

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.*

XXIV, 1

1981

INDICE

ARTICOLI E SAGGI

- Maria Teresa Chialant, *"The Romantic Side of Familiar Things": la tensione fra il reale e l'immaginario in due romanzi di C. Dickens* . . . . . pag. 7 41
- Vittoriana Villa, *Strutture etiche ed estetiche della narrativa di I. Murdoch: An Accidental Man* . . . . . » 43 71

INCONTRI E CONFRONTI

- Due interviste ad Alessandro Serpieri* . . . . . pag. 75

RECENSIONI

- I. Fletcher (ed.), *Decadence and the 1890s*, London, E. Arnold, 1979 (Maria Del Sapio) . . . . . » 121
- S. Prickett, *Victorian Fantasy*, Hassocks, The Harvester Press, 1979 (M. Teresa Chialant) . . . . . » 124
- A. Swingewood, *Il mito della cultura di massa*, Roma, Editori Riuniti, 1980 (Marina Vitale) . . . . . » 127

AION

anglistica

anglistica

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

# ANNALI

XXIV, 1

# anglistica



IST. UNIV. ORIENTALE

N. Inv. 53603

Dipartimento di Studi letterari  
e linguistici dell'Occidente.

NAPOLI 1981

ANNAI

L. VIXX

anglistica



IST. UNIV. ORIENTALE

N. inv. 23603  
Dipartimento di Studi letterari  
& linguistici dell'Oriente

NAPOLI 1981

articoli e saggi

L'analisi del racconto che si è sviluppata recentemente soprattutto a ridosso delle strutture superficiali, tende oggi a giungere, magari partendo dallo studio della sequenza terminale e delle opposizioni significative che vi si reperiscono, all'individuazione del nucleo essenziale, della matrice dialettica da cui scaturisce l'esigenza e l'essenza del racconto.

In questa direzione punta decisamente lo studio di M. T. Chialant (« The Romantic Side of Familiar Things ») che prende le mosse dall'analisi delle strutture retorico-linguistiche di due romanzi di Dickens per giungere, con la mediazione dell'indagine tematica, a individuare una bipolarità - estremamente pregnante nella poetica di questo autore - fra scrittura 'realistica' e scrittura 'fantastica', cui corrisponde un'analoga contrapposizione nei temi e nei modi del suo raccontare.

Non diverso è l'orientamento dell'articolo di V. Villa (« Strutture etiche ed estetiche della narrativa di I. Murdoch ») che riscontra le analogie fra le radici di An Accidental Man, collocate nelle concezioni filosofiche della narratrice, e le strutture estetiche che informano i modi del discorso narrativo di questo suo problematico romanzo.

« THE ROMANTIC SIDE OF FAMILIAR THINGS »:  
LA TENSIONE FRA IL REALE E L'IMMAGINARIO  
IN DUE ROMANZI DI C. DICKENS

di  
Maria Teresa Chialant  
Napoli

But why is all art to be restricted to the uniform level of quiet domesticity? To say nothing of the supernatural regions of imagination and fancy, the actual world includes something more than the family life; something besides the placid emotions that are developed about the paternal earthrug. The mystery of evil is as interesting to us now as it was in the time of SHAKESPEARE; and it is downright affectation or effeminacy to say that we are never to glance into that abyss, but are perpetually to construct our novels out of the amenities of respectable, easy-going men and women<sup>1</sup>.

I

L'unione del visionario e dell'intuitivo con il materiale e l'esperienziale è stato uno degli obiettivi che Dickens si è posto come scrittore fin dagli anni in cui lavorava a *David Copperfield*, e rappresenta un tentativo di superare quella dissociazione fra il reale e l'immaginario, tra « fact » e « fancy », che lo aveva sempre impegnato nella sua pra-

<sup>1</sup> C. Dickens, « The Sensational Williams », *All the Year Round*, XI, Feb. 13, 1864, pp. 14-15.

tica di narratore<sup>2</sup>. L'operazione di sintesi fra elementi contrapposti è condotta da Dickens nell'uso di modi di scrittura contrastanti e complementari: da una parte, la rappresentazione verosimigliante, l'accumulo di dettagli (« the unnecessary detail » di cui parla G. Orwell), il documentarismo — in una parola, l'approccio 'letterale' alla realtà; dall'altra, il ricorso ad elementi propri della letteratura d'evasione ottocentesca, come il sentimentale e il sensazionale, ma anche della letteratura romantica, con l'esplorazione di ambiti dell'esperienza solitamente non frequentati, come il sovrannaturale e il fantastico.

Dickens utilizzò entrambe queste modalità della cultura vittoriana (che un critico ha definito, rispettivamente, « representationalism » ed « escapism »<sup>3</sup>), ma non vi ricorse quasi mai acriticamente; cercò, piuttosto, di fonderle insieme attraverso l'accostamento di elementi realistici e di elementi simbolici, un'operazione che egli descrive nella prefazione a *Bleak House*, quando dichiara che in quel romanzo si è intenzionalmente soffermato sul « romantic side of familiar things »<sup>4</sup>. E sul piano dei contenuti, dunque, e nella ricerca di soluzioni formali, Dickens tentò di perseguire il suo ideale di unione del mondo fattuale con quello fantastico:

His use of metonymy (interest in the detail of things) and metaphor (interest in the alternatives of things) shows precisely the chasm he tried to bridge in his style, and his tendency to collapse

<sup>2</sup> Si veda il mio recente articolo « Il paradosso dickensiano: *fact vs fancy*, ovvero 'the fusion of the graces of the imagination with the realities of life' », (in *AION-Anglistica*, XXIII, 2-3, 1980, pp. 95-126) di cui il presente lavoro è una continuazione. Questi due contributi costituiscono i primi esiti di una ricerca in corso su Dickens.

<sup>3</sup> T. Stoehr, *Dickens: the Dreamer's Stance*, Ithaca, Cornell U. P., 1965, pp. 258-269.

<sup>4</sup> Scrive R. Newsom: « ... the phrase describes with extraordinary precision the central imaginative principle of Dickens's art, a principle that operates with greatest purity and intensity in *Bleak House*, but which further can be seen as an essential *novelistic* principle » (*Dickens on the Romantic Side of Familiar Things: « Bleak House » and the Novel Tradition*, New York, Columbia U. P., 1977, p. 2).

the two figures of speech into one... perfectly illustrates his usual means of connecting the worlds of fact and fancy<sup>5</sup>.

È mia intenzione illustrare questa pratica narrativa in due romanzi, *Hard Times* (1854) e *Great Expectations* (1860-61), che mostrano, sia nell'intreccio, sia nello stile, il tentativo di fondere insieme contrastanti atteggiamenti culturali e convenzioni letterarie.

In *Hard Times* l'intreccio si snoda intorno a due distinti nuclei: il primo, relativo alla problematica utilitarista, con Gradgrind e la sua famiglia; il secondo, centrato sul tema industriale, con i personaggi di Bounderby, Stephen e Rachael. Questi due nuclei costituiscono due intrecci separati ma connessi fra loro; sullo sfondo — anche in termini fisico-geografici, perché situato fuori della città di Coketown — il circo, con Sleary, Sissy e i saltimbanchi.

Partendo proprio dalle strutture spaziali del romanzo, che a loro volta corrispondono a due piani psicologici — la realtà, Coketown, e l'utopia, il circo —, si può rilevare come esse siano rese con differenti registri narrativi, quello realistico e quello fantastico, rispettivamente.

La dichiarazione esplicita di Dickens, secondo cui egli intendeva con questo romanzo attaccare il sistema industriale e la dottrina utilitaristica<sup>6</sup>, è stata suffragata da certa critica dickensiana — specie negli anni '50-'60 — che, privilegiando una lettura in chiave sociologica, si è preoccupata di rintracciare gli elementi ispiratori di quella denuncia e di trovarne riscontro nelle istituzioni politiche, sociali e culturali dell'epoca. Tenendo presente proprio la volontà del narratore di riferirsi alla situazione contemporanea, e quindi l'intento didascalico-didattico del romanzo, colpisce ancor più la diversità fra le parti di *Hard Times* dedicate a Coketown e quelle in cui compare il circo. Vo-

<sup>5</sup> T. Stoehr, *op. cit.*, p. 270.

<sup>6</sup> Cfr. la lettera a Charles Knight del 30 gennaio 1854 (*The Letters of Charles Dickens*, ed. by W. Dexter, London, Nonesuch Press, 1938, vol. III, p. 194).

lendo schematizzare, la differenza è fra descrittivismo naturalistico ed evasione romantica.

Due passi del romanzo che si riferiscono al mondo dei 'fatti' sono esemplari in tal senso: si tratta delle scene in cui sono introdotti i personaggi di Gradgrind e di Bounderby. La loro descrizione avviene in un ritmo concitato e stringato, accentuato dalle frasi brevi, dalla reiterazione di parole-chiave, dalla simmetria delle parti del discorso.

Il primo passo è costituito da un periodo perfettamente circolare<sup>7</sup>, che possiamo così scomporre:

- a The speaker's square forefinger emphasized his observations...
- b1 The emphasis was helped by the speaker's square wall of a forehead, which...
- b2 The emphasis was helped by the speaker's mouth, which...
- b3 The emphasis was helped by the speaker's voice, which...
- b4 The emphasis was helped by the speaker's hair, which...
- c The speaker's obstinate carriage ... all helped the emphasis.

La frase *a* apre la serie di frasi di cui *speaker* e *emphasis* sono le parole-chiave; le quattro frasi *b* introducono il verbo *helped* che apre, a sua volta, a nuove subor-

<sup>7</sup> « The scene was a plain, bare, monotonous vault of a school-room, and the speaker's square forefinger emphasized his observations by underscoring every sentence with a line on the school-master's sleeve. The emphasis was helped by the speaker's square wall of a forehead, which had his eyebrows for its base, while his eyes found commodious cellarage in two dark caves, overshadowed by the wall. The emphasis was helped by the speaker's mouth, which was wide, thin, and hard set. The emphasis was helped by the speaker's voice, which was inflexible, dry, and dictatorial. The emphasis was helped by the speaker's hair, which bristled on the skirts of his bald head, a plantation of firs to keep the wind from its shining surface, all covered with knobs, like the crust of a plum pie, as if the head had scarcely warehouse-room for the hard facts stored inside. The speaker's obstinate carriage, square coat, square legs, square shoulders, — nay, his very neckcloth, trained to take him by the throat with an unaccommodating grasp, like a stubborn fact, as it was, — all helped the emphasis » (*Hard Times*, London, Dent, 1963, p. 1).

dinate rette da *which*; la frase *c*, infine, chiude la sequenza ripetendo le tre parole portanti dell'intero periodo (*speaker*, *emphasis*, *helped*) ma anche parole secondarie come *square* (che compare cinque volte). Tutto contribuisce alla caratterizzazione del personaggio di Gradgrind: il sostenitore della « filosofia dei fatti » è connotato dall'enfasi retorica e gestuale, dalla durezza dei lineamenti, dalla rigidità del portamento — più simile a un robot che a un essere umano.

Il secondo passo, in cui è introdotto Bounderby<sup>8</sup>, è caratterizzato dall'iterazione della parola *man* (che ricorre otto volte nel corso di 15 righe), seguita da una parola che inizia per *w*:

He was a rich *man* ... and what not.

A big, loud *man*, with...

A *man* made out of a coarse material, which...

A *man* with...

A *man* with...

A *man* who...

A *man* who...

A *man* who...

Il personaggio, per esistere, deve essere definito da una puntigliosa descrizione dei tratti fisici nonché dalla concretezza dei termini, che alludono alla sua pomposità ma anche alla sua vacuità (un « pallone gonfiato » in senso proprio e figurato), rozzezza e rumorosità. Le parole evocano aria compressa (*puffed*, *swelled*, *inflated*, *strained*), sensazioni tattili che rinviano al metallo da cui si ricava il danaro (*metallic laugh*, *coarse material*, *brassy voice*), suoni

<sup>8</sup> « He was a rich man: banker, merchant, manufacturer, and what not. A big, loud man, with a stare, and a metallic laugh. A man made out of a coarse material, which seemed to have been stretched to make so much of him. A man with a great puffed head and forehead, swelled veins in his temples, and such a strained skin to his face that it seemed to hold his eyes open, and lift his eyebrows up. A man with a pervading appearance on him of being inflated like a balloon, and ready to start. A man who could never sufficiently vaunt himself a self-made man. A man who was always proclaiming, through that brassy speaking-trumpet of a voice of his, his old ignorance and his old poverty. A man who was the Bully of humility » (*Id.*, p. 12).

prepotenti e stridenti (*loud, metallic, trumpet*): il quadro, appunto, di un falso « self-made man ... the Bully of humility ».

In entrambi i casi ci troviamo di fronte ad una struttura compositiva per accrezione, tipica della filastrocca, in cui il materiale è presentato secondo i principi della gradualità e dell'iterazione. La struttura cumulativa — come ha dimostrato V. Propp nei suoi studi sulla fiaba — è un elemento tipico e ricorrente nel repertorio favolistico e nelle rime per l'infanzia di ogni cultura ed epoca. Se pensiamo che una delle polemiche condotte da Dickens in *Hard Times* è nei confronti di coloro che bandiscono favole, leggende e filastrocche dall'educazione dei bambini, mi sembra molto pertinente l'uso linguistico che fa qui l'autore. Inoltre, attraverso una connotazione così marcata dei personaggi di Gradgrind e di Bounderby, egli produce una derealizzazione che è l'opposto della descrizione realistica; in tal modo una convenzione retorica, estremizzata, porta al suo contrario.

Mentre le descrizioni relative al mondo dei fatti sono compatte e stringate, quelle che si riferiscono al circo sono slegate e rapsodiche; alla simmetria delle prime si contrappone la disarticolazione delle seconde.

Il primo impatto con il circo avviene con la scena di un 'esterno': alla periferia della città una banda che suona rumorosamente, un padiglione di legno, una bandiera che vi sventola in cima, un botteghino per i biglietti in stile gotico. La descrizione di Sleary — « a stout modern statue with a money-box at its elbow ... with one fixed eye, and one loose eye, a voice (if it can be called so) like the efforts of a broken pair of bellows, a flabby surface, and a muddled head which was never sober and never drunk »<sup>9</sup> — crea immediatamente un'atmosfera di *bathos*, di intenzionale de-eroizzazione del personaggio e dell'intero ambiente del circo. L'intento demitizzante è perseguito e ripreso con la presentazione degli altri personaggi del circo — dagli incredibili nomi di Mister Kidderminster e Mr. E. W. B.

<sup>9</sup> *Id.*, pp. 9 e 32.

Childers<sup>10</sup> — e del *pub* che fa anche da abitazione per i saltimbanchi:

The name of the public-house was the Pegasus's Arms. The Pegasus's legs might have been more to the purpose; but, underneath the winged horse upon the sign-board, The Pegasus's Arms was inscribed in Roman letters... Framed and glazed upon the wall behind the dingy little bar, was another Pegasus — a theatrical one — with real gauze let in for his wings, golden stars stuck on all over him, and his ethereal harness made of real silk. As it had grown too dusky without, to see the sign, and as it had not grown light enough within to see the picture, Mr. Gradgrind and Mr. Bounderby received no offence from these idealities<sup>11</sup>.

Il circo, il mondo della finzione per eccellenza — vi si fanno giochi di prestigio, acrobazie, rappresentazioni teatrali e travestimenti — è introdotto da una figura mitico-fantastica, il cavallo alato Pegaso, paradossalmente rappresentato in termini realistici (« real gauze... real silk »), quasi a parodiare quel « fanatically representational realism » che ossessionava i vittoriani<sup>12</sup>. Qui la tecnica realistica è dunque usata per aiutare a immaginare una realtà diversa — come quando Sissy, nella scena ad inizio di romanzo, dichiara che le piacerebbe tappezzare la sua stanza con pareti che rappresentassero cavalli e ricoprire i pavimenti con tappeti che rappresentassero fiori. Pertanto, « the sign » e « the picture » di Pegaso sono mere fantasie per Bounderby e Gradgrind, ai quali riesce difficile accettare perfino l'idea di un comune cavallo, se non in termini strettamente scientifici, secondo la definizione che

<sup>10</sup> Come sempre per i nomi dei personaggi dickensiani, nemmeno questi sono casuali: in entrambi è evidente l'allusione al 'bambino' (*child, kid*), come anche — seppure con connotazione negativa — nel caso di M'Choakumchild. Per un'analisi di questo aspetto del romanzo, cfr. S.R. Rounds, « Naming People: Dickens's Technique in *Hard Times* » (*Dickens Studies Newsletter*, vol. VIII, 2, June 1977, p. 36-40) e J.K. Larson, « Identity's Fictions: Naming and Renaming in *Hard Times* » (*Dickens Studies Newsletter*, vol. X, 1, March 1979, pp. 14-19).

<sup>11</sup> *Hard Times*, ed. cit., pp. 24-25.

<sup>12</sup> Cfr. T. Stoehr, *op. cit.*, pp. 258-259.

ne dà Bitzer: « Quadruped. Graminivorous. Forty teeth... ».

Il mitico cavallo alato diventa, così, la metafora del lavoro creativo, della fantasia, dell'arte.

La fiaba compare a vari livelli nel romanzo: dalla menzione di figure appartenenti a un mondo incantato — fate, nani, Genii sono evocati da Sissy quando parla a Louisa dei racconti da *Le mille e una notte* che le narrava il padre prima di addormentarsi; il circo include fra le sue rappresentazioni *The Children in the Wood*; il maestro M'Choakumchild travasa le sue nozioni nei piccoli allievi « not unlike Morgiana in the Forty Thieves: looking into all the vessels ranged before him, one after another, to see what they contained »<sup>13</sup> — fino alle funzioni di personaggi con poteri magici come Sissy e Sleary.

La presenza del fiabesco in *Hard Times* è ulteriormente ribadita nel finale fortemente retorico che segue la formula dello « happily-ever-after » delle favole: a tutti i personaggi vengono distribuite punizioni, possibilità di riscatto e ricompense secondo un preciso codice di giustizia poetica, indifferente a qualsiasi ricerca di plausibilità o verisimiglianza<sup>14</sup>.

Se nel rappresentare il mondo di Coketown l'autore si serve dell'approccio naturalistico fino a far parlare i personaggi umili in dialetto, egli adotta, però, anche in queste parti del romanzo un registro linguistico non-realistico, come in certe descrizioni della fabbrica per le quali ricorre ad immagini surreali:

... the piston of the steam-engine worked monotonously up and down like the head of an elephant in a state of melancholy madness...

<sup>13</sup> *Hard Times*, ed. cit., p. 7.

<sup>14</sup> Il ruolo simbolico e il valore poetico di alcuni personaggi ed episodi di *Hard Times* — Sissy, Gradgrind, il circo — sono stati sottolineati da F.R. Leavis che ha definito il romanzo « una favola morale » nel senso che « in it the intention is peculiarly insistent, so that the representative significance of everything in the fable — character, episode, and so on — is immediately apparent as we read » (F.R. and Q.D. Leavis, *Dickens the Novelist*, Harmondsworth, Penguin, 1970, p. 252).

The Fairy palaces burst into illumination, before pale morning showed the monstrous serpents of smoke trailing themselves over Coketown »<sup>15</sup>.

I due linguaggi — quello fantastico e quello realistico — si affiancano giustapponendosi, non ancora pienamente fusi insieme. L'autore rimane all'interno della tradizione del romanzo sociale (si pensi al gruppo delle « industrial novels » a cui *Hard Times* appartiene), ma introduce elementi tipici del « romance ». Riprendendo la proposta interpretativa di un critico, secondo il quale « *Hard Times* operates primarily within psychological rather than social categories »<sup>16</sup>, si può affermare che, per rappresentare opposte modalità psichiche, Dickens ricorre parallelamente a opposte modalità espressive: si serve, cioè, delle convenzioni del romanzo realistico per narrare del mondo dominato dal principio della realtà (Coketown) e delle convenzioni del « romance » per il mondo dominato dal principio del piacere (il circo). Il tentativo di giungere

<sup>15</sup> *Hard Times*, ed. cit., pp. 19 e 61. Per C. Pagetti queste « sono tutte metafore che riportano al Circo, con le sue creature favolose, i suoi clowns, il suo linguaggio fantastico eppure reale, che si oppone alla non-comunicazione, all'«altro» che deve rimanere inespresso, alla macchina, che parla con suoni e rumori babelici » (« *Hard Times* » e « *Great Expectations* »: *problemi di critica dickensiana*, Pescara, Libreria dell'Università, 1979, p. 61).

<sup>16</sup> R. E. Lougy, « Dickens' *Hard Times*. The Romance as Radical Literature », *Dickens Studies Annual*, vol. 2, 1972, p. 238. Secondo questo critico *Hard Times* è un « romance » unico nel suo genere per due motivi: uno dei suoi temi principali è proprio la morte del « romance » — provocata dall'industrialesimo, la dottrina utilitaristica, ecc. —, mentre certe sue parti, come la caratterizzazione di Stephen, mostrano il tentativo di Dickens di rimanere all'interno del romanzo sociale realistico ottocentesco. Lougy afferma che « moving in *Hard Times* from proletarian art, Dickens looks for a positive embodiment of values in a vision of what Marcuse has called the 'aesthetic dimension', an artistically conceived world in which man's existence is beauty and his work play » (*id.*, p. 253). L'elemento rivoluzionario del romanzo consiste nel rifiuto di quella fede nel progresso e nel miglioramento sociale in cui una parte di Dickens credeva fermamente, in ciò avvicinandosi più a Shelley che a Carlyle — cui *Hard Times* era stato dedicato.



a una conciliazione di quei due mondi è dunque condotto dall'autore a tutti i livelli — dall'intreccio ai personaggi ai moduli linguistici. L'obiettivo è raggiunto solo in parte; dovranno passare ancora degli anni prima che Dickens — dopo l'esperienza di altri due romanzi, *Little Dorrit* e *A Tale of Two Cities*, e di una nuova iniziativa giornalistica, *All the Year Round* — possa con successo fondere i due livelli della narrazione, « the romantic » e « the familiar », in un'opera matura come *Great Expectations*.

In questo caso si può parlare di una presenza dell'elemento fiabesco e fantastico non circoscritta a particolari sezioni o parti del romanzo — come in *Hard Times* — ma, per così dire, pervasiva e diffusa. Rituali e simboli si mischiano a situazioni di vita quotidiana, danno ordine e senso all'esperienza. Ci troviamo di fronte a un uso del « romance » su uno sfondo realistico; ricorrendo a tecniche e motivi tipici della fiaba, l'autore « imbued the simplest objects and personages of everyday world ... with the archetypal fears and fulfillments of fairyland »<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> H. Stone, *op. cit.*, p. 338. Stone mostra la presenza del fiabesco attraverso numerosi esempi: dal significato allegorico dei nomi dei personaggi — Abel Magwitch: unione del bene (Abel) e del male (« witch »); Pip Pirrip (che rimane lo stesso sia che lo si legga dall'inizio che all'inverso); Estella è per Pip una « stella » luminosa, associata al fuoco, all'amore e alla morte — a tutta una serie di motivi propri della fiaba: il dono che si rivela una maledizione (il lascito di Magwitch a Pip), il padrino-benefattore sotto mentite spoglie (Magwitch), la principessa crudele (Estella), la casa incantata (Satis House), il viaggio nell'oltretomba (la malattia e l'incubo di Pip). A questi si unisce il motivo della coesistenza del bene e del male: Miss Havisham è insieme strega e fata benefica; Magwitch, col danaro donato a Pip, corrompe e salva il suo protetto al tempo stesso; Orlick, il 'villain' del romanzo, è anche l'*alter ego* del protagonista, il lato oscuro della sua psiche, il suo « doppio ». Questo tipo di lettura del personaggio di Orlick, in particolare, era stata già proposta da J. Moynahan, che ci dà una interpretazione del romanzo in chiave psicoanalitica (« The Hero's Guilt: the Case of *Great Expectations* », in *Essays in Criticism*, X, Jan. 1960, pp. 60-79); poi ripresa da Stone, che, a proposito del problema del « doppio » in *Great Expectations*, scrive: « For Dickens, then, the Doppelgänger technique, although he invariably interfused it with realistic and autobiogra-

Come ha scritto un critico, la tecnica di Dickens in questo romanzo è « to blur the dividing line between 'symbolic' and unnecessary' detail », utilizzando alcune efficaci immagini ricorrenti — il fuoco, la nebbia e, soprattutto, la palude — che assumono valore simbolico nel corso della narrazione e divengono « as integral to the richly naturalistic texture as to the poetic fabric »<sup>18</sup>.

In *Great Expectations*, come in *Hard Times*, le strutture spaziali hanno valenze precise: l'alternanza fra Londra e il villaggio — che corrisponde ai movimenti interni del protagonista « in quanto i suoi spostamenti coincidono con tempi forti della sua evoluzione psicologica »<sup>19</sup> — è il correlativo oggettivo dell'alternanza fra la sfera realistica e quella fantastica.

Il livello del reale e quello della fiaba sono individuabili anche, rispettivamente, nel « Magwitch plot » e nel « Miss Havisham plot »: Magwitch e Jaggers rappresentano, infatti, il mondo del danaro e del crimine, Miss Havisham ed Estella quello delle illusioni e delle pene d'amore. Ma i due livelli s'intersecano e si confondono, come nella presentazione di Magwitch e di Jaggers. La celebre scena dell'incontro del forzato evaso nella palude, all'inizio del romanzo, mi sembra in tal senso esemplare:

A fearful man, all in coarse grey, with a great iron on his leg. A man with no hat, and with broken shoes, and with an old rag tied round his head. A man who had been soaked in water, and smothered in mud, and lamed by stones, and cut by flints, and

phical materials, is part of a fairy-tale Gestalt » (« Fire, Hand and Gate », *Kenyon Review*, XXIV, 1962, p. 667). Infine, più recentemente, questo approccio mitico-archetipale è stato adottato da E. B. Gose Jr., per il quale « Dickens' use of *alter ego* characters is often given in a fairy-tale idiom and demonstrates his need to connect dark and light, man and beast, unconscious impulse and conscious thought » (*Imagination Indulged*, Montreal and London, McGill-Queen's U. P., 1972, p. 90).

<sup>18</sup> S. Newman, *Great Expectations*, Oxford, B. Blackwell, 1975, pp. 107-108.

<sup>19</sup> È quanto scrivono R. Bourneuf e R. Ouellet a proposito di Emma Bovary e delle strutture spaziali del romanzo di Flaubert in *L'universo del romanzo*, Torino, Einaudi, 1976, p. 101.

stung by nettles, and torn by briars; who limped, and shivered, and glared and growled; and whose teeth clattered in his head as he seized me by the chin<sup>20</sup>.

Il periodo, fatto di frasi brevi e di numerose coordinate, in cui ricorrono, martellanti, *man* (3 volte) e *and* (11 volte), ricorda nella struttura quello con cui viene introdotto il personaggio di Bounderby. Ma mentre in *Hard Times* l'effetto è comico, qui l'atmosfera è carica di suspense, sia per la scena reale — la palude, il cimitero, le pietre tombali dei familiari di Pip —, sia per i presagi oscuri di cui essa è portatrice. Contribuisce a creare un'aria di magia l'uso ossessivo della congiunzione che rinvia alla ripetitività delle tecniche incantatorie.

Così la descrizione di Jagers, come quella di Gradgrind, produce — per la puntigliosa enumerazione dei tratti fisici — una iperconnotazione e quindi una derealizzazione del personaggio:

He was a burly man of an exceedingly dark complexion, with an exceedingly large head and a corresponding large hand. He took my chin in his large hand and turned up my face to have a look at me by the light of the candle. He was prematurely bald on the top of his head, and had bushy black eyebrows that wouldn't lie down, but stood up bristling. His eyes were set very deep in his head, and very disagreeably sharp and suspicious. He had a large watch-chain, and strong black dots where his beard and whiskers would have been if he had let them<sup>21</sup>.

Jagers, come Magwitch, possiede elementi di mistero: sono entrambe figure che escono dall'ombra, in senso letterale e metaforico, e che vi tornano per venirne fuori solo quando sono loro a deciderlo, improvvisamente.

Anche Estella e Miss Havisham e la loro cupa abitazione, Satis House, appartengono a un mondo incantato: il giardino avvolto nelle brume, la tavola imbandita per le nozze mai celebrate, la camera, un tempo bianca, e ora ingiallita, dove il tempo si è fermato, sono motivi fiabe-

<sup>20</sup> *Great Expectations*, Harmondsworth, Penguin, 1955, p. 6.

<sup>21</sup> *Id.*, p. 78.

schi, seppur calati e integrati in un « setting » realistico, fra i prosaici Pumblechook e i parenti di Miss Havisham che ne aspettano l'eredità, nell'ambiente provinciale in cui cresce Pip e dal quale un misterioso personaggio lo allontana perché diventi un « gentleman »<sup>22</sup>.

È proprio il protagonista di *Great Expectations* colui in cui meglio si fondono gli elementi naturalistici con quelli mitici. L'eroe della fiaba è spesso un trovatello o un orfano, come trovatelli e orfani sono molti degli eroi del romanzo ottocentesco<sup>23</sup>. Il percorso del protagonista

<sup>22</sup> Secondo Shirley Grob, Dickens avrebbe usato le convenzioni della fiaba in modo particolarmente consapevole e sofisticato: « The three or four fairy-tale references in *Great Expectations* are carefully selected to provide highly ironic commentary on the theme of 'expectations' » (« Dickens and Some Motifs of the Fairy Tale », in J.B. Vickery, ed., *Myth and Literature: Contemporary Theory and Practice*, Lincoln, Neb., U. of Nebraska Press, 1966, p. 269). Ne sarebbe un esempio la contraddittoria definizione che Pip dà di Miss Havisham, che egli chiama, dapprima, « the Witch of the place », poi, « fairy godmother ». In effetti, il personaggio di Miss Havisham è intenzionalmente ambiguo; esso contiene gli aspetti negativi e positivi che confermano la bipolarità dell'archetipo della strega nelle fiabe. « La figura della strega ha un significato di Madre Natura indifferenziata, in cui sono mescolati il cattivo e il buono; una figura arcaica che incarna un potere distruttivo, caotico, ma che può essere anche soccorrevole, pietosa, e assumere gli aspetti buoni, positivi della Natura. D'altra parte proprio in questa indifferenziazione degli opposti e nel mescolarsi del bianco e del nero consiste il suo potere che si può dire trascendere la stessa natura e accostarsi al cosmico e al divino » (A. Michelini Tocci, « Bipolarità dell'archetipo della strega nelle fiabe », *Rivista di psicologia analitica*, vol. 22, 1980, p. 27). Sul piano più strettamente narrativo, Miss Havisham subisce una trasformazione agli occhi di Pip coerentemente alla evoluzione psichica del protagonista; in altri termini, è l'io narrante a determinare l'attribuzione di valori al personaggio, che — come anche nel caso di Magwitch — è, per così dire, strumento nel processo di acquisizione di identità da parte di Pip.

Per i significati psicoanalitici e simbolici delle fiabe cfr. *Il mondo incantato* di B. Bettelheim (trad. it. di A. D'Anna), Milano, Feltrinelli, 1977, e *Le fiabe interpretate* di Marie-Louise Von Franz (trad. it. di Nadia Neri), Torino, Boringhieri, 1980.

<sup>23</sup> Scrive V. Saltini: « Straniandosi dalla famiglia, l'eroe mitico entra in rapporto con forze primordiali: la natura esterna, l'in-

del *Bildungsroman* — di cui *Great Expectations* è un esempio — da una parte riprende il modello dell'iniziazione dell'eroe della fiaba, dall'altra è espressione di quel processo di mobilità sociale ascendente e di migrazione interna dalla campagna alla città, che investì l'Europa occidentale nell'800.

Se si legge la vicenda di Pip come un viaggio allegorico nella sua coscienza e nell'Inghilterra vittoriana, come una ricerca d'identità individuale e collettiva — resa efficacemente attraverso l'espedito della narrazione in prima persona —, si ha una verifica di come sono felicemente integrati i livelli del reale e del fantastico in questo personaggio.

Q. D. Leavis, che propone di interpretare il romanzo come un moderno *Pilgrim's Progress*, una favola morale rivolta ai contemporanei, tocca il punto nevralgico di *Great Expectations*: la coesistenza del piano realistico e di quello simbolico. In polemica con quei critici che — a suo avviso — fanno violenza al romanzo forzandolo a una lettura psicoanalitica, o mitico-archetipale, o banalmente sociologica, la Leavis afferma:

And whereas Dickens's difficulties, ever since they first appeared in *Oliver Twist*, in reconciling the reader's demands for realism with his own need, for his creative intentions, of a non-rational symbolism of situation and action, a freer form of dealing with experience than

conscio e il passato culturale (discesa agli inferi, ai morti, agli antenati). Dapprima l'eroe è oscuro, in pericolo. È « naif », « naturale », emarginato, non adattato. Ma proprio perciò, e pur nel legame col passato, si rivelerà infine un eroe salvatore o civilizzatore. In lui sono uniti gli opposti: è piccolo, mite, debole, ma anche fortissimo e sfrenato. Secondo Jung la sua immagine esprime il rapporto problematico e creativo fra coscienza e inconscio (ch'è minaccia e promessa, morte e nuova vita). Nella vicenda dell'eroe si esprimono bisogni profondi, anche repressi dalla norma: una « natura » non del tutto socializzata, ma anche le potenzialità d'una socializzazione che non sacrifichi la diversità dell'individuo. La peripezia dell'eroe, modello dell'iniziazione (passaggio-maturazione-rinascita dell'individuo dalla famiglia alla cultura tribale), resta ancor oggi una traccia di potenziale 'individuazione' (« Un trovatello nell'inconscio », *L'Espresso*, 10.7.1977, p. 79).

his inheritance from the eighteenth-century novelists provided, he has at last, in *Great Expectations*, managed to reconcile realism and symbolism so that in this novel we move without protest, or uneasiness even, from the 'real' world of everyday experience into the non-rational life of the guilty conscience or spiritual experience, outside time and place and with its own logic: somehow we are inhibited from applying the rules of common sense to it even where we hardly recognize that it is symbolic action and can not possibly be plausible real life<sup>24</sup>.

Un esempio di questo graduale e spesso impercettibile movimento dall'esperienza quotidiana ad una esperienza simbolica ma plausibilmente reale, fino a divenire apertamente non-realistica, è evidente nella scena in cui Pip vede Estella nel giardino di Satis House « pass among the extinguished fires, and ascend some light iron stairs, and go out by a gallery high overhead, as if she were going out into the sky »<sup>25</sup>.

Questo equilibrio funambolico — da mago — che Dickens cerca fra il quotidiano e il simbolico, il reale e l'immaginario, l'attuale e il mitico, va visto, più in generale, come una costante dell'esperienza estetica ed esistenziale del Dickens maturo<sup>26</sup>.

È però indubbio che negli ultimi romanzi — le cosiddette « dark novels » — prevalgono l'aspetto gotico, l'orrido, il simbolico. Dickens abbandona la denuncia sociale diretta, condotta attraverso la parodia di specifiche istituzioni o ideologie (il sistema scolastico, l'amministrazione

<sup>24</sup> *Dickens the Novelist*, ed. cit., p. 375.

<sup>25</sup> *Great Expectations*, ed. cit., p. 61. Questa scena è citata anche dalla Leavis (*op. cit.*, p. 391).

<sup>26</sup> Scrive R. Newsom: « The tension that is suggested by Dickens's phrase, "the romantic side of familiar things", and that ... is embodied in a host of ways in his novel [*Bleak House*], is I believe the same tension — or family of tensions, perhaps — that is centrally organizing generally in the novel as a form: a family of tensions that is typically expressed in such oppositions as that between the familiar and the strange, the real and the imaginary, the topical and the mythical, the empirical and the fictional, the modern and the ancient, and so on » (*op. cit.*, p. 149).

della giustizia, la filosofia utilitaristica) per una più complessa analisi del reale attraverso il fantastico. L'allontanamento dal romanzo di denuncia coincide con un distanziamento dall'Inghilterra 'reale', verso cui l'autore andava sviluppando un sempre crescente senso di delusione e di estraniamento.

## II

L'intenzione di non limitarsi alla descrizione del quotidiano ma di estendere i confini dell'arte all'inusitato, di non chiudere gli occhi di fronte al mistero rifugiandosi nel già noto ma di esplorare nuove regioni, si rivela in Dickens anche nel suo interesse per il 'sensazionale' in letteratura.

In un articolo del 21 agosto del 1858, *The Unknown Public* — un precoce esempio di critica sociologica applicata alla letteratura di consumo —, Dickens si occupa di un aspetto relativo alla stampa periodica dell'epoca. Sviluppando la sua indagine su un campione di cinque fra i più popolari « penny-novel journals », si chiede chi ne siano i destinatari e tenta di tracciarne un profilo. Si tratta, egli dice, di un pubblico « mysterious », « unfathomable », « universal », sconosciuto agli scrittori famosi e ai critici di professione, alle grandi biblioteche e alle case editrici importanti, in una parola, al mondo letterario che conta; esso comprende circa tre milioni di lettori, culturalmente assai sprovveduti, che si avvicinano a quei periodici per divertirsi piuttosto che per informarsi.

Nel corso della sua analisi Dickens si sofferma (e qui risiede l'interesse dell'articolo in questa sede) a descrivere le caratteristiche della « penny fiction » che appassiona questo vasto pubblico: si tratta di racconti assolutamente simili fra loro — tanto da sembrare scritti dalla stessa mano —, convenzionali e monotoni, seppur inoffensivi<sup>27</sup>.

<sup>27</sup> « A combination of fierce melodrama and meek domestic sentiment; short dialogues and paragraphs on the French pattern, with moral English reflections of the sort that occur on the top lines of

Ma la descrizione giustamente impietosa della letteratura sensazionalistica dell'epoca non impedirà a Dickens di difendere, sei anni più tardi, questo genere narrativo di grande popolarità, pur sottolineando le differenze fra un tipo di produzione commerciale e le opere di qualità: « for, the difference between an artist who can look into the psychology of crime and terror, and the botcher who can do nothing more than lay on the carmine with a liberal touch, is so great as to be essential »<sup>28</sup>. Dickens invita, dunque, a discriminare non tanto fra letteratura impegnata e letteratura d'evasione — un falso dilemma allora come oggi — ma fra livelli di qualità diversi all'interno dello stesso genere; il suo interesse per il sensazionale indica soltanto la volontà di conferire dignità letteraria a un tipo di materiale già sperimentato in precedenza (si pensi al romanzo gotico), ma generalmente relegato nella sub-letteratura.

Che questa problematica stesse molto a cuore al nostro autore è confermato da un successivo articolo del 1867, che si preannuncia interessante sin dal titolo, *The Spirit of Fiction*, dove egli ribadisce il suo rifiuto di una letteratura che si limiti a registrare la superficie delle cose e non indagli al di là delle apparenze — una dichiarazione che suona come una difesa dall'accusa di sovente mossagli dai

---

children's copy-books; incidents and characters taken from the old exhausted mines of the circulating library, and presented complacently and confidently as if they were original ideas; descriptions and reflections for the beginning of the number, and a "strong situation", dragged in by the neck and shoulders, for the end — formed the common literary source from which the five authors drew their weekly supply... » (« The Unknown Public », *Household Words*, vol. XVIII, N° 439, p. 221).

<sup>28</sup> « The Sensational Williams », ed. cit., p. 14. Per meglio condurre la sua polemica nei confronti di quei critici che si scandalizzavano di qualunque opera letteraria — romanzo, dramma o poesia — che trattasse di altro che non fosse « the ordinary experiences of the most ordinary people », tacciandola appunto di sensazionalismo, Dickens immagina — producendo effetti esilaranti — come un critico contemporaneo avrebbe recensito il Macbeth, che sarebbe stato definito non una tragedia ma « a rank melodrama »!

critici contemporanei, di inventare situazioni implausibili e personaggi poco credibili. La differenza nella scelta e nei modi di rappresentare la realtà è — afferma Dickens — solo la differenza fra l'osservatore comune e lo scrittore di genio:

The former accuses the latter of intentional exaggeration, substitution, addition, and has never been able in society to see the startling phenomena which he condemns in the romance as melodramatic and unnatural. The reason is, that such an individual has never developed the sense required for seeing such things; and, because he is partially blind, he accuses his informant of wilful invention<sup>29</sup>.

Ma, aggiunge Dickens, non basta comprendere le cose se manca l'immaginazione ad unificare i molteplici fatti dell'esperienza e a trarne un senso: « Facts, as they are called, from their very abundance, have to be refunded into the unity of the principle of which they are examples; and this, once declared, has a tendency to impersonation »<sup>30</sup>. L'esercizio della fantasia viene dunque a coincidere con un metodo di scrittura che alterna l'invenzione all'imitazione, il paradosso alla norma, il simbolico al realistico.

Dickens — come l'amico e collaboratore Bulwer-Lytton — non riteneva che il fine dell'arte fosse la rappresentazione mimetica della realtà senza alcun intervento della fantasia. Già in una lettera del 1859 a John Forster affermava a proposito del realismo in letteratura:

It does not seem to me to be enough to say of any description that it is the exact truth. The exact truth must be there; but the merit or art in the narrator, is the manner of stating the truth. As to which thing in literature, it always seems to me that there is a world to be done. And in these times, when the tendency is to be frightfully literal and catalogue-like, to make the thing, in short, a sort of sum in reduction that any miserable creature can do in that way — I have an idea (really founded on the love of

<sup>29</sup> « The Spirit of Fiction », *All the Year Round*, XVIII, July 27, 1867, p. 120.

<sup>30</sup> *Ibid.*

what I profess), that the very holding of popular literature through a kind of popular dark age, may depend on such fanciful treatment<sup>31</sup>.

L'Ottocento, come è noto, è il secolo del romanzo realistico, e in Inghilterra gli anni compresi fra il 1840 e il 1870 ne segnarono l'apogeo<sup>32</sup>. Al lettore borghese interessava un tipo di romanzo che rappresentasse la vita — il tipo di vita a lui familiare — nel modo più fedele possibile; la trascrizione della realtà, senza l'intervento di convenzioni letterarie troppo sofisticate e col minimo di « distanza estetica », avevano un effetto rassicurante perché gli confermavano il già noto. Dickens naturalmente, si considerava anch'egli scrittore realista, riconoscendosi nella tradizione dei grandi romanzieri del Settecento — Defoe, Fielding, Goldsmith, Smollett — alla cui scuola si era formato<sup>33</sup>. Ma, pur rispettando i canoni della verosimiglianza e della plausibilità, egli rifiutava l'eccessivo documentarismo e un piatto descrittivismo<sup>34</sup>. Poiché riteneva che la vita

<sup>31</sup> Cit. in J. Forster, *The Life of Charles Dickens*, London, Chapman & Hall, 1874, vol. III, pp. 319-320.

<sup>32</sup> È di quegli anni il dibattito sul realismo a favore del quale si erano pronunciati diversi critici e romanzieri. Cfr. R. Stang, *The Theory of the Novel in England 1850-1870*, London, Routledge & Kegan Paul, 1959, e K. Graham, *English Criticism of the Novel 1865-1900*, Oxford, The Clarendon Press, 1965.

<sup>33</sup> Cfr. K. Tillotson, *Novels of the Eighteen-Forties*, Oxford, Oxford U. P., 1962, p. 145. Secondo S. Sabbadini, Dickens, per convincere i suoi lettori e autoconvincersi a ciò, « ... è costretto a costruire i suoi romanzi in modo tale che essi divengono il luogo d'una contraddizione patente: offerti come schedari d'una realtà in cui il negativo s'incarna in istituzioni storicamente determinate, portano così pesantemente le tracce di ciò che è stato rimosso da divenire i verbali più lampanti d'accusa contro la forza repressiva di quella società ch'essi volevano rappresentare come positiva nella sua sostanza » (« La regina Mab e la macchina a vapore », *Calibano*, 3, 1979, p. 70).

<sup>34</sup> Dickens negò, ad esempio, di essersi ispirato allo sciopero di Preston per *Hard Times*, e in una lettera a Peter Cunningham dell'11 marzo 1854 scriveva: « The mischief of such a statement is twofold. First, it encourages the public to believe in the possibility that books are produced in that very sudden and cavalier manner ... and secondly in this instance it has this bearing: it localises ... a story

fosse anche regolata dal caso, dall'imprevisto e dalle coincidenze, non esitava a includere questi elementi nei suoi romanzi, in ciò assegnando al narratore un potere 'magico', anzi, 'divino'<sup>35</sup>. Questo punto rinvia ad un discorso più complesso che riguarda il ruolo del romanziere come 'Providenza', non solo nel senso che egli crea un piccolo universo regolato da leggi naturali e morali ad imitazione di quelle 'divine', ma anche perché, attraverso la figura dell'autore onnisciente o di un personaggio che ne fa le veci, egli muove le fila della storia e decide del destino dei personaggi<sup>36</sup>. Questo ruolo è spesso ricoperto nei romanzi di Dickens da una figura che egli ha così descritto quando,

---

which has a direct purpose in reference to the working people all over England, and it will cause, as I know by former experience, characters to be fitted on to individuals whom I never saw or heard of in my life » (*The Letters of Charles Dickens*, ed. by W. Dexter, London, Nonesuch Press, 1938, vol. II, p. 546).

<sup>35</sup> In una lettera del 6 ottobre 1859 a Wilkie Collins Dickens scriveva: « I think that the business of art is to lay all that ground carefully not with the care that conceals itself — but only to suggest until the fulfillment comes. These are the ways of Providence, of which ways all art is but a little imitation » (*id.*, vol. II, p. 125). E ancora, in una lettera a Bulwer-Lytton del 5 giugno 1860, egli così giustifica il ricorso a situazioni eccezionali nell'intreccio: « Where the accident in such cases is inseparable from the passion and emotion of the character, where it is strictly consistent with the whole design and arises out of some culminating proceeding on the part of a character, which the whole story has led up to, it seems to me to become, as it were, an act of divine justice » (*id.*, vol. III, p. 163). Su questo immenso potere che ha l'artista insiste anche in un'altra lettera a Bulwer-Lytton, dove, nel lodare *Strange Story*, egli assicura l'amico che quel libro avrebbe attirato anche quei lettori « who have never given their minds ... to those strange psychological mysteries in ourselves, of which we are all more or less conscious... If you were the Magician's servant instead of the Magician, these potent spirits would get the better of you; but you are the Magician, and they don't, and you make them serve your purpose » (*id.*, vol. III, p. 218).

<sup>36</sup> « This godlike attitude is quite different from the impersonality of Flaubert or Joyce, mainly because Dickens actually believed in the existence of a Christian God who had designed the world and whose mind and laws could be known » (E. B. Gose, Jr., *op. cit.*, p. 96).

nel 1849 nell'immaginare la funzione che avrebbe dovuto avere il principale narratore del suo futuro periodico, *Household Words*, affermava:

I want to suppose a certain SHADOW, which may go into any place, by sunlight, moonlight, starlight, firelight, candlelight, and be in all homes, and all nooks and corners, and be supposed to be cognisant of everything, and go everywhere, without the least difficulty... a kind of semi-omniscient, omnipresent, intangible creature... I want him to loom as a fanciful thing over all London; and to get up a general notion of « What will the Shadow say about this, I wonder? Is the Shadow here? » and so forth<sup>37</sup>.

Se perfino nel giornalismo, dove il compito dell'autore è di rappresentare fedelmente la realtà, Dickens non intendeva rinunciare alla « fancy », si può a maggior ragione capire quale posto privilegiato le assegnasse nella finzione narrativa.

C'è chi ha visto nell'esaltazione dell'immaginazione da parte di Dickens un'eredità romantica<sup>38</sup>. Questo punto è molto complesso, sia perché sono molteplici i significati che il termine ha assunto nella tradizione romantica<sup>39</sup>, sia perché rientra nel problema più generale della continuità del Romanticismo in epoca vittoriana.

---

<sup>37</sup> *The Letters of Charles Dickens*, ed. cit., vol. II, p. 178. Questa figura è riconoscibile nel personaggio di Hortense in *Bleak House* e nel protagonista-narratore Pip in *Great Expectations*.

<sup>38</sup> Questa interpretazione è suggerita da P. A. W. Collins, secondo il quale Dickens doveva senza dubbio conoscere sia Wordsworth che Leigh Hunt, quest'ultimo « an important middleman in Romantic theorizing about Fancy and Imagination » (« Queen Mab's Chariot among the Steam Engine; Dickens and 'Fancy' », *English Studies*, XLII, 1961, p. 83), ed è condivisa da D. Lodge che rintraccia affinità fra *Hard Times* e *The Defence of Poetry* di Shelley (*The Language of Fiction*, London, Routledge & Kegan Paul, 1970, pp. 157-158). Anche H. P. Sucksmith afferma che Dickens, « in upholding the case for affections and imagination in man, is also sharing the general romantic viewpoint » (*The Narrative Art of C. Dickens. The Rhetoric of Sympathy and Irony in His Novels*, Oxford, Clarendon Press, 1970, p. 168).

<sup>39</sup> Cfr. S. Prickett, *Victorian Fantasy* (Hassocks, The Harvester Press, 1979), in particolare il cap. « The Evolution of a Word ».

Va subito premesso che in Dickens non vi è traccia della distinzione fra « imagination » e « fancy » sottolineata da Coleridge nella *Biographia Literaria*. Dal romanziere vittoriano questi termini sono usati come sinonimi (seppure con una preferenza per il secondo) e rappresentano una volgarizzazione del significato originario di 'immaginazione' come facoltà produttiva sovrasensoria attribuita dai romantici. In pratica, il conflitto *fact/fancy* ripropone la dissociazione romantica fra vita e arte, ma anche, — seppure in termini più imprecisi e con larghi margini di ambiguità — quella tra *understanding* e *reason*, un binomio a sua volta derivato dall'opposizione kantiana tra *Verstand* e *Vernunft* ed oggetto di un importante dibattito filosofico ed estetico presso i romantici<sup>40</sup>. Sebbene Dickens non attribuisce a *fact* e *fancy* i significati che Coleridge ed altri assegnavano ad *understanding* e *reason*, il primo termine conservava la sua associazione negativa col razionalismo illuministico e benthamiano, mentre il secondo rappresentava una versione semplificata della ragione pura o immaginazione<sup>41</sup>.

Un'interessante prova del fatto che Dickens non ignorasse del tutto queste implicazioni filosofiche si trova in un passo di un discorso da lui tenuto il 13 dicembre del 1858, che mi sembra opportuno riportare per esteso:

<sup>40</sup> Scrive M. Goldberg: « The attack on mechanical understanding was part of the post-kantian revolt against the philosophy of the eighteenth century, but its vehemence and the central place accorded to it in Romantic polemics can only be explained by the strong persistence of rationalism in its utilitarian guise in the nineteenth century. The critique of understanding (impure reason) was the negative corollary of the affirmative case for imagination particularly needed in an age whose intellectual bias seemed to such critics as Carlyle to be all the other way » (*Carlyle and Dickens*, Athens, Ga., Univ. of Georgia Press, 1972, p. 28).

<sup>41</sup> « [Imagination] associates with the larger concern for human relations which the Romantics thought of as organic; it consorts with those Romantic promptings of the heart which are a part of intuitive wisdom superior to understanding and it is the source of insights into the nature of reality denied to more obtuse fact hunters » (*ibid.*).

... 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. Let the child have its fables; let the man or woman into which it changes, always remember these fables tenderly. Let numerous graces and ornaments that cannot be weighed and measured, and that seem at first sight idle enough, continue to have their places about us, be we never so wise. The hardest head may co-exist with the softest heart. The union and just balance of those two is always a blessing to the possessor, and always a blessing to mankind... so let us always remember that He set us the example of blending the understanding and the imagination and that, following it ourselves, we tread in His steps, and help our race on its better and best days. Knowledge, as all followers of it must know, has a very limited power indeed when it informs the head alone; but when it informs the head and heart too, it has a power over life and death, the body and the soul, and dominates the universe<sup>42</sup>.

La consueta contrapposizione dickensiana fra *head* e *heart* — che ricalca quella tra *fact* e *fancy* (ricordiamo che uno dei titoli sottoposti da Dickens a Forster per il romanzo che si sarebbe poi intitolato *Hard Times* era, appunto, *Hard Heads and Soft Hearts*) — viene qui ripresa ed estesa nell'antitesi *understanding/imagination*, vale a dire, fra una conoscenza puramente razionalistica ed una addolcita dal sentimento.

Al di là della confusione ingenerata dall'uso tutt'altro che rigoroso che Dickens fa di questi termini, vale la pena

<sup>42</sup> *The Speeches of C. Dickens*, ed. by K.J. Fielding, Oxford, Clarendon Press, 1960, pp. 284-5. La problematica kantiana era stata probabilmente mediata a Dickens da Carlyle, la cui opera il romanziere vittoriano conosceva bene. A proposito del significato di « reason » è importante la definizione che ne dà appunto Carlyle per il suo tono fortemente antirazionale: « Not by logic or argument does it work; yet surely and clearly may it be taught to work; and its domain lies in that higher region whither logic and argument cannot reach; in that holier region where Poetry and Virtue and Divinity abide, in whose presence Understanding wavers and recoils, dazzled into utter darkness by that 'sea of light', at once the fountain and the termination of true knowledge » (« The State of German Literature », in *Critical and Miscellaneous Essays*, London, Chapman & Hall, 1869, vol. 1, p. 96).

registrare certe interessanti analogie fra il romanziere vittoriano e un grande critico romantico, William Hazlitt, il quale nella recensione alla *Biographia Literaria* per la *Edinburgh Review* notava l'inconsistenza dei tentativi di Coleridge a definire i rispettivi ambiti di « fancy » e « imagination », e l'esecrabile livello di astrazione in cui si muovevano le sue teorie estetiche.

Nella ricerca di un equilibrio fra *reason* e *feeling* — dove il primo termine non sta per la ragione quale forma di conoscenza dialettica, ma per la razionalità strumentale dell'utilitarismo del primo Ottocento — e nell'enfasi sul sentimento quale guida morale — che peraltro fornisce un'idea riduttiva dell'immaginazione — Hazlitt è certamente l'artista romantico che ha più influenzato Dickens.

La *fancy* dickensiana è, infatti, assai vicina all'accezione in cui è usata la parola *imagination* da Hazlitt, per il quale questa facoltà aveva il compito di esprimere i significati intellettuali ed emotivi connessi con gli oggetti, piuttosto che fornire descrizioni degli oggetti stessi: « Poetry » egli affermava, « is strictly the language of the imagination; and the imagination is that faculty which represents objects, not as they are themselves, but as they are moulded by other thoughts and feelings, into an infinite variety of shapes and combination of power »<sup>43</sup>. Essa, inoltre, ha il compito di presiedere alla creazione artistica intesa non come 'imitazione' o 'rispecchiamento', ma come 'espressione' e invenzione originale<sup>44</sup>.

Il riferimento a Hazlitt sembra abbastanza pertinente se si considerano le posizioni dei due scrittori nei confronti di vari aspetti che riguardano la creazione artistica: le premesse teoriche, i meccanismi formali, i processi creativi e di fruizione<sup>45</sup>.

<sup>43</sup> *The Complete Works of William Hazlitt in Twenty-One Volumes*, ed. by P. P. Howe, London, Dent, 1930-35, vol. 5, p. 4.

<sup>44</sup> Cfr. i saggi « On Imitation » [1816] e « Sir Walter Scott, Racine and Shakespeare » [1824-25].

<sup>45</sup> L'accostamento è suggerito da J. E. Marlow (« Dickens' Romance: the Novel as Other », *Dickens Studies Annual*, vol. 5, 1976, pp. 33-38 in particolare), per il quale i principali punti di coinci-

Com'è noto, Dickens non ha lasciato nessuna teoria estetica sistematizzata, ma dalle note stilate durante la composizione dei romanzi, dalle prefazioni, dalle lettere, dai commenti e suggerimenti relativi agli scritti dei suoi collaboratori (specialmente Wilkie Collins e Bulwer-Lytton, ma anche Elizabeth Gaskell) si possono evincere sue opinioni sulle regole che presiedono alla produzione narrativa. Si tratta di critica applicata piuttosto che di vere e proprie enunciazioni teoriche, da cui emerge, comunque, la costante preoccupazione per l'acquisizione di un metodo e di una tecnica, requisiti che si ottengono solo con « the utmost application, the greatest patience, and the steadiest energy of which the writer is capable »<sup>46</sup>, e per il perseguimento di un fine morale.

L'affermazione di John Forster, secondo cui Dickens desiderava che « his books might help to make people better »<sup>47</sup>, trova conferma in « A Preliminary Word » (l'editoriale al primo numero di *Household Words*), in cui lo scrittore dichiara di proporsi con quel periodico « to bring the greater and the lesser in degree, together, upon that wide field, and mutually dispose them to a better acquaint-

---

denza fra i due autori sono: il posto fondamentale assegnato all'immaginazione nella vita e nell'arte; il rifiuto dell'arte intesa come imitazione della realtà e l'importanza, per converso, dell'invenzione fantastica; la critica alla logica utilitarista di contro alla difesa della dimensione immaginativa dell'uomo.

Sull'estetica di Hazlitt cfr. il saggio di Maria Del Sapio, « L'estetica di William Hazlitt: eredità dell'empirismo e sollecitazioni del radicalismo illuministico » (*AION, Anglistica*, XIX, 3, 1976, pp. 7-100), che, a proposito del senso di misura espresso dalla teoria estetica di quell'autore, contiene un'affermazione del tutto valida anche per Dickens: « ... l'interesse per la forma in Hazlitt è caratterizzato dalla ricerca di un equilibrio fra capacità soggettive dell'artista nell'intuire e conferire 'espressione' alla materia trattata e il valore oggettivo della realtà, affinché l'originalità non significhi eccentrica singolarità e la ricerca del vero da parte dell'immaginazione non significhi piatto descrittivismo, registrazione di luoghi comuni e una insignificante e sterile imitazione della natura » (p. 28).

<sup>46</sup> *The Letters of Charles Dickens*, ed. cit., vol. II, p. 436.

<sup>47</sup> J. Forster, *The Life of Charles Dickens*, ed. cit., vol. III, p. 349.



ance and a kinder understanding»<sup>48</sup>. Il primo assioma della 'teoria estetica' di Dickens è, dunque, che l'arte ha il compito etico di migliorare l'umanità; il secondo, che, per abbattere barriere sociali e ideologiche, di sesso e di generazione, l'artista dovrà « tenderly cherish that light of Fancy which is inherent in the human breast », e infine, « 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 »<sup>49</sup>.

Eppure, appena pochi mesi prima (nel 1849), Dickens presentava in *David Copperfield* la distinzione fra la rappresentazione fedele dei 'fatti' e il potere autonomo della fantasia in termini che dimostrano ancora la preferenza del romanziere per il primo tipo di scrittura. Afferma il protagonista-narratore nel cap. XI:

When my thoughts go back now, to that slow agony of my youth, I wonder how much of the histories I invented for such people hangs like a mist of fancy over well-remembered facts! When I tread the old ground, I do not wonder that I seem to see and pity, going on before me, an innocent romantic boy, making his imaginative world out of such strange experiences and sordid things<sup>50</sup>.

Il processo di maturazione emotiva di David è mostrato dall'autore nei termini di un progressivo abbandono di un « undisciplined heart » per la costituzione di una personalità controllata ed equilibrata: la sua evoluzione è presentata, infatti, come il passaggio dal 'romanticismo' dell'adolescenza all'accettazione del 'principio della realtà'.

<sup>48</sup> *Household Words*, vol. I, N° 1, p. 1.

<sup>49</sup> *Ibid.* J.E. Marlow riassume così le norme a cui s'ispirava Dickens in campo estetico: « do not alienate the reader; ... make a figure stand out from its ground; ... treat the work of art as a whole, to which the fancy and the soul of the reader can freely respond » (*op. cit.*, pp. 33-35), e conclude che egli, come erede dei grandi Romantici, sapeva che soltanto attraverso l'immaginazione l'arte assolve al suo compito etico e sociale.

<sup>50</sup> *David Copperfield*, London, Dent, 1931, pp. 158-9.

Eppure, « fancy has more to do with David's story than he, as a realistic narrator, is prepared to admit »<sup>51</sup>: in questo romanzo l'autore scrive di un passato che era stato a lungo represso; nel ricordarlo, egli lo ricostruisce proprio attraverso l'operazione fantastica della finzione narrativa, che offre allo scrittore un immenso potere sul pubblico e sulla realtà. All'epoca in cui scriveva *David Copperfield*, Dickens era ancora timoroso del potere della « fancy », ma negli anni successivi, deluso dal modo in cui si stava evolvendo la società contemporanea, cercherà sempre nell'immaginazione uno strumento per modificarla o per evaderne.

Si assiste dunque con Dickens alla nobilitazione della « fancy » — ormai spogliata degli elitismi romantici — e alla rivalutazione del « romance », che da letteratura di evasione — cui era stato relegato agli inizi del secolo con l'esplosione del filone 'gotico' — assurge a genere di tutto rispetto, un processo, questo, dovuto anche alla mutata situazione del pubblico dei lettori e del mercato dell'editoria in epoca vittoriana.

La tensione fra « romance » e approccio realistico propone, inoltre, il conflitto fra due importanti tendenze culturali presenti nell'Inghilterra primo-ottocentesca che John Stuart Mill ha efficacemente illustrato nei saggi su Bentham (1838) e su Coleridge (1840)<sup>52</sup>. Queste due personalità, definite da Mill « the two great seminal minds of England in their age », sono rappresentative rispettivamente delle posizioni utilitaristiche e di quelle idealistiche nella prima metà dell'800. Nei suoi scritti Mill si prefigge

<sup>51</sup> J.P. McGowan, « *David Copperfield: the Trial of Realism* », *Nineteenth-Century Fiction*, vol. 34, N° 1, 1979, p. 3.

Su questo aspetto cfr. anche G.B. Needham, « The Undisciplined Heart of David Copperfield », *NCF*, 2, 1954, pp. 81-107 e B. Hardy, « Change of Heart in Dickens's Novels », *Victorian Studies*, 5, 1964, pp. 49-67.

<sup>52</sup> I due saggi sono stati ristampati con un'introduzione di F.R. Leavis nel 1950. Questa è l'edizione a cui si farà riferimento: *Mill on Bentham and Coleridge*, with an Introduction by F.R. Leavis, London, Chatto & Windus, 1967.

di superare quel contrasto fra due opposte concezioni del mondo e di trarre quanto vi è di meglio da entrambe<sup>53</sup>.

L'esigenza di operare questa conciliazione, non soltanto fra visioni della realtà in conflitto fra loro, ma fra differenti procedimenti logici e modalità psichiche, emerge anche nell'*Autobiography* di J. S. Mill, una testimonianza della evoluzione intellettuale ed emotiva del suo autore. Qui egli ricorda, fra l'altro, la profonda crisi nei confronti della dottrina benthamiana che visse nel 1826, all'età di venti anni. Come ha scritto un critico, « fu un rigetto quasi fisiologico del ruolo di macchina ragionante impostogli dal padre nei lunghi anni della sua istruzione; una ricerca quasi disperata di un nuovo equilibrio al quale pervenne dando per la prima volta largo spazio a quella che chiamerà 'cultura dei sentimenti' »<sup>54</sup>.

Fu così che il grande filosofo utilitarista, per bilanciare « quella sottovalutazione teorica e pratica della coltivazione dei sentimenti » da cui risultava, fra l'altro, « una sottovalutazione della poesia e dell'immaginazione in gene-

<sup>53</sup> Scriveva J. S. Mill: « They employed, indeed, for most part, different materials; but as the materials of both were real observations, the genuine product of experience — the results will in the end be found not hostile, but supplementary, to one another. Of their methods of philosophizing, the same thing may be said: they were different, yet both were legitimate logical processes. In every respect the two men are each other's 'completing counterpart': the strong points of each correspond to the weak points of the other. Whoever could master the premises and combine the methods of both, would possess the entire English philosophy of his age » (*Id.*, p. 102). R. Williams ha osservato che il metodo di Mill, nel metter a raffronto le due personalità, è intellettualistico, dal momento che nella vita — e nella Storia — non è possibile raggiungere, o costruire, una dottrina 'corretta' semplicemente integrando le opinioni astratte di pensatori — o di movimenti di pensiero — antagonisti; anzi, prosegue Williams, bisogna chiedersi se un tale procedimento sia di per sé utile, giacché tenderebbe a isolare le dottrine dalla 'cultura' reale in cui esse operano. (Cfr. *Culture and Society 1780-1950*, Harmondsworth, Penguin, 1963, p. 67).

<sup>54</sup> F. Restaino, « Introduzione » a John Stuart Mill, *Autobiografia*, Bari, Laterza, 1976, p. XIV.

rale quali elementi della natura umana »<sup>55</sup>, si avvicinò alla poesia romantica — Wordsworth in particolare — e alla musica di Weber.

Il riferimento a Mill intende rievocare quell'atmosfera intellettuale in cui visse anche Dickens<sup>56</sup>: un'atmosfera in cui coesistevano, contrapponendosi, una cultura accademica dominata da posizioni religiose e intuizionistiche di segno antiempiristico e di orientamento conservatore (il movimento dei Tractarians a Oxford, la filosofia idealistica di Whewell a Cambridge), e la nuova dottrina utilitarista che esprimeva una ripresa e un rinnovamento della tradizione empiristica e sperimentalistica di Locke e Hume, attraverso Hartley e Helvetius<sup>57</sup>.

Ciò può contribuire a contestualizzare la tensione sul piano estetico in cui Dickens si mosse come scrittore a partire dal 1850, fra la tradizione del romanzo realistico e le suggestioni idealistico-romantiche mediategli da Carlyle<sup>58</sup>.

La critica, dopo aver situato Dickens fra i grandi romanzieri realisti, ha scoperto negli ultimi decenni la dimensione simbolica, mitica e allegorica nella sua opera. Il dilemma sulla definizione più adeguata da dare ai suoi romanzi — « novels » o « romances »? — ha da sempre impegnato la critica dickensiana: già i contemporanei dello scrittore vittoriano si ponevano simili questioni nell'ambito del dibat-

<sup>55</sup> J. S. Mill, *Autobiografia*, ed. cit., p. 88.

<sup>56</sup> C. Dawson suggerisce un interessante accostamento fra l'*Autobiography* e *David Copperfield* sulla base dell'interesse dei due autori per Wordsworth (« Wordsworth and Dickens », in *Victorian Noon. English Literature in 1850*, Baltimore and London, The Johns Hopkins U. P., 1979, pp. 123-143). S. Prickett, invece, propone di leggere la 'conversione' giovanile di Mill in modo non dissimile da quella di Scrooge in *A Christmas Carol* (*op. cit.*, p. 60).

<sup>57</sup> Cfr. F. Restaino, *op. cit.*, pp. XIX-XX.

<sup>58</sup> Cfr. il testo che costituisce un classico sull'argomento: L. Cazamian, *The Social Novel in England 1830-1850*, London, Routledge & Kegan Paul, 1973. Gli studi più completi sui rapporti fra Dickens e Carlyle sono quello di W. Oddie (*Dickens and Carlyle*, London, Centenary Press, 1972) e di M. Goldberg (*Carlyle and Dickens*, ed. cit.).

tito sulla « teoria del romanzo »<sup>59</sup>. Ma può essere utile far rapidamente riferimento ad alcuni degli studi più recenti che hanno privilegiato gli aspetti non-realistici della narrativa dickensiana.

E. M. Eigner ha incluso Dickens in un gruppo di scrittori da lui definiti « metaphysical novelists » — Bulwer-Lytton, Hawthorne e Melville — che appartenerebbero a un sottogenere della « romance tradition ». Egli prende il termine « metaphysical novel » proprio da uno di loro, Bulwer-Lytton, che lo adottò per la prima volta nel saggio *On Different Kinds of Prose Fiction with Some Apology for the Fiction of the Author*, dandone questa definizione:

Besides the multiform representation of real life, the narrative fiction takes two other shapes... And these two shapes are of one species — both may be called the philosophical. The first appertains to the philosophy of wit — the second to that of poetry. I will call the first the satirical, the second the metaphysical novel... [As opposed to the realistic novel, and like satire, metaphysical fiction is]... not to be regarded as the mere portraiture of outward society ... it wanders from the exact probability of effects, in order to bring more strikingly before us the truth of causes... [it differs from satire in that it]... often invests itself in a dim and shadowy allegory<sup>60</sup>.

L'intento di questi scrittori, secondo Eigner, sarebbe stato « to apply 'romantic' solutions to 'realistic' problems »; la tecnica, quella di assorbire il mondo esterno nei più profondi processi della mente, permettendo, così, all'autore « to operate his story of the recognizable world by the

<sup>59</sup> Basta leggere le recensioni e gli articoli apparsi all'epoca di pubblicazione dei romanzi (cfr. *Dickens. The Critical Heritage*, ed. by Collins, London, Routledge & Kegan Paul, 1971). Sull'argomento cfr. anche, di C. Pagetti, « F. R. Leavis e Raymond Williams a Cannossa: alcuni recenti aspetti della critica dickensiana » (*Trimestre*, VI, 3-4, 1972, pp. 516-525) e *La nuova battaglia dei libri. Il dibattito sul romanzo in Inghilterra alla fine dell'Ottocento* (Bari, Adriatica, 1977).

<sup>60</sup> Cit. in E. M. Eigner, *The Metaphysical Novel in England and America: Dickens, Bulwer, Melville and Hawthorne*, Berkeley, Univ. of California Press, 1978, pp. 1-2.

dream logic of depth psychology rather than by the dictates of commonsense and Lockean materialism »<sup>61</sup>; l'obiettivo finale, quello di raggiungere, attraverso una rappresentazione deformata della realtà, l'armonia, cioè la riconciliazione fra la mente umana e il mondo naturale in cui l'uomo deve vivere.

Nell'epoca primo-vittoriana Carlyle e Bulwer-Lytton insistevano sull'importanza dell'immaginazione come strumento per liberare i contemporanei dall'asservimento al mondo dei 'fatti'; in ciò Dickens fu loro discepolo, come è particolarmente evidente in *Hard Times*, tipico esempio di romanzo metafisico in quanto « experience is presented first in purely materialistic or associational or positivistic terms, which are then contradicted from the idealist point of view so that experience is mystically transformed and a new reality is established »<sup>62</sup>.

La dimensione 'metafisica' che Eigner individua nella narrativa dickensiana è la stessa — mi sembra — che B. G. Hornback definisce 'mitica', quando vi rileva la coesistenza di elementi realistici e di elementi derivati dalla mitologia cristiana. La rappresentazione della realtà così come appare e la sua interpretazione in un contesto universale sono due aspetti inscindibili della visione dickensiana; quel « blending of experience and imagination » di cui parla David Copperfield è ciò che guida l'autore nel momento della scrittura: attraverso la finzione narrativa — la realtà filtrata dall'atto creativo che si fa prodotto artistico — l'autore domina e controlla la realtà imponendovi ordine e armonia<sup>63</sup>.

<sup>61</sup> *Id.*, p. 154.

<sup>62</sup> *Id.*, p. 9.

<sup>63</sup> Hornback individua nella mitologia dickensiana alcuni simboli ricorrenti tratti dal *Genesi* — i giorni della creazione, l'Eden, il diluvio, l'arca di Noè, la torre di Babele — da cui emergerebbe l'ossessione di Dickens con gli aspetti connessi al caos. Solo l'amore può ristabilire l'ordine, l'unità e l'armonia: l'immaginazione dell'autore è lo strumento per attuare ciò e il romanzo è il luogo dove avviene tale processo (*Noha's Arkitecture: a Study in Dickens's Mythology*, Athens, Ohio, Univ. of Ohio Press, 1972).

La definizione dei romanzi di Dickens data alla fine degli anni '60 da N. Frye — « they are not realistic novels but fairy tales in the low mimetic displacement »<sup>64</sup> — anticipa, pur muovendosi di direzione diversa, la lettura in chiave mitico-archetipale recentemente proposta da H. Stone<sup>65</sup>. Secondo questo critico andava crescendo in Dickens, fra gli anni 1840-60, un particolare interesse per tutte quelle manifestazioni del mondo invisibile — le leggende, gli incantesimi e soprattutto le fiabe — che gli apparivano « as potent instruments and incarnations of imaginative truth »<sup>66</sup>.

In un articolo apparso su *Household Words* il 1° ottobre 1853, dal felice titolo « Fraud on the Fairies », Dickens illustrava i benefici effetti delle fiabe non soltanto sui bambini ma anche sugli adulti. L'articolo era stato suggerito dalla comparsa dell'edizione curata da G. Cruikshank di una celebre fiaba, *Hop-o'-my-Thumb*, che apriva la collana *G. Cruikshank's Fairy Library*. Amico e collaboratore dello stesso Dickens, il famoso illustratore di libri vittoriani e di fiabe in particolare (si ricorda l'edizione del 1823 di una selezione di fiabe dei fratelli Grimm, *German Popular Stories*, la prima in lingua inglese) aveva 'riscritto' *Hop-o'-my-Thumb* non soltanto modificandone la struttura (aveva eliminato delle parti ed aggiunte altre per estrapolazione)

<sup>64</sup> N. Frye, « Dickens and the Comedy of Humours », in R. H. Pearce (ed.), *Experience in the Novel*, New York, Columbia U.P., 1968, p. 49. Frye definisce *Hard Times* una 'distopia', come *Brave New World* e *Nineteenth-Eighty Four*, e aggiunge: « Dickens sees in the cult of facts and statistics a threat not to the realistic novelist, and not only to a life based on concrete and personal relations, but to the unfettered imagination, the mind that can respond to fairy tales and fantasy and understand their relevance to reality » (*ibid.*).

<sup>65</sup> H. Stone, *Dickens and the Invisible World: Fairy Tales, Fantasy and the Novel Making*, London, Macmillan, 1980. Sull'interesse di Dickens per il soprannaturale e l'irrazionale cfr. anche F. Kaplan, *Dickens and Mesmerism: the Hidden Springs of Fiction*, Princeton, U.P., 1975.

<sup>66</sup> H. Stone, *op. cit.*, p. 4.

ma falsandone lo spirito. Aveva, infatti, introdotto un tono sentenzioso e contenuti didattici totalmente estranei al genere fiabesco.

Dickens — pur stimando Cruikshank sul piano tecnico — riteneva questa operazione scorretta sul piano culturale e pericolosa su quello educativo. I destinatari di quel prodotto, affascinati dalle piacevoli illustrazioni, sarebbero entrati nel mondo delle fiabe solo per trovarvi lo stesso sistema di valori che già libri scolastici e trattatelli religiosi proponevano loro. Cruikshank, oltre ad adottare un tono pedante e moralistico, aveva usato la fiaba come veicolo di opinioni e punti di vista su questioni di carattere sociale del tutto estranei sia al genere fiabesco che a quel particolare campione. Così, le cause della povertà, del crimine, dell'abbandono dei figli da parte dei genitori, erano tutte ricondotte, anziché all'ignoranza e alle condizioni di degradazione e di sfruttamento in cui vivevano i settori più disagiati delle classi lavoratrici, all'alcolismo — secondo precisi stereotipi culturali dell'epoca.

A quest'uso tutto ideologico della fiaba Dickens si opposeva energicamente: la sua fede nel potere dell'immaginazione si ribellava a una tale strumentalizzazione del diritto del bambino a godere di quel mondo fantastico:

... the little books..., nurseries of fancy as they are, should be preserved... Whosoever alters them to suit his own opinions, whatever they are, is guilty, to our thinking, of an act of presumption, and appropriates to himself what does not belong to him<sup>67</sup>.

Al di là della polemica con Cruikshank, ciò che interessa in questa presa di posizione di Dickens è la sua

<sup>67</sup> « Fraud in the Fairies », *Household Words*, VIII, 184, p. 97. Per rendere più efficace la stroncatura dell'iniziativa editoriale di Cruikshank, Dickens fa seguire, nello stesso articolo, una sua 'riscrittura' della favola di Cenerentola secondo i codici di comportamento di quelli che lui chiama i « moralisti contemporanei » e le loro dottrine « of Total Abstinence, Prohibition of the sale of spirituous liquors, Free Trade, and Popular Education » (*ibid.*). Ne viene fuori una versione 'purgata' della famosa fiaba nella quale l'autore fa una gustosa parodia di alcuni dei maggiori pregiudizi dei suoi tempi.

convinzione etico-estetica che la coltivazione della fantasia ha benefici effetti sul clima morale e sulla crescita civile di un popolo ed è altrettanto importante quanto lo sviluppo materiale, il benessere e il progresso della nazione:

In an utilitarian age, of all other times, it is a matter of grave importance that Fairy tales should be respected... every one who has considered the subject knows full well that a nation without fancy, without some romance, never did, never can, never will, hold a great place under the sun<sup>68</sup>.

Il riferimento all'Utilitarismo e, per contrasto, alla « fancy » e al « romance » non è certo nuovo in Dickens; ciò che più m'interessa sottolineare sono certe linee di tendenza dell'epoca individuabili nella sua opera. Credo si possa affermare che, come J. S. Mill aveva confuso la poesia e l'immaginazione con la 'cultura dei sentimenti', così Dickens aveva ridotto la « imagination » romantica — carica d'implicazioni filosofiche — a produzione 'fantastica'; il dibattito romantico sembra dunque risolversi nel romanziere vittoriano nella scelta di modelli narrativi d'evasione. Ma se tali possono apparire la fiaba e il « romance », non così erano sentiti e praticati da Dickens, per il quale erano forme alternative necessarie a bilanciare i modelli sclerotizzati di letteratura realistico-didascalica allora difesi, ad esempio, da un Trollope.

La polemica con Cruikshank dette il via ad un esplicito interesse letterario per un tipo di narrativa che Dickens aveva sempre amato. Quell'interesse gli era stato inculcato fin dall'infanzia dalla nonna paterna e dalla bambinaia Mary Weller, era stato incoraggiato dai genitori e coltivato, poi, dal bambino stesso a Chatham e più tardi a Londra, a compensare esperienze dolorose di solitudine e di abbandono che andava allora vivendo.

Ai fini del nostro discorso non interessa tanto individuare la presenza di elementi fantastici nella narrativa dickensiana, sotto forma di precisi personaggi (come il

<sup>68</sup> *Ibid.*

nano Quilp o il « fool » Barnaby Rudge), o di particolari situazioni ed ambienti — un discorso, questo, che richiederebbe innanzitutto una rilettura del fantastico in letteratura, « un concetto », scrive T. Todorov, « che si definisce in relazione ai concetti di reale e di immaginario »<sup>69</sup> —, quanto, piuttosto, mostrare come il nostro autore abbia condotto una deliberata operazione di ricerca di equilibrio fra due modi di scrittura — quella realistica e quella fantastica, appunto. Il fascino per il magico, il sovrannaturale, l'irrazionale si sposa sempre in Dickens all'attenzione per il mondo tangibile, osservabile, verificabile, una pratica, questa, che rispondeva a un bisogno interiore individuale, ma anche ad un'esigenza collettiva di controllare ancora entro gli schemi della verosimiglianza le parti oscure dell'inconscio, per le quali la letteratura del « nonsense » rappresenterà, più tardi, un esito liberatorio.

<sup>69</sup> T. Todorov, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1977, p. 26. Todorov, che distingue il genere fantastico in due sottogeneri, lo strano e il meraviglioso, individuandone strutture e funzioni, scrive, fra l'altro: « Il XIX secolo viveva... in una metafisica del reale e dell'immaginario, e la letteratura fantastica altro non è se non la coscienza sporca di quel XIX secolo positivista » (*id.*, p. 171).

STRUTTURE ETICHE ED ESTETICHE  
DELLA NARRATIVA DI I. MURDOCH:  
AN ACCIDENTAL MAN

di  
Vittoriana Villa  
L'Aquila

I

Nel simposio sulla situazione della narrativa contemporanea in lingua inglese, tenutosi nell'estate del 1978<sup>1</sup>, I. Murdoch è stata spesso citata e annoverata fra gli scrittori più interessanti della generazione del dopoguerra.

Eppure la critica apparsa fino ad oggi su di lei è in genere caratterizzata da un atteggiamento di perplessità, di dubbio nei confronti di una così abbondante vena narrativa, ricca di invenzioni affabulatorie vecchie e nuove, troppo abile e troppo varia, quindi difficile e ambigua per il lettore dai gusti semplici, scarsamente sofisticata per il lettore dal palato fine.

Se si ammira la capacità con cui fonde temi e atteggiamenti diversi in una prosa apparentemente facile e trasparente, non si può fare a meno di arricciare il naso di fronte a tanta prolificità.

Quando si arriva poi all'esame dei singoli romanzi, si riconosce ad *Under the Net* la completezza, l'armoniosa strutturazione di quello che si può definire un 'buon romanzo', mentre i romanzi successivi sollecitano spesso reazioni di delusione e di noia.

<sup>1</sup> *The New Review*, vol. 5, N° 1, Summer 1978, pp. 14-76.

Nè poi i critici sono unanimi nel decidere quale sia il migliore tra i romanzi di I. Murdoch. Per A. Burgess la fase negativa inizia dopo *The Bell* che rappresenterebbe il culmine della sua creatività: gli altri romanzi (*The Italian Girl*, *The Red and the Green*) altro non sono se non fallimenti<sup>2</sup>. Per West già in *An Unofficial Rose* si avvertono i segni di una stanchezza stilistica, una minore compattezza della struttura<sup>3</sup>. R. Rabinovitz è irritato in qualche misura dalla mancanza di ambizione della scrittrice che di proposito eviterebbe il grande romanzo con tema universale, forse perché ella stessa è timorosa di andare incontro ad un insuccesso. Rabinovitz scopre nei romanzi minori una certa sciatteria della scrittura, un irritante abuso di colpi di scena che sconcertano il lettore più che interessarlo<sup>4</sup>.

Anche il problema della sua appartenenza culturale non è di facile soluzione: l'adesione attribuitale inizialmente agli Angry Young Men, infatti, si è rivelata priva di fondamento dopo la pubblicazione dei romanzi successivi. Ugualmente priva di consistenza, sino ad apparire pretestuosa, è la polemica se alla Murdoch spetti l'appellativo di 'philosophical novelist', appellativo che, tra l'altro, I. Murdoch stessa rifiuta<sup>5</sup>.

Su questo punto Wolfe, Rabinovitz, Byatt e altri hanno forse insistito troppo e più discretamente si potrebbe dire, con F. Baldanza, che « Miss Murdoch is 'philosophical' only in the sense that she is a serious novelist interested in coming to terms, by means of her fiction, with real experiential aspect of ideas like power, freedom, love; but she always does so in terms of a totally realized narrative which makes its primary appeal entirely as narration »<sup>6</sup>.

<sup>2</sup> A. Burgess, *The Novel Now. A Student's Guide to Contemporary Fiction*, London, Faber & Faber, 1967, pp. 126-129.

<sup>3</sup> P. West, *The Modern Novel*, London, Hutchinson, 1963, p. 134.

<sup>4</sup> R. Rabinovitz, *I. Murdoch*, New York, Columbia U.P., 1968, p. 46.

<sup>5</sup> Cfr. « Iris Murdoch Informally », *London Magazine*, VIII, June, 1968, pp. 59-73 e « I. Murdoch in conversation with M. Bradbury », British Council LSA recorded interview, 27 feb 1976, s. p.

<sup>6</sup> F. Baldanza, *Iris Murdoch*, New York, Twayne, 1974, p. 14.

Certo la difficoltà di comprendere ed interpretare la produzione narrativa di I. Murdoch dipende anche dalla complessità del suo sfondo culturale, che ha una duplice matrice, filosofica e letteraria. Solo considerando tale doppio binario intellettuale e fantastico e continuamente rapportando un sistema all'altro, si avrà la certezza di poter dare un senso e un significato ai suoi romanzi i quali possono essere anche considerati esemplificazioni fittive di idee e concetti altrove elaborati teoreticamente<sup>7</sup>.

Su questa linea si muove A. S. Byatt<sup>8</sup> partendo dal concetto, espresso da I. Murdoch in « Against Dryness »<sup>9</sup> di « degrees of freedom » e considerandolo tema unificante e preminente nella produzione narrativa che va da *Under the Net* a *The Unicorn*.

Più esplicitamente P. Wolfe accusa coloro che in brevi saggi<sup>10</sup> « advance a single idea by which they try to explain all of her fiction »<sup>11</sup> sostenendo che il pensiero di I. Murdoch è troppo vario e complesso per essere affidato ad una breve analisi.

Lo studio di P. Wolfe prende in considerazione otto romanzi (da *Under the Net* a *The Italian Girl*) situandoli sullo sfondo della matrice filosofica della Murdoch e individuando il carattere accentuatamente didattico del suo messaggio tanto da pensare ad una loro possibile catalo-

<sup>7</sup> Ad es. la caratterizzazione dei personaggi deriva direttamente dalle elaborazioni filosofiche sul concetto di uomo, di realtà e sul rapporto tra gli uomini. Questo aspetto è stato studiato esemplarmente da A. Culley, « Theory and Practice: Characterization in the Novels of I. Murdoch », *Modern Fiction Studies*, XV, Autumn, 1969, pp. 335-345. Cfr. anche R. Scholes, *The Fabulators*, New York, OUP, 1967.

<sup>8</sup> A. S. Byatt, *Degrees of Freedom*, London, Chatto and Windus, 1965.

<sup>9</sup> « Against Dryness », *Encounter*, gennaio 1961, p. 19.

<sup>10</sup> Si riferisce ai saggi di G. S. Fraser, « I. Murdoch and the Solidity of the Normal », *International Literary Annual*, London, 2, 1959, pp. 37-54 e di G. Pearson, « I. Murdoch and the Romantic Novel », *New Left Review*, n. 13-14 (January-April 1962), pp. 137-54.

<sup>11</sup> P. Wolfe, *The Disciplined Heart: I. Murdoch and her Novels*, Columbia, University of Missouri Press, 1966.

gazione come « novels of social education » piuttosto che « novels of ideas » o « novels of sensibility »<sup>12</sup>.

Solo considerando l'opera di Iris Murdoch — filosofica e narrativa — come mossa da un autentico e severo impulso cognitivo e morale, se ne coglie il senso più profondo e non si rischia di fraintenderla, annoverandola fra le vittime dell'industria culturale che la vuole sì autrice di successo<sup>13</sup>, ma di romanzetti rosa, « love stories » o tutt'al più « detective stories for lady dons »<sup>14</sup>. Al contrario, e giustamente, Wolfe<sup>15</sup> insiste sul fatto che l'analisi critica deve partire da una conoscenza approfondita delle sue convinzioni filosofiche e misurare il modo in cui queste determinano e strutturano la commedia sociale di I. Murdoch. Tale approccio ai romanzi è suggerito anche da A.S. Byatt<sup>16</sup> per la quale lo sforzo di capire il pensiero di I. Murdoch, di individuare i sistemi filosofico-ideologici che stanno dietro alla sua scrittura, è in un certo senso il miglior modo

<sup>12</sup> Categorizzazioni, definizioni ed etichette varie si trovano nella maggior parte degli studi critici, probabilmente motivate non solo dalla necessità di raggruppare i numerosi romanzi, ma anche dalla ripetizione di temi e motivi narrativi che hanno indotto taluni a parlare di una oramai riconoscibilissima « murdoch-land ».

<sup>13</sup> Successo sancito dal premio di 10.000 sterline assegnatole nel novembre 1978 a coronamento di una carriera letteraria di straordinaria e consistente popolarità. I suoi romanzi vengono tradotti in 21 lingue, sono pubblicati e venduti in 'hard-back' e poi in 'paperback' e *Under the Net*, a 27 anni di distanza, vende ancora. Per M. Bradbury « I. Murdoch (and G. Greene, E. Waugh) have succeeded in maintaining a fair balance between merit and success in the market », in *The Social Context of Modern English Literature*, New York, Schocken Books, 1971, p. 150. Si pensi anche alle copertine preparate per le edizioni Penguin o al fatto che ad es. tre romanzi, fino ad ora, *The Unicorn*, *An Unofficial Rose*, *The Severed Head* sono apparsi a puntate sulla rivista femminile *Amica*.

<sup>14</sup> La Byatt chiarisce questo punto quando riconosce che « there is certainly something recognizably akin to the Murdoch world in the fantastic, busy, contrived, yet emotionally pleasing world of Margery Allingham's detective stories » (in *I. Murdoch*, London, Longman, 1976, p. 5).

<sup>15</sup> P. Wolfe, *op. cit.*, p. 6.

<sup>16</sup> A.S. Byatt, *Degrees of Freedom*, cit., p. 181.

di interpretare i suoi romanzi e, in ultima analisi, di formulare un giudizio critico.

D'altra parte I. Murdoch ha esordito con una monografia su Sartre intitolata *Sartre, Romantic Rationalist*<sup>17</sup>, seguita da vari scritti sull'arte, sulla morale e sulla funzione dell'artista<sup>18</sup> che in nuce contengono anticipazioni riconoscibili di quei concetti teoreticamente elaborati in *The Sovereignty of Good* (1970) e in *The Fire and the Sun, why Plato Banished the Artists* (1977)<sup>19</sup>.

L'articolo « The Existentialist Hero »<sup>20</sup>, del 1950, anticipa con puntualità la tematica dei suoi romanzi. Rileggere tale saggio — a tanti anni di distanza e dopo la ventina di romanzi finora pubblicati<sup>21</sup> — costituisce una interessante verifica dei punti di partenza, dei conflitti, dei passaggi e delle soluzioni ultime che hanno contribuito al formarsi di un corpus narrativo sostanzialmente orientato a ridefinire l'uomo, il suo rapporto con la realtà, il senso della sua azione.

La preoccupazione di offrire un concetto di uomo meno angoscioso, più appagante di quanto il pensiero dell'esistenzialismo e gli studi della scuola dell'analisi linguistica abbiano fatto, traspare negli scritti teorici di I. Murdoch. Insoddisfatta e delusa dai risultati del dibattito filosofico più recente, ella si impegna su due fronti: sconfiggere l'esistenzialismo e la visione che offre dell'individuo come « solitary and totally free »<sup>22</sup>, sconfiggere la filosofia analitica linguistica e l'immagine che offre di un uomo che è « rational and totally free... morally speaking monarch of

<sup>17</sup> Per i tipi della New Haven, Yale University Press, 1953.

<sup>18</sup> Per tutte le opere di I. Murdoch cfr. T.T. Tominaga e W. Schneidermeyer, *Iris Murdoch and Muriel Spark: A Bibliography*, Metuchen, N.J., The Scarecrow press, 1976.

<sup>19</sup> *The Sovereignty of Good*, London, Routledge & Kegan Paul, 1970 e *The Fire and the Sun*, London, OUP, 1977.

<sup>20</sup> *The Listener*, 23 marzo 1950.

<sup>21</sup> Il ventesimo, *Nuns and Soldiers*, è stato pubblicato nel settembre 1980.

<sup>22</sup> « Against Dryness », cit., p. 17.



all he surveys and totally responsible for his actions. Nothing transcends him »<sup>23</sup>.

Ambedue tali concetti sono — per I. Murdoch — inadeguati e incapaci di esaurire la varietà dell'esperienza umana.

La Murdoch si lascia coinvolgere dall'importanza e dall'ampiezza della sua ricerca al punto che discorso etico e discorso estetico, pratica filosofica e pratica letteraria si confondono, si sovrappongono: alla letteratura è conferita la funzione che nel XVIII secolo era della filosofia, la letteratura deve educare, formulare un messaggio morale. L'arte non è analoga del bene, è il bene stesso<sup>24</sup>.

« The Sublime and the Beautiful Revisited » e « Against Dryness » sono a tal proposito chiarificatori. In ambedue i saggi, che si situano ai confini tra letteratura e filosofia, I. Murdoch sottolinea la valenza generale delle sue osservazioni e precisa che il discorso verte soprattutto sulla funzione del romanzo nella cultura moderna, quindi sulla importanza del romanziere, inventore di personaggi, e sul concetto di personalità umana che da secoli la filosofia ci tramanda. Per la filosofia anglosassone, influenzata soprattutto da Hume e da Kant, il concetto di persona consisterebbe nella fusione di un 'materialismo comportamentista' con la concezione dell'individuo come libera volontà razionale. Da Hume — e successivamente da Russel, Wittgenstein, Ryle da una parte, e dall'altra da Hobbes, Kant, Mill e Bentham, l'uomo moderno è definito come « rational, totally free »<sup>25</sup>. Tale definizione assomiglia a quella dell'esistenzialismo francese di tipo sartriano: « the individual as solitary and totally free »<sup>26</sup>.

Esistenzialismo sartriano ed empirismo linguistico (la

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> Tali affermazioni sono espresse in: « The Sublime and the Beautiful Revisited », *The Yale Review*, XLIX, 1959, « Against Dryness », cit., *The Sovereignty of Good*, cit., e in *The Fire and the Sun*, cit.

<sup>25</sup> « Against Dryness », cit., p. 17.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

tradizione che si estende da Moore a Wittgenstein) sono i due filoni principali che I. Murdoch individua nel pensiero filosofico moderno e ai quali addebita il declino della letteratura. L'uomo totalitario sartriano e 'the ordinary language man' sono entrambi soli. La loro solitudine è simile a quella dell'uomo kantiano<sup>27</sup>. Sono filosofie che tendono al solipsismo: l'uomo è solo di fronte alle scelte, il rapporto con gli altri è di pura coesistenza.

In qual modo tali idee abbiano contribuito e contribuiscono al declino della letteratura, emerge chiaramente dalla contrapposizione che I. Murdoch fa tra la narrativa del XIX secolo, così ricca di « real persons more or less naturalistically presenting mutually independent centers of significance which are those of real individuals »<sup>28</sup>, e la narrativa del XX secolo che volendo rappresentare la condizione umana lo fa in termini di « crystalline or journalistic novels, not containing characters in the 19th century sense »<sup>29</sup>.

In opposizione a tali esiti, convinta che non siamo « isolated free choosers, monarchs of all we survey, but benighted creatures sunk in a reality whose nature we are constantly and overwhelmingly tempted to deform by fantasy »<sup>30</sup> propone a livello filosofico « a theory of man as free and separate and related to a rich and complicated world from which — as moral being — he has much to learn »<sup>31</sup>; a livello letterario assegna alla letteratura il compito di « re-discover a sense of the density of our lives.

<sup>27</sup> Cfr. « The Sublime and the Beautiful Revisited », cit., p. 262.

<sup>28</sup> *Idem*, p. 265. Gli autori cui questa descrizione vuole riferirsi sono Scott, Austen, Eliot e soprattutto Tolstoj.

<sup>29</sup> Il romanzo del ventesimo secolo è, per I. Murdoch, « either crystalline or journalistic; that is, it is either a small quasi-allegorical object portraying the human condition and not containing 'characters' in the 19th century novel, telling, with pale conventional characters, some straightforward story enlivened with empirical facts » (*Against Dryness*, cit., p. 18).

<sup>30</sup> *Idem*, p. 20.

<sup>31</sup> *Idem*, p. 18.

Literature can arm us against consolation<sup>32</sup> and fantasy<sup>33</sup> and can help us to recover from the ailments of Romanticism »<sup>34</sup>.

Questi propositi costituiscono l'essenza tematica di *The Sovereignty Of Good*<sup>35</sup>, in cui la Murdoch cerca di elaborare un fondamento filosofico che la giustifichi. Al vuoto esistenziale che precede l'azione e che produce an-

<sup>32</sup> Concetto negativo per I. Murdoch, poiché l'uomo deve affrontare la realtà senza lasciarsi fuorviare da atti o pensieri consolatori.

<sup>33</sup> Al concetto di 'fantasy' come funzione negativa della nostra mente che, nutrendosi di sogni, di fantasie ecc. si impedisce la conoscenza vera, I. Murdoch oppone quello di 'imagination' che è una funzione positiva della nostra mente perché aiuta ed illumina il processo conoscitivo. Per dettagli cfr. « The Darkness of Practical Reason », *Encounter*, July, 1966, ove, nella sezione Books and Writers, pp. 46-50, I. Murdoch recensendo l'ultima pubblicazione del filosofo Stuart Hampshire, *Freedom of the Individual*, puntualizza la differenza tra 'imagination' (un'attività « which we all do a great deal of time » e che può essere così descritta: « a type of reflection on people, events, etc. which builds detail, adds colour, conjures up possibilities in ways which go beyond what could be said strictly factual ») e 'fantasy' (che è una 'imagination' distorta, falsa; « fantasy meaning bad imagination »). Iris Murdoch inoltre collega il concetto di 'imagination' a quello di 'attention' quando afferma che « imagination is an exercise of will... Imagining is *doing*, it is a sort of personal exploring... we evaluate not only by intentions, decisions, choices... but also, and largely, by the constant quiet work of attention and imagination » (In « The Darkness of Practical Reason », cit., p. 49). Ribadire la presenza e l'importanza di queste due facoltà (*imagination* e *fantasy*) nell'attività umana, tende ad esaltare quella parte tutta personale ed individuale che, secondo I. Murdoch, la filosofia contemporanea trascura o elide.

<sup>34</sup> « Against Dryness », cit., p. 20. Cfr. anche *The Sovereignty of Good*, cit., p. 76: « For both the collective and the individual salvation of the human race, art is doubtless more important than philosophy, and literature most important of all ».

<sup>35</sup> Il saggio riunisce insieme « The Idea of Perfection », pubblicato nella *Yale Review*, 53, March 1964, pp. 342-80, « The Sovereignty of Good over Other Concepts », una conferenza in onore di Leslie Stephen nel 1967, « On God and Good », pubblicato in *The Anatomy of Knowledge*, ed. by M. Grene, Amherst, University of Massachusetts Press, 1969.

goscia, I. Murdoch sostituisce la nozione di 'attenzione'<sup>36</sup>, che ci spinge ad uno sforzo morale di veder chiaro<sup>37</sup> prima di agire. L'attenzione è l'unico mezzo che abbiamo per sconfiggere gli stati di illusione, di 'fantasy' costruiti dalla nostra egocentrica psiche<sup>38</sup>. Lo sforzo di prestare attenzione si esplicita attraverso l'amore, che pur essendo potenzialmente capace di degradazioni infinite, pur essendo la fonte dei nostri errori più grandi, è l'unico possibile mezzo di conoscenza e come tale fonte di energia per il raggiungimento del Bene<sup>39</sup>. Tanto più l'individuo/agente morale se-

<sup>36</sup> I. Murdoch confessa di aver preso in prestito tale termine dalla filosofa francese Simone Weil. D. Majdiak precisa che « though she takes the term from Simone Weil, she derives the particulars of the concept from Kant », in « Romanticism in the Aesthetics of I. Murdoch », *Texas Studies in Literature and Language*, 14, 1972, p. 361.

<sup>37</sup> I. Murdoch insiste — nei saggi filosofici e nei romanzi — su una terminologia riferibile alla percezione visiva (nell'accezione più ampia possibile), intesa come stadio iniziale del processo conoscitivo.

<sup>38</sup> I presupposti del mondo ideologico costruito da I. Murdoch sono due:

- 1) « human beings are naturally selfish »;
- 2) « human life has no external point or tékos ».

Riguardo al primo punto non sono necessarie dimostrazioni, afferma l'autrice. La psiche è « a historically determined individual relentlessly looking after itself... » (*The Sovereignty of Good*, cit., p. 78). Riguardo al secondo punto l'autrice afferma che sì è vero che ci sono « many patterns and purposes within life, but there is no general and as it were externally guaranteed pattern or purpose of the kind for which philosophers and theologians used to search. We are what we seem to be, transient mortal creatures subject to necessity and chance... » (*Idem*, p. 79).

<sup>39</sup> Già in « Metaphysics and Ethics » (in *The Nature of Metaphysics*, edito da D.P. Pears, London, Macmillan, 1957) I. Murdoch vedeva l'attuale dibattito filosofico in corso (da Moore ad oggi) consistere, nel campo della morale, essenzialmente nell'eliminazione della metafisica dall'etica; al contrario I. Murdoch, pur non credendo all'esistenza di un Dio o a concetti metafisici quali ragione, scienza, ecc. si dichiara convinta che l'idea di una entità trascendente — in un modo o nell'altro — appartenga alla morale, ma ne evidenzia le difficoltà di interpretazione. « As with so many of these large, elusive ideas, it (the idea of transcendent) readily takes on forms which are false ones. There is a false transcendence which is in effect

gue questo percorso, perennemente perfettibile e quindi inarrestabile, tanto più sarà libero. L'uomo buono — cioè umile — e l'artista sono gli uomini liberi per eccellenza: le azioni autenticamente buone, la natura, l'arte sono le più perfette dimostrazioni dell'esistenza del Bene.

Che l'arte sia fonte di bontà, mezzo per il raggiungimento della verità, occasione di riflessione e di conoscenza del reale è quanto, enfaticamente, I. Murdoch ribadisce in *The Fire and the Sun*. L'autrice ripercorre l'indagine estetica platonica, condividendo in particolare le argomentazioni che inducono a diffidare dell'arte come elemento di pericoloso distacco dalla realtà. Ma sebbene possa confondere, ingannare, produrre 'fantasy' non si può non riconoscere che « good art promotes good »<sup>40</sup> e « good art is truthful »<sup>41</sup>. Attraverso tali asserzioni, I. Murdoch fa scaturire — addirittura dalle argomentazioni stesse di Platone — una visione finale e positiva dell'arte come « a great hall of reflection where we can all meet and where everything under the sun can be examined and reconsidered »<sup>42</sup>. Perciò l'arte è temuta e attaccata dai dittatori e dai moralisti autoritari quali Platone<sup>43</sup>. Per I. Murdoch l'arte è « far and away the most educational thing we have, far more so than its rivals, philosophy and theology and science. The pierced nature of the work of art, its limitless connection against its client, are part of its characteristic availability and freedom... Art is a great international human language, it is for all... »<sup>44</sup> E poiché l'arte non

simply an exclusion, a relegation of the moral to a shadowy existence in terms of emotive language, imperatives, behaviour patterns, attitudes... Is there, however, any true transcendence or is this idea always a consoling dream projected by human needs on to an empty sky?... The idea of transcendence connects with two separate ideas... perfection and certainty... which seem to attach to the 'Good'... If we look outside the self what we see are scattered intimations of Good... » (*The Sovereignty of Good*, cit., pp. 58-104).

<sup>40</sup> *The Fire and the Sun*, London, OUP, 1978, p. 78.

<sup>41</sup> *Idem*, p. 79.

<sup>42</sup> *Idem*, p. 86.

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

<sup>44</sup> *Ibidem*.

ha un 'ruolo sociale' formale », gli artisti non devono sentirsi autorizzati a 'servire' la loro società. Essi la servono automaticamente se 'attend to truth and try to produce the best art (make the most beautiful things) of which they are capable. The connection of truth with beauty means that art which succeeds in being for itself also succeeds in being for everybody »<sup>45</sup>.

## II

Molte delle idee filosofiche di I. Murdoch forniscono altrettante possibili matrici generative di storie. Ne è un esempio la storia di M (mother) e D (daughter-in-law) che, pur essendo inserita in un contesto teoretico<sup>46</sup>, può benissimo costituire il nucleo di un tipico romanzo murdochiano, una 'fabula' appena abbozzata ma già sviluppabile in un 'intreccio' i cui argini — o meglio la cui mancanza di argini — ben conoscono i lettori abituali di I. Murdoch.

Con processo parallelo e inverso molte storie — nel senso di situazioni concrete — creano infinite possibilità di analisi filosofiche; analisi inesauribili, non solo perché la realtà è inconoscibile in tutta la sua misteriosa complessità e mutevolezza, ma anche e soprattutto per il concetto di individuo inteso come unico, irripetibile, opaco, impenetrabile.

È proprio questa opacità delle persone, immerse in una realtà mai afferrabile nella sua interezza che genera, in uno scambio continuo e mai scindibile, un'opera che pur servendosi di codici comunicativi diversi — da una parte la 'finzione', dall'altra la 'istruzione'<sup>47</sup>, scaturisce da un'unica sostanziale ricerca.

È per questo che i compiti dell'individuo/agente morale — come quelli dell'artista — sono riconducibili ad un

<sup>45</sup> *Ibidem*.

<sup>46</sup> *The Sovereignty of Good*, cit., pp. 17-23.

<sup>47</sup> F. Ferrara, « I quattro codici della comunicazione letteraria », in *AION*, XVI, 2, 1973, pp. 33-53.

solo eguale percorso. Attraverso un lento, faticoso e giusto lavoro di 'attenzione', dopo aver raggiunto la disinteressata percezione di sé e degli altri — si può pervenire alla verità (squarcio del velo della realtà), in opposizione alla 'fantasy' (distorta percezione della realtà)<sup>48</sup>.

Il giudizio sull'opera narrativa di I. Murdoch va totalmente ridimensionato alla luce di tali presupposti morali e filosofici: la sua opera si propone — vuole essere — una sorta di viaggio dall'apparenza (stati di illusione, di 'fantasy', gesti consolatori, solipsismo) alla realtà (tentativo di interpretare coscientemente, immaginativamente la realtà, l'esperienza). È lei stessa a dirlo nell'intervista ultimamente rilasciata a M. Brandbury:

Well, I would hope that they all represent, all the novels represent, a kind of journey from appearance to reality: that there is some discovery about reality which is made in the course of the book; that people have certain illusions which they drop<sup>49</sup>.

Tale descrizione, più di ogni altra, rende conto della complessità degli intrecci che quasi sempre si sviluppano su due piani: il piano dell'illusione, dell'apparenza, della deprecata 'fantasy' (che è il modo in cui abitualmente, secondo I. Murdoch, gli uomini percepiscono il mondo, le cose, gli altri e se li rappresentano; e il piano della realtà, della verità, dell'immaginazione che si conquista — quando lo si conquista — solo dopo un estremo tremendo sforzo di lacerare il velo, in cerca dell'essenza del reale.

Nel testo narrativo s'incontrerebbe prima il livello superficiale dell'intreccio, quindi in profondità la formulazione della 'fabula'.

Da *Under the Net* in poi, questa struttura narrativa si ripete in composizioni fittive « closed » o « open », come

<sup>48</sup> « The real world is usually veiled by anxiety and fantasy » (in *The Fire and the Sun*, cit., p. 80). Cfr. anche *The Sovereignty of Good*, cit., pp. 100-101.

<sup>49</sup> « I. Murdoch in conversation with M. Bradbury », cit., s. p.

I. Murdoch stessa le ha definite<sup>50</sup>, sempre fondate su una problematica morale: situazioni di scelta (combattere o no a fianco degli Americani nella guerra del Vietnam in *An Accidental Man*, per es.), funzione dell'arte e dell'artista in *The Black Prince* (vero e proprio metaromanzo cui l'occhiello della copertina « A perverse pleasure to read » fa torto; qui le discussioni sull'arte, sui modi della scrittura, sulla funzione dell'arte e dell'artista sono di gran lunga più importanti della 'love story' che la copertina promette). Sull'inutilità della teoresi etica e filosofica in confronto alla pratica si insiste in *A Fairly Honourable Defeat*: l'enorme trattato di filosofia morale che Rupert aveva scritto per anni e anni della sua vita non solo viene strappato in centinaia di piccolissimi pezzi che ne rendono impossibile la ricostruzione, ma Rupert stesso viene ucciso. Infine costantemente illustrata è la capacità che l'uomo deve possedere di rigenerarsi consapevolmente e liberamente — ovvero senza 'fantasies' — attraverso l'interpretazione corretta del reale.

Tale tematica non sempre affiora esplicitamente e la convinzione che gli ultimi romanzi — quelli degli anni Settanta — siano più ambigui e 'puzzling' dei primi è condivisa dall'autrice stessa:

The later books, I think, are better and more complicated, so that it may be that the moral doesn't appear quite so clearly. But I think there is some such moral to be found, usually<sup>51</sup>.

Diversi critici (Baldanza, Byatt, Wolfe e Scholes) hanno sottolineato l'abilità con cui I. Murdoch fonde idee e materiale narrativo, teoria e situazione contingente in modo tale che il connubio forma/sostanza si saldi senza residui.

<sup>50</sup> In « I. Murdoch Informally », l'autrice afferma che nei suoi romanzi c'è una specie di alternanza tra un « closed novel where my own obsessional feeling about the novel is very strong and draws it closely, and an open novel where there are more accidental and separate and free characters. I would like to write the second kind » (p. 66).

<sup>51</sup> « I. Murdoch in conversation with M. Bradbury », cit., s. p.

R. Scholes definisce I. Murdoch una moderna « allegorical fabulator » il cui passaggio dalla filosofia alla narrativa segna il superamento del realismo luckasciano e l'approdo ad una affabulazione allegorica consapevole che la realtà non può essere vista se non attraverso vari filtri, tra cui il linguaggio è sicuramente il più determinante. Continua ancora Scholes:

In the work of an allegorical fabulator, fiction and ideation are always intertwined. They do not merely depend on one another, they interpenetrate one another. Part of the meaning is *in* the fiction, of course. But so also, is part of the fiction *in* the meaning<sup>52</sup>.

La costruzione ideativa in linea di massima non è in disaccordo con l'interesse della narrazione<sup>53</sup> e il proposito didattico viene bruciato nell'invenzione romanzesca.

La capacità affabulatoria della Murdoch e l'accurata descrizione di processi mentali e di ambienti esterni, costruiscono mondi verosimili (descrizione fisica dei personaggi, degli interni ecc.) connotati realisticamente (i luoghi sono quasi sempre luoghi reali: Londra, Oxford, le strade, i parchi; esempio superbo gli spostamenti sulla Circle Line della metropolitana londinese di Hilary, il protagonista di *A World Child*) e chiusi interni psicologici.

Fra i romanzi degli anni Settanta *An Accidental Man* è quello più permeato di riflessioni filosofiche<sup>54</sup> e di proposte etiche. Variamente recensito come « one of the most entertaining of all her social comedies »<sup>55</sup> o come « a difficult novel to read »<sup>56</sup> o come « perfectly readable as fun, as a plot game, as a virtuoso exposition (there are some really ingenious sequences of letters, and bitty unascrbed party conversations, new and valuable acquisitions to the

<sup>52</sup> R. Scholes, *The Fabulators*, cit., p. 108.

<sup>53</sup> Cfr. F. Baldanza, *op. cit.*, p. 174.

<sup>54</sup> F. Baldanza lo definisce « a philosophical novel » (*op. cit.*, p. 168).

<sup>55</sup> *British Book News*, January, 1972, p. 83.

<sup>56</sup> *Contemporary Review*, January, 1972.

technical capability) »<sup>57</sup>, *An Accidental Man* accontenta (o scontenta) tutti i gusti e si propone come campione esemplare di una narrativa che, fagocitata com'è dalle esigenze dell'industria culturale, cerca nonostante tutto di mantenere una sua validità e un proposito di natura morale. Di qui lo squilibrio apparente tra gli assunti filosofici e le aspettative create dalla vicenda, l'oscurità dei simboli, la insoddisfazione del lettore, l'impazienza dei recensori.

Un'analisi descrittiva delle strategie testuali di *An Accidental Man* permetterà di funzionalizzare tali contraddizioni al preciso impegno ideologico che l'autrice si è assunta.

#### *I modi del discorso.*

Il criterio di suddivisione di questo testo è dato dalla diversità della strategia narrativa, la quale si orienta secondo le seguenti modalità:

- a) racconto in terza persona con narratore onnisciente;
- b) uso della forma epistolare con immediato coinvolgimento del lettore, il quale è orientato solo dalla disposizione delle lettere come ultima forma di intervento del narratore;
- b') dialogo ininterrotto in cui il narratore non solo rinuncia ad intervenire direttamente per situarlo in un luogo/tempo preciso e per contrappuntarlo con note didascaliche, ma addirittura non nomina gli interlocutori la cui identità deve essere inferita unicamente dal testo dialogico.

Abbiamo dunque tre grossi procedimenti narrativi in alternanza:

- a) quello in cui domina l'onniscienza del narratore;
- b) quello che stabilisce il rapporto diretto personaggio-lettore, attraverso le lettere;

<sup>57</sup> F. Kermode, « The British Novel Lives », *Athlantic Monthly*, 230, July, 1972, p. 87.

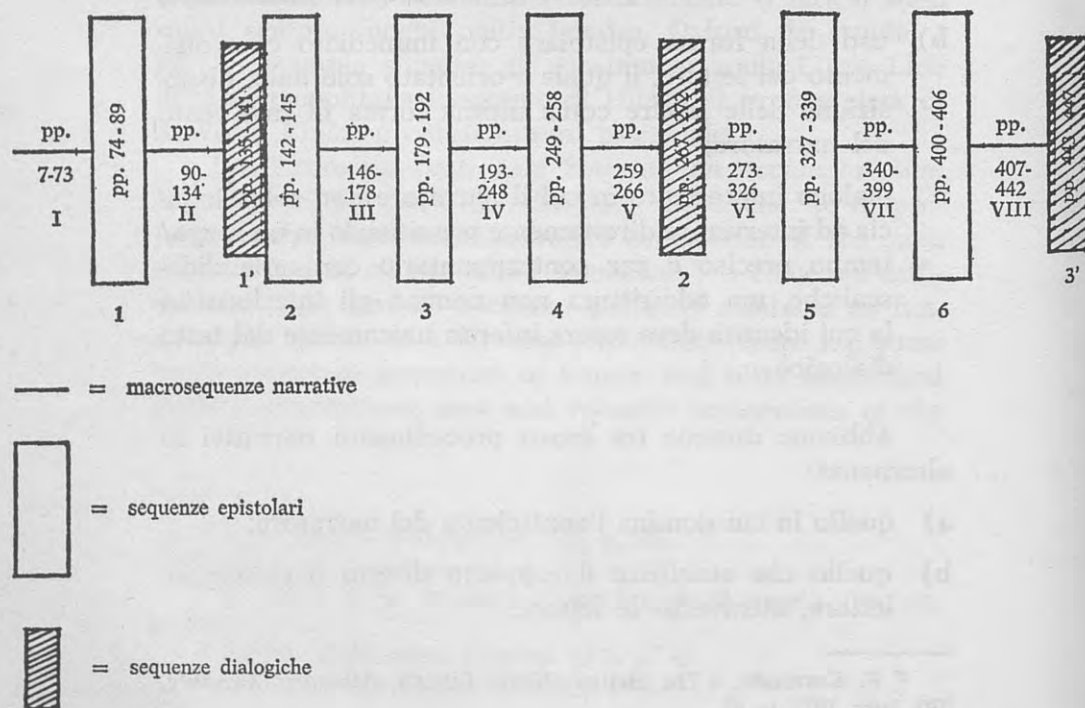
b') quello che stabilisce il rapporto diretto personaggio-lettore, attraverso il dialogo drammatico.

Poiché il procedimento a) ha la funzione di far progredire la narrazione, esso occupa quantitativamente il maggior numero di pagine con una percentuale dell'84%; le sezioni che vi appartengono sono state qui definite 'macrosequenze narrative'.

Il procedimento b), rappresentato da una serie di lettere che iniziano e terminano come parte autonoma, indipendente rispetto alla narrazione, occupa il 13,4% della narrazione ed è stato qui definito con il nome di 'sequenze epistolari'.

Il procedimento b') si presenta solo tre volte, ha perciò una percentuale minima di pagine, il 3,6%; le parti che vi appartengono sono state qui definite 'sequenze dialogiche'.

Graficamente il corpo continuo della narrazione è attraversato in questo modo:



Nelle sequenze con narratore in terza persona compare l'autrice stessa, adombrata nella figura ideologica di Garth, il quale ancor prima di rivelarsi come autore di un romanzo nel romanzo, compie la funzione stessa dell'autore, cioè quella di prestare attenzione, orientare, consigliare i personaggi. Il romanzo che Garth ha scritto, che smarrisce e poi significativamente ritrova solo alla fine, è una sorta di 'mise en abîme' che mima il percorso dell'autrice stessa in questo trasferire i materiali della vita, dell'esperienza, nella finzione, nella scrittura. Non a caso, infatti, il romanzo di Garth racconta l'episodio occorsogli a New York e non a caso se ne sottolinea l'autobiograficità per darlo infine in pasto al pubblico con un nome che non è il suo.

Le sequenze epistolari e quelle dialogiche rappresentano due diversi tentativi di far sì che il romanzo si autoracconti, che l'esperienza si dica in modo diretto; la cancellazione del narratore in terza persona risponde proprio all'esigenza che la materia del raccontare emerga come autonarrantesi.

Osservando le modalità della narrazione si riscontra dunque una opposizione significativa fra sequenze mediate (ordinate dal narratore) e sequenze non mediate (dominate dalla casualità). Pare possibile ritenere che tale opposizione sia il risultato di una transcodificazione per cui l'opposizione presente nella matrice del racconto fra vita casuale (non ordinata da un sistema ideologico) e vita significativa (e cioè interpretata da un sistema etico o di pensiero) viene riprodotta attraverso l'operazione di opportune regole trasformazionali, al livello delle modalità del narrare.

Per quantità e qualità di intervento nella strategia narrativa, le sequenze epistolari si impongono non solo con una funzione di cesura, di taglio tra le varie parti ma, poiché ripetono gli stessi eventi delle macrosequenze, assolvono anche alla funzione di moltiplicare la prospettiva narrativa e soggettivizzarla.

Le sequenze dialogiche hanno, rispetto a quelle epistolari, una incidenza — anche visivamente — minore nella interruzione del racconto e si propongono come racconto

mimetico corale (vi partecipano tutti i personaggi, anche quelli che non compaiono nelle macrosequenze), vero e proprio spettacolo che rimanda a se stesso nella sua assoluta mancanza di indicazioni.

Secondo la segmentazione postulata si hanno otto macrosequenze narrative, sei sequenze epistolari, tre sequenze dialogiche.

La macrosequenza I ha una funzione informativa di carattere protattico; vengono introdotti tutti i personaggi e attraverso ampi segmenti analettici viene raccontato l'anfatto, situabile a perlomeno 40 anni prima dell'inizio della storia.

La sequenza epistolare 1 perfeziona il tema di apertura della macrosequenza I — il matrimonio di Ludwig e Gracie — aggiunge informazioni e un punto di vista soggettivo dato da personaggi che non appartengono alla storia.

Nella macrosequenza II si svolgono le singole storie che hanno la peculiarità di essere storie del personaggio in cui tutti gli altri personaggi sono coinvolti. La narrazione procede dai vari centri narrazionali (tutti i personaggi si raccontano); ogni episodio è contraddistinto dal nome del personaggio cui l'episodio si riferisce. Lo spazio tipografico — qui importante poiché non vi è divisione in capitoli<sup>58</sup> — presenta degli intervalli vuoti di tre tipi:

- 1) molto ampio e serve ad isolare le macrosequenze dalle sequenze epistolari e dalle sequenze dialogiche;
- 2) di sei righe tipografici per dividere i singoli episodi;
- 3) di due righe circa per segnalare un mutamento tematico, ma non si pone mai, in genere, come cesura forte del corso narrativo.

<sup>58</sup> La spaziatura dell'edizione in hard-back è più curata; così la descrive F. Baldanza: «... seventy-four unnumbered divisions, each opening with a double ornament, are roughly divided into books, indicated by single ornaments at the larger divisions; each book division opens with a set of letters...» (*op. cit.*, p. 167).

La macrosequenza II termina con la prima sequenza dialogica che riunisce i personaggi delle due macrosequenze e della sequenza epistolare 1 nel primo party/spettacolo.

Il dinamismo dell'azione è un 'accident' positivo — la eredità — che tocca Gracie e si allarga a tutti i personaggi.

La sequenza epistolare 2, tre pagine di lettere brevissime più un telegramma, preceduta com'è dalla sequenza dialogica, è tutta volta verso il futuro con anticipazioni di avvenimenti che verranno chiariti nella macrosequenza successiva.

La macrosequenza III continua i singoli episodi dei personaggi e produce un nuovo 'accident', questa volta negativo, che non solo tocca Austin e le persone a lui legate, ma introduce due nuovi personaggi, assicurando così ulteriori episodi alla narrazione: sono i coniugi Monkleys, genitori della bimba investita da Austin. Tale 'accident' prepara inoltre il primo 'counterturn' della storia.

La sequenza epistolare 3 perfeziona il tema di apertura — il matrimonio di Ludwig e Gracie — e gli giustappone l'incidente di Austin in modo tale che solo il lettore e Norman Monkley, e nessun altro di tutti i personaggi (tranne ovviamente Austin, Garth e Matthew) sa chi sia il vero colpevole. Ecco perché l'episodio del ricatto può essere condotto con la esclusiva complicità del lettore.

La macrosequenza IV introduce l'azione del ricatto e produce il terzo 'accident' (il tentato assassinio di Norman Monkley) che, ricadendo iterativamente su Austin, prepara la catarsi finale.

La sequenza epistolare 4 perfeziona contemporaneamente le azioni dei personaggi protagonisti esclusivamente delle lettere e le azioni di tutti gli altri personaggi. Il tema di apertura — il matrimonio — è già scomparso.

La macrosequenza V, di sole sette pagine, dà ampio risalto al party/spettacolo della seconda sequenza dialogica e rallenta l'azione.

Nella macrosequenza VI i tentati suicidi di Mitzi e Charlotte sono preparatori della successiva svolta tragica, presagita dalla fuga di Dorina.

La sequenza epistolare 5 indica già l'impossibilità di concretizzazione del tema di apertura.

La macrosequenza VII ha la funzione di 'counterturn' della storia; l' 'accident' in essa prodotto (la morte di Dorina) dà luogo alla catastrofe finale.

Nella sequenza epistolare 6, con la partenza di Ludwig, il romanzo si avvia all'epilogo.

Nella macrosequenza VIII assistiamo al capovolgimento di tutte le situazioni iniziali e alla formazione delle nuove coppie che si auto-contemplano nella sequenza dialogica finale.

#### *Causalità/Casualità.*

La segmentazione del testo in macrosequenze, sequenze epistolari e sequenze dialogiche dà conto anche di come la narrazione sia stata pianificata, programmata secondo il modello della struttura drammatica.

La scelta della struttura drammatica infatti permette di mettere in scena le singole storie individuali senza rinunciare alla corallità, permette inoltre di avere una presa immediata sul pubblico (e ne abbiamo già viste le modalità di coinvolgimento diretto) e, temporalmente, scandire la azione secondo procedimenti ampiamente sperimentati.

L'andamento della vicenda è tutto calcolato e bilanciato sulla creazione di false aspettative puntualmente disilluse, a metà strada tra il feuilleton popolare e il romanzo giallo.

Lo stesso uso del tempo concorre a tale scopo e le anacronie vistosamente presenti nel testo, sono spesso di tipo prolettico, tutte funzionalizzate ad evocare eventi futuri che depistano il lettore rinviandone ogni potenziale prefigurazione ultimativa del racconto.

Segmentando le macrosequenze narrative e ripartendole sulle varie posizioni temporali, vediamo che tutta la struttura temporale del testo è costruita secondo un movimento che, partendo da una situazione di inizio che risale a perlomeno 40 anni prima (l'episodio infantile di Austin

e Matthew), si sposta all'indietro a recuperare il passato e in avanti per fornire anticipazioni plausibili. Il tempo del discorso, ovvero il tempo effettivo della narrazione occupa, quantitativamente, un posto superiore ai segmenti analettici, ma inferiore a quelli prolettici.

Poiché tale struttura si ripete senza significativi cambiamenti basterà qui dare solo un esempio, tratto dall'episodio iniziale, l'episodio di Ludwig e Gracie.

Qui l'andamento temporale è descrivibile sommariamente come:

ABCBCBABACABCBCBABABABABCBCB  
ACACACACACABCABACABACBCBCBABAB  
ABA

laddove A = prolessi 25

B = punto di partenza del racconto 23

C = analessi 17

Notiamo che le analessi assolvono tutte ad una funzione retrospettiva tramite ampi resoconti panoramici funzionalizzati alla ricostruzione del passato; le prolessi — vere e proprie esche disseminate nel discorso narrativo — presagiscono, anticipano fatti che man mano verranno smentiti, perfezionati e corretti. L'annunciato matrimonio della frase iniziale non si farà, Ludwig non rimarrà a Londra, Austin si risolleverà dalla condizione di uomo accidentale e così via.

Di fronte dunque ad una struttura così perfettamente articolata e calibrata, con un rapporto logico-causale precisissimo che tutto spiega e niente lascia al caso, il tema dell'accidentalità, che non solo dà il titolo al romanzo ma ne informa tutta la sostanza tematica, emerge paradossalmente e si scontra con quelle che sono le regole della narrazione. Gli 'accident' che danno la spinta iniziale all'azione, la segnano, la condizionano, hanno tutti la connotazione di 'casualità' (la vita di Austin, di Matthew, di Ludwig ecc.,



attraversata da un fatto casuale, ne è stata nondimeno definitivamente condizionata). Si è adottata deliberatamente la voce 'accident' per sottolineare la caratteristica di casualità che connota tutti questi episodi e che è il risultato della operazione delle regole trasformazionali della struttura narrativa che operano sulla matrice filosofica ideologica del testo. Gli 'accident' non sono altro che l'aspetto superficiale, più evidente di una struttura tematica profonda cui si potrebbe dare il nome di filosofia dell'accidentalità, della contingenza della vita. Tale filosofia affiora nel tessuto del discorso e unisce in una unica azione la molteplicità delle azioni su cui il testo è costruito. Infatti sebbene le storie siano molte, sono tutte finalizzate ad un unico proposito morale: che dall'accidentalità dell'esperienza, dell'esistenza — che forgia i destini — bisogna risolversi con coscienza e che laddove c'è maggior riflessione e capacità di vedere le cose, di interpretarle, laddove c'è coscienza critica, filosofica, ci sono meno 'accident', c'è meno accidentalità.

Significativamente i termini 'accident' e 'accidental' ricorrono per tutto il romanzo e il titolo stesso, il cui significato non si esaurisce nei confini ristretti di un unico personaggio — Austin, l'uomo accidentale per eccellenza — vuole essere emblematico di una condizione di accidentalità, casualità propria di tutti gli uomini<sup>59</sup>.

<sup>59</sup> Tale visione ha il suo fondamento nelle più recenti scoperte della biologia molecolare, mirabilmente divulgate in quel best-seller di J. Monod, Nobel 1965 per la medicina, pubblicato nel 1970 con il titolo di *Le hasard et la nécessité* e immediatamente tradotto in tutte le lingue. Secondo quanto riferisce Monod, la legge generale, deducibile dalle migliaia di descrizioni delle sequenze associative delle proteine globulari che formano gli organismi viventi, è quella del caso. « Una proteina globulare è già, in scala molecolare, una vera e propria macchina per le sue proprietà funzionali, ma non per la sua struttura fondamentale dove niente è dato discernere se non il gioco di cieche combinazioni. Il caso è captato, conservato e riprodotto dal meccanismo dell'invarianza e trasformato in ordine, regola, necessità. Da un gioco completamente cieco, tutto per definizione può derivare, ivi compresa la vista. Nell'ontogenesi di una

A conclusione del romanzo, uno dei protagonisti, Matthew, afferma: « It had all been, like so many other things in this story, accidental »<sup>60</sup>.

Come a dire che l'uomo, pur potenzialmente libero in quanto non determinato nella sua azione da una rigida consequenzialità meccanicistica, è tuttavia condizionato non solo dalla casualità del suo stesso nascere<sup>61</sup>, ma anche dal contingente svolgersi degli eventi che, sebbene casualmente, finiscono tuttavia con l'indirizzare in un senso o nell'altro la sua stessa esistenza.

### III

Tre sono gli episodi che esemplarmente si pongono a rappresentare tale filosofia: l'episodio che riguarda Austin e Matthew, significativamente dislocato in un tempo mitico quale è quello dell'infanzia e ogni volta raccontato in modo diversamente magico e mai reale, al quale l'autrice conferisce la connotazione di mito, un mito tanto potente da plasmare per sempre e irriducibilmente le esistenze dei due fratelli al punto da determinarne non solo il percorso ma gli esiti stessi. Parallelamente e con la stessa intensità, gli episodi che ossessionano rispettivamente Garth e Matthew e ne condizionano l'esistenza assurgono a livello di mito o di parabola se si vuole, di quelle che, come dice Baldanza<sup>62</sup>, si possono raccontare in un'aula universitaria per vagliare l'attitudine morale degli studenti.

proteina funzionale si riflettono l'origine e la filiazione dell'intera biosfera; la fonte ultima del progetto, rappresentato, perseguito e realizzato dagli esseri viventi, si rivela in questo messaggio, in questo testo preciso, fedele, ma essenzialmente indecifrabile costituito dalla struttura primaria. Indecifrabile poiché, prima di esprimere la funzione fisiologicamente necessaria che adempie in maniera spontanea, esso rivela nella sua struttura solo la casualità della sua origine » (in *Il caso e la necessità*, Milano, Mondadori, 1974, p. 100).

<sup>60</sup> *An Accidental Man*, Harmondsworth, Penguin, 1973, p. 438.

<sup>61</sup> *Idem*, p. 429.

<sup>62</sup> Cfr. F. Baldanza, *op. cit.*, p. 168.

Questi tre episodi, oltre al fatto che sono avvenuti in un tempo che è al di fuori e precedente la storia narrata, hanno altri aspetti in comune. Innanzi tutto l'accidentalità (Matthew non voleva ferire Austin, Garth è testimone casuale di un episodio di violenza, Matthew assiste casualmente ad un episodio di raro coraggio) quindi l'assurgere dell'accidentalità a 'trascendenza' in questo continuo e ossessionante misurare e rapportare l'esistenza dei personaggi a tali episodi. I quali episodi si prospettano inoltre come possibili storie/parabole<sup>63</sup> aventi la funzione di ri-orientare, re-dirigere il corso degli eventi che, pur sviluppandosi secondo un criterio di pura casualità, può essere controllato dall'individuo/agente morale il quale, ordinando i segmenti della propria esperienza, riesce a trarne insegnamento per una successiva riorganizzazione e rielaborazione.

In *An Accidental Man* le storie che assolvono a questa funzione sono:

- la storia personale
- la parabola cristiana
- la parabola politica

#### *La storia personale.*

Questo tipo di parabola è emblematicamente riassunta nella vicenda di Austin, ma tutti i personaggi ne sono autori<sup>64</sup>. Scaturisce, tale parabola, da un'attività che è tipica degli uomini e che consiste nella contemplazione di mitiche raffigurazioni — a se stessi e agli altri — di eventi, sensazioni, piccoli segmenti di vita vissuta<sup>65</sup>. Tale attività

<sup>63</sup> Nel senso dato in « Vision and Choice in Morality », in *Proceedings of the Aristotelian Society: Dreams and Self-Knowledge*, Supplement 30, London 1956, pp. 32-58.

<sup>64</sup> La vittima per eccellenza di questo stato di illusione, di 'fantasy' è Dorina.

<sup>65</sup> « Is not fable-making a fairly natural and ordinary activity of human beings and is it not continuous with our most everyday

quasi sempre sfocia in false rappresentazioni (la 'mauvaise foi' di Sartre), in un predominio della 'fantasy' e della consolazione che deformano la realtà.

È quello che accade ad Austin che, fin dal suo primo monologo, si qualifica come incapace di vedere al di là dello schermo che si frappone tra lui e la realtà, come completamente succubo della 'fantasy'<sup>66</sup>.

La progressiva riproposizione<sup>67</sup>, in termini sempre diversi<sup>68</sup>, dell'avvenimento infantile pare essere l'unica attività speculativa cui Austin si dedica (non a caso all'inizio del romanzo assistiamo al suo licenziamento), in una continua, appagante e consolatoria opera di deformazione della realtà che ha come prima, immediata conseguenza la esclusione dalla realtà stessa, l'emarginazione, l'incomunicabilità, l'angoscia, la nevrosi<sup>69</sup>.

È proprio tale incosciente, nevrotica immersione nella 'fantasy' che fa di Austin l'uomo accidentale per eccellenza:

« I am an accidental man », Austin once had said to her. « What do you mean, Austin. Aren't we all accidental? Isn't conception accidental? » « With me it's gone on and on »<sup>70</sup>.

La finale e corretta ricostruzione<sup>71</sup> dell'episodio infantile al quale Austin aveva attribuito l'origine di tutte le sue disgrazie è attuata attraverso una chiara, precisa 'atten-

methods of reflecting and understanding our lives? » (in « Vision and Choice in Morality », cit., p. 36).

<sup>66</sup> *An Accidental Man*, cit., pp. 22-23.

<sup>67</sup> *Idem*, pp. 24, 25, 26, 69, 119, 228, 240.

<sup>68</sup> Cfr. S. Freud, *Totem e Tabù*, quando parla dell'esigenza nominativa come sostitutiva magica della 'cosa', del fatto.

<sup>69</sup> Il rapporto Austin/Matthew è ampiamente connotato da un punto di vista psicanalitico, con tutti i riferimenti al complesso del fratello maggiore, il tabù dell'incesto, la famiglia totemica, la nevrosi: temi questi presenti nella narrativa murdochiana in genere. In particolare molti romanzi ruotano intorno ad una coppia di fratelli, come ad es. i fratelli gemelli Lusiewicz in *The Flight from the Enchanter* o Pat e Cathal in *The Red and the Green*.

<sup>70</sup> *An Accidental Man*, cit., p. 429.

<sup>71</sup> *Idem*, pp. 386-390.

zione' nei confronti di ciò che è effettivamente avvenuto, da un atteggiamento di 'amore' nei confronti di Matthew; ad essa corrisponde non solo un totale rinnovamento fisico (la mano anchilosata si articola, agli occhiali si sostituiscono le lenti a contatto, Austin è più bello, non è più l'emarginato, al contrario è amato da tutti)<sup>72</sup>, ma la sconfitta della 'fantasy', l'uscita dall'accidentalità, la capacità di interpretare il reale<sup>73</sup>.

#### *La parabola cristiana.*

L'episodio che permette a Garth di ri-orientare completamente la sua vita, è una versione moderna della parabola del Buon Samaritano. Scopo della parabola evangelica era l'individuazione del prossimo. Alla domanda « Chi è il mio prossimo? » « Gesù risponde, dopo aver raccontato la parabola: « Il prossimo è colui che ha avuto compassione ». Alla luce di questo insegnamento, che non gli è stato dato da un intero corso di laurea in filosofia (per Garth la filosofia è « rubbish, muck, the worst lie of all »)<sup>74</sup> ma più semplicemente da un episodio concreto, reale<sup>75</sup> Garth, perfetto alter-ego dell'autrice anche in questo disprezzo per la filosofia<sup>76</sup>, orienta fin dall'inizio le sue azioni secondo uno schema morale che si configura come solidarietà uma-

<sup>72</sup> *Idem*, p. 442.

<sup>73</sup> « To live morally and valuable a man must, Miss Murdoch feels, be always in his guard against the state of fantasy... must respect the otherness of his fellows; he must undertake what she once called "the constant quiet work of attention and imagination: this is the main lesson her writings aim to teach: and in each of her novels, at least one character is made to learn it » (P. Kemp, « The Fight Against Fantasy », *Modern Fiction Studies*, XV, Autumn, 1969, p. 408).

<sup>74</sup> *An Accidental Man*, cit., p. 111.

<sup>75</sup> *Ibidem*.

<sup>76</sup> La filosofia per I. Murdoch deve essere continuamente correlata alla vita, deve essere — per usare una sua espressione — un 'palazzo abitato' » (*The Sovereignty of Good*, cit., p. 47).

na, altruismo. L'altruismo è — secondo Garth — l'unica via d'uscita dalla prigione dell'io. « Don't imagine you are that big complicated psychological buzz that travels around with you. Step outside it. Above all don't feel guilt or worry about doing right... »<sup>77</sup>, dice Garth a Ludwig e al padre — Austin — che sta origliando.

Lo stesso discorso di Garth al padre è un piccolo saggio di altruismo:

I just hate to see you so sort of tied up and so full of resentment against everybody and so anxious. One's got to overcome resentment. That's one of the most important of all things. Just see that it's easy, and if you can once see that it's possible you can see that it's easy, and if you can see that it's easy you can do it. You should try to forgive us all<sup>78</sup>.

Uscire dal sé è possibile unicamente attraverso la direzione dell'interesse personale verso altri centri d'interesse. Garth attua praticamente tali propositi visitando Charlotte, invitando Ludwig ad aiutare Austin e Dorina, andando egli stesso, nonostante il divieto paterno, da Dorina. In un microcosmo abitato da esseri accecati dalla invadente presenza di un « grasso instancabile ego »<sup>79</sup>, che impedisce loro di vedersi e determina false rappresentazioni della realtà e degli individui, Garth si configura come l'unico capace di tacitare il proprio io. Per chi, come Garth, ha la coscienza critica di interpretare il reale, vi sono 'accident' solo positivi (matrimonio felice con Gracie, successo come scrittore).

#### *La parabola politica.*

Nonostante vari elementi contribuiscano a fare di Matthew l'incantatore di turno<sup>80</sup>, colui che dovrebbe esorciz-

<sup>77</sup> *An Accidental Man*, cit., p. 114.

<sup>78</sup> *An Accidental Man*, cit., p. 116.

<sup>79</sup> *The Sovereignty of Good*, cit., p. 52.

<sup>80</sup> L'incantatore, il mago, è una figura tipica della narrativa murdochiana.

zare tutti i mali, una sorta di sciamano<sup>81</sup> dispensatore di saggezza, altri e più importanti elementi ne scardinano lentamente il fondamento. L'ambivalenza con cui questo personaggio è presentato ancor prima che entri in scena (è un diplomatico di successo, uno speculatore, un edonista, l'aggressore di Austin, l'amante delle mogli di Austin ecc.) trova punti di riscontro nell'opinione che Garth ha di lui (« he is a false prophet, he's an entangler. He'll entangle you if he can. He's a fat charmer charming his way to paradise. He's the sort of person who makes everyone tell him their life story and then forgets it »).<sup>82</sup> e nel racconto che Matthew stesso fa della sua vita fallimentare nonostante le apparenze<sup>83</sup>.

È proprio attraverso la continua presenza, nella sua mente, di un episodio di raro coraggio, di rara solidarietà politica che Matthew intuisce qual'è il suo dovere morale. Il gesto coraggioso del passante che solidarizza con i dimostranti russi proprio mentre sopraggiunge la polizia, in un primo tempo qualificato come « pointlessness »<sup>84</sup>, viene interpretato come azione eroica, « one of the great actions of our century »<sup>85</sup>. Questo è il significato che Matthew predilige e che si contenta anche solo di contemplare nella ripetizione che di tale atto eroico Ludwig compie. Una volta esplicitamente stabilita la connessione tra « the solitary conscientious Russian » e « the solitary conscientious American »<sup>86</sup> Matthew, consapevole che se fosse rimasto « would again enact the fake murder of his brother »<sup>87</sup>, decide di seguire per sempre e comunque il destino di Ludwig.

<sup>81</sup> Per questo Matthew assomma in sé, proprio come lo sciamano, i caratteri della bisessualità.

<sup>82</sup> *An Accidental Man*, cit., p. 111.

<sup>83</sup> *Idem*, pp. 125-128-171.

<sup>84</sup> *Idem*, p. 274.

<sup>85</sup> *Idem*, p. 275.

<sup>86</sup> *An Accidental Man*, cit., p. 440.

<sup>87</sup> *Idem*, p. 439.

Proiettato sullo sfondo di tale episodio, il problema morale che assilla Ludwig — che ricorda quello citato da Sartre in *L'esistenzialismo è un umanesimo* — si configura, lungo l'asse discorsivo del romanzo, come un vero e proprio processo di autodenudazione dell'ego, attraverso fasi successive e continui ri-orientamenti verso una conclusione non aprioristicamente percepita, ma a mano a mano emergente dalle continue riflessioni ed elucubrazioni di Ludwig.

La prospettiva egologica (sensi di colpa, angoscia, rimuginamenti) che colorava le tinte iniziali della scelta da compiere, si frantuma pian piano fino ad approdare alla resa incondizionata. Tutte le fasi del processo della scelta sono riassunte nelle ultime pagine<sup>88</sup>, eppure le motivazioni della scelta rimangono non completamente dette (« Ludwig felt that, for him, what remained was a small, pure undoctrined need to bear witness »)<sup>89</sup> e si ha la sensazione che il cammino morale di Ludwig, anziché configurarsi come una definitiva uscita dal sé, si prospetti piuttosto come una esistenzialistica affermazione del sé. La mancanza di una definitiva giustificazione della scelta compiuta, indica la convinzione — espressa più volte da Iris Murdoch — che non esistono concetti morali universali che possano spingerci ad operare in un modo piuttosto che in un altro. « There are no categorical imperatives »<sup>90</sup> afferma Matthew, e per suo tramite, la scrittrice stessa.

Regole morali universali, valide per tutti, possono solo produrre una generalità che non comprende le migliaia di azioni morali quotidiane. Per I. Murdoch l'etica non è semplicemente « choice » ma anche e soprattutto « vision »<sup>91</sup>, che restituisce all'individuo unicità, irripetibilità, possibilità di costruire — proprio come l'artista costruisce la sua opera — la propria vita.

<sup>88</sup> *Idem*, pp. 429-435.

<sup>89</sup> *Idem*, p. 433.

<sup>90</sup> *An Accidental Man*, cit., p. 276.

<sup>91</sup> Per questa differenza cfr. « Vision and Choice in Morality », cit., p. 8.

incontri e confronti

Lo studio della letteratura ha adottato da tempo, in tutto il mondo, gli strumenti della semiologia dando luogo - malgrado la virulenza di certe resistenze dovute a forti residui di provincialismo culturale - a un nuovo approccio alla problematica letteraria denominato Semiotica della letteratura. A tale tendenza, fortemente presente nell'Anglistica italiana, si affianca, con diversi orientamenti, la Semiotica del teatro, anch'essa fiorente in Italia e vivacemente polemica nei riguardi dello studio del testo teatrale come testo letterario.

Alessandro Serpieri - Presidente dell'Associazione Italiana di Semiotica e Ordinario di Letteratura inglese nella Università di Firenze - è certamente, nel panorama dell'Anglistica d'oggi, lo studioso che ha dato i contributi più significativi per giungere alla conciliazione di due indirizzi che, integrandosi, possono individuare nuovi percorsi critici nella zona di intersezione fra il testo e la sua produzione scenica.

Nelle due interviste che pubblichiamo Alessandro Serpieri illustra i momenti fondamentali della sua ricerca proponendo come cardine fra testo letterario e indagine semiotica la consapevolezza che deriva dall'analisi psicoanalitica per la sua capacità di fornire un modello ermeneutico ricco e produttivo.

DUE INTERVISTE  
AD ALESSANDRO SERPIERI \*

## I

D. Nella sua più recente produzione, Lei utilizza contemporaneamente semiotica e psicoanalisi. L'uso di questi strumenti per l'interpretazione dei testi letterari ha costituito un'innovazione nelle sue ricerche o si è dimostrata, al contrario, *necessaria* continuazione delle sue precedenti esperienze di lavoro? Dovendo tracciare un profilo dei futuri sviluppi della critica letteraria di indirizzo psicoanalitico, quale ritiene che debba essere il filone da privilegiare? In sostanza, cosa avviene dopo Freud e Jung?

R. L'utilizzazione combinata della prospettiva semiotica e di quella psicoanalitica si riferisce, in senso specifico, solo al mio ultimo volume, *Otello: l'eros negato. Psicoanalisi di una proiezione distruttiva*, Il Formichiere, Milano, 1978. Tale convergenza è stata dettata, o quasi imposta, dall'oggetto d'analisi: un dramma che io considero, ma non credo di essere il solo, tra le massime opere di esplorazione del profondo — soggettivo e collettivo, affettivo e ideologico — di tutti i tempi. Ciò non toglie che il rapporto fra psicoanalisi e letteratura costituisca già da molti anni uno dei nodi centrali della mia ricerca critica. L'affrontai per la prima volta, se pure in maniera indiretta,

\* La prima intervista, di Domenico Corradini (giugno 1979), verrà pubblicata in un volume intitolato *Interpreti dell'inconscio* dalla casa editrice Angeli; la seconda di Marin Mincu (maggio 1980), verrà pubblicata in un volume di interviste sulla semiotica letteraria in Italia dalla casa editrice Feltrinelli.

nell'analisi delle correnti trasformazionali della poesia di Eliot (*T. S. Eliot: le strutture profonde*, Il Mulino, Bologna, 1973) assunta come macrotesto riconducibile, nei suoi assi semantici, a « strutture profonde », o diciamo, meno ambiguamente, a « tensioni generative », che potevano rintracciarsi nel testo.

In quello studio saggiavo la generatività semantica e sintattica di tensioni emergenti in certe aree della scrittura con una formidabile sovraderminazione. Una volta individuate in tali aree alcune opposizioni fondamentali, mi accorgevo che i reperti testuali, provvisoriamente isolati in quei nodi linguistici, trovavano immediato riscontro in altri luoghi del testo in esame, o di altri testi precedenti e seguenti. Ogni nesso e ogni elemento di coppie opposizionali suggeriva rinvii multipli e variati in ogni luogo della scrittura. Sembrava, dunque, che le zone prima ritenute le più oscure risultassero, invece, le più illuminanti, in quanto mostravano, a un più basso livello di elaborazione conscia, le tensioni trasformate e disseminate più esplicitamente nelle più ampie parti dell'opera. Con questo, sia chiaro, il testo non era *risolto* nel suo circuito di significazioni, ma rivelava, all'indagine critica, alcuni percorsi coerenti nella processualità irriducibile dei suoi vari livelli di manifestazione (fonico, ritmico, metrico, simbolico, ideologico, fantasmatico ecc.). Naturalmente, concludevo allora, « l'individuazione dei nuclei generativi non deve essere statica e definitiva, ma dinamica e provvisoria, spingendo a compiere innumerevoli escursioni nel testo per verificare la solidarietà delle strutture segniche nel reticolo delle significazioni ».

Lo studio della letteratura appare sempre più, oggi, come il punto d'incontro di modelli teorici ed euristici afferenti non solo a metodi, ma anche a campi disciplinari diversi: dalla linguistica alla psicoanalisi, dalla neoretorica alla semiotica, dall'antropologia alla sociologia. È ovvio, però, che il critico debba avere una dominante, una chiave privilegiata per disserrare, a suo modo, le sovraderminazioni di senso del linguaggio letterario. Questa chiave è stata, ed è tuttora, per me, la metodologia strutturale-

semiotica, arricchita di recente dalle scoperte della linguistica testuale. Ma in questa chiave può inserirsi organicamente la prospettiva psicoanalitica come coscienza della *profondità* del segno letterario, che è sempre, in qualche misura, conscio-inconscio, intenzionale-involontario. Non si tratta di sovrimporre automaticamente, come è stato fatto in abbondanza negli ultimi decenni e con risultati scarsamente soddisfacenti, schemi freudiani o junghiani o lacaniani all'opera in oggetto, bensì di utilizzare, della psicoanalisi, la metodologia di investigazione linguistica, e più specificamente *retorica*, delle interazioni di senso, conscio-inconscio, che costituiscono buona parte della complessità polisemica e dinamica di un testo.

Il testo letterario è, infatti, ben più che un sintomo da decifrare in una diagnosi. E perciò bisogna guardarsi dal riduttivismo di certe letture. Quanto all'autore, non deve interessare come tale, nelle sue possibili turbe psichiche o nei suoi progetti manifesti, ma come funzione testuale, cioè come operatore interno, e quindi fittizio, del lavoro che si compie nell'opera. Infine c'è il lettore, la cui funzione è anch'essa segnalata nel testo, e al quale resta tuttavia ampia libertà di orientamento e di proiezione di attese storicamente e soggettivamente determinate. Detto questo, ci si può proporre tre domande: chi comunica? cosa è comunicato? chi fa comunicare quel cosa?

Mi limiterò ad aprire un ventaglio di interrogativi su ogni punto. *Chi (mittente)*: l'io singolare dell'artista, l'io plurale per cui l'artista è una funzione di una testualità culturale e psichica che lo sussume, o il linguaggio stesso come vero soggetto di un atto comunicativo che trascende qualsiasi soggettività? Si va, insomma, dall'opera come intenzione consapevole o idiosincratica dell'autore, all'opera come prodotto di una semiosi che oltrepassa la comunicazione singolare, per giungere infine a una visione della opera come avventura del linguaggio da cui l'autore « è parlato ». *Cosa*: il razionale di una persona e di un'epoca, o non anche l'irrazionale, l'inconscio, il residuo irriducibile? La comunicazione letteraria è innocente, cioè dice quel che dice, o è obliqua, cioè non dice solo quel che

dice o dice anche quel che non dice? Con questi interrogativi, naturalmente, si toccano i livelli dell'ideologia e dell'inconscio (o represso) testuale, il cui statuto andrà investigato più a fondo. *Chi (destinatario)*: come entra il lettore reale nel testo? Per cooperare con le intenzioni inderogabili dell'autore o per trasgredire ai segnali più espliciti, cooperando forse, con ciò, in modo più profondo alla decifrazione, e alla attualizzazione, dell'opera? E vi entra una volta per tutte, oppure non ha varie entrate che lo dispongono a percorsi alternativi?

Fermo restando che scarterei tutte le prime risposte, da questi interrogativi risulterà chiaro almeno un dato: che il contributo di una psicoanalisi semiologicamente orientata dovrebbe interessare l'intero processo *chi-cosa-a chi*, e non limitarsi al *chi* (per cui è facile scivolare in una diagnosi riduttivistica dello psichismo dell'autore), né al *cosa* (come se il testo fosse obiettivo e neutro, consentendo la rilevazione in filigrana della *sua* ideologia sommersa o del *suo* inconscio reificato), né al *a chi* (che può portare solo ad una psicologia, anch'essa diagnostica e ideologica, della percezione).

Se ci poniamo nell'ottica del lettore attuale, lasciando da parte il problema teorico generale, dovremo riconoscere che l'urgenza di una prospettiva anche psicoanalitica potrà variare a seconda dell'opera in esame e delle varianti soggettive dell'approccio, ma sarà sempre, in qualche modo, rilevante, che il lettore lo sappia o meno, che accetti o che rimuova il problema. Codice forte della nostra epoca, la psicoanalisi è una importante componente epistemologica-ermeneutica dell'ottica contemporanea, e lascerà comunque tracce, in positivo o in negativo, in ogni proposta di lettura. In questo senso potrà anche essere sentita come una trappola, che non lascia scampo nemmeno agli « innocenti »! Una ragione di più per affrontare il problema.

A parer mio, la psicoanalisi freudiana offre soprattutto una serie di orientamenti preziosi per una lettura trasformazionale del testo letterario, presentandoci alcune grandi categorie retoriche del lavoro testuale. Ma non mi soffermerò oltre su questo punto che, fra l'altro, ho trattato

circostanziatamente in un intervento sui problemi della semiologia letteraria in corso di stampa, in un volume a varie mani, presso Feltrinelli (v. sotto pp. 107-113). Quel che mi preme annotare qui è che « conscio » e « inconscio », nel lavoro letterario, non vanno intesi in senso esclusivamente individuale, in quanto rappresentano ben più che uno psichismo soggettivo e anche, probabilmente, più che lo psichismo collettivo di un'epoca storica.

In che senso? Sostiene Rella: « Compito dell'analisi critica è interpretare e costruire l'inconscio testuale attraverso l'analisi delle sue forme di apparizione tenendo presente che l'inconscio testuale non si identifica con l'inconscio soggettivo; che l'inconscio testuale è prevalentemente un inconscio ideologico » (Introduzione a *La critica freudiana*, Feltrinelli, Milano, 1977). Sono sostanzialmente d'accordo con questa formulazione, che d'altronde mi era già stata confermata dallo studio su *Othello*, un testo drammatico che si presenta anche come psicoanalisi di un'epoca in quanto critica della sua ideologia. Ma credo che si debbano fare i conti con quell'avverbio all'apparenza innocente — « è prevalentemente un inconscio ideologico » — e cercare di definire ciò che lascia fuori. Che ne facciamo dell'inconscio testuale che non rientra nella mistificazione ideologica? L'inconscio testuale dipende tutto da divieti socio-culturali e dall'accecamento di un'ideologia? E si produce tutto nella storia di pari passo al conscio? Inconscio e conscio sono due facce coestensive di una medesima medaglia?

Per rispondere, sia pure in maniera sommaria, a queste domande, può portarci un soccorso indiretto Cesare Segre quando parla dei modelli culturali: « I modelli culturali sono i più ampi e schematici. Poi, i loro vari livelli e sottoinsiemi hanno proprie strutturazioni, sempre correlabili beninteso. Mi permetto ora di soffermarmi sul problema della diversa durata di questi sottoinsiemi. È un problema che, come storici della cultura, non possiamo non considerare basilare. Parto da due osservazioni elementari. Lo stile letterario ha sviluppi veloci, misurabili a decenni. Viceversa la nostra logica è rimasta sostanzialmente immutata sin dai tempi di Aristotele (e diversa da quella



dei primitivi e dei popoli estranei alla civiltà greco-latina-cristiana). Noi ci muoviamo dunque fra sistemi di idee statici, in sviluppo impercettibile, e sistemi di idee estremamente mutevoli. Questi vari sistemi di idee (o codici) sono presenti in ogni testo letterario » (*Semiotica filologica*, Einaudi, Torino, 1979, p. 11).

Segre fa riferimento esplicito all'insieme del conscio, e infatti parla di idee e codici. Ma la diversa durata dei sottoinsiemi in esame non ci mette di fronte anche a processi inconsci? Che cosa comporta il dire che la nostra logica è arcaica e che i nostri materiali antropologici affondano, per ramificazioni diverse, in epoche lontane? Evidentemente, ciò significa porre una relativa continuità di certe strutture vs la manifesta discontinuità di altre, contrassegnate da marcature storiche di breve periodo. Man mano che ci si allontana dalle forme di manifestazione — stile, tecniche espositive, convenzioni ecc. — ci si addentra in sistemi strutturanti più profondi e arcaici. Noi abbiamo, per così dire, introiettato la logica aristotelica, e ne siamo condizionati come da una « competenza » che ha attraversato, con una relativa invarianza, le grandi differenze delle strutture socio-economiche e dei codici culturali di un percorso storico bimillenario. Non dobbiamo dedurne allora che anche lo spostamento metalogico dell'inconscio sia radicato in una lunga durata, pur presentandosi, in ogni testo, con le segnature storiche di una particolare epoca?

Si può andare anche oltre. Se i vari strati dell'insieme del conscio manifestano diverse durate, è ipotizzabile che i vari strati dell'insieme dell'inconscio abbiano durate ancor più lunghe e viscosse. E infatti, considerando l'inconscio in prospettiva antropologica, vi vediamo afferire divieti così antichi e fondamentali da potersi considerare di portata universale: come il tabù dell'incesto, che si colloca al discrimine stesso fra natura e cultura. Se risaliamo poi la corrente della dialettica ci troviamo di fronte al dramma della prima opposizione, vita/morte, che l'immaginario, nei miti e nelle religioni, ha sempre cercato di mediare contro ogni evidenza del reale.

Il testo letterario, e quindi anche l'inconscio testuale,

è sempre storicamente *manifestato*, ma il suo lavoro logico e metalogico ha radici più lontane. Ogni volta che il testo tocca opposizioni fondamentali, mette in movimento spinte simboliche e immaginarie non risolvibili *completamente* nell'ideologia di un'epoca, nel represso storico. Ciò non significa, certo, ritornare agli archetipi come chiave universale, ma indicare come nelle trasformazioni storicizzate del lavoro testuale agiscano con tutta probabilità meccanismi consci-inconsci relativi a una ben più lunga tradizione culturale e talvolta alla stessa *longue durée* antropologica.

D. Nell'elaborazione della sua attuale metodologia critica a quali precipue esperienze si è maggiormente accostato? E in quale misura l'esperienza di critico di Northrop Frye ha inciso sui criteri da Lei adottati per l'analisi del testo?

R. Credo di avere già in buona parte risposto al primo interrogativo. Mi limiterò quindi a una rapida elencazione delle principali esperienze teorico-metodologiche da cui sono stato influenzato: lo strutturalismo, che se oggi è, in qualche misura, superato, va pur sempre visto come una fase assolutamente necessaria per l'indagine immanente di un testo come sistema di interrelazioni funzionali; la tipologia della cultura (cfr. Lotman e la scuola di Tartu) che ha aperto un campo di straordinario interesse per lo studio dei sistemi modellizzanti secondari — collegati al sistema primario, che è quello della lingua — e ha proceduto, ben oltre gli schemi relativamente estrinseci della tradizionale sociologia della letteratura, ad un inserimento organico dei testi nelle strutture socio-economiche e nei modelli culturali; la semiotica per tutto quanto ci ha rivelato sui processi della significazione e della comunicazione, sul funzionamento dei codici e dei sottocodici ecc.; la linguistica testuale, la teoria degli atti linguistici, la neoretorica, che in vari modi hanno messo in luce le componenti pragmatiche del linguaggio e quindi dei testi; infine i nuovi studi sulla psicoanalisi, freudiana, della letteratura (Starobinski, Rella, Orlando ecc.).

Quanto al secondo interrogativo, ritengo che la grande sinossi teorica di Northrop Frye, particolarmente in *Anatomia della critica*, sia stata, e rimanga, un punto di riferimento indispensabile. Tuttavia, il suo influsso non vale tanto, a mio parere, per lo studio di singoli testi, o macrotesti, quanto come formidabile esempio enciclopedico di collegamento del testo alla totalità della letteratura come sistema. La sua concezione sostanzialmente archetipica tratta la letteratura come una Forma Totale, in questo risentendo dell'idea di simultaneità del Sistema Letterario propugnata da T. S. Eliot. La visione globale di Frye suscita ammirazione per la straordinaria ricchezza esecutiva e offre spunti preziosi per rintracciare parentele insospettite fra testi e testi, prevalentemente lungo la grande corrente degli archetipi, vero tessuto connettivo non solo dell'intera e multiforme tradizione letteraria ma addirittura della stessa competenza immaginativa-ideativa dell'uomo occidentale. Tale visione risulta, proprio per questo, un unicum ermeneutico difficilmente imitabile o trasponibile in prospettive critiche più storicamente determinate.

D. Lei è autore di una traduzione eccellente di *Hamlet*, già rappresentata e ora pubblicata da Feltrinelli. Nel tradurre quest'opera di Shakespeare, ha avuto presenti le tradizionali interpretazioni psicoanalitiche (da Jones e Starobinski) oppure le interessava maggiormente mettere in luce le caratteristiche del personaggio *sulla scena*?

R. Ringrazio per l'apprezzamento di questa traduzione che è stata condotta anche sulla base di una teoria del testo drammatico da me proposta in un saggio dal titolo « Ipotesi teorica di segmentazione del testo teatrale » (*Strumenti critici*, n. 32-33, giugno 1977), ed elaborata e arricchita in un lavoro di équipe condotto sotto gli auspici della Fondazione A. Rizzoli (AA. VV. *Come comunica il teatro: dal testo alla scena*, Il Formichiere, Milano, 1978). La traduzione di *Amleto* è appena apparsa in stampa, e per una risposta esauriente alla domanda in oggetto non posso che rimandare alla introduzione che la precede.

Riassumerò tuttavia alcuni punti principali relativamente al metodo seguito. Fermo restando che una traduzione è sempre e comunque un tradimento, si tratta di stabilire i gradi e le tattiche dell'infedeltà. La preoccupazione prima è stata quella di rendere il dramma come dramma. Un testo teatrale, per grande che sia, resta sempre un pre-testo *per* la scena; e così certamente *Amleto* fu concepito da Shakespeare, che nel teatro visse e operò. Un testo drammatico è scritto per essere rappresentato, e a tal fine contiene, porta inscritte nel suo linguaggio, non solo le didascalie sceniche, ma anche le sue piene potenzialità di significato *in correlazione* ai canali, o codici, propriamente teatrali-scenici in cui le unità del « parlato » devono *realizzarsi*. E tali potenzialità, o disponibilità (non normative, perché si offrono a un ampio ventaglio di transcodificazioni sceniche) riguardano l'intonazione recitativa, la mimica, la cinesica, la prossemica ecc.

Tradurre un dramma comporta quindi, a mio parere, in primo luogo il tentativo di ri-produzione delle potenzialità teatrali inscritte in *quel* linguaggio da *quell'*autore in *quello* spazio teatrale per *quel* pubblico: cambiando necessariamente *quello* in *questo*, e offrendo il prodotto alle molte possibili transcodificazioni sceniche del presente. Tale impegno richiede un mimetismo di quella che chiamerei « parola quadrata » (la parola che è nata *per* muoversi nello spazio tridimensionale della scena).

E vengo all'altro punto della domanda, se cioè ho tenuto presenti, nel tradurre, le interpretazioni psicoanalitiche che hanno costituito tappe significative della critica novecentesca su questo dramma. La risposta non può che essere affermativa, in quanto non si dà la possibilità di una traduzione innocente, cioè pre-critica. Ciò non significa, però, che io abbia privilegiato la linea psicoanalitica *tout court*, sia perché la tradizione critica mi offriva altre e non meno rilevanti chiavi ermeneutiche, sia anche perché avevo una mia interpretazione del dramma, più incline a una lettura centrata su un conflitto, non naturalisticamente personalizzato, fra il simbolico e l'immaginario di un'epoca, sulla frizione tra un modello culturale (medievale-rinasci-

mentale) ancora egemone ma in precipitosa decadenza — il modello di Claudio, Polonio, Fortebraccio ecc. — e un nuovo modello, di Amleto soprattutto, veicolante, nelle lacerazioni consce-inconscie dei codici e del linguaggio, quella vanificazione relativistica del Senso, già anagogico-gerarchico-verticale, che ha inaugurato, col primo Seicento, l'età moderna. Naturalmente, tale schema interpretativo, su cui tornerò nella successiva risposta, doveva continuamente fare i conti con le scoperte testuali da ri-produrre in quel paradossale tradimento d'amore che è la traduzione.

D. Freud interpretava *Amleto* come un dramma edipico: Amleto sarebbe stato indeciso nel compiere la sua azione vendicatrice, perché atterrito dall'idea che quella medesima azione dell'uccidere egli l'aveva progettata contro il padre. In chiave psicoanalitica, pensa che si possa dare un'altra interpretazione della figura di Amleto? E quale?

R. In un magnifico saggio, « Amleto e Edipo » (in *L'occhio vivente*, Einaudi, Torino, 1975), Starobinski ha percorso, citazioni alla mano, tutto l'itinerario seguito da Freud nella fondazione, tramite riferimenti spesso paralleli alle due tragedie, di certi capisaldi del suo edificio psicoanalitico. Non mi soffermerò sull'importanza davvero centrale del mito di Edipo che legittimava le scoperte sconvolgenti che Freud andava facendo nel corso della propria autoanalisi dopo la morte del padre, e in particolare il riconoscimento della sua libido infantile « verso *matrem* ». Giustamente Starobinski ne conclude che il paradigma mitico dovette apparirgli, ad un tempo, « come il corollario della nuova ipotesi e come la garanzia della sua universalità ». E ciò, tra l'altro, sembrerebbe suffragare l'ipotesi, espressa altrove (cfr. *Tre furori*, Garzanti, Milano, 1978), dallo stesso Starobinski e già avanzata da N. Frye, che nel rapporto psicoanalisi-letteratura sia la seconda a influenzare la prima piuttosto che la prima a gettar luce sulla seconda. Scriveva Frye in *Anatomia della critica*: « Si ha l'impressione oggi che la visione freudiana del complesso di Edipo sia una concezione psicologica capace di illumi-

nare la critica letteraria. Forse dovremmo una buona volta deciderci a riconoscere che abbiamo visto tale rapporto alla rovescia: che in realtà è avvenuto che il mito di Edipo desse ispirazione e basi strutturali ad alcune ricerche psicologiche. Il merito di Freud consisterebbe quindi soltanto nell'essere stato così colto da individuare la fonte del mito » (p. 475).

Ma in realtà le cose non sono così semplici. L'assunto di Frye, e di Starobinski, è certo corretto, ma non aiuta granché a chiarire il rapporto psicoanalisi-letteratura. Che *prima* ci sia la letteratura è indubbio, che essa fornisca schemi di riferimento alla psicoanalisi, come d'altronde all'antropologia o alla sociologia, è altrettanto certo. Ma il *feed-back* teorico e analitico è, con questo, da minimizzare? Torna forse alla letteratura solo ciò che in origine *era* della letteratura, ciò che fu elaborato intuitivamente? O non si riflette, invece, sul testo esemplare, *l'Edipo* sofocleo, e su tutti i testi che secondo varie modalità storiche e strutturali si rivelano con quello imparentati, la luce di una *nuova* conoscenza dei segreti ricevuti?

*L'Edipo re* consegna al genio di Freud uno schema originario, la struttura elementare del triangolo fantasmatico infantile, o, nelle parole di Starobinski, « la pulsione manifestata col minimo di ritocchi », « la *norma* di un orientamento infantile della libido », o ancora, nelle parole dello stesso Freud, il « nucleo infantile » completamente manifestato nell'evidenza di un mito tragico. Ricevuto il prestito dalla letteratura, Freud lo ripaga immediatamente illuminando il dramma parallelo, e pure diversissimo, di Amleto. Fin dal 1897, come si ricava dalla testimonianza di alcune lettere, quanto riceve da Edipo lo dà ad Amleto. Lo schema di riferimento preso alla letteratura diventa uno strumento analitico per capire la letteratura. Scrive ad esempio nell'*Interpretazione dei sogni*: « Nello stesso terreno dell'*Edipo re* si radica un'altra grande creazione tragica, *l'Amleto* di Shakespeare. Ma nella mutata elaborazione della stessa materia si rivela tutta la differenza nella vita interiore di due periodi di civiltà tanto distanti tra loro, il

secolare progredire della rimozione nella vita affettiva dell'umanità» (p. 246).

Se la letteratura, per una volta, in una particolare contingenza storica e per l'intuizione di un particolare scrittore, ha rivelato, come in presa diretta, una struttura antropologica relativamente invariante, la psicoanalisi offre subito, di rimbalzo, un *modello* euristico per l'indagine delle manifestazioni, storicamente e soggettivamente trasformate, di quella struttura (è la « mutata elaborazione » che conta). Poche righe più sotto il passo citato, Freud annota: « Nell'*Edipo* l'infantile fantasia di desiderio che lo sorregge viene tratta alla luce e realizzata come nel sogno; nell'*Amleto* permane rimossa e veniamo a sapere della sua esistenza — in modo simile a quel che si verifica in una nevrosi — soltanto attraverso gli effetti inibitori che ne derivano ». Quegli effetti inibitori sono formazioni di compromesso. Che si possono studiare secondo le modalità trasformazionali che furono elaborate in quello stesso studio fondamentale sul sogno. E va notato che sia *Edipo* che *Amleto* non vennero da Freud estrapolati dai testi, quasi fossero persone reali, ma furono interpretati come *figure* espresse dall'« elaborazione » conscia-inconscia di « civiltà tanto distanti tra loro ». L'approccio freudiano non si macchiò neppure, in questo caso, di ingenuo biografismo. *Amleto* non è *Edipo* non tanto perché Shakespeare e Sofocle erano persone diverse con problemi diversi, quanto piuttosto perché erano diversi i modelli del mondo e gli schemi di rappresentabilità in cui quelle *figure* furono concepite. Né l'uno né l'altro potevano essere analizzati come persone reali, e quindi il problema della loro interpretazione testuale presentava interrogativi incolmabili lungo linee *esclusivamente* psicoanalitiche. Freud non poteva scrivere « il caso di *Edipo* » o « il caso di *Amleto* », come scrisse quello di *Dora* o dell'Uomo dei topi. Aveva preso un paradigma alla letteratura e le aveva reso un modello. Da usare in maniera non riduttiva.

Fu Jones ad assumersi l'onere di sviluppare la tesi freudiana su *Amleto*. Lo studio è acuto e spesso convincente, ma ha un limite di fondo: quello, appunto, di con-

siderare il principe nevrotico come un soggetto autonomo d'analisi, uno psiconevrotico di cui bisogna ipotizzare lo sviluppo psichico negli anni infantili e adolescenziali, la natura del suo sentimento originario per Ofelia, e così via.

Tutto l'Ottocento, d'altronde, aveva avuto una visione personalistica e psicologista della letteratura — anche per l'influsso del genere allora dominante, il romanzo borghese robustamente « realistico » —, e quindi era stato incline all'estrapolazione di *Amleto*, come di mille altri personaggi, dal suo campo testuale. Il risultato fu un processo di identificazione: tra *Amleto* e il critico, o tra *Amleto* e l'autore. « Siamo noi *Amleto* », scriveva Hazlitt, e con un po' più di prudenza gli faceva eco Coleridge: « Anch'io ho in me un pizzico di *Amleto*, se così posso esprimermi »; mentre Taine decretava: « *Amleto* è Shakespeare ». Dobbiamo evitare di sprecare le grandi suggestioni della psicoanalisi nella medesima ottica non più storicamente legittimata. La psicoanalisi di un testo, come ho già detto, deve essere sempre semioticamente orientata.

D. Nell'*Amleto* c'è una battuta notissima, nota anche a chi non conosce la tragedia di Shakespeare. È pronunciata da un personaggio minore, Marcello, ed è la seguente: « C'è del marcio in Danimarca ». Nel suo *Manualetto shakespeariano*, Baldini ha insistito su questa battuta, per mettere in rilievo il fatto che il torto subito da *Amleto* non è un torto meramente privato, ma è un torto inflitto a un'intera nazione. *Amleto* sarebbe chiamato a vendicare la dignità offesa di tutto un popolo. Vuole dirci la sua opinione in proposito? E sulla scia del suggerimento di Baldini, non si potrebbe interpretare *Amleto* come archetipo dell'eroe?

R. La battuta di Marcello, per importante che sia, non può essere considerata isolatamente. Il dramma ha inizio sugli spalti del castello di Elsinore in una notte di gelo e di paura. Paura per l'apparizione dello spettro, ma anche paura per una guerra imminente con la Norvegia, paura per la situazione interna della Danimarca affidata a un nuovo re, per la scomparsa improvvisa e misteriosa del

precedente, e sconvolta nel suo assetto istituzionale. Questo è il marcio: dentro gli individui, dentro lo stato, nei rapporti fra stati, nell'affiorare di segnali sconvolgenti, di cui l'apparizione del fantasma è certo il più inquietante. Amleto non è ancora apparso in scena, ma l'atmosfera generale del dramma è già stata impostata.

Ragione di più per non ridurre la lettura ad un'analisi edipica del personaggio principale. E proprio in polemica contro il riduttivismo di tale approccio, Francis Fergusson offrì, nel suo *Idea di un teatro* (Feltrinelli, Milano, 1962), un'analisi alternativa, ritualistica, dell'opera. Sottolineando l'ideale continuità del teatro shakesperiano rispetto a quello greco, si volse, aristotelicamente, a individuare in *Amleto* il fondamento drammatico in quanto azione tragica. Azione non personale ma sociale, non psicologica ma rituale, che definì in questi termini: « identificare e distruggere la segreta postema [il marcio, la malattia, di cui alla battuta di Marcello] che minaccia la vita della Danimarca » (p. 164).

Suppongo che Baldini abbia risentito, nella sua interpretazione, della lettura di Fergusson. Ma tale lettura è sottoscrivibile ancora? Ne dubito, perché è anch'essa una proiezione sul dramma, scarsamente analizzato nella sua testualità, di uno schema bell'e pronto. Uno schema non psicologico stavolta, ma antropologico, desunto dal più lontano passato: lo schema della tragedia come rito che si esita in una purificazione del corpo sociale. Non a caso, a parere di Fergusson, l'arrivo finale di Fortebraccio che prende il potere in Danimarca, dopo l'ecatombe di tutto il vertice politico, è « una nuova speranza per un nuovo stato purificato » (p. 136). In tale schema, Amleto è ad un tempo *agonista* principale e *riflettore* centrale (p. 156) alla James, e, pur con sovrasensi ironici — nella sua « supermoderna consapevolezza [...] la stessa creazione del rito è riflessa ironicamente » (p. 146) —, giunge infine a « una specie di purificazione per se stesso e per la Danimarca » (p. 163). Amleto, insomma, è un'eroe greco con qualche lieve modifica.

Nella mia lettura, invece, Amleto è l'archetipo non del-

l'eroe ma dell'antieroe, non dell'azione ma del linguaggio come unica possibile ed enigmatica azione, non della restaurazione ma dell'eversione dell'ordine. Potrei proporre un collegamento con il contemporaneo Don Chisciotte. Se nel personaggio di Cervantes si ha un capovolgimento ironico-metalinguistico del mondo del « romance », nel personaggio shakespeariano si ha un ribaltamento affine del mondo della tragedia.

D. Rivolgendosi agli attori, Amleto dice che il fine del teatro, « sia all'origine, come ora, era, ed è, di reggere, per così dire, lo specchio alla natura ». E ad Ofelia: « Gli attori non sanno tenere un segreto, racconteranno tutto ». Cosa vogliono dire queste due battute? Una cosa a noi pare certa: che Amleto si deve servire del teatro per dire la verità, per far sapere allo zio e alla madre che lui sa tutto del regicidio. La stessa cosa pare certa anche a lei? E se è così, quali conseguenze trarne in merito alla differenza tra il fantasticare quotidiano, il creare mondi fantastici nel senso di cui diceva Freud in *Il poeta e la fantasia*, e il recitare a teatro?

R. È una domanda, questa, assai complessa, in quanto riguarda sia la funzione del teatro nella poetica shakespeariana sia il rapporto fra teatro e realtà, finzione scenica e verità mondana, toccando quindi lo statuto stesso dell'arte di fronte alla referenza storica e fenomenica.

Cominciamo con la prima battuta di Amleto, che è parte di un ben più lungo discorso rivolto agli attori all'inizio di III, 2: la scena del dramma nel dramma, la « Trappola per topi » che rivelerà, tramite la finzione di una *altra* storia, la realtà di *questa*. Va premesso che tutto, in *Amleto*, è messinscena, perché ogni personaggio è doppio, ogni azione ha una facciata apparente e una segreta, ogni atto linguistico nasconde un secondo fine cosciente o una turbolenza inconscia. Il simbolico e l'immaginario, anziché convergere in un'azione mitica e rituale, si divaricano in un gioco di specchi dove la verità è sempre *spostata*. Tale prassi dello spostamento raggiungerà il culmine in *Othello*,

dove ogni tessera dell'azione sarà spostata da Iago in un *altro* disegno, del tutto immaginario, in una *fabula* fantasmatica che diventerà l'azione tragica. Ed è in questa direzione, nello studio testuale e culturale di tale spostamento, che può rivelarsi più produttiva la prospettiva psicoanalitica.

Il dramma nel dramma, pertanto, non costituisce che il culmine di una *pratica* della finzione. Ma questa pratica non è anche una *poetica* della finzione? È quanto ci vuol comunicare Amleto nell'intera scena. Se pure traspare, in questa sua battuta particolare, un certo influsso, probabilmente mediato, della poetica aristotelica che vedeva nel teatro innanzitutto una mimesi dell'azione, uno specchio ideale del mondo, il contesto shakespeariano deve metterci in guardia verso una interpretazione classica della nozione di mimesi. Perché la poetica di Amleto, e ovviamente del suo autore, è una poetica barocca, fondata molto più sul concetto di *illusione* che non su quello di *imitazione*. Il teatro resta sì il luogo dove l'immagine riflessa del mondo ha la funzione di rivelare; ma rivela solo la verità della finzione e la finzione della verità. Se il mondo è « un palcoscenico di pazzi » (*King Lear*), il teatro può solo riflettere le modalità della pazzia, e dell'illusione e del sogno; se « la vita è un'ombra che cammina, un povero attore che si agita e si pavoneggia per un'ora sulla scena » (*Macbeth*), il teatro non sarà che una ri-produzione di ombre. Amleto, fin dalla sua prima lunga battuta in I, 2, ha in odio il « sembrare », ma a quello è dannato, per quanto possa tormentarsi sulle mille finzioni che lo circondano e lo costituiscono dall'interno, fino alla nausea non solo per la vana parata della vita, bensì per la messinscena più radicale e statutaria dell'uomo, quella della carne sudicia e corrottabile (« Ah se questa troppo, troppo lurida solida carne potesse fondersi... », I, 2), che ricopre precariamente l'unica Verità, che è quella dello scheletro (si veda V, 1, la famosa scena del cimitero). Sembrare ed essere non possono più in alcun modo coincidere, né esiste un chimismo della volontà o dell'intelletto che consenta, anche per una sola volta, di separarli e confrontarli.

Se si dà una purezza della finzione, essa sta proprio in ciò che è istituzionalmente finto, nella O di legno del teatro elisabettiano che regge lo specchio alla natura, e a un'epoca, non per assolvere al rito della mimesi e della catarsi — rito possibile in un'altra poetica, in un altro modello assiologico-epistemologico del mondo —, ma per riprodurre la verità-finzione costitutiva della realtà. Come dice Starobinski, nel saggio citato, è il « dietro » di Amleto che conta, il suo vuoto incolmabile, la « rappresentazione di un universo — cosmico, politico, psicologico — squarciato da lacune ». Tutto è divenuto relativo, come già aveva detto Montaigne; e Amleto insegna a Rosencrantz e Guildenstern, le marionette del potere che vogliono carpirgli la verità: « non c'è nulla di buono o di cattivo che il pensiero non lo faccia tale ». E se ciò rappresenta il nuovo, tutto moderno, atteggiamento filosofico a livello conscio, il suo corollario non meno significativo è che, sulla scena del teatro e del mondo, entra l'inconscio: nella percezione del divario incolmabile fra il sembrare e l'essere negli stessi atti di parola con cui l'uomo comunica qualcosa agli altri o addirittura a se stesso (e qui si potrebbe fare un lungo discorso sulla dialettica segreta e inestricabile fra conscio e inconscio nei monologhi di un Amleto o di uno Iago). Dovunque, per usare le parole di Mannoni, « può aprirsi la *scena* in cui ciò che è, è sempre un'altra cosa » (*La funzione dell'immaginario*, Laterza, Bari, 1972). In lunghi monologhi Amleto medita sul suo *non agire*, ma non può toccare il fondo della sua paralisi, e si limita a introiettare modelli di comportamento ideali. In altrettanto lunghi monologhi, Iago medita sul suo *agire*, ma non raggiunge mai le sue motivazioni più segrete, e si limita a proiettare modelli di comportamento censurati. In entrambi lavora un Eros distorto, ma su entrambi si proietta anche l'ombra del Thanatos (e su tutti e due i versanti Freud è confermato). Sono gli eroi di una cultura in cui un gioco illusorio di specchi elide ogni possibilità di contatto con una realtà oggettiva, con un sistema di rappresentabilità del sé. Si muovono già dentro la categoria storica, borghese, della « estraneità » (cfr. Horkheimer, *Teoria critica*, Einaudi, To-

rino, 1976). La poetica barocca riflette la prima grande scissione, alienazione, moderna.

Pertanto, non esiste più *una* realtà, individuale o sociale, data, intera, da rispecchiare, in teatro o in letteratura. In effetti, una simile realtà non si è mai data. Il rispecchiamento implica una transitività referenziale che l'arte non può permettersi, anche se in certi periodi culturali sembra avvicinarsi. Di qui il limite della teoria di Lukács che prendeva le mosse proprio da questa battuta di Amleto: « La novità del rispecchiamento non costituisce in estetica nessuna novità di sorta. L'immagine contenuta nella parola rispecchiamento, in quanto è una metafora che bene esprime l'essenza della creazione artistica, divenne famosa per opera di Shakespeare, il quale, nella scena dei commedianti nell'*Amleto*, indica questa concezione dell'arte come caratteristica della sua stessa teoria e prassi letteraria » (*Il marxismo e la critica letteraria*, Einaudi, Torino, 1964, p. 41). Come si è indicato, la teoria e la prassi letteraria di Shakespeare puntano in tutt'altra direzione.

E veniamo alla seconda battuta, quella detta, nella stessa scena, a Ofelia che non ha afferrato il senso della azione del dramma di Gonzago sintetizzata gestualmente nella pantomima. Amleto le risponde: « Lo sapremo da costui. Gli attori non sanno tenere un segreto, racconteranno tutto ». Sono parole assai pregnanti che possono servire anche a chiarire quanto si è appena detto sulla poetica teatrale di Shakespeare. A un primo livello di interpretazione, la battuta vuol dire che gli attori sono pettegoli: mettono in piazza, cioè in scena, ogni cosa. È il loro mestiere, dopotutto. Che succederebbe se un attore si rifiutasse di dire la sua parte, di manifestare il suo segreto? Accadrebbe una cosa semplicissima, e tuttavia fondamentale: la vita, la realtà, farebbe irruzione nella trama prefissata del fittizio. Il teatro crollerebbe in quanto teatro. Dunque gli attori non sanno tenere un segreto perché *non possono* tenerlo.

Si arriva, così, al secondo e più esatto livello di interpretazione. Non è che gli attori siano pettegoli, perché ciò

equivarrebbe a collocarli nello statuto della realtà; essi sono, invece, sinceri. Ma sono sinceri *solo* perché recitano una parte. Se non la recitassero, se fossero uomini tra gli uomini, nello scambio della conversazione reale, dovrebbero *tenersi* i loro segreti, recitando una sincerità falsa e quindi giocando sull'opposizione sembrare/essere. I piani si complicano, e la vita e il teatro si scambiano le parti. Che significa recitare, che significa fingere? Nella vita si recita e si finge, a teatro si recita e si finge; ma con una differenza, che a teatro la finzione è la legge, mentre nella vita dovrebbe valere la verità. Il teatro non bara, la vita sì. Come si confrontano allora scena e pubblico? Amleto si fa spettatore, con Orazio, non tanto del dramma di Gonzago, che conosce benissimo, quanto degli spettatori, sempre sulla scena, Claudio e Gertrude, che assistono al dramma. Vuol sapere come si comporterà la vita nei confronti della finzione, e se non sarà costretta da quella a smascherarsi. Ha posto uno specchio di fronte al re e alla regina, una storia drammatica d'invenzione che riflette la storia drammatica dei personaggi implicati. Quello specchio ha la funzione di demistificare i segni doppi e ambigui, i segreti nascosti, della corte corrotta. E sarà proprio questo teatro nel teatro a agire da cartina di tornasole nel gioco delle finzioni: *anche* della finzione di Amleto, perché nel momento in cui Amleto sa definitivamente la verità, Claudio sa che Amleto sa e non ha più bisogno di indagare sulla natura della sua follia. Perfino lo spettatore più esterno rimane, così, coinvolto nella luce di verità che la finzione del teatro getta d'improvviso sulla scena. Il teatro, in epoca barocca, è uno specchio solo in quanto costituisce un'estrema provocazione di quello che è agito, ma eluso, nella vita: l'opposizione sembrare/essere. Il teatro diventa quindi una pedagogia dell'immaginario. Finzione, sogno (tutto il mondo è teatro, la vita è sogno, si sente ripetere dovunque in quegli anni), esso dice alla vita che anch'essa è intessuta di simulacri, psicologici e ideologici, ma *finge* di esserne esente. Un ulteriore passo in avanti in questa direzione, e si avrà il teatro moderno, di Pirandello e di Brecht, dell'illusione e della demistificazione. Cosa succe-

de, ad esempio, nei *Sei personaggi in cerca d'autore* se non una irruzione della vita nel teatro affinché la finzione scenica fissi definitivamente il gioco delle parti al di là delle meschine menzogne del reale? E cosa succede nei drammi di Brecht se non una irruzione del teatro nella vita perché crollino tutte le maschere ideologiche?

Ma c'è di più. Nella vita il sembrare e l'essere hanno itinerari confusi e accidentali, le azioni si intorbidano senza, il più delle volte, trovare un esito che le fornisca di senso. Nella vita, soprattutto, le storie e le parole non sono ripetibili, lasciano solo vaghe tracce che il tempo pasticcia o cancella. A teatro, invece, tutto corre su una pista inevitabile e ripetibile. Nessun attore, sera dopo sera, può tenersi un segreto, anche se, parlando la sua eterna parte, parlerà i segreti di un personaggio che neanche egli comprende fin in fondo. Perché si dia teatro — sarà bene dirlo, a evitare confusioni quali l'esempio dell'ubriaco di Peirce che, secondo alcuni, nella sua sceneggiata davanti a un pubblico occasionale, farebbe teatro — bisogna che le parole che raccontano i segreti siano *ripetibili* e quindi costituiscano un *testo*, anche se parziale come nella commedia dell'arte o nel happening. Solo se l'ubriaco potesse ripetere il suo testo di fronte a un altro pubblico, la sua « recitazione » costituirebbe teatro. Altrimenti non sarà altro che la recitazione del quotidiano. E, soprattutto, perché si dia teatro, un uomo-attore deve entrare nel ruolo-personaggio. Da quel momento non potrà più tenere un segreto.

Ma torniamo alla battuta di Amleto, per coglierne un terzo livello di decodificazione, contestuale, che investe l'intera opera. Amleto, lo sappiamo, è felice che gli attori non sappiano tenere un segreto. Ne è felice perché, al contrario, lui stesso e tutti quelli che lo circondano, sanno fin troppo bene tenersi i loro segreti (e lui, come Ofelia, non li conosce nemmeno tutti, a livello cosciente), e vivono di inganni. Amleto è il maestro della messinscena linguistica, del gioco di parole, dell'enigma, dell'assurdo della follia. Pertanto è condannato, in modo più radicale degli altri che si valgono di sotterfugi più rozzi, a tenersi dentro ogni

segreto. Il suo linguaggio è tutto una formazione di compromesso, è tutto marcato dall'inconscio, come può ben vedersi anche nello scambio di battute aggressive-oscene con Ofelia in cui è inserita la frase qui in esame. In questo senso, Amleto è un personaggio in cerca di un ruolo che gli dia consistenza e sollievo da turbolenze non manifestabili; è un personaggio che prova vanamente a immaginarsi in ruoli ideali, e soprattutto nel ruolo di vendicatore e di futuro re che gli sarebbe stato assegnato dalla logica dell'azione. Un po' paradossalmente, si potrebbe concludere che Amleto è un *personaggio in cerca di attore*.

A riprova di quanto si è detto, sarà bene ricordare che l'unico momento di autentica gioia di Amleto si ha quando, in II, 2, Rosencrantz e Guildenstern lo informano che sta arrivando a corte una compagnia di attori. Immediatamente egli li vede non come uomini, ma come *ruoli*, individui al sicuro nelle loro *parti*: « Colui che fa la parte del re sarà il benvenuto: la sua maestà riceverà il mio tributo; il cavaliere avventuroso userà spada e scudo; l'innamorato non sospirerà per niente; il caratterista terminerà in pace la sua parte... ». Gli attori sono in pace, non sanno tenere segreti, riescono a commuoversi e a piangere per Ecuba, per poi andare a cena come nulla fosse. Amleto vorrebbe essere un attore. Allora sarebbe tutto un gioco, comico o tragico non importa. Potrebbe anche essere un eroe. E invece è un antieroe. Le sue parole sono segni di enigmi. Cosa c'è *dietro*?

D. Il « crollo della gerarchia segnica dell'Io », che lei riscontra nel dramma di Othello, può essere considerato, a suo avviso, caratteristico del Manierismo europeo ed in particolare dell'età elisabettiana?

R. Diciamo che tutto il teatro di Shakespeare è un teatro di crolli. Crolla la gerarchia cosmologica-politica-simbolica, di eredità classica e poi medievale; e crolla, contestualmente, la gerarchia dell'Io. Possiamo assumere Platone come il sistematore di una concezione analogica della struttura dello Stato e di quella dell'Io. Le funzioni politiche



— governo, difesa, economia — corrispondono alle funzioni dell'anima — ragione, volontà, appetiti —, secondo una rigida organizzazione che privilegia nettamente il Logos.

Fra Cinque e Seicento il quadro muta radicalmente in tutta Europa: a livello strutturale per il deciso affermarsi di nuovi rapporti di produzione, e a livello sovrastrutturale per l'emergenza di una nuova cosmologia e, più in generale, per il profilarsi della nuova scienza. Se teniamo conto che l'Inghilterra è all'avanguardia sia nei processi strutturali, perché vi appare più precoce e forte che altrove la spinta borghese, sia nell'elaborazione del moderno metodo scientifico, non troveremo sorprendente che l'età elisabettiana registri con particolare drammaticità gli scricchiolii e gli sfaldamenti di un vecchio assetto. E il teatro shakespeariano, in quel contesto, è il rivelatore più acuto della crisi dei modelli tradizionali. Il cosmo simbolico non regge più. Il soggetto è spiazzato.

La gerarchia segnica dell'Io subisce un terremoto non meno violento delle istituzioni in cui è inserito. A mio parere, ciò risulta col massimo dell'evidenza nel dramma più intrinsecamente « psicoanalitico » di Shakespeare, e cioè in *Othello*. Chi è Iago e chi è Othello? Perché Iago inventa una fabula fantasmatica per distruggere il « reale » degli altri? Come e perché ogni segno di Iago non è, e non può essere altro che un simulacro? A quali regioni sommerse dell'Io attinge Iago per scoperchiare il profondo di Otello? Quali sono le tecniche retoriche attraverso cui si afferma l'immaginario? Ho cercato di rispondere a queste e ad altre domande nel mio libro, e a quello rimando.

Ma l'intero macrotesto shakespeariano è percorso dalla medesima problematica. A partire almeno da *Richard II*, il personaggio dell'eroe si riconosce solo come non eroe. Divorzia dal ruolo prefissato dalla logica dell'azione, e tende semmai ad assimilarsi allo statuto dell'attore. Il paradigma della recitazione entra nel teatro per supplire al crollo del ruolo già garantito dal cosmo simbolico. Il deposto Riccardo, ultimo dei re sacri, infrange, nello specchio che si è fatto portare per una estrema verifica della sua identità perduta, il suo Io diviso; e infine, prigioniero nella

Torre di Londra, recita con se stesso l'impossibilità a essere se stesso, il suo ruolo: « Così io recito in una sola persona molte persone, e nessuna contenta: talvolta sono re, poi il tradimento mi fa desiderare di essere un mendicante, e tale sono; poi l'opprimente miseria mi persuade che stavo meglio da re; e allora sono re di nuovo, e subito penso che vengo deposto da Bolingbroke e non sono più nulla... » (V, 5).

Ma, per terminare con *Amleto*, che ha un po' accompagnato tutte queste risposte, è nel principe di Danimarca che la ricerca del ruolo trova il suo scacco definitivo. Scacco che segna la morte del tragico in senso aristotelico e inaugura tutti gli scambi delle parti del teatro moderno. All'eroe subentra il personaggio in cerca di identità. Al Super-io, o ideale dell'Io, succede l'Io con tutte le sue maschere illusorie: « l'eroe è un ideale, il personaggio è uno degli innumerevoli ruoli dell'Io », e pertanto « eroe e personaggio occupano ruoli diversi nelle strutture dell'Io », scrive Mannoni (*op. cit.*, p. 83).

Ricordiamo che Amleto cerca di essere un eroe e fallisce, ma cerca anche di essere un attore, e fallisce. In due monologhi di fondamentale importanza, egli insegue un'identità perduta tramite il confronto con un *altro*: in IV, 4, si confronta con Fortebraccio, figura convenzionale dell'Eroe, e cerca di reinserirsi nel cosmo simbolico; alla fine di II, 2, si confronta con l'attore, che ha appena recitato con grande passione la morte di Priamo e lo sgomento di Ecuba, e cerca di riallinearsi nella recitazione del suo dramma. I suoi propositi finali, in entrambi i casi, vengono smentiti dalle vacillazioni del suo Io, che non gli consente né di *essere* né di *recitare*. Gli è preclusa la funzione dell'Attante mitico-tragico, ma gli è preclusa anche la funzione dell'Attore che si presta ad una parte. Personaggio che recita, nel suo statuto di personaggio, la parte di molti, come Riccardo, Amleto non può che registrare il crollo della gerarchia segnica dell'Io, che non consente più *identificazioni*. Perciò, nella scena del cimitero, egli accetterà con sollievo il Non-Ruolo definitivo della morte, la verità *non* identificabile del teschio. E, dato che in *Amleto* troviamo prefi-

gurate tante linee di tendenza del teatro moderno, potremmo anche scorgere in questo esito paralizzante, che scavalca definitivamente la dimensione del tragico, il modello generativo del « teatro della morte » di un Tadeusz Kantor.

## II

D. Lei è arrivato alla semiotica letteraria direttamente oppure prima seguiva i metodi della critica « tradizionale »?

R. La mia attività critica risale agli inizi degli anni Sessanta, a un periodo, cioè, in cui si avvertivano, anche in Italia, i primi fermenti di una nuova teoria della letteratura e di un più puntuale approccio al testo. Fermenti che credo di aver captato subito, se non altro perché mi ero formato sulla cultura angloamericana del Novecento, avevo scritto la mia tesi di laurea su T. S. Eliot, di cui avevo preso in esame anche l'aspetto di grande teorico e critico della letteratura (già nel secondo decennio del secolo Eliot si muoveva su linee affini a quelle dei formalisti russi, che pure non conosceva), e avevo subito l'influsso del « new criticism » americano. I miei primi esperimenti non furono, pertanto, « tradizionali »: se mai furono eclettici, per il confluire, in particolare, della critica tematica con la sensibilità formalista.

D. Quale importanza ha, dopo Croce, questa nuova tendenza metodologica come fatto culturale?

R. Direi, per limitarmi all'essenziale, che rappresenta una civiltà e una cultura profondamente mutate rispetto al tempo crociano. Intendo « cultura » in senso lotmaniano come grande sistema modellizzante che organizza strutturalmente il mondo: sistema, a un tempo, di produzione testuale e di lettura testuale, ai più diversi livelli e comparti del reale storico. Quindi, più che di tendenza metodologica (che potrebbe far pensare a un nuovo metodo che si aggiungerebbe a quello crociano all'interno di una me-

*desima Weltanschauung*), parlerei di modalità epistemologica di rappresentazione e di autorappresentazione. La concezione crociana dell'intuizione artistica come atto « puro », pre-concettuale, e la conseguente distinzione, nell'ambito di uno stesso testo, tra poesia e non poesia, non definiscono tanto una tendenza metodologica ormai obsoleta (con buona pace di chi ancora vi fa riferimento) quanto una cultura idealistica, sostanzialmente tardoromantica, che appartiene al passato.

D. Come definisce la semiotica? È d'accordo con Eco che la vede come una disseminazione interdisciplinare? Infine, cos'è la semiotica letteraria e come intende praticarla?

R. Per la definizione di semiotica sono d'accordo con Eco: non è una disciplina, è una coscienza segnica che, come metalinguaggio, passa attraverso tutti i sistemi di modellizzazione — dal sistema primario del linguaggio alla cultura tutta, la quale si organizza dentro e intorno al linguaggio attraverso modalità interrelate di significazione e di comunicazione.

Quanto alla semiotica letteraria, direi che sarebbe rischioso, in questo momento, fissarne rigidamente caratteristiche e pertinenze. Viene dopo lo strutturalismo, ma ne ingloba in buona parte risultati e strumenti metodologici. Tende a un percorso completo di indagine: dal segno al testo al sistema culturale. Ma, inevitabilmente, ad ogni tappa fa uso di diverse modalità di approccio. Solo in linea generale si potrebbe sostenere che il suo impegno primario sta nel ricercare il sistema dentro il processo discorsivo, la griglia di codici che regge l'affabulazione, il reticolo di motivi, temi, mitemi ecc. soggiacente alla strutturazione testuale.

Personalmente mi interessa soprattutto la possibilità semiotica di sondare lo spazio di significazione fra *sistema* e *processo* a vari livelli di indagine critica: fra modello culturale e testo (o macrotesto), fra sistema intertestuale e testo (o macrotesto), fra macrotesto e testo. Tale spazio di significazione si configura come lavoro formale, retorico,

ideologico ecc.: è il *lavoro testuale* che, nelle sue molteplici operazioni di trasformazione, transcodificazione e riferimento, si muove sempre tra intenzionalità e inconsapevolezza, come tra norma e trasgressione. La prospettiva semiotica può conferire una qualche sistematicità a questo immenso, e diversamente articolato, campo di indagine del fenomeno letterario e del suo inserimento nella tipologia culturale.

D. Che cos'è il segno letterario? Che cos'è il testo letterario?

R. Il segno letterario è un segno sovradeterminato dalla sua situazione testuale, come anche dal suo investimento, e riferimento, macrotestuale, intertestuale e culturale-pragmatico. Il segno letterario, in altri termini, produce e riceve senso all'incrocio di più percorsi di significazione.

Il testo letterario è, di conseguenza, un testo sovradeterminato da percorsi di significazione di tipo orizzontale e verticale. Contestualità, macrotestualità, intertestualità: sono questi i principali parametri che stanno spostando l'attenzione critica e teorica dall'autonomia dell'opera in sé verso il reperimento, *nell'opera*, a) del sistema culturale che ogni testo assume, implica, trasforma, b) dell'escursione competenza-performanza in tutta la produzione di un autore (macrotesto), c) del reticolo intertestuale che si manifesta in ogni testo per differenze e analogie consce-inconscie. E non è tutto, perché il testo-enunciato contiene in sé le tracce pragmatiche dell'enunciazione — investigabili lungo linee linguistiche, semiotiche, storiche e anche psicoanalitiche — ed è inoltre sottoposto, nell'atto della lettura, alla attivazione anch'essa culturale-pragmatica del destinatario storico. Dunque, il testo letterario è un oggetto dinamico, che si costituisce come comunicazione, implicita o esplicita, con i codici, i modelli di realtà, le ideologie, i residui, i divieti di una cultura; che si apparenta con la *langue* letteraria del periodo di emittenza e di una tradizione o di un genere; che si inserisce in un macrotesto; che iscrive in sé emittente e ricevente in un patto comunicativo fittizio

e tuttavia legato a circostanze della cultura e della prassi; che infine è fatto comunicare, eseguito, dal lettore realestorico anche secondo i suoi codici, modelli, ideologie, divieti, competenza contestuale e intertestuale. La sovradeterminazione di un testo non è dovuta solo all'atto della scrittura, a quel lavoro multiplo a cui accennavo nella precedente risposta, ma si produce anche all'atto della lettura. Con questa consapevolezza i problemi della semiotica letteraria si fanno sempre più complessi.

D. Che importanza dà al rapporto emittente-messaggio-destinatario?

R. Si tratta di un rapporto fondamentale in letteratura, purché non sia visto nei termini matematici della teoria della comunicazione né nei termini pragmatici dello scambio comunicativo quotidiano.

Nell'uso normale della comunicazione, il mittente ha un'informazione da trasmettere a un destinatario, la codifica in base a certi sistemi culturali in relazione a un determinato contesto (o referente), e la porge al destinatario, che la decodifica facendone poi l'uso pragmatico e linguistico che crede. In realtà, anche nella comunicazione quotidiana il messaggio non è mai, o quasi mai, del tutto limpido e trasparente, perché comporta, in qualche misura, intenzioni allusive, persuasive, simboliche, ideologiche, metalinguistiche, che veicolano un sovrasenso insieme al senso, aprendo in tal modo ad alternative e a scelte linguistico-pragmatiche (si veda la teoria austiniana degli « speech acts » e la vivacissima discussione che ha suscitato negli ultimi vent'anni). Comunque, nella comunicazione quotidiana il messaggio *punta* verso il contesto (referente).

In letteratura, il messaggio non triangola, se non mediamente, su un contesto, e pertanto espunge il referente esterno, costituendosi un referente interno squisitamente segnico, e perciò « fittizio ». Che io sappia, il primo che abbia intuito tale statuto semiotico della comunicazione letteraria è stato Shakespeare nei suoi sonetti. Celebrando il « fair youth », Shakespeare scopriva che l'immortalità

che concede la poesia è « monumento » e « tomba », ad un tempo, del referente storico, che si trova ad essere paradossalmente cancellato proprio dai versi che lo cantano. Ma per questo rimando al mio studio *I sonetti dell'immortalità*.

Il rapporto fra mittente e messaggio, mittente e destinatario, destinatario e messaggio, è, in letteratura, un rapporto di finzioni e di scarti: fittizio è per definizione il messaggio, ma fittizi sono anche mittente e destinatario. Qual è lo spazio fra autore reale e mittente, e fra destinatario implicito e lettore reale, se non uno spazio di finzioni? E tuttavia le finzioni sono scarti che riconducono, per mediazioni molteplici, allo statuto comunicazionale della civiltà umana nelle sue determinazioni storiche. Si vuol dire, cioè, che la finzione letteraria lascia sempre trasparire, alla sensibilità semiotica, le realtà storico-culturali in cui si è prodotta. Si finge, infatti, in vari modi, ma sempre a seconda di quanto consente, statutariamente e immaginativamente, una cultura e la contestazione di una cultura.

Pertanto, lo studio del rapporto comunicazionale non può non essere anche uno studio tipologico culturale, oltre che testuale specifico. È quanto io, ad esempio, ho cercato di fare nel saggio *Sull'uso del modello comunicazionale nella poesia di John Donne*. Nella crisi del primo Seicento, il modello comunicazionale letterario (ma anche quello figurativo: si pensi a quadri come *Las Meninas* di Velázquez) non poteva più lasciar filtrare il messaggio senza il coinvolgimento, problematico e spesso paradossale, dei due terminali della comunicazione (mittente e destinatario) dentro il messaggio stesso. E ciò risultava in una « riflessione epistemologica sul processo semiotico della comunicazione ». In Donne « il significato dell'esperienza può stare solo nel rapporto fra il parlante e l'altro (che può essere anche se stesso come l'altro). Il mittente e il destinatario concorrono alla costituzione problematica del messaggio nella *fictio comunicativa* ». Se si conviene con Lotman che « i sistemi comunicativi sono al tempo stesso sistemi di modellizzazione », bisogna postulare che i testi letterari, in quanto sistemi comunicativi peculiari, costituiscano con-

temporaneamente il proprio modello comunicazionale all'interno di tipologie culturali. Sta alla semiotica letteraria seguire i percorsi della finzione comunicativa dentro il testo, dentro i sistemi intertestuali, dentro le serie extratestuali.

Per una interessante messa a punto teorica del modello comunicazionale in letteratura, rimando al recentissimo studio di Marcello Pagnini, *Pragmatica della letteratura*, Palermo, 1980.

D. Come si può applicare il nuovo metodo critico alla poesia? Lei parla spesso di attanti nell'analisi della poesia: che cosa intende più precisamente?

R. Non credo che sia il caso di addentrarsi ora nelle peculiarità distintive dei generi. Certo, la semiotica applicata alla poesia è cosa relativamente diversa dalla semiotica applicata alla narrativa o al teatro.

E tuttavia la diversità delle relative pratiche ermeneutiche poggia su un'analogia di fondo, perché si tratta sempre di *testi* da fruire per linee interne ed esterne. Se mai, si potrà dire che, usando il metodo semiotico nella lettura della poesia, si ha il vantaggio di non dover passare per la fase del riassunto o della parafrasi delle sequenze, come avviene ad esempio in campo narratologico. La poesia può essere visitata semioticamente in tutta la sua struttura discorsiva.

Quanto al modello attanziale riferito alla poesia, lo utilizzo naturalmente in senso greimasiano, individuando, quando è il caso, e per esempio nei sonetti di Shakespeare, attanti, o meglio attori, di funzioni. La poesia, pur nella sua maniera ellittica, implica, più spesso di quanto non si creda, schemi narrativi o agoni drammatici. Vi rientrano, dunque, soggetti e predicati disposti in campi opposizionali, che generano vere e proprie sequenze oppure conflitti di funzioni predicative neutralizzati sul piano dinamico.

D. Ecco una definizione lapidaria in chiusura dell'introduzione al libro *T. S. Eliot: Le strutture profonde*, Bologna,

1973: l'opera è un « macrosegno comunicativo autoriflesso ». Vuole commentarla?

R. Con quella definizione intendevo asserire due cose dentro una formula a prima vista ossimorica: che l'opera d'arte *comunica*, e che la comunicazione artistica è innanzitutto *interna* al testo, una comunicazione *sul* suo stesso sistema comunicativo. Ci troviamo di nuovo di fronte al problema della referenza, implicata dal concetto stesso di comunicazione. Come ho già accennato in un'altra risposta, la comunicazione letteraria tende a espungere il referente concreto e storico, pur presupponendolo; ma tende anche a creare e a sollecitare una sorta di referenza interna per cerchi concentrici di significazione e quindi di orientamento. Inoltre, un'opera letteraria è un sistema di segni e di significazioni autoincluso, eppure irrimediabilmente aperto a un numero indefinito di letture, e quindi di atti di riferimento — scrivevo nella conclusione del mio studio sui sonetti shakespeariani. La referenza intransitiva, autoriflessa, afferisce al sistema culturale-storico che è pertinentizzato nel testo secondo vie di comunicazione che sono quelle dell'emittenza e che vanno ricostruite. Il sistema culturale-storico pertinentizzante, che sta dietro la lettura, apre *altre* vie di comunicazione che attualizzano quella referenza in contesti diversi. Filologia e critica, insomma, concorrono a far comunicare i segni dell'opera fra loro e in riferimento.

D. Che cosa rappresenta il « modello ermeneutico »?

R. Ricollegandomi alla risposta precedente, mi limiterò a dire che il modello ermeneutico rappresenta un sistema pertinentizzante con cui, andando alla ricerca di una topografia inscritta nel testo, in relazione dinamica con le serie testuali ed extratestuali in cui esso si inserisce, si aprono le vie di comunicazione concesse dagli strumenti di rilevamento e dalle capacità di orientamento che si hanno a disposizione.

D. Nell'introduzione al citato libro su Eliot Lei afferma in modo polemico: « L'opera d'arte non è né un enunciato dichiarativo, né un messaggio retorico o pubblicitario congegnato in modo da suscitare una risposta omogenea alla domanda; ma è una *interrogazione del mondo e di se stessa in quanto sistema di segni* » (i corsivi sono miei). Questa definizione sarebbe un indice che Lei « sosterebbe » l'*autonomia del significante*?

R. Dalle risposte che ho già dato dovrebbe risultare chiaro ormai che non sostengo tale autonomia, in quanto postulo un nesso imprescindibile fra segno e senso in un circuito scalare, ad altissimo grado di complessità nell'opera d'arte. Certo, quel nesso non è mai unilaterale: è spesso oscuro, talvolta ingannevole, sempre sovradeterminato. Quindi, se per autonomia del significante si intende il riconoscimento della forza generativa del corpo stesso delle parole, e delle loro pose e delle loro scansioni, postulando con ciò linee *semantiche* che non appartengono alla logica superficiale o intenzionale, sono senz'altro d'accordo sulla piena legittimità di questa *funzione testuale*. In ogni testo, e in alcune opere con particolare intensità, il significante genera le sue ragioni, sviluppa itinerari di senso che la logica dei significati manifesti copre o rimuove o dissimula.

Non mi trova consenziente, invece, una teoria del significante autonomo in quanto estrapolazione di uno dei due funtivi della funzione segnica, ai fini di sovvertire, insieme al Cogito cartesiano, lo stesso concetto di segno e di dialettica. La logica segreta, e alternativa, del significante si colloca sempre, a mio parere, in tensione *con* dei significati dati, generando nuove combinazioni significative. Lo spiazzamento dell'Io razionale effettuata dalla psicoanalisi freudiana non autorizza un gioco di sostituzioni radicali, in cui l'Es prenda il posto dell'Io, il Desiderio quello del Cogito, il Significante quello del Significato. La posizione di Freud, occorre ricordarlo, fu sempre consistentemente dialettica, postulando un continuo processo comunicativo fra le istanze psichiche (e più precisamente, nella seconda topica, fra Io, Es e Super-io), che non sono una più vera

delle altre, e tantomeno una vera e le altre finte, in un gioco di esclusioni. Quel processo comunicativo gli si configurò come un *processo trasformatore*: che è il lavoro onirico, il lavoro arguto, il lavoro del sintomo. Per citarlo solo una volta, in questa sede, il messaggio onirico gli si configurò, allo stesso modo del lapsus o del motto o del sintomo neurotico, come una « istanza comunicatrice » (cfr. *Introduzione alla psicoanalisi*, p. 428). La logica del significante era dunque per lui funzione di nuovi, imprevisi, assestamenti significativi. Semplificando, si potrebbe concludere che era una logica della connotazione attraversante le varie istanze: ciò che è, ciò che è detto (il segno denotativo), è anche il significante di un'altra cosa (il segno connotativo). Si torna, dunque, al concetto di sovradeterminazione a cui si è già accennato in una precedente risposta.

D. Nel libro *Otello. L'Eros negato*, Milano, 1978, Lei usa il metodo psicoanalitico. Qual è il legame tra semiotica e psicoanalisi?

R. Più che il « metodo psicoanalitico » — che, in quanto tale, non saprei ancora definire con precisione — io credo di aver usato, nel libro cui si fa riferimento, il metodo semiotico di investigazione delle strutture testuali all'interno del sistema storico-culturale che le sottende. Il fatto è che nel testo in esame, *Otello*, l'analisi critica mi ha portato a riscontrare (soprattutto nella grande finzione di Iago, che coincide poi con l'intero arco dell'azione) un particolare uso della retorica, a fini non solo di *persuasione* ma anche, e ben più, di *proiezione* di fantasmi psichici prodotti e occultati: prodotti dall'immaginario storico e occultati dal simbolico storico dei codici della cultura di emittenza. Lo studio delle modalità retoriche di manifestazione-occultamento ha reclamato, per così dire, l'utilizzazione di una « consapevolezza » psicoanalitica: in quanto quelle modalità si presentavano ai miei occhi come « formazioni di compromesso », espressioni del non detto nel detto, o del non dicibile nel dicibile, o dell'inconscio nel conscio — in-

vestendo, in tal modo, anche il piano dell'ideologia come falsa coscienza.

Quale può essere l'apporto della prospettiva psicoanalitica alla critica letteraria? Tale apporto, a mio parere, può darsi ad *ogni punto* dello scavo testuale. Ma non si tratta di sovrimporre automaticamente, come è stato fatto in abbondanza negli ultimi decenni e con risultati non proprio soddisfacenti, schemi freudiani o junghiani o lacaniani al testo in oggetto, bensì di utilizzarne la metodologia di investigazione linguistica, e più specificamente retorica, delle interazioni di senso, conscio-inconscio, che costituiscono buona parte della complessità dinamica e polisemica di un testo.

Il testo è sempre ben più che un sintomo da decifrare in una diagnosi. E perciò bisogna guardarsi dal riduttivismo di certe letture a schemi generalizzati. La prospettiva psicoanalitica rientrerà piuttosto in una più vasta strategia di sondaggio del « lavoro testuale », che in quanto « lavoro » ha un suo spessore, una sua escursione, dal manifesto al latente, dal conscio all'inconscio, e viceversa, in una interazione di strati di significazione in cui spetta al « lavoro critico » addentrarsi. Un testo è ben più che una *superficie* levigata di segni che significano su uno stesso piano. È una *profondità* di segni che significano su più piani, a seconda della strategia conscia-inconscia dell'autore e dell'ottica del lettore. In via approssimativa, si potrebbe dire che i segni di un testo sono profondi in quanto formano, contemporaneamente, una sintagmatica di manifestazione e una paradigmatica di sostituzione (secondo il ben noto principio di Jakobson): per cui il testo è, ad un tempo, una presenza e un'altra presenza. Nella divaricazione, o escursione, o trasformazione, che si annida nella copula, può infiltrarsi il sospetto di un'Assenza: che però, a mio parere, non va ipostatizzata, come sulla scorta di Lacan si tende a fare oggi.

Infatti, l'assunzione di un'Assenza radicale impedisce assiomaticamente una prospettiva semiotica. Prospettiva che invece, mi sembra, fu di Freud, perlomeno in studi fondamentali come *L'interpretazione dei sogni* e *Il motto*

*di spirito*, dove l'indagine era sempre volta a ricercare, analizzare e catalogare i meccanismi delle *modalità* di significazione in segni sovradeterminati dalla pressione delle varie istanze psichiche all'interno di orizzonti culturali dati. Freud sapeva che il segno comunica e falsifica allo stesso tempo; e perciò faceva un uso semiotico, senza saperlo, della psicoanalisi. Per esempio, in uno dei suoi ultimi scritti, *Analisi terminabile e interminabile* (1937), annotava: « Sappiamo che il primo passo per dominare intellettualmente il mondo che ci circonda e nel quale viviamo consiste nella scoperta dei principi generali, regole e leggi che mettono ordine nel caos. Con questo lavoro semplifichiamo il mondo dei fenomeni, ma nel contempo non possiamo fare a meno di *falsificarlo*, specialmente quando si tratti di processi di sviluppo e di *trasformazione* » (corsivi miei). La falsificazione — necessitata sempre dalla cultura, dalla sua rappresentazione del mondo in sistemi di segni, ma percepita come tale in maniera specifica a partire dal mondo post-cinquecentesco — si manifesta soprattutto nei processi di trasformazione: processi cognitivi, relativamente al mondo esterno, ma anche, e allo stesso tempo, processi endopsichici. Pertanto, semiotica e psicoanalisi mi sembrano tutt'altro che discipline inconciliabili o divergenti, come molti ritengono. Un collegamento teoricamente circostanziato deve essere ancora istituito (anche se c'è qualche tentativo in tale direzione: si veda per es. *La comunicazione intrapsichica* di Giorgio Quintavalle, Milano, 1978); ma intanto possiamo dirci certi che il terreno in comune è assai vasto. Ho l'impressione che la retorica, e in particolare la retorica delle figure di pensiero o metalogismi, possa fare scoperte assai interessanti al proposito.

D. Riguardo al metodo usato nel libro su Eliot, Lei afferma, nell'Introduzione, che « esso ambisce ad essere un metodo strutturalistico in senso trasformativo ». E aggiunge: « La 'verità' di un'opera d'arte non sta né nell'asse paradigmatico né nell'asse sintagmatico, né nella latenza né nella manifestazione, ma nell'*escursione trasformativa* per cui da sequenze si passa a schemi e da schemi a

sequenze, in un circuito continuo ». Vuole chiarire meglio il suo concetto di « trasformazione »?

R. Per rispondere a questa domanda, riprenderò argomenti già toccati in altre risposte e in particolare nella precedente.

Se il testo è una profondità di significazioni, la lettura critica dovrà essere il più possibile *stereoscopica*. Ma, poiché non potrà mai far luce dappertutto, metterà a fuoco *certe* relazioni, verticali e orizzontali. In alcuni miei esperimenti critici, particolarmente quelli sulla poesia di Eliot e sui sonetti shakespeariani, ho cercato di misurare alcune « angolazioni » testuali fra orizzontalità e verticalità — o fra sintagma e paradigma, o fra processo e sistema — rilevando nella fenomenologia della scrittura certe opposizioni generative radicate nel micro come nel macro-testo, « strutture profonde » antinomiche disposte a variatissime escursioni trasformativi.

Nello studio su Eliot mi sembrò di poter rintracciare, nel testo, tali « strutture profonde » a tre diversi livelli di manifestazione: a) come sintagmi nodali, vortici di sovradeterminazione nella compagine formale (per es. due versi di *The Waste Land*: « I think we are in rats'alley / Where the dead men lost their bones »); b) come tensioni lessemmatizzate e disseminate nel macrotesto (per es. *water/fire, broken/between, shadow/eyes, bones (roots)/flesh*); c) come supporti paradigmatici di macrotensioni inferibili dalla processualità delle forme significanti. Con tutta probabilità, il catalogo era troppo empirico e approssimativo. E inoltre la stessa formula « strutture profonde » si prestava a equivoci, confondendosi ad esempio con la linguistica chomskiana. Sarebbe meglio, allora, parlare di « tensioni generative ». Comunque, quel che è importante non è *arrivare* ad esse, ma studiare il lavoro testuale cui esse prestano un'*ipotesi* di coerenza.

Un approccio strutturale-semiotico in senso trasformativo è qualcosa di completamente diverso da un approccio tematico o simbolico. E, più in particolare, esso non implica affatto un voler mettere le mani sul Senso

Profondo dell'opera — che sarebbe riduzionismo semantico collegato a un ingenuo emanatismo. L'ambizione è, piuttosto, quella di percorrere *itinerari di senso* tracciati all'interno di macrotensioni testuali consce-inconsce che non possono trovare soluzioni univoche. E così il Senso slitta sempre, perché il testo non consente decrittazioni tipo rebus. L'artista vive le contraddizioni della sua epoca all'interno delle proprie contraddizioni soggettive; ma è artista proprio in quanto *non le riduce* a formule e non opta mai completamente per l'uno o per l'altro polo dell'opposizione. Se lo facesse, si trasformerebbe in ideologo o in editorialista. È costretto a cortocircuitare sulla soglia di tutte le opposizioni che strutturano il suo spazio immaginativo *dentro* l'orizzonte culturale del suo tempo. E, innanzitutto, fa cortocircuito sulla soglia fra conscio e inconscio, detto e non detto, simbolico e immaginario.

Tale cortocircuito si affida prevalentemente alle modalità trasformazionali già postulate da Freud per il « lavoro onirico » e per il « lavoro arguto ». E torno, con questo, all'apporto che la psicoanalisi può dare alla investigazione del segno. Quella freudiana, in particolare, offre una serie di orientamenti preziosi per una lettura trasformazionale del testo letterario, mostrandoci il funzionamento di alcune grandi modalità linguistico-retoriche del « lavoro testuale ». Il primo modello è indubbiamente costituito dalla struttura del lavoro onirico, cui Freud approdò scomponendo, in una straordinaria avventura di *découpage* semiotico ante litteram, il contenuto manifesto del sogno in unità sintagmatiche sottoponibili paradigmaticamente al gioco associativo, e rintracciando in tal modo i pensieri onirici latenti.

Tipica della vita del sogno è « l'operazione che *trasforma* i pensieri inconsci in contenuto onirico » (p. 463 corsivo mio); ed è un'operazione biunivoca, che va dall'inconscio al preconcio e viceversa, tramite i procedimenti trasformazionali di condensazione, spostamento, rappresentazione ed elaborazione secondaria. Pur con qualche contraddizione, Freud considera il sogno un *testo*, (« Ciò che è stato denominato 'sogno' noi lo chiamiamo 'testo onirico' », scriverà nella Lezione 29 della *Introduzione alla psicoana-*

*lisi*), che vale in quanto tale e *non* per la sua ridicibilità ai pensieri latenti. In una nota aggiunta nel 1914 lo mette in chiaro: « Dopo aver fatto coincidere per tanto tempo il sogno con il suo contenuto manifesto, ci si deve ora guardare anche dallo scambiare il sogno con i suoi pensieri latenti » (p. 529). E in un'altra nota, del 1925, ribadisce che gli analisti non devono trascurare « la differenza esistente tra pensieri latenti del sogno e lavoro onirico ». Infatti, il sogno « altro non è se non una *forma particolare* del nostro pensiero, resa possibile dalle condizioni dello stato di sonno. È il lavoro onirico che produce questa *forma* ed esso solo è l'essenziale del sogno, la spiegazione della sua peculiarità » (p. 463, corsivo miei). Il lavoro onirico è una produzione testuale particolare: « Non pensa, non calcola, non giudica affatto, ma si limita a *trasformare* » (ibidem, corsivo mio).

La difficoltà teorica che mette in guardia contro l'utilizzazione immediata del modello di lavoro onirico al testo letterario sta nel fatto che il sogno è una comunicazione intrapsichica, e iconica oltre che verbale, mentre la letteratura è una comunicazione interpersonale, e tutta verbalizzata. Li apparesenta, però, il processo trasformazionale, che fa sì che il segno sia il prodotto di uno *scambio*, presentandosi come uno *spazio di significazione*, e che la scena letteraria, similmente a quella onirica, non si riveli mai come *la* rappresentazione di qualcosa, bensì come qualcosa che rappresenta anche *qualcos'altro*. Dopo Freud, come dice suggestivamente Mannoni, « proprio da questa possibilità folle noi siamo continuamente occupati a difenderci », perché « dovunque in noi e al di fuori di noi può sempre aprirsi la *scena* in cui ciò che è, è sempre un'altra cosa » (*La funzione dell'immaginario*, pp. 3-4). Non foss'altro che per questo aspetto, o sospetto, fondamentale, lo studio del sogno non può non influenzare l'analisi di qualsiasi testo (e non ha detto, dopotutto, Borges che l'arte è un sogno guidato?).

Ma va ricordato anche che il tardo Freud arrivò a giudicare spesso « interminabile » l'analisi, a causa della impossibilità di accedere al processo primario mettendo



le mani una volta per tutte sui pensieri latenti in un lieto fine da film hollywoodiano anni Trenta-Quaranta. Il lavoro onirico si perpetua così in un *sistema* onirico, nel macrosogno, diciamo, di un'intera vita; allo stesso modo in cui il lavoro testuale è di fatto il lavoro non solo di un singolo testo ma anche del macrotesto. E se non c'è un *prima* da scoprire una volta per tutte — tentazione deterministica della lettura del sogno secondo la direzione inconscio → conscio —, quel che resta è una processualità trasformazionale inconscio ⇌ conscio che non consente di districare il desiderio dalla sua formulazione testuale, le spinte libidiche dalle loro codificazioni culturali. Quando Freud dice già nell'*Interpretazione dei sogni* e ripete nel *Motto di spirito* che « noi conosciamo le proprietà del pensiero inconscio, e le sue discrepanze dal pensiero 'preconscio' suscettibile di coscienza, solo dai risultati, appunto, del 'lavoro onirico' » (p. 183), egli ha già escluso che si possa arrivare al *prima*. Un *prima* che nel lavoro testuale è un fantasma da fugare definitivamente: non c'è il *prima* né del pensiero conscio (visione illuministica della letteratura) né del desiderio inconscio (riduzionismo di tanta critica da Freud), ma c'è il *mentre*, il processo trasformazionale, tra pensiero e desiderio, tra simbolico e immaginario.

Tutto parte dallo studio sul lavoro onirico, e tuttavia, è ben noto ormai, l'opera di Freud che ha rivelato le più straordinarie suggestioni per l'analisi del lavoro testuale è *Il motto di spirito*, dove viene indagata, con una sistematicità classificatoria e una competenza linguistica e retorica davvero sbalorditive per quei tempi, la tipologia dei motti, di parola o concettuali, al fine di cogliere le motivazioni e i procedimenti basilari del lavoro arguto. Non posso soffermarmi granché su un'opera così complessa, che del resto è stata già assunta da vari critici, e in particolare da Francesco Orlando, come il modello fondamentale, insieme al saggio sulla « negazione », per una lettura freudiana della letteratura. Mi limiterò a qualche osservazione.

Nel lavoro arguto Freud ritrova le stesse grandi modalità trasformazionali già scoperte nel lavoro onirico, ride-

finito perentoriamente come « tutta la somma dei *processi di trasformazione* che hanno trasportato i pensieri onirici latenti nel sogno manifesto » (pp. 182-3, corsivo mio). E le ritrova, stavolta, in testi non solo tutti verbalizzati, e quindi oggettivamente dati, ma usati *per* una comunicazione interpersonale, il cui schema di base risulta essere triangolare: chi dice il motto, la vittima del motto, l'ascoltatore-complice. Siamo, a tutti gli effetti, nel campo del lavoro testuale, e quindi le indicazioni teoriche e metodologiche sono applicabili al lavoro specificamente letterario. Il fantasma del *prima* psichico si allontana radicalmente: « Il motto ha in misura evidentissima il carattere di un' 'idea' involontaria. Non è che un minuto prima si sappia già che motto si pronuncerà e che si tratti poi solo di rivestirlo di parole. Si avverte invece un che di indefinibile che paragonerei a un' 'assenza', a un allentamento improvviso della tensione intellettuale, e subito ecco che il motto c'è, d'un colpo, il più delle volte già provvisto della sua veste » (p. 189). La definizione riassuntiva del lavoro arguto è pertanto la seguente: « Un pensiero preconscio viene abbandonato per un momento all'elaborazione inconscia e ciò che ne risulta viene colto immediatamente dalla percezione cosciente » (p. 188). Il motto, come il sogno, il sintomo e il lapsus, è una *formazione di compromesso* che si testualizza in un processo trasformazionale biunivoco conscio ⇌ inconscio. Ma, a differenza dal sogno, dal sintomo e dal lapsus, il motto non è « da tutti », e in questo si apparenta più strettamente col lavoro letterario. Ne risulta anche che, se non esiste il *prima* unidirezionale, si dà tuttavia una *competenza* specifica per la performance arguta: « Il lavoro arguto non è alla portata di tutti [...] Nelle persone spiritose bisogna dunque supporre particolari disposizioni o condizioni psichiche, che permettano o favoriscano il lavoro arguto » (p. 163). Dunque, anche il singolo motto presuppone, per così dire, un macro-motto, una linea di tendenza che provvede, tramite *trasformazioni*, a testualizzare l'esperienza in una comunicazione insolita (e con questo ci avviciniamo moltissimo al lavoro letterario).

Ci sarà chi è più portato al motto osceno, chi al motto

ostile, chi a quello cinico, chi a quello scettico. E ci sarà, soprattutto, chi avrà una tendenza al motto verbale e chi a quello concettuale. Vengo, così, all'ultima osservazione sul lavoro arguto. Esso ci propone uno schema che, trasposto al lavoro letterario, non solo presenterà le varie modalità trasformazionali a un ben più alto grado di complessità, ma tenderà anche a *combinare* le categorie proposte. In particolare, quelle del motto verbale e del motto concettuale: giocare con le parole e giocare con i pensieri si possono distinguere nella tipologia del motto, molto meno in letteratura. Teniamo conto, intanto, dell'enfasi posta da Freud sulla distinzione fra queste due categorie di motti: « ... solo il giocare coi pensieri conduce inevitabilmente all'assurdo, mentre l'altra fonte del piacere dell'arguzia, il gioco di parole, produce solo occasionalmente questa impressione e non provoca regolarmente la critica che vi si ricollega [...] Il giocare con le parole [...] è soggetto a repressione soltanto in misura moderata. Il gioco eseguito con i pensieri [...] è votato a una repressione assai più energica, e il piacere che esso può dare è soltanto il piacere di essersi sbarazzato di un'inibizione » (p. 162).

Il gioco con il linguaggio, che fa sempre parte del sistema di un testo, è generato dal desiderio o da una logica segreta e alternativa. È una turbolenza nell'ordine simbolico e affonda le radici nell'immaginario. In letteratura, è la beffa dei codici *dentro* i canali consentiti dai codici: un gioco, dunque, « rivoluzionario ». A differenza che nel motto, in letteratura bisogna postulare che il gioco con i pensieri si manifesti necessariamente nel gioco con le parole. E non ci sarà gioco di parole che non sia gioco di pensieri. La letteratura non è mai « innocente », come può esserlo invece un certo tipo di motto, perché essa è sempre, in qualche misura, una contestazione, o un riassetto, conscio-inconscio del mondo, o meglio del modello del mondo imperante in una cultura. In questo senso la letteratura è anche ritorno del represso e veicolo di un immaginario di più lunga durata del simbolico ufficiale.

Mi sono dilungato, forse oltre il necessario in questa sede, sul concetto di trasformazione secondo Freud, ma

mi è sembrato utile sottolineare i preziosi suggerimenti per un'indagine linguistico-retorica della profondità del testo che ci possono venire da una psicoanalisi non ridotta a schemi e a complessi da applicare riduttivamente alla letteratura. Certo, il concetto di trasformazione non si esaurisce nell'ambito di una psicoanalisi del segno. Le « angolazioni » testuali, che indicano percorsi trasformazionali, rimandano anche a sistemi oppositivi non afferenti alla dialettica conscio-inconscio. Lo scontro di valenze simboliche e di modelli culturali e ideologici nella strategia delle forme si manifesta, a seconda delle epoche e dei testi, a diversi livelli di consapevolezza. Anche se la misura di quella consapevolezza dipende poi in buona parte, come sappiamo, dall'ottica dei lettori nella storia. E noi, lettori postfreudiani, convinti o meno, non possiamo non ricercare in qualche modo nei testi *anche* la profondità trasformazionale psicoanalitica dei segni.

D. Che ruolo ha nel modello comunicativo jakobsoniano il *contatto*?

R. Il *contatto*, nel modello di Jakobson, non è solo il canale fisico tramite cui si realizza la comunicazione (la scrittura, le onde sonore ecc.), ma è anche e forse soprattutto la « connessione psicologica fra il mittente e il destinatario, che consent(e) loro di stabilire e di mantenere la comunicazione ». È, dunque, un patto comunicativo basato su sistemi di attese, presupposizioni, implicazioni e, ancor più, disposizione a cooperare (come direbbe Grice). Visto in questa luce, il contatto è il livello primario della comunicazione. Si può ignorare il contesto, non condividere il codice; eppure, se c'è il contatto, qualcosa filtra ugualmente (per esempio nella comunicazione fra due persone che parlino lingue diverse).

Nella lettura di un testo letterario, il contatto mi sembra essere essenzialmente di due ordini: a) filologico, b) estetico-psicologico-ideologico. Sul secondo mi sono già soffermato; sul primo noterò, anche se mi pare ovvio, che

è indispensabile e preliminare ad ogni fruizione non occasionale. La filologia restaura contatti precari o perduti.

Nella scrittura di un testo letterario, infine, il contatto è l'immagine del destinatario che l'autore ha, o si finge, nella strutturazione della sua opera. Va aggiunto, comunque, che la funzione del destinatario proiettata in tal modo nell'opera non è che una delle funzioni testuali e si presenta come storicamente determinata. Possiamo ricostruire il contatto implicato da Virgilio nella scrittura dell'*Eneide*? E se vi riusciamo, il nostro contatto collimerà con quello? Voglio dire che la cooperazione del lettore — di cui tanto, e spesso a ragione, si parla oggi — può svolgersi in senso diverso, o addirittura opposto, rispetto a quanto previsto dall'autore: per ragioni di ottica storica, o soggettiva, e ancor più per il fatto che la funzione testuale implicita del lettore afferisce alla strategia *conscia* dell'autore; ma la profondità del testo contiene segreti e sorprese tali da spiazzare, qualche volta, l'autore stesso e il suo lettore implicito o ideale.

D. Come si definisce l'autore dal punto di vista semiologico?

R. L'autore in quanto tale, in quanto persona reale, non può che sfuggire alla prospettiva semiologica. Vi rientra solo a condizione che lasci tracce, e dunque segni, che possano essere percepiti come pertinenti, sia pure dall'esterno, alla strutturazione testuale delle sue opere: appunti, lettere, note di diario ecc. Quelle tracce possono far parte delle circostanze, vicine o lontane, dell'enunciazione e quindi concorrere a far percepire l'orientamento pragmatico contestuale a cui ogni testo, pur ellitticamente, rinvia.

D. Lei è autore di un romanzo interessante, *Mostri agli alisei*, Milano, 1977. Quali sono le facilitazioni e le difficoltà di uno scrittore-semiologo (di chi *sa* cosa sia il romanzo) nello scrivere la narrativa? Il piacere dello scrivere esiste veramente oppure si tratta solo di un virtuosismo dell'operatore nel « raccontarci » elementi conosciuti?

R. Se si scrive narrativa, ci si mette su una lunghezza d'onda sostanzialmente diversa da quella della scrittura di un saggio critico. Bisogna cercare di dimenticare la propria competenza specifica sul montaggio e lo smontaggio delle sequenze, dei temi, dei motivi ecc. O meglio bisogna dimenticare la propria coscienza metalinguistica nei confronti dei linguaggi altrui, *non* nei confronti del proprio. Il piacere dello scrivere « finzioni » può, così sussistere anche in chi faccia il critico di professione. E tuttavia scrivere non significa compiere un atto, ma molti atti. Si scrive una pagina o un capitolo o una parte e ci si trova su quella lunghezza d'onda diversa cui accennavo prima; ma poi si rilegge, si progetta il seguito, si scrive la composizione delle parti. Qui si possono verificare, nella mia esperienza almeno, interferenze di lunghezze d'onda. Ma non direi che ciò sia per forza negativo o indichi « artificio » nel senso deteriore. E poi, i trucchi vanno addebitati tutti al critico o non sono costitutivi, sempre, dello scrittore che parte per la tangente della menzogna? E il piacere del testo è un piacere ingenuo o un piacere mediato? E, infine, è possibile un « divertimento » inventivo nel linguaggio al di fuori di una coscienza metalinguistica?



I. FLETCHER (ed.), *Decadence and the 1890s*, London, Edward Arnold, 1979, pp. 216.

Messa da parte l'ottica strabica dominata dall'etichetta diversiva 'epoca di transizione' e quella nominalistica orientata verso uno studio totalizzante di un ipotizzato 'movimento', gli autori di questa raccolta ci propongono delle ipotesi di lettura dell'arte decadente che mentre interrogano la singolare specificità di quella stagione letteraria ne mettono a fuoco la fluidità e l'evanescenza mediante un'attenzione nuova per ciò che di quella stagione ancora oggi è considerato laterale e periferico.

Si ha l'impressione che in questo volume — curato da Ian Fletcher per l'autorevole collana degli Stratford-Upon-Avon Studies — e sull'intricato e intrigante terreno dell'arte di fine secolo si siano felicemente esercitate alcune delle tendenze critiche più agguerrite del panorama inglese contemporaneo: quella psicanalitica attenta all'organizzazione del discorso dei testi letterari (nei saggi di J.B. Gordon e C. Snodgrass, autori rispettivamente di « Decadent Spaces: Notes for a Phenomenology of the *Fin de Siècle* » e « Swinburne's Circle of Desire: A Decadent Theme »); quella marxista aggiornata secondo le prospettive dell'odierno dibattito in corso in Inghilterra su Gramsci, Benjamin e lo strutturalismo Althusseriano (nel saggio di J. Goode « The Decadent Writer as Producer »); quella sociologica rivisitata alla luce della teoria dei ruoli sessuali (nel saggio di J. Palmer « Fierce Midnights: Algolagniac Fantasy and the Literature of Decadence »). Al volume partecipano anche J. Stokes (con « The Legend of Duse »), R.K.R. Thornton (con « 'Decadence' in Later Nineteenth-Century England ») e J. Lucas (con « From Naturalism to Symbolism »).

Ma quale che sia l'angolazione metodologica e lo specifico campo di indagine di ciascun autore, essi contribuiscono con analisi quasi sempre assai sofisticate alla spiegazione di quella sindrome singolare di fine secolo che fece dell'arte un'esperienza esistenziale. Quasi tutti, infatti, esplorano l'arte decadente come il tentativo di dar risposta ad un problema di identità, ad una frammentazione dell'io, ad un ermafroditismo che fu anche e soprattutto simbolo sessuale di una condizione esistenziale e tematizzazione metaforica della stessa condizione dell'arte; una sindrome questa che scaturiva da una separazione dalle origini (fossero esse Dio o il passato), dal rifiuto di

quell'idea di organico, di totalità e di assoluto che aveva fino ad allora permeato la tradizione della cultura inglese (quella egemonica così come la 'contro-cultura' vittoriana) e che presto sarebbe stata di nuovo recuperata e rinvigorita dal simbolismo obliterando quanto di potenzialmente dirompente c'era nell'estetica decadente.

Per J. B. Gordon è l'effetto-specchio che accomuna in un unico gioco di rifrazioni continue l'arte di fine secolo, che spiega la forma della ricerca circolare intrapresa dall'esteta e del metodo autobiografico da lui scelto: quello della letteratura infantile, delle confessioni, delle autobiografie, delle storie di creature polimorfe che con atteggiamento voyeristico e Pateriano distacco pseudo-scientifico assistono vicariamente, come il Dottor Jekyll, alla vita del loro doppio. Fallito il viaggio del pellegrino romantico che cerca nel mondo la sua realizzazione, fallito il suo ideale di crescita armonica, l'esteta vi sostituisce la sua ricerca che è « aperta a tutte le opzioni » (p. 38), soggettiva e circolare, fatta cioè di regressione e di sofisticato artificio, di singoli ed episodici momenti di esperienza che si accumulano come per accrezione e che riproducono nella loro eterogeneità l'io diviso fra l'uomo e le sue maschere (cfr. p. 36). E se l'artista finisce col vivere l'eco o il riflesso di sé, anche il linguaggio, separato dalle sue origini nelle cose, è vittima della stessa circolarità, di quella che potremmo indicare come una perdita del referente. La sua forma, dice J. B. Gordon è quella delle scatole cinesi, la sua struttura è labirintica, le parole rimandano ad altre parole, le metafore ad altre metafore tanto che la loro perfetta identità porta alla tautologia o al silenzio delle pagine bianche di Mallarmé (cfr. pp. 32-33 e 45-46). Opportuna ci sembra infine, nell'acuto saggio di J. B. Gordon, l'indicazione di una sostanziale affinità fra la fenomenologia *fin de siècle* e l'insieme di immagini ('stadio dello specchio', ecc.) che l'allora nascente psicanalisi adotta per descrivere la relazione 'formazione dell'io-narcismo' (cfr. pp. 48-49).

Ancora Freud e poi Laing e in parte la scuola francese di *Poétique* aiutano C. Snodgrass a descrivere con particolare perizia la ribellione eroica e criminale dell'eroe-amante presente nella poesia di Swinburne. La rivolta sarebbe dettata dall'assenza del divino che l'eroe-amante sente in sé e dalla volontà di ristabilirne la presenza mediante il suo desiderio erotico che è violazione del tabù, trasgressione dell'ordine e affermazione di quelle potenzialità divine di cui l'uomo è stato privato con la creazione. Ma il percorso di questo agognato ritorno alla grazia è di natura circolare poiché la trasgressione contiene in sé il terrore e il fascino del tabù; la perfetta e criminale fusione con l'oggetto deificato del loro amore da parte dei vari Tannhäuser e Saffo è in effetti desiderio narcistico dell'altra parte di sé, volontà di ricongiungersi ad essa ed in essa rispecchiarsi; la trascendenza e quindi la perdita della *differenza* a cui essi aspirano è soluzione ossimorica, assimilazione dei contrari, unificazione degli opposti, assenza di assoluti. Anche il linguaggio che

dà forma alla loro insurrezione ha smarrito il suo oggetto e la parola riempie il vuoto moltiplicandosi e ripetendosi.

Un'analisi per molti versi affine a quella di J. B. Gordon guida l'indagine di I. Fletcher sulle piccole e poco longeve riviste preraffaellite e decadenti (cfr. pp. 173-74): se alla condizione sacrale della arte totale, alla creazione del libro che in sé fonde tutte le arti, alla stabilità sembrerebbe aspirare la preziosità dei titoli e del formato, quella aspirazione è pervasa invece dalla evanescenza del racconto breve e della lirica mai pienamente generata, dai luoghi incerti dell'impressione di viaggio, dagli spazi impalpabili delle descrizioni, dalla marginalità del piccolo saggio, dal carattere accidentale, esterno e improbabile dei pezzi di autobiografia; stili, forme e generi che nella loro molteplicità e come i cosmetici di Max Beerbohm esprimono attraverso diverse maschere l'io frammentato dell'artista *fin de siècle*. La tesi di I. Fletcher promette finalmente di riscattare dalla condizione di zona opaca e periferica un settore importante del panorama letterario di fine Ottocento e di elevare il discontinuo, l'eclettico e il frammentario ad illuminante paradigma del rapporto che la scrittura intrattiene (o non intrattiene) con i suoi referenti alla fine di quel secolo. Peccato che una tesi così promettente rimanga come schiacciata sotto il peso di una preponderante preoccupazione documentaria.

Se nei saggi di Gordon, Snodgrass e Fletcher la fenomenologia della frammentarietà e della molteplicità è descritta all'interno dei testi, J. Goode con un affascinante programma si propone di verificare in che modo e in che misura la « specifica resistenza alla coerenza » (p. 111) del decadentismo abbia minato la funzione egemonica della letteratura. Alla base del suo studio oltre alle tesi di Benjamin ci sono quelle di Poggioli, Eagleton, Macherey e Balibar. Al contrario del simbolismo e del modernismo, sostiene J. Goode, la cui ricerca di una 'totalità espressiva' condivide con una tradizione ottocentesca di Arnoldiana memoria il senso di alienazione così come l'aspirazione ad una unità trascendente (sia essa lo Stato, la cultura, il disegno unitario della forma, la comunità organica, ecc.), il decadentismo sarebbe esente da questa aspirazione egemonica. Col suo rifiuto della organicità della forma (cfr. anche il saggio di R. K. R. Thornton, pp. 18-21) e di qualsiasi idea di universale e di assoluto non solo avrebbe messo in discussione l'ideologia delle forme ma avrebbe denunciato la cultura e la letteratura in quanto forme di produzione ideologica. Ed è soprattutto nell'estetica di Pater che a J. Goode sembra di poter scorgere questa prospettiva materialista, questa resistenza del 'produttore' (di colui che produce valori e beni di consumo) a farsi 'guardiano' di un'astratta spiritualità (cfr. pp. 113-115). Permane nello studio di Goode una certa ambiguità terminologica per il significato spesso diverso che egli assegna a 'produzione', cosa che nonostante le precisazioni e le ammende fatte nell'appendice metodologica rende il suo lavoro di dif-

ficile lettura; né il saggio è esente da audaci proposizioni (il decadentismo condurrebbe all'arte proletaria e al teatro di Brecht, egli dice a p. 129), ma è proprio questo suo carattere per così dire estremo, a tratti, che lo rende stimolante e che può sollecitare un auspicabile ripensamento del già detto.

Ancora un saggio fra gli altri meriterebbe un'attenzione maggiore della semplice menzione. Quello di J. Stokes, «The Legend of Duse», un'interessante discussione della contraddittoria figura dell'attrice condotta sulla base delle diverse concezioni che sul teatro, sull'interpretazione e sulla rappresentazione vengono espresse dall'estetica decadente, simbolista e naturalista.

Lo studio di Stokes infatti contribuisce a fare di questa raccolta un testo importante sul decadentismo, un testo che mentre ne ha messo a fuoco la specificità, ha saputo cogliere nel molteplice e nel marginale elementi indispensabili ad una sua meno pigra comprensione, e che mentre ai lavori pionieristici di F. Kermode (*Romantic Image*) o M. Praz (*La carne, la morte e il diavolo*) pure rimanda, ha saputo proporre di quel periodo (con qualche sola rara eccezione) una sua originale e stimolante lettura.

MARIA DEL SAPIO

S. PRICKETT, *Victorian Fantasy*, Hassocks, The Harvester Press, 1979, XVI+257 pp.

L'irrazionale, il mistico, il fantastico, come modalità psichiche e categorie estetiche riferite alla letteratura e alla cultura vittoriana, sono stati di recente oggetto di particolare attenzione da parte della critica. Nel 1972, ad esempio, è uscito il saggio di E. B. Gose Jr., *Imagination Indulged. The Irrational in the Nineteenth-Century Novel* (Montreal and London, McGill-Queen's U. P.), che esamina la nascita del romanzo gotico, l'interesse per la fiaba e l'uso del «romance» nella narrativa ottocentesca in relazione ad alcuni importanti romanzi del secolo. La tesi dell'autore — che non nasconde le sue simpatie per la dottrina junghiana ma si astiene dall'imporla al lettore — è che scrittori come Emily Brontë, C. Dickens, T. Hardy e J. Conrad rifiutarono di adeguarsi ai valori e ai codici culturali dominanti, così come alle convenzioni letterarie dell'epoca; ciò si manifesterebbe nel loro tentativo di superare il 'realismo' inteso come mera obiettività, e di esprimersi nei romanzi attraverso strutture simboliche, mitiche e archetipali, «patterns which could lead to the symbolic process of transformation and rebirth» (p. IX). Alla presenza del sovrannaturale nella narrativa ottocentesca inglese e americana sono stati dedicati altri tre volumi in questi ultimi anni: *Dickens and Mesmerism: The Hidden Springs of Fiction* di F. Kaplan

(Princeton, N. J., Princeton U. P., 1975), *Edward Bulwer-Lytton: the Fiction of New Regions* di A. C. Christensen (Athens, Ga., University of Georgia Press, 1976), e *The Metaphysical Novel in England and America: Dickens, Bulwer, Melville and Hawthorne* di E. M. Eigner (Berkeley, Los Angeles and London, Univ. of California Press, 1978). Anche qui, come si evidenzia dai titoli, l'intento degli autori è di esplorare quelle zone dell'esperienza che sfuggono ad una precisa descrizione ma che occupano un posto di rilievo nella genesi della opera di quegli scrittori.

Su premesse simili si muove *Victorian Fantasy*. S. Prickett parte dall'assunto che, nonostante l'800 sia comunemente identificato col trionfo della razionalità e del realismo in arte e in letteratura, esso è anche il secolo in cui si sono affermate con più vigore tecniche espressive non realistiche, che includono sogni, visioni, il « nonsense ». *Victorian Fantasy* si propone, appunto, di analizzare questa « counter-tradition » attraverso l'opera di alcuni scrittori che privilegiarono un approccio diverso da quello naturalistico prevalente, non in opposizione bensì in aggiunta ad esso.

Dopo aver brevemente delineato l'evoluzione della parola « fantasy » — da Longinus, attraverso Chaucer e Shakespeare, fino a Coleridge —, l'autore si sofferma sulle sue varie accezioni in relazione a due termini affini, « imagination » e « fancy », cruciali nell'estetica romantica per le loro implicazioni filosofiche, essendo comunemente associate a « reason » e « understanding » e alle relative categorie kantiane.

In questa prima parte il libro si presenta come un *excursus* nel sec. XIX dei molteplici significati e delle varie manifestazioni del fantastico, dalla riscoperta della fiaba — nel 1823 fu pubblicata per la prima volta in Inghilterra una selezione di fiabe dei fratelli Grimm, mentre quelle di H. C. Andersen furono tradotte nel 1846, anno in cui uscì il primo *Book of Nonsense* di Edward Lear — alla rinascita gotica nelle sue diverse forme — nella poesia, nel romanzo, in architettura, nelle tecniche di illustrazione e di incisione.

Evitando l'errore di generalizzare sulle cause che produssero l'esplosione del fantastico nell'800 e di semplificare il discorso riducendo il fenomeno a un prodotto della proverbiale inibizione e repressione sessuale vittoriana, l'autore si propone di individuare non soltanto il sostrato culturale che lo generò, ma anche il nuovo linguaggio in cui si esprime:

The 'internalization' of fantasy in the early nineteenth-century meant, in effect, the evolution of a new language. The worlds of dreams and nightmares, madmen and children were areas of human experience which had hitherto been all too often ignored or even denied. Their recognition helped to open up a new view of the human mind in which conventional distinctions between aesthetics and psychology were blurred by a growing awareness of the unconscious in shaping our mental processes (p. 38).

La presenza dell'elemento psicologico nella creazione di universi fantastici è innegabile, né questa è un'affermazione originale; ma convincente risulta la distribuzione del materiale in sei capitoli suddivisi per filoni e tendenze. In « Christmas at Scrooge's », per esempio, Prickett suggerisce che il gusto per il sovrannaturale esprimeva un bisogno di spiritualità in un'epoca solo apparentemente religiosa (e questo è il caso della *Christmas Carol* di Dickens), mentre in « Dreams and Nightmares: Monsters under the Hill » propone di leggere *Frankenstein* come il prodotto di un processo tipicamente romantico di interiorizzazione del fantastico: « being a monster is a quality of the mind » (p. 76). Le scoperte scientifiche della prima metà del secolo — ad esempio i ritrovamenti di animali preistorici poi riprodotti in modelli esposti al pubblico — certamente influenzarono l'arte e la letteratura, ma è soltanto nel secondo '800 che si attua una vera sintesi « of the psychological tradition of the striking gothic image with the new and fantastic forms suggested by the fossil discoveries and the accompanying wave of evolutionary theorizing » (p. 84). Ne è un esempio la letteratura per l'infanzia, popolata da creature deformi, spiriti e folletti: racconti come *The Water Babies* di C. Kingsley, *The Enchanted Castle* di Edith Nesbit e *The Princess and the Goblin* di G. Mac Donald — nonché le illustrazioni che accompagnavano quei testi, opera di G. Cruikshank, H. P. Millar, A. Hughes — sono abitati da esseri misteriosi ed orribili che sono al tempo stesso rappresentazioni della realtà (i dinosauri di Hawkins esibiti al Crystal Palace) e simboli dell'inconscio, a dimostrare come l'epoca avesse bisogno di mostri concreti se non altro per esorcizzarne altri, più sconosciuti e incontrollabili.

Prickett individua l'esistenza di altre correnti sotto la superficie delle 'fantasie' vittoriane: il male in senso metafisico prende forma nella corruzione sessuale, questa volta attraverso figure umane, come nei « romances » gotici di Tennyson e di Morris, o nei racconti e nei disegni erotici di Beardsley, dove il bizzarro, il grottesco e l'osceno si fondono raggiungendo, secondo l'autore, l'apoteosi di un particolare filone della « fantasy »: « the tension between the monstrous fragment and the organic and unified whole » (p. 112). Una altra tendenza è rappresentata, ovviamente, dal « nonsense », una convenzione letteraria che permise ai tardo-vittoriani Carroll e Lear di affrontare un mondo divenuto più complesso e repressivo, così come la « Gothic convention » aveva fornito a tanti scrittori della fine '700-inizi '800 un nuovo linguaggio per esplorare aree psicologiche non ancora frequentate dalla cultura contemporanea. Le allegorie di Kingsley e di Mac Donald, le favole di Kipling e di Nesbit, infine, sono ricondotte da Prickett alla tradizione cristiano-platonica per il tema dell'esistenza di un mondo ideale che l'uomo ha conosciuto prima della sua nascita e a cui si riavvicina attraverso l'immaginario.

A questa categoria psicologico-estetica viene dunque riconosciuto

un posto importante nella cultura vittoriana: essa non ha rappresentato mera evasione dalla realtà ma ricerca di qualcosa di profondamente radicato nella psiche. Questo libro, pur procedendo un po' affannosamente per accumulazione di dati attraverso l'ampia gamma di « fantasy » che l'800 ha prodotto in Inghilterra, e pur non rivelando quasi nulla di nuovo, offre buoni spunti di riflessione ed una ricca informazione. Colpisce, però, che nella vasta bibliografia (che comprende, ad esempio, un testo 'teorico' come il saggio sul fantastico di T. Todorov) non compaia il famoso studio di Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo*, un classico sulla letteratura romantica e decadente, né quello, più recente, di E. S. Rabkin, *The Fantastic in Literature*.

MARIA TERESA CHIALANT

A. SWINGEWOOD, *Il mito della cultura di massa*, Roma, Editori Riuniti, 1980. 211 pp.

L'edizione italiana di questo libro pubblicato originariamente nel 1977 offre lo spunto per una riflessione sulla profonda trasformazione che si è registrata in Inghilterra nell'ultimo decennio nel campo della critica e degli studi culturali.

È evidente infatti che si è ormai decisamente invertita quella tendenza all'insularità dell'intelligentsia britannica che in un articolo rimasto celebre (« Components of the National Culture », *New Left Review*, n. 50, ag. 1968) Perry Anderson individuava come la causa — e allo stesso tempo la conseguenza — della carenza di radicate e significative tradizioni teoretiche nazionali. La ricerca di astrazione e di definizione teorica che si va facendo strada in Inghilterra rappresenta senza dubbio un utile correttivo all'atteggiamento che fino a tempi recenti ha dominato la critica britannica, in così larga misura ancorata agli orientamenti del *practical criticism* e chiusa ad un dialogo produttivo con le più moderne e vivaci correnti di pensiero europee. Il lavoro di Swingewood si inserisce appunto in questo più generale sforzo di elaborazione e di sprovincializzazione, ed è questo uno dei motivi per cui presenta un notevole interesse.

Ma il libro è interessante anche per altri versi ed in particolare perché l'argomento di cui tratta e cioè la cosiddetta 'cultura di massa' tocca da vicino ciascuno di noi con i suoi molti interrogativi ancora irrisolti. La tesi di Swingewood, che assegna un carattere ideologico (e per ciò stesso mistificante) alla definizione 'cultura di massa' e alla teoria sociale che la sottende, fornisce a questi interrogativi una risposta che, pur non essendo pienamente convincente, rappresenta tuttavia un contributo molto stimolante al dibattito sulla cultura contemporanea.

Come già si annuncia nel titolo, *Il mito della cultura di massa*



nega che una tale cultura esista al di fuori del mito che di essa ha costruito una tradizione critica ormai secolare, anzi un coacervo di correnti critiche apparentemente antitetiche tra loro ma in effetti concordi nell'assegnare alle masse un ruolo passivo e irreversibilmente subalterno. All'interno di tale tradizione — composita ma sostanzialmente univoca — l'autore individua tre atteggiamenti fondamentali: la concezione radicalmente pessimista sostenuta dalla scuola di Francoforte per cui le masse sono vittime inermi di un sistema di dominazione ideologica universale, ubiqua, inarrestabile; la visione non meno pessimista nutrita dagli Eliot, dai Leavis e da quanti altri lamentano il fatale scadimento dei valori culturali autentici erosi dalla civiltà tecnologica, basata sulla produzione e sul consumo di massa; ed infine l'orientamento che Swingewood definisce « pluralismo culturale » e che caratterizza gli « evoluzionisti progressivi » come gli americani Shils e Bell per i quali « l'accento si sposta quasi interamente dalle questioni del dominio, della legittimazione e della vitalità culturale ai più prosaici problemi di chi consuma che cosa, dove e come ... la cultura diventa sintomo di ciò che esiste al livello della vita quotidiana e di modelli di consumo stratificati; la più ampia questione della relazione tra cultura, dominio di classe e ideologia, svanisce » (p. 17). Anche quei critici inglesi come Hoggart e Williams la cui opera è alla base degli attuali studi culturali vengono assimilati implicitamente a questo ultimo raggruppamento poiché la loro accettazione del concetto antropologico di cultura alla cui formazione contribuiscono tutte le componenti sociali (ivi compresi gli strati popolari) « elimina tutte le contraddizioni e i conflitti di interesse tra (e all'interno delle) classi sociali, privando il concetto di cultura di qualsiasi ruolo nel dominio di classe » (p. 76).

A parte rilievi specifici che possono muoversi all'inserimento di questo o quel critico in uno dei tre filoni individuati (il trattamento riservato a R. Williams è forse il più arbitrario), e a parte lo schiacciamento talvolta deformante che in tale operazione subiscono alcune delle teorie esaminate, va riconosciuto all'autore l'indubbio merito di aver tracciato un quadro sintetico delle posizioni più rilevanti nel campo, quadro che, pur essendo estremamente idiosincratico, può costituire un utile punto di riferimento assolvendo anche ad una funzione di informazione paragonabile a quella che a suo tempo svolse in Italia Umberto Eco con il suo *Apocalittici e integrati*.

Non meno importante è che egli abbia individuato un duplice rischio che incombe su chiunque affronti la sociodinamica della comunicazione culturale: l'abitudine di considerare le masse come imprigionate in un ruolo statico e privo di alternative (concezione che Swingewood sembra temere che possa addirittura incoraggiare un atteggiamento di fatalistica passività nelle masse stesse); e la tendenza a trascurare la natura dialettica dei rapporti tra sistema economico, assetto di potere e produzione culturale, mancando così

di cogliere il carattere conflittuale della comunicazione culturale (sede e obiettivo della lotta per l'egemonia). Va anche detto però che *Il mito della cultura di massa* non presenta una soddisfacente attuazione pratica di quest'utile indicazione metodologica poiché, malgrado le sue intenzioni programmatiche, non riesce compiutamente nel difficile tentativo di elaborare e di applicare un modello interpretativo abbastanza duttile e articolato da esaurire la complessità dei molteplici e polivalenti rapporti dialettici tra le componenti del reale. Il libro riflette una fase di critica prevalentemente negativa a cui non si accompagna una costante capacità di superare le manchevolezze riscontrate nelle elaborazioni analizzate. In questo senso il lavoro è in sé un indizio interessante delle difficoltà tra cui si svolge l'imponente sforzo di revisione e di riappropriazione dei principi teorici marxisti che caratterizza l'attuale stadio del dibattito culturale in Inghilterra.

In alcuni casi l'autore riesce a proporre una sua interpretazione che tenga conto della ricca complessità della dinamica sociale (una esemplificazione di questo sforzo è rappresentata dal paragrafo intitolato « Egemonia e teoria dell' 'integrazione' », pp. 59-71). Più spesso, per refutare concezioni che gli sembra non diano sufficientemente ragione di tale complessità, egli fa ricorso a un'astratta enunciazione di principio non materata da argomentazioni convincenti. Così, per esempio, nell'associarsi al coro di voci che sempre più frequentemente si vanno levando contro la visione rozzamente cospiratoriale di un'azione di consapevole condizionamento ideologico da parte di mezzi di comunicazione direttamente manipolati da ben individuati gruppi di potere, egli afferma: « Se, nella società civile, l'egemonia borghese si esercita sulle più importanti istituzioni culturali, i *mass media* devono però riflettere in parte l'esistenza di un diffuso consenso, basato sull'ideologia borghese, che non è né forzato né inconscio » (n. 133). Ma il tanto attaccato modello del meccanico riflesso delle forme sovrastrutturali riemerge come gratuita giustificazione moralistica dell'azione dei *media*. Alle masse sindacalizzate e legalmente inquadrare nei partiti democratici viene riconosciuta autonomia di giudizio e la soddisfazione di avere una parte attiva nella volontaria accettazione dell'egemonia borghese: « Al livello della coscienza popolare, idee sulla natura di classe del capitalismo coesistono con l'accettazione del concetto di interesse nazionale. La legittimazione è più problematica oggi di quanto non fosse durante il secolo XIX; la sopravvivenza della società borghese testimonia della forza della società civile e in particolare delle istituzioni della classe operaia che hanno reso quella sopravvivenza possibile. Non sono i *mass media* a conservare il capitalismo contemporaneo » (*Ibidem*). I *media*, specchi fedeli dei rapporti di produzione e di potere, riflettono l'attuale equilibrio alla cui determinazione essi sono estranei.

Inoltre, alla visione deterministica e pessimistica imputata alla

teoria della cultura di massa, Swingewood oppone una fiducia che in definitiva nega anch'essa qualunque ruolo veramente significativo e attivo alle forze sociali emergenti e antagoniste («...la società borghese crea sia le fondamenta per lo sviluppo capitalistico sia le istituzioni che devono opporsi ad esso e, alla fine, distruggerlo. Il capitalismo come sistema economico crea non solo le istituzioni politiche e sociali che facilitano la dominazione della classe borghese ma anche quei partiti socialisti e quelle organizzazioni operaie che costituiscono la principale minaccia per l'egemonia borghese», pp. 122-123). Paradossalmente, proprio sulla base dell'originaria ricognizione marxiana delle possibilità di sviluppo della lotta contro il capitalismo (che va necessariamente combattuta all'interno degli spazi disponibili e utilizzando le inevitabili smagliature del sistema), qui il sistema capitalistico viene in definitiva idealizzato come garanzia di tutte le libertà: «La cultura capitalistica non è un sistema totalitario, né una forma di dominazione esercitata dall'alto. Il declino dell'aura, la riproduzione in serie dell'alta cultura e le tendenze verso una descrizione artistica della realtà in termini di ogni giorno sono elementi di una cultura potenzialmente democratica e non i sintomi di stagnazione o declino culturale» (p. 182). Ma sebbene in quest'apoteosi della democratica quotidianità della cultura capitalista le forme sovrastrutturali (già ridotte ad un docile riflesso) non dovrebbero poter esercitare alcun ruolo essenziale nella costituzione dell'egemonia, ed il concetto stesso di dominazione dovrebbe evaporare, un biceo attentato viene invece costantemente perperato proprio dalla teoria della cultura di massa, la quale, sì, minaccia di trasformare l'equa egemonia borghese in un'iniqua dominazione, secondo quanto si legge nel paragrafo conclusivo del volume: «Se la cultura è il mezzo attraverso il quale l'uomo afferma la sua umanità, i suoi fini, le sue aspirazioni alla libertà e alla dignità, allora il concetto e la teoria della cultura di massa ne sono il rifiuto e la negazione. In quanto mito, la cultura di massa legittima il dominio democratico-borghese e totalitario; in quanto teoria, essa è vuota, ideologica e priva di senso» (p. 183).

Con questo scoppio di epiteti denigratori si conclude appropriatamente un libro il cui limite più grave è proprio l'astiosità della polemica che troppo spesso ha il sopravvento sulla disponibilità alla critica costruttiva; è inoltre significativa la presenza del termine «ideologico» tra tali attributi negativi, poiché ribadisce a chiusura di libro un concetto che informa tutta la requisitoria. Il concetto era già stato espresso nell'introduzione a proposito delle caratteristiche degli attuali orientamenti del discorso marxista in Inghilterra: «In generale, sia il marxismo riscoperto sia quello contemporaneo sono caratterizzati da un orientamento filosofico, epistemologico, astratto, piuttosto che sociologico, concreto, storico» (p. 11). E ci si rende conto nel leggere il libro che ciò che è sotto accusa non è solo certo intellettualismo talvolta accompagnato da

un tecnicismo iniziatico che assilla il dibattito accademico in Inghilterra come altrove; ma è invece l'abbandono di una concezione della società definita prevalentemente, se non esclusivamente, in base ai rapporti economici materiali (i soli riconosciuti quindi come oggetti «concreti» delle vere scienze sociali e cioè della storia e della sociologia).

L'ideologia e «tutta la gigantesca sovrastruttura» (come sinteticamente la definitiva Marx in *Per la critica dell'economia politica*) sono ridotte al ruolo spregevole di falsa coscienza o tutt'al più a quello subalterno di mera derivazione speculare dalla dinamica delle relazioni sociali «concrete», gestite da organizzazioni sociali istituzionalizzate e in particolare dalle organizzazioni storiche del movimento operaio, depositarie e negoziatrici esclusive degli interessi delle masse. Questo punto di vista risulta anche dalla conclusione a cui Swingewood arriva dopo l'analisi di una nutrita campionatura di prodotti narrativi espressivi della cosiddetta «cultura proletaria». («Narrativa e 'cultura proletaria'», pp. 78-115). Qui preliminarmente, e giustamente, dichiara: «...il rapporto tra cultura e classe è dialettico, diseguale e contraddittorio e... se è vero che lo sviluppo della cultura è collegato con uno specifico modo di produzione, con la sua divisione del lavoro e la sua tecnologia, la cultura non è mai un semplice riflesso o epifenomeno di queste forze materiali» (p. 78). Ma il parametro di genuina 'proletarietà' rispetto al quale vengono misurate le testimonianze esaminate è poi invece il grado di aderenza della rappresentazione delle relazioni sociali contenuta nei testi alle caratteristiche della corrispondente realtà sociale diagnosticate in sede storica o sociale; sicché una perfetta rispondenza sarebbe garanzia di artisticità, una mancata o imperfetta corrispondenza determinerebbe un verdetto di arte mancata. Il romanzo proletario nel suo complesso è accusato (come la teoria critica della cultura di massa) di autenticare ed alimentare il mito della massa prona a lasciarsi passivamente incorporare nel sistema di dominazione borghese. La conclusione del capitolo è infatti la seguente: «...il concetto di cultura è sia politico sia storico. Eppure, un romanzo autenticamente operaio come *Sabato sera, domenica mattina* abolisce necessariamente queste determinazioni specifiche e definisce la cultura non in termini di prassi ma staticamente. Qui è la grande debolezza del romanzo proletario: esso spoglia la nozione di classe delle sue strutture politiche e storiche» (p. 115). Un guizzo di clemezza interviene *in extremis* a moderare la condanna, ma con un argomento che, date le premesse, appare per lo meno sconcertante: «La sua grande forza sta invece nel trattare l'individuo come un individuo, e nel suo rifiuto di dissolverlo in un mero oggetto di storia o in uno zimbello della società di massa» (*Ibidem*). La sorpresa e lo sconcerto non derivano solo dall'evidente contraddizione in termini con l'affermazione precedente, ma soprattutto dal fatto che ci si rende conto che al di là e indipendentemente dall'elabo-

rato vocabolario di stampo marxista adottato in questo libro, la vera pietra di paragone, il vero valore irrinunciabile che Swingewood sente minacciato dall'idea di massa è l'individualismo liberale; concetto non certo nuovo, che viene però ripresentato in veste aggiornata.

D'altra parte lo sforzo che si sta compiendo in Inghilterra per individuare i criteri epistemologici più appropriati a penetrare la complessità elusiva della realtà socioculturale non è esente da rischi. C'è il rischio ad esempio (ed anche in questo *Il mito della cultura di massa* ha il valore sintomatico di una tendenza) che il lessico marxista e l'intero apparato argomentativo dell'antiscematismo, dell'antiriduttivismo e dell'antimeccanicismo diventino una voga ed un gergo a cui attingere in una gara di complessità concettuale che spesso non va troppo oltre la dichiarazione di principio.

L'accusa di meccanicismo rimbalza da un quartiere all'altro del mondo accademico britannico, e in particolare di quello più apertamente filomarxista — settore attualmente in fervida ricerca di una sicura fisionomia e di una sistemazione teorica. Il rifiuto delle posizioni meccanicistiche sorge, peraltro, da una genuina esigenza di approfondimento che si è manifestata in Inghilterra con particolare intensità negli ultimi anni soprattutto per influsso di elaborazioni marxiste evolute e sofisticate come quelle di Goldmann, di Althusser e soprattutto di Gramsci le cui opere (ormai diffusamente tradotte e discusse in Inghilterra) hanno decisamente contribuito a riaccendere l'interesse per la critica marxista, che era caduta in discredito anche a causa del pesante economicismo che aveva caratterizzato l'impegno definitorio (isolato e in gran parte abortivo) registrato negli anni '30.

Il dibattito tutt'ora in corso ha avuto il merito di far emergere nodi problematici essenziali anche quando si è articolato in polemiche estremamente violente e puntigliosamente indirizzate *ad hominem*. Tra le polemiche più vivaci, ma certamente feconde, è stata quella che un paio di anni fa si è svolta tra il circolo di semiologi che si riunivano intorno alla rivista *Screen* e il gruppo di studiosi «culturalisti» che fanno capo al Centre for Contemporary Cultural Studies dell'Università di Birmingham. Altrettanto noto, e fruttuoso, è stato il dibattito che si è polarizzato intorno alla contrapposizione tra l'althusserianesimo di Hindess e Hirst ed il pragmatismo marxista di E.P. Thompson; dibattito che ha registrato molti interessantissimi contributi tra i quali meritano una segnalazione particolare *The Poverty of Theory* dello stesso Thompson (London, Merlin Press, 1978) e *Arguments within English Marxism* di Perry Anderson (London, Verso, 1980). Dalla stessa temperie culturale, critica ed autocritica, scaturisce anche la magistrale e corroborante operazione di riimpianto della critica marxista continuamente compiuta da Raymond Williams e riproposta in *Marxism and Literature* (Oxford, U. P., 1977) in cui egli rifiuta le suggestioni di vecchi

e nuovi dogmatismi e ripercorre le tappe della formazione e della precisazione del pensiero marxista alla ricerca di pioli solidi e di appigli su cui fare leva e non delle falde friabili di un cammino ancora solo faticosamente praticabile.

*Il mito della cultura di massa* nasce da questo medesimo clima e porta in sé evidentissimi i segni della congiuntura culturale in cui si iscrive. In quanto parte integrante di un dibattito *in fieri*, può sconcertare o irritare, ma è certamente stimolante.

MARINA VITALE

Il nuovo sistema di trasporto aereo internazionale è stato creato per rispondere alle esigenze di un mondo sempre più globalizzato e interconnesso. Questo sistema si basa su una serie di principi fondamentali che garantiscono la sicurezza, l'efficienza e la puntualità dei voli. Le compagnie aeree che aderiscono a questo sistema si impegnano a rispettare una serie di norme rigorose che regolano tutti gli aspetti della loro attività, dalla manutenzione delle aerei alla formazione del personale. Inoltre, il sistema prevede una serie di servizi per i passeggeri, come il check-in online e il bagaglio a mano, che rendono il viaggio sempre più confortevole e agevole. L'obiettivo principale di questo sistema è quello di garantire ai passeggeri un'esperienza di volo di alta qualità, in grado di soddisfare le loro esigenze e aspettative. In sintesi, il nuovo sistema di trasporto aereo internazionale rappresenta un passo importante verso un'industria aerea sempre più moderna e competitiva.

Ed. Intercontinentalia - Napoli  
Via Mezzocannone, 43

Istituto Grafico Italiano  
Stabilimento in Cercola - Napoli