincente sul piano estetico, è però molto interessante perché mette allo scoperto alcune delle spinte psicologiche che portarono tanti intellettuali a impegnarsi nel campo politico su posizioni di sinistra.

Tale impegno appariva a molti come una via d'uscita da una situazione di isolamento e da una sensazione di futilità le cui cause oggettive erano molteplici e complesse ma che dai protagonisti venivano vissute innanzitutto come un dramma privato e soggettivo. Così ad esempio Louis MacNeice aveva dato voce a questo senso di futilità e di emarginazione esprimendo nel 1933 lo sgomento di un'intera generazione di poeti ormai priva di ideali:

For we are obsolete who like the lesser things  
Who play in corners with looking-glass and beads;  
It is better we should go quickly, go into Asia  
Or any other tunnel where the world recedes,  
Or turn blind wantons like the gulls who scream  
And rip the edge off any ideal or dream<sup>40</sup>.

Nel 1939 nella terza sezione dell'*Autumn Journal* lo stesso MacNeice avrebbe chiarito inequivocabilmente le motivazioni psicologiche che spinsero tanti intellettuali a ricer-

tante ambiguità dell'intellettuale 'indipendente' di *The Ascent of F6* fino all'eroismo del dissenziente protagonista di *On the Frontier*.

<sup>39</sup> Una delle più significative riproposizioni di tale metafora (« Time present is a cataract whose force / Breaks down the banks even at its source... ») è presente in un testo di John Cornford (*Full Moon at Tiers: before the Storming of Huesca*, in R. Skelton, *Op. cit.*, p. 137) molto interessante perché il nucleo strutturale della sua prima sezione è lo stesso su cui è costruita *Spain* di Auden.

<sup>40</sup> « Poem », in R. Skelton, *Op. cit.*, p. 98, vv. 9-10.

care nell'impegno politico quell'aggancio con il reale che sembrava loro precluso e senza il quale essi si sapevano condannati all'insoddisfazione ed alla paranoia:

And now I relapse to sleep, to dreams perhaps and reaction  
Where I shall play the gangster or the sheikh,  
Kill for the love of killing, make the world my sofa,  
Unzip the women and insult the meek.  
Which fantasies no doubt are due to my private history,  
Matter for the analyst,  
But the final cure is not in his past-dissecting fingers  
But in a future of action...<sup>41</sup>.

E non diversamente da quanto aveva fatto Auden in uno degli squarci più rivelatori di *Spain* (non a caso destinato alla stessa censura che avrebbe colpito tante altre confessioni impudiche contenute nella sua produzione poetica degli anni '30)<sup>42</sup>, MacNeice avrebbe identificato nello scontro fisico e concreto tra le forze politiche che si fronteggiarono nella guerra civile spagnola la proiezione del dramma psicologico che angosciava tanti intellettuali privi di un collegamento organico e significativo con la realtà sociale. Egli infatti dichiara nella nona sezione di quel diario di viaggio che è anche la registrazione dell'itinerario spirituale del poeta verso la consapevolezza della realtà storico-sociale e verso l'assunzione di un impegno politico militante:

And next day took the boat  
For home, forgetting Spain, not realizing  
That Spain would soon denote  
Our grief, our aspirations;  
Not knowing that our blunt  
Ideal would find their whetstones, that our spirit

<sup>41</sup> *Idem*, p. 45.

<sup>42</sup> Così si leggeva nelle strofe successivamente censurate di *Spain*: « On that arid square... the menacing shapes of our fever / Are precise and alive. For the fears which made us respond / To the medicine ad, and the brochure of winter cruises / Have become invading battalions; / And our faces, the institute-faces, the chain-store, the ruin / Are projecting their greed as the firing squad and the bomb... ».

Would find its frontier on the Spanish front,  
Its body in a rag-tag army<sup>43</sup>.

Risulta evidente da questa rassegna di testimonianze che la militanza politica e la solidarietà con le classi oppresse erano sentite da molti poeti come un'alternativa alla follia individuale a cui essi sarebbero stati altrimenti condannati dalla follia collettiva dell'organismo sociale. Alle metafore cliniche e mortuarie attraverso le quali essi descrivevano lo stadio raggiunto dalla società e dalla cultura contemporanea fanno riscontro le metafore parallele della terapia risolutiva alla quale l'intellettuale doveva sottoporsi per continuare ad esistere. Ed infatti la contraddizione insita nelle posizioni di tanti scrittori filomarxisti del tempo è dovuta anche ad un'arbitraria identificazione degli ambiti dello psicologico e del sociale, del privato e del pubblico. Quest'identificazione non era tanto il risultato di una sintesi dialettica del tipo operato da Reich o dallo stesso Groddeck (alle cui concezioni Auden aveva aderito entusiasticamente contribuendo ampiamente a diffonderle in Inghilterra), bensì ad una frettolosa ed alquanto semplicistica sovrapposizione che oscurò le difficoltà senza affrontarle.

<sup>43</sup> Cfr. R. Skelton, *Op. cit.*, p. 163.



T. Bennett, *Popular Culture: Theoretical and Pedagogic Strategies*, XXIII, 2, 3, pp. 29-58.

The article examines the problems besetting a course organised around the theme of popular culture. The author, drawing upon his own experience as Course Chairman of the Popular Culture Course at the Open University, examines the particular weakness in various existing definitions that at present inhabit the field. Noting the very different teaching directions that different conceptions of popular culture carry within themselves the author proposes a teaching strategy that, employing Gramsci's concept of 'hegemony', is organised around the shifting set of cultural practices in a particular historical formation.

P. Cabibbo e D. Izzo, *The Great Gatsby: mise en oeuvre du désœuvrement*, XXIII, 1, pp. 7-27.

*The Great Gatsby: mise en oeuvre du désœuvrement* is a structural reading of the novel, stressing the role of construction and deconstruction both as formal devices and thematic motifs. While construction has been the main focus of critical attention, the essay tries to show how it is rather the interaction between the two polarities which provides tension and meaning to the novel. It is also suggested that it could be worth while to re-examine all of Fitzgerald's novels in the light of a poetic of fragmentation. In the last section of the essay, *The Great Gatsby* is considered within the context of a history of literary forms assuming construction and deconstruction to be an aspect of a larger opposition between mimetic and anti-mimetic forms which has always been prominent in Western fiction.

I. M. Chambers, *Pop Music and Popular Culture*, XXIII, 2, 3, pp. 59-72.

A brief discussion of the specificity of pop music as a particular cultural practice is followed by an examination of its place within the contemporary context of British popular culture. It is then ar-

gued that these two interlocking perspectives — pop music and popular culture — provide a set of significant critical fixes that can be eventually employed in the teaching of this topic while simultaneously helping to better locate it within the wider programme of cultural studies.

M. T. Chialant, *Il paradosso dickensiano: fact vs. fancy, ovvero « the fusion of the graces of the imagination with the realities of life »*, XXIII, 2, 3, pp. 95-126.

This article deals with the well-known antithesis between *fact* and *fancy* in Dickens's fiction. The characteristic Dickensian handling of this conflict does not consist in choosing one in preference to the other, but in trying to reconcile the opposition by achieving a balance between two important attitudes of 19th century British culture. After an introductory section on Dickens's pronouncements on the value of « fancy », there follows an analysis of *Hard Times* and *Great Expectations*, the narrative structures, plots and characters of which dramatize this dichotomy and the attempt to overcome it — a true reflection of the dilemma of Dickens as a man and a writer typical of his age.

I. Connell, *Popular Culture in Practice*, XXIII, 2, 3, pp. 73-91.

Drawing directly upon the experience of teaching cultural studies within the overall programme of a degree course in Communication Studies at an English polytechnic, the problems of mediating the theoretical aims of cultural studies within the pragmatics of the teaching situation are discussed. In particular, it is argued that the former have to be continually interrogated by the necessities of the latter; it is in and through the concrete experiences of the teaching situation that the aims of cultural studies, and hence a successful pedagogic transformation, need to be pursued.

A. Contenti, *L'uomo fatale da « Childe Harold » a Harold Robbins*, XXIII, 2, 3, pp. 153-182.

American commercial novels of the 1960's exhibit one common trait, a heroic male character: one variety of this hero, as we find it in Jaqueline Susann's *Valley of the Dolls* and *The Love Machine*, Mario Puzo's *The Godfather* and Harold Robbins's *The Adventurers* seems to descend as in a direct line from Byron's *Childe Harold*, as well as from popular 19th century versions of the gothic novel

and the French feuilleton. The hero is recognizable by the combination of motives of the romantic and pseudo-romantic conventions: the association of love and death, an uninhibited eroticism, recklessness and cruelty and an unquenchable desire for destruction, even self-destruction. Authors of contemporary best sellers stress each a different 'nuance' of this type, either his criminal bent or his social glamour or his eroticism. Hemingway's last novel is also included as an example of this tradition as well as the author's last version of heroic stoicism.

L. Curti, *Tra gesto e parola: la ricerca teatrale di Peter Brook*, XXIII, 2, 3, pp. 183-223.

Experimentalism dominates Peter Brook's theatrical practice and theory between 1964 and 1968. The essays collected in *The Empty Space* demonstrate the terse quality of a theatrical practice caught between the theatre as it is and the theatre as it could become. Between the poles of Shakespeare and Artaud Brook tends to elaborate a new theatrical language, constantly seeking a new concrete alphabet, a new syntax of the body, the visual and the gestural, that through the particularity of the live event subtracts theatre from repetition. It is a path which necessarily pushes Brook towards the spiral of permanent experimentation.

M. Del Sapio, A. Mineo, e M. Vitale, *La 'Casa di Jack': metafora politica del primo Ottocento inglese*, XXIII, 1, pp. 29-98.

A study of the rhetorical features of the popular political press of the early nineteenth century with a detailed analysis of two specimens of the 'war of pamphlets' waged in the year of Peterloo. William Hone's successful radical *Political House that Jack Built* and J. Asperne's *Real or Constitutional House that Jack Built* — one of the numerous antiradical replies it met with — are analysed as part of the struggle for and against Parliamentary Reform.

L. Di Michele, *Il romanzo prismatico di J. G. Ballard*, XXIII, 2, 3, pp. 225-295.

The article provides an examination of the 'condensed novels' and the short fiction written mainly from the mid-sixties onwards by one of the foremost exponents of the so-called New Wave of science fiction. J. G. Ballard, who is deeply concerned with current world problems and with trying out any stylistic experiment, does

not bother to invent a technique for the creation of new worlds, because he assumes that an already existing one, from outside science fiction, can be easily and successfully borrowed. In the worlds changed by new technology, political turmoil, and the impact of the media he portrays, his sick characters are forced to inhabit 'inner space'. In a narrative universe where the external landscape is gradually assimilated into the timeless interior landscape, terrible psychic metamorphoses take place and the protagonists come to know dramatically that there is no difference between lived experiences and the 'representations' media, advertising, icons and current myths give of them. Through catastrophe, revelation and knowledge are achieved by the reader, who is invited to struggle not to become 'subliminal'.

F. Ferrara, *Analisi culturale e didattica della cultura*, XXIII, 2, 3, pp. 7-27.

On the occasion of their third annual general meeting the components of the research group of the Project for the development of cultural studies in the English departments of Italian universities must take stock of their past attitudes, present achievements, and future aims. Only by having a clear vision of the cultural function of the group in the present conjuncture, characterized by the crisis of the University, of ideologies and theoretical attitudes and by the changing features of individual roles and functions within the institutions, they can be sure of producing useful and significant work.

The problem of a correct didactic apparatus is the latest issue arising from the work in progress of the group. Didactic problems should be solved inside a comprehensive pedagogic frame. This should be coherent both to the fundamental assumptions and theoretical bases of the analytic approach (i.e. conscious participation) and to the strategic intentions of the whole project (i.e. the shaping of a cultural consciousness). If the final aim is the development of cultural consciousness in the students, then the principles of Paulo Freire's « pedagogy for the oppressed », founded as they are on the idea of 'conscientization', are the most likely to provide an adequate base for the solving of the didactic problems of cultural studies.

V. Gentili, « Unimaginable Zero Summer »: *vicissitudini dell'analogia nei Four Quartets di T. S. Eliot*, XXIII, 2, 3, pp. 293-303.

If the modes of thought operating in poetry are to be identified, *Four Quartets* could be read as « a poetic study in analogy ». For a long time, philosophers seem to have exploited analogy while deny-

ing it full citizenship in the republic of logic. But in our century, namely in the 20's and 30's, distinct or even opposed philosophical trends devoted special attention to analogy, which was seen as a mediating principle between logic and experience or a sort of knowledge by approximation. In *Four Quartets* statements and analogies alternate according to an elaborate pattern which shows striking regularities underlying the intricacy of its variations. The *théma* of such analogies is time, the *phorà* is space; but though applying to analogy as an approximation to attain gnoseological unity, T. S. Eliot is forced to dissolve it in paradox when metaphysical oneness is at stake.

M. H. Laforest, *Towards a Typology of Lexical Errors*, XXIII, 1, pp. 141-170.

A study of the scripts of advanced learners of English in free written production is conducted in the aim of setting up a classificatory framework of lexical errors. It is sustained that even at advanced levels learners' lexical competence is wanting.

Since parallels with a restructuring continuum have emerged clearly, it would seem that the L<sub>1</sub> interference factor ought to be reevaluated.

The error types identified are grouped into four major classes which seem to coincide with specific stages of the learning process: first, errors of interference; second, intralingual errors; third, errors of under-differentiation; fourth, errors of co-occurrence.

M. Palermo Concolato, *Tra i viaggiatori del 'Grand Tour': in Campania nel Cinque-Ottocento*, XXIII, 1, pp. 99-137.

The attitude of foreign travellers (mainly British) towards Italy goes through a deep transformation from the beginning of the Sixteenth to the Eighteenth Century. The discussion in the present article focusses on the Campania region. The author illustrates the passage from a prevailing veneration of Italy as the cradle of classical culture to a widespread concern for the risks a Protestant traveller had to face journeying among Papists. In the course of the Eighteenth century, besides the ever present attraction offered by the Italian landscape, we find increasing evidence of interest in the new archeological discoveries as well as a vivid attention to the customs, the local habits and, ultimately, the socio-political problems of the country.

M. Palermo Concolato, *Immagini medievali di Cuccagna*, XXIII, 2, 3, pp. 127-151.

The present article attempts an inclusive interpretation of the *Land of Cokaygne*, a poem dating from the early XIV century. It is suggested that those parts of the poem up to now mostly neglected by scholars, if read together with the rest, do offer a somewhat different view of the poem from the traditionally held anticlerical interpretation. Through the consideration of a number of possible sources for the poem and works variously related to it, *The Land of Cokaygne* is understood as merely an expression of joyous inspiration. It would then belong to 'carnival' literature, as Bachtin defines the genre.

N. Pantaleo, *From Pope to Kierkegaard: New Year Letter by W. H. Auden*, XXIII, 2, 3, pp. 305-324.

The long poem *New Year Letter*, historically, falls between the disillusioned ending of the Thirties experience and the uneasy beginning of the « American phase » of W. H. Auden's literary production. It is apparently a witty talk, after the fashion of an eighteenth-century poetic epistle, about Art and Life, contemporary man's condition, Fascism and Socialism, the Devil and a literary Court's proceedings. In many ways, the poem is a resumption and a continuation of the early Auden's peculiar moods and registers: a merrily devastating irony, obscure allusiveness and private references accounted for in the complacently scholarly notes apparatus, a constant swinging between the dramatic and the grotesque. On the other hand, it manages to achieve unusual philosophical complexities, under the influence of Kierkegaard's theological views as well as the confessed suggestions of Pope's pervasive rationalism.

P. Splendore, *La pratica dello scrivere e la scrittura critica. Note sul romanzo inglese contemporaneo*, XXIII, 2, 3, pp. 325-332.

In this review-article the author examines concepts and methods in some recent literary studies published in England on the contemporary English novel. The focus of interest is the post-modernist novel and the intention is to identify its main characteristics. In terms both of a break-away from the realistic conventions and as an example of an innovative mode of writing the author considers the « self-conscious novel » to be among the most significant (D. Lessing, J. Fowles, B. S. Johnson).

M. Vitale, *Intellettuali e proletariato: speranze e delusioni degli anni '30 inglesi*, XXIII, 2, 3, pp. 333-366.

A discussion of some of the illusions and delusions of the philo-proletarian writers of the thirties. The case of W. H. Auden is taken as a paradigm of the plight of the thirties intellectuals confronted with a severe crisis of hegemony. A few of his poems from the thirties are analysed along with the poet's own subsequent revisions and recantations in order to explain the contradictory elements of the thirties proletarian myth.

CAMBI

- ANNALI Fac. Scienze Politiche UNIVERSITA di CAGLIARI
- ANNALI Fac. di Lett. e Filosofia UNIVERSITA di NAPOLI
- ANNALI dell'UNIVERSITA di VENEZIA
- BODLEIAN LIBRARY RECORD
- BUCKNELL REVIEW
- CANADIAN JOURNAL OF ITALIAN STUDIES
- COMPARATIVE LITERATURE
- DURHAM UNIVERSITY JOURNAL
- DUTCH QUARTERLY REVIEW
- ECO DELLA STAMPA
- ENGLISH STUDIES
- GISSING NEWSLETTER
- GULLIVER
- D. H. LAWRENCE REVIEW
- LEEDS PHILOSOPHICAL AND LITERARY SOCIETY PUBLICATIONS
- MODERN LANGUAGE REVIEW
- NORTHWEST REVIEW
- OHIO UNIVERSITY LIBRARY PUBLICATIONS
- PHILOLOGICAL QUARTERLY
- RICE UNIVERSITY STUDIES
- SIGNS OF CHANGE
- STANFORD UNIVERSITY LIBRARY PUBLICATIONS
- STUDIES IN ENGLISH LITERATURE
- STUDIES IN PHILOLOGY
- WORKING PAPERS IN CULTURAL STUDIES

## INDICE DELL'ANNATA XXIII (1980)

## ARTICOLI E SAGGI

- P. Cabibbo e D. Izzo, *The Great Gatsby: mise en oeuvre du désœuvrement* . . . . . 1 7-29
- M. T. Chialant, *Il paradosso dickensiano: fact vs. fancy, ovvero « the fusion of the graces of the imagination with the realities of life »* . . . . . 2,3 95-126
- A. Contenti, *L'uomo fatale da « Childe Harold » a Harold Robbins* . . . . . 2,3 153-182
- L. Curti, *Tra gesto e parola: la ricerca teatrale di Peter Brook* . . . . . 2,3 183-224
- M. Del Sapio, A. Mineo e M. Vitale, *La 'Casa di Jack': metafora politica del primo Ottocento inglese* . . . . . 1 29-98
- L. Di Michele, *Il romanzo prismatico di J. G. Ballard* . . . . . 2,3 225-292
- V. Gentili, « *Unimaginable Zero Summer* »: vicissitudini dell'analogia nei Four Quartets di T. S. Eliot . . . . . 2,3 293-304
- M. H. Laforest, *Towards a Typology of Lexical Errors* . . . . . 1 141-170
- M. Palermo Concolato, *Tra i viaggiatori del 'Grand Tour' in Campania nel Cinque-Ottocento* . . . . . 1 99-137
- M. Palermo Concolato, *Immagini medievali di Cuccagna* . . . . . 2,3 127-152
- N. Pantaleo, *Da Pope a Kierkegaard: New Year Letter di W. H. Auden* . . . . . 2,3 304-324
- P. Splendore, *La pratica dello scrivere e la scrittura critica. Note sul romanzo inglese contemporaneo* . . . . . 2,3 325-332
- M. Vitale, *Intellettuali e proletariato: speranze e delusioni degli anni Trenta inglesi* . . . . . 2,3 333-366

## INCONTRI E CONFRONTI

- T. Bennett, *Popular Culture: Theoretical and Pedagogic Strategies* . . . . . 2,3 29-57
- I. M. Chambers, *Pop Music and Popular Culture: A Proposal for a Course* . . . . . 2,3 59-72
- I. Connell, *Cultural Studies in Practice* . . . . . 2,3 73-91
- F. Ferrara, *Analisi culturale e didattica della cultura: Itinerari e problemi del progetto 'Materiali Cultura'* . . . . . 2,3 7-28

INDICE DELL'ANNATA XXIII (1980)

ARTICOLI E SAGGI

E. Calapso e D. Jaso, *The Great Gatsby: mixed or deceiving* 123  
M.T. Christian, *Il paradosso dell'etica nell'etica* 127  
A. Goulet, *L'œuvre totale de Charles Mauriac* 131  
L. Goulet, *Le geste et la parole* 135  
M. Del Sagio, *A. Moro e M. Vitale. La Chiesa di oggi* 139  
L. Di Michele, *Il romanzo presentato di G. Barilli* 143  
V. Genelli, *«Unvergleichlich» Zwei Summen* 147  
M. H. Latorre, *Towards a Typology of Latin Baroque* 151  
M. Palermo Concolato, *Le religioni del Grande Torino* 155  
M. Palermo Concolato, *Immagine narrativa di Francesco* 159  
M. Pansino, *Da Pope a K. Karamanlis: New Year Letter* 163  
E. Spinzano, *La praxis della scrittura e la scrittura* 167  
M. Vitale, *Intellettuale e proletariato: sporcizia e dogmi* 171

INCONTRI E CONFERENZE

E. Baroni, *Forme Culturali: The social and political* 175  
I. M. Chambers, *Po. Moro and Italian Culture: A* 179  
I. Goulet, *Cultural Studies in France* 183  
E. Ferrara, *Analisi culturale e didattica della cultura* 187

COLLABORATORI AL PRESENTE FASCICOLO

- Tony Bennett (Open University, Milton Keynes)
- Iain M. Chambers (Istituto Universitario Navale, Napoli)
- M. Teresa Chialant (Istituto Universitario Orientale, Napoli)
- Ian Connell (Lanchester Polytechnic, Coventry)
- Alessandra Contenti (Istituto Universitario Orientale, Napoli)
- Lidia Curti (Istituto Universitario Orientale, Napoli)
- Laura Di Michele (Istituto Universitario Orientale, Napoli)
- Fernando Ferrara (Istituto Universitario Orientale, Napoli)
- Vanna Gentili (Università degli Studi, Roma)
- Maria Palermo Concolato (Istituto Universitario Orientale, Napoli)
- Nicola Pantaleo (Università degli Studi, Bari)
- Paola Splendore (Istituto Universitario Orientale, Napoli)
- Marina Vitale (Istituto Universitario Orientale, Napoli)