

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

XXIV, 3

anglistica

NAPOLI 1981

NOIA  
anglistica

ANNAI

XLIX

Anglistica

articoli e saggi

L'interesse per il romanzo - malgrado i sempre più fitti segnali di crisi del genere che da anni ci pervengono - è dominante in questo numero di Anglistica grazie anche al rinnovamento delle metodologie e delle ottiche dell'indagine critica recato dallo sviluppo recente degli studi narratologici. Susan A. Fischer nel suo studio fortemente critico di The French Lieutenant's Woman di John Fowler, non senza intenzione intitolato «Two Novels for the Price of One», e Paola Splendore, che analizza The Golden Notebook nel saggio intitolato «Crisi di rappresentazione e meccanismi di raddoppiamento», forniscono contributi attenti e documentati al dibattito sulla crisi del romanzo dovuti anche allo sviluppo dei nuovi linguaggi narrativi connessi con il cinema e con la televisione. Oriana Palusci si tiene invece sul terreno più solido della tradizione narrativa americana illustrando in «Roberta vs Sondra: due strategie narrative a confronto in An American Tragedy» le modalità e i percorsi narrativi del più noto romanzo di T. Dreiser.

Il lungo saggio di Keir Elam, di cui pubblichiamo qui la prima parte (la parte seconda comparirà nel primo fascicolo del 1982) osserva la dizione di Love's Labour's Lost dal punto d'osservazione della semiologia e della filosofia del linguaggio illustrandone - nel saggio intitolato «The Words of Mercury and the Songs of Apollo» - la dimensione emblematica di compendio delle dottrine linguistiche del Cinquecento.

Gordon Poole, infine nell'articolo dedicato a «I Quaternions scientifici di Anne Bradstreet» identifica nella non-poesia della popolare autrice americana del Seicento alcuni elementi sintomatici e precoci della prima formazione di un episteme fondato sul sapere scientifico.



THE WORDS OF MERCURY AND THE SONGS OF APOLLO: THE STATUS OF THE LINGUISTIC SIGN IN LOVE'S LABOUR'S LOST AND OTHER SHAKESPEAREAN COMEDIES

di Keir Elam

PART I

i) « Signify, I pray you »

It is one of the more familiar tenets of modern criticism that what animates the language of Elizabethan comedy is, above all, the sheer process of producing meaning, and especially multiple meanings. The glossing of semantic slips, tortures and pile-ups has become a major staple of the Shakespeare industry. Nor have broader interpretative readings of the dramatic or thematic functions of Shakespeare's wordplay, together with historical explanations in terms of the Elizabethans' linguistic enthusiasm or the new and proud preoccupation with the vernacular, been lacking.

Somewhat less widely remarked, although scarcely unexplored, is the amount of excitement and anxiety (or alternatively derision and hostility) which the communication or occultation of meaning appears to generate among

This paper is a chapter from the author's volume *The Shakespearean Universe of Discourse: Language-Games in the Comedies*, to be published by Cambridge University Press, 1983.

The paper is published in this journal in two parts; Part II will appear in the next issue.

the dramatic speakers themselves. If *LLL*<sup>1</sup> contains as many as nine semantic «replay» signals of the «what mean you?», «what's your dark meaning?», «we need more light to find your meaning out» kind, this is just, as usual with this comedy, the cornucopian overflowing of a metalinguistic mode common to all the comedies, and ranging from Katharina's blunt «A very mean meaning», to Orlando's incredulous «speak'st thou in sober meaning?» and Benedick's hermeneutical «there's a double meaning in that».

Such pointers to hidden or misconstrued senses, or simply to the production of meaning as such, might be thought automatic reflexes in any dialogue fired by puns and quibbles, i.e. codified components of the word-corrupting games themselves. But semantic commentary in the comedies is not limited to the marking of obscure or double meanings, any more than language-games bringing into play the relationship between signs and their senses or denotations are restricted to punning wordplay. On the contrary, the range of signifying modes and of types of semantic self-consciousness in the plays is extraordinary. In order to approach either or both, a double perspective, at once broadly semiotic (regarding signs in general, and the place of language within semiosis at large) and synthetically historical (taking up the main semantic theories and some of the more powerful semiotic practices of the Elizabethan age), would seem indispensable.

The sphere of meaning is overtly extended beyond language as such in most of the plays. Attention is called to the signifying power of the body (Duke Vincentio reading the Provost's virtue «written on your brow»; the «fair speechless messages» Bassanio deciphers in Portia's eyes; the «heavenly rhetoric» Berowne discovers in Rosaline's eyes), of costumic metonymies (Petruccio's significant wedding gear — «He hath some meaning in his mad attire» — or Thurio's waistcoat cited by Valentine: «I quote [your folly] in your jerkin»), of gestural and other

<sup>1</sup> For abbreviations, see p. 64.

forms of behaviour (the «old signs» displayed by Benedick, betraying his enamoured state; the «special marks» discerned to similar effect by Speed in Valentine's gestures, similar to the amorous «marks» supposedly lacking in Orlando's comportment; or the full-blown kinesic code used by Tranio and decoded by Biondello — «he has left me here behind, to expound the meaning or moral of his signs and token»), and even of the natural scene (the forest of Arden «translated» or linguisticized by Duke Senior: «... tongues in trees books in the running brooks ... »).

The direct semiotization of phenomena in the dramatic world constitutes in part an «internal» version of what occurs on stage, where all theatrical vehicles (and, in particular, precisely the body, costume, gesture and the physical scene) acquire a sign function by virtue of their very presence. The status of signs in general is a matter of no minor importance in an art form which draws upon a potentially unlimited range of semiotic means.

It was similarly a matter of no small interest, it is safe to say, to Shakespeare's auditors, theirs being an age in which not only was a vast amount of ingenuity and seriousness expended in the construction and deciphering of symbols of all kinds, but the relationship between signs and their meanings was the object of intense theoretical debate and even warfare, especially of a religious kind. It is surely impossible to appreciate what is done with and said about linguistic and other signs in these plays without some reference to contemporary semantic theory and semiotic practice. Nor is this recourse to history an academic duty. The existence of lively, and at times clamorous, controversies over language and other sign systems goes in part to explain how apparently abstract or abstruse issues were accessible to «dramatization»: if the nature and putative powers of the sign were questions to be fought over or (in the case of heretical theories) to die for, their influence on the drama and its metalanguage is comprehensible enough. At the same time, the very seriousness



with which the semantic issues of the day were taken made them eminently eligible butts for burlesque.

Of course, the endeavour to illuminate Shakespeare's language and metalanguage in terms of sixteenth-century semantics is in no sense new. Indeed, Shakespearean criticism has engendered, as one of its many byproducts, a long line of confidently synthetic declarations regarding the Elizabethans' attitude towards words and signs. But this heritage, rather than rendering superfluous further recourse to Renaissance theories of meaning, justifies it all the more. For what the critical tradition amounts to in this regard is a strikingly narrow consensus, a single received and repeated dogma representing at best an incomplete account of a fairly complex body of ideas.

The *locus classicus* of this dogma — its most influential statement, though not, of course, its source — is in Molly Mahood's study of Shakespeare's wordplay (1957), where (p. 169) an unspoken but intuitively perceptible semantic ingenuousness is firmly attributed to Elizabethan Man: « The Elizabethan attitude towards language is assumed rather than stated, and is therefore much easier to feel than to define. Like Plato, the Elizabethans believed in the truth of names, but whereas, according to Socrates in the *Cratylus*, these right names had been given by 'the legislators', to the sixteenth century ways of thinking the right names of things had been given by God and found out by Adam ... Names ... seemed true to most people in the sixteenth century because they thought of them as at most the images of things and at least the shadows of things and where there was a shadow there must be a body to cast it ».

This affirmation does scant justice to all the parties involved: to the Plato of the *Cratylus*, who demonstrates anything but a straightforward faith in « the truth of names »; to the Elizabethans, who did not share a uniform semantic « attitude », and whose notions of language and meaning were by no means always « assumed rather than stated »; and to « people in the sixteenth century » in general, the century in question being marked, contrary to

Mahood's portrait of a monolithic and unchanging linguistic naïveté, by radically opposed positions concerning, among other things, this very question of the « rightness » of signs.

But such faith in the faith of the Elizabethans is evidently seductive, perhaps because it appears to explain the seriousness with which wordplay was taken. James L. Calderwood takes Mahood's « god summary » as the basis and authority for his own, still more cursory version of the linguistic credo of Homo elisabettianus: « In Shakespeare's time a belief in word-magic still persisted as part of a more general faith in the inherent rightness of words » (1971:167). The theme is only very slightly varied by William C. Carroll, who again cites Mahood, in his study of *LLL*: « The magical energy of language revealed itself to the Renaissance most clearly in the power of names. The prevailing linguistic theory held that there is an inherent rightness in names, that names are not arbitrary signs but are in some sense in themselves the essence of what is named » (1976:12).

Outside the domain of Shakespearean criticism, and specifically in the field of the history of ideas, a more elaborate and ambitious exposition of what is virtually the same case is given by Michel Foucault in his reconstruction of a sixteenth-century « episteme ». Foucault discovers in this period a homogeneous epistemological confidence, founded upon the supposed God-given phenomenality of the sign — and of language in particular — perceived as inseparable from the world of things: « In its raw, historical sixteenth-century being, language is not an arbitrary system; it has been set down in the world and forms a part of it, both because things themselves hide and manifest their own enigma like a language and because words offer themselves as things to be deciphered ... Language partakes in the world-wide dissimulation of similitudes and signatures. It must, therefore, be studied itself as a thing in nature » (1970:34-5).

Foucault, unlike the Shakespearean critics, does furnish a body of evidence for his generalizations, but it is evidence

of a strategically selective and weighted kind (his main source being the hermetic Paracelsus). What each of these commentators gives us, in effect, is a boiled down and rudimentary account of one Renaissance semantic tradition, the Neoplatonic-Hermetic, while ignoring or suppressing not only alternative doctrines of the sign — particularly current towards the end of the century — but the complexities of the Neoplatonic system itself. It is undeniable, of course, that Neoplatonic and Hermetic philosophy, whose influence was felt everywhere, has left its traces on the language and linguistic commentary of the comedies, and indeed it is one of the aims of this paper to examine such traces as closely as possible. But at the same time, contrary (i.e. more sceptical) positions — equally illustrable in terms of contemporary theory — are reflected in the plays, and the resulting opposition is on occasion of central importance to the dialogue and to the progress of the comedy. Signification is often of more than academic significance.

ii) *Nomina sint numina: The Motivated Sign*

In describing certain kinds of « primitive » language-game, Wittgenstein warns us: « It is important to note that the word 'meaning' is being used illicitly if it is used to signify the thing that corresponds to the word. That is to confound the meaning of a name with the bearer of the name » (1953: § 40). Such an error, such a « primitive idea of the way language functions » (§ 2), — or in Gilbert Ryle's terms, the 'Fido'-Fido view of meaning (1957) — is a common enough ground for a simple form of verbal slapstick in comedy. It is a child's-eye view of language that has its most persistent and articulate dramatic exponent in the clown Costard, who, not content to fall repeatedly into the object-meaning trap, also improvises a kind of theoretical dissertation on the subject along the way. What seduces Costard into the enthusiastic identification of sense with referent is exactly the type

of procedure quoted by Wittgenstein, as the point of departure for his own investigations, from Saint Augustine's autobiographical account of language acquisition, namely, that of ostensive definition (« When they [my elders] named some object, and accordingly moved towards something, I saw this and I grasped that the thing was called by the sound they uttered when they meant to point it out. ... Thus, as I heard words repeatedly used in their proper places in various sentences, I gradually learnt what objects they signified » [*Confessions* I. 8.]). Costard, confronted with new words (and indeed with neologistic importations into the vernacular), immediately and excitedly associates them, like the infant Augustine — although with less felicitous consequences — with the simultaneously ostended objects:

*Arm.* There is remuneration; for the best ward of mine honour is rewarding my dependents. ...

*Cost.* Now will I look to his remuneration. Remuneration! O that's the Latin word for three farthings: three farthings, remuneration. 'What's the price of this inkle?' 'One penny': 'No, I'll give you a remuneration': why, it carries it, Remuneration! why it is a fairer name than French crown. I will never buy and sell out of this word. (3.1.128-138);

*Ber.* There's thy guerdon: go.

*Cost.* Gardon, O sweet gardon! better than remuneration; a'levenpence farthing better. Most sweet gardon! ... Gardon! Remuneration! (3.1.163-167).

Costard's rhapsodic gloss on his own interpretation, and still more his fantasies of future glories in vaunting his new acquisition, betray clearly enough the conceptual chain reaction involved: from the assumption — shared, as Wittgenstein observes, by Augustine himself — that « the individual words in language name objects » (1953: § 1), he proceeds to equate first meaning with the object and then the lexeme itself with the same. Any distinction between the lexical and the monetary units concerned is thereby collapsed (although, to be fair to Costard, they are indeed both means of exchange and commerce). The underlying conviction that all linguistic units are intima-



tely and immediately tied to the physical world of (usually harsh) experience emerges in another of Costard's semantic frenzies, this time prompted by the coincidence of an ink-hornism with the all too pressing reality of his recent injury:

*Moth.* A wonder, master! here's a costard broken in a shin.

*Arm.* Some enigma, some riddle: come, thy l'envoy; begin.

*Cost.* No egma, no riddle, no l'envoy; no salve in the mail, sir.  
O, sir, plantain, a plain plantain! no l'envoy, no l'envoy:  
no salve, sir, but a plantain! (3.1.67-71).

The principle of « if you don't understand, look for the nearest thing », is demonstrated by the second of the play's two main rustics, Constable Dull, in what amounts to a lesson (addressed directly, it seems, to the audience), in the « ostensive » language-learning method. Like Costard, Dull is only too generous in — literally — pointing out the object of his confusion, painstakingly building up a quibble that proves, inevitably, rather dull:

*Nath.* A rare talent!

*Dull.* If a talent be a claw, look how he claws him with a talent.  
(4.2.61-3).

Of course, it is always somewhat arbitrary, in discussing the language of clowns and fools, to make tidy distinctions between the ingenuous and the burlesque, and still more to insist upon a single coherent linguistic practice or « attitude ». Dull's apparent naïveté here, for example, might equally well be seen as an isolated piece of would-be sophistication, his one attempt at an « intentionally » witty *antanaclasis*. The same is true of Costard's endeavour in the opening scene to argue his way out of the punishment due to him for violating Navarre's anti-carnal decree. In the light of his general verbal behaviour, Costard's excuses before the King would seem to embody the inevitable and classic result of the meaning-object confusion, namely the conviction that each single lexical item is necessarily tied to a distinct denotatum, whereby synonymy becomes

quite inconceivable; or is he, instead, archly playing up the rustic role and sophistically mocking both the terms of the decree and its author? —

*King.* It was proclaimed a year's imprisonment to be taken with a wench.

*Cost.* I was taken with none, sir: I was taken with a demsel.

*King.* Well, it was proclaimed damsel.

*Cost.* This was no damsel neither, sir: she was a virgin.

*King.* It is so varied too, for it was proclaimed virgin.

*Cost.* If it were, I deny her virginity: I was taken with a maid.  
(1.1.280-8).

The question of intentionality is a false track, however, especially with respect to a comedy in which the earnest and the parodic always go hand in hand. What are at issue, rather, are the rules of the game, and there is no doubt that one of the principal verbal activities of *LLL* is that of the hypostasization (whether knowing or guileless) of the word. A further principle in this game: each lexeme (and not only the substantive) is perceived as a proper name, indissolubly linked to its bearer. Again it is Costard who, in his most resolutely literal manner, makes the point in an encounter with yet another neologism:

*Arm.* Sirrah Costard, I will enfranchise thee.

*Cost.* O! marry me to one Frances — I smell some l'envoy, some goose in this.

*Arm.* By my sweet soul, I mean setting thee at liberty, enfranchising thy person... (3.1.118 ff.).

As is often the case, Costard's superstitious mistranslation represents a grotesque travesty of the general treatment received by the linguistic sign in the play. The great paradigm for language at large in *LLL* is the proper name. If, as John Lyons warns, « the relation which holds between a proper name and its bearer is very different from the relation which holds between a common noun and its denotata » (1977:216), this does not in the least reduce the force that the name and the rite of nomination exercise as models for all our linguistic dealings with the world,

as Lyons himself emphasizes: «As far back as we can trace the history of linguistic speculation, the basic semantic function of words has been seen as that of naming» (215). In *LLL* the appeal, as it were, of appellation is evident first in the obsessive adamic ceremony of nomination as such — directed indifferently towards human and inanimate bearers — and in the very range of names for naming drawn upon:

- King.* This child of fancy, that Armado hight, ... (1.1.169);  
*Arm.* ... it is ycleped thy park. (1.1.235);  
 ... which, as I remember, hight Costard. (250);  
 ... so is the weaker vessel called... (265);  
 ... which we may nominate tender. (1.2.14-15);  
*Moth.* ... which we may name tough. (1.2.17);  
 Which the base vulgar do call three. (1.2.45);  
*Arm.* ... name more; (1.2.64);  
 ... his disgrace is to be called boy. (1.2.170);  
*Ros.* Berowne they call him ... (2.1.67);  
*Boy.* ... Katherine her name. (2.1.194);  
*Ber.* What's her name in the cap? (2.1.208);  
*Arm.* Call'st thou my love hobby-horse? (3.1.28);  
*Ber.* When tongues speak sweetly, then they name her name,  
 And Rosaline they call her ... (3.1.160-1);  
*Cost.* ... To a lady of France that he call'd Rosaline. (4.1.106);  
*Nath.* A title to Phoebe, to Luna to the moon. (4.2.37);  
*Hol.* ... for the nomination of the party writing to the person  
 written unto ... (4.2.129-130);  
*Nath.* ... who is intituled, nominated, or called Don Adriano de  
 Armado. (5.1.7-8);  
*Prin.* ... That he was fain to seal on Cupid's name. (5.2.9);  
 You nickname virtue ... (5.2.349);  
*Cost.* I Pompey am, Pompey surnam'd the Big ... (5.2.545);  
*Hol.* Judas I am, ycleped Maccabaeus. (5.2.593);

and then in the carefully cultivated anxiety expressed — particularly among the pedants — over nominal propriety, the justness of or motivation for the designation, whether for the «singular and choice epithet», the «liable, congruent and measurable... well culled, chose; sweet and apt» noun, or the proper name proper, most notably in Holofernes's pious exegesis of a particularly prestigious (not to say prominent) surname:

Ovidius Naso was the man: and why, indeed, *Naso*, but for smelling out the odoriferous flowers of fancy, the jerks of invention? (4.2.118-121).

The pedant, it might be noted, reverses the superstitious reduction practised by Costard in first interpreting the name as a common noun and then attributing to it a direct bond of perfect semantic appropriateness with the eminent nominee. What Holofernes invokes, quite evidently, is the chimera of a directly motivated linguistic sign, a possibility which also underlies, in burlesque form, Moth's verbal relations with his more credulous master. The page is able to mimic, on commission, the motivate-the-name game for his patron:

- Arm.* ... name more; and, sweet my child, let them be men of good repute and carriage.  
*Moth.* Samson, master: he was a man of good carriage, great carriage, for he carried the town-gates on his back like a porter ... (1.2.64-8);

just as he is capable of out-exclaiming Armando's passionate preoccupation with apposite designation:

- Arm.* How canst thou part sadness and melancholy, my tender juvenal?  
*Moth.* By a familiar demonstration of the working, my tough signor.  
*Arm.* Why tough Signor? why tough Signor?  
*Moth.* Why tender juvenal? why tender juvenal?  
*Arm.* I spoke it, tender juvenal, as a congruent epitheton appertaining to thy young days, which we may nominate tender.  
*Moth.* And I, tough Signor, as an appertinent title to your old time, which we may name tough.  
*Arm.* Pretty, and apt.  
*Moth.* How mean you, sir? I pretty, and my saying apt? or I apt, and my saying pretty?  
*Arm.* Thou pretty, because little.  
*Moth.* Little pretty, because little. Wherefore apt?  
*Arm.* And therefore apt, because quick. (1.2.7-23).

Moth's apt and quick semantic fluttering about his master; the pedants' quest for congruous designation; the



rustics' enthusiastic reification of the word: what emerges, albeit in very varied guises, as the common denominator of the communal demoninational frenzy in *LLL* is the « naturalistic » hypothesis of an immediate union between sign and denoted phenomenon. It is with respect to such an atmosphere of ardent or mock linguistic credulity that the more « primitive » semantic theories of Shakespeare's time become an instructive rather than a token point of reference.

Semantic naturalism — and the mystical and occult theories of the sign that often went with it — found their most authoritative support in the Renaissance in a mistakenly literal reading of the *Cratylus*. In Plato's dialogue, Cratylus champions what may be a form of Heracliteanism (in the philosophy of language often attributed to Heraclitus the distinction between *physis* and *logos* is collapsed and the word upheld as « the eloquent presence of the thing »: see G. S. Kirk's edition of the *Cosmic Fragments* (1970: 68); see also Albert Borgmann [1974: 13]); « He says », complains Cratylus's opponent Hermogenes of him in the dialogue, « that [names] are natural and not conventional; not a portion of the human voice which men agree to use; but that there is a truth and correctness in them, which is the same by nature for all, both Hellenes and barbarians » (Jowett ed. 1953: § 383a). What lent weight to this indefensible opinion for later — and notably Renaissance — readers of Plato was the apparent, somewhat modified support given to it by Socrates in the dialogue: his elaborate etymologies demonstrating the onomatopoeic correctness of certain names and the universal significance of various letters and sounds looks, when de-ironized, like a determined rationalization of the « natural » position. But in reality Socrates reduces both Cratylus's credulous « correctness » thesis and Hermogenes's equally extreme and preposterous conventionalism *ad absurdum*, and his final position with regard to the putative reproductive power of the *logos* is unmistakable: « how ridiculous would be the effect of names on the things named, if they were always made like them in every way! Surely we would

then have two of everything » (432d; on this subject see Levinson 1957 and Anagnostopoulos 1972).

Socrates's all too evident scorn was lost, however, on most Platonists of the late fifteenth and sixteenth centuries, who, following the lead of Plato's translator and commentator *par excellence*, Marsilio Ficino, embraced the most uninhibited form of Cratylan credence. Ficino's « argumentum in Cratylum, uel de recta nominum ratione » (*Platonis ... opera*, 1561 ed.: 67 ff.) made respectable the attribution to Plato himself of a belief in a non-arbitrary and non-conventional sign relationship. The gesture was repeated by the most influential of all Renaissance Platonists, Pico della Mirandola, who, in the fifty-third of his Platonic conclusions (part of his syncretistic and, according to the Church, heretical Nine Hundred Theses) issued what was to be the classic statement of the naturalist case: « Similarly regarding names, the fact that they have a natural force is known to everyone. Indeed, they do not have this force inasmuch as they signify by convention (*ad placitum*) but inasmuch as they have certain natural things in them ... Plato agrees with this in the *Cratylus*, namely that they are correctly imposed ». (1532 ed.: 42-3).

What is interesting and important about Pico's affirmation is not so much the specific account of meaning it expounds, which is philologically half-baked and interpretatively (the « Plato agrees ... ») misleading, as its context, the extraordinary syncretistic mélange of Neo-Platonic, Hermetic, Orphic and Cabalistic dogma which during the century following was to be invariably associated with the Cratylan position. In other words, the « Platonic » *nomina sint numina* doctrine as such is crude and rapidly stated — language is made up of individual « names », each bearing a one-to-one relationship with the *res* or slice of reality denoted, not on the grounds of its conventional sense and the arbitrary bond between that sense and the spoken or written lexical form, but through a direct and natural union with the thing itself, the essence of which is expressed in the very sounds and letters of the name — and it certainly represents a step backwards with

respect to the complex Scholastic semantics of the late Middle Ages (against which, particularly Nominalism, the Platonists were indeed reacting). But this simple-minded creed served as the theoretical back-up to a broad compass of mystical and occult precept and praxis that greatly enriched its implications. And not least among its claims to pious respect, of course, was its vicinity to the biblical account of the origins of language, an account which facilitated the syncretistic marriage of the mystical pagan with the Christian; the German magus Agrippa von Nettesheim did more than anyone to popularize this conflation of the *Cratylus* with Genesis under the aegis of the « occult philosophy »: « The Platonists, therefore, say that in this very voice, or word, or name framed, with its articles, that the power of the thing, as it were some kind of life, lies under the form of the signification. ... Adam, therefore, that gave the first names to things knowing the influences of the Heavens and properties of all things, gave them all names according to their natures, as it is written in Genesis ... which names, indeed, contain in them wonderful powers of the things signified ». (1533; 1651 transl.; 1898 ed.: 209).

That the Neo-Platonic doctrine of names, which became a sixteenth-century commonplace, was well known in Elizabethan England, along with other favourite tenets of Ficino, Pico and their followers, is scarcely in need of illustration (on the influence of Neo-Platonism in Elizabethan England, see Yates, 1979). References to it outside the bounds of philosophy proper are innumerable, and the Englishing of such popular and influential works as *The Examination of Men's Wits* by the Spanish psychologist Juan Huarte (translated 1594) made the Platonists' argument readily accessible to the English public: « (Plato) saith that there are proper names, which by their nature carrie signification of things, and that much wit is requisite to devise them ... » (1959 ed.: 103-4). The general appeal of the naturalist theory — which also, of course, coincided with popular superstition — was immense, and some version of semantic « primitivism » is to be found among the most

respectable (and decidedly non-Platonist) humanist scholars of the time; Erasmus, to cite only the most eminent instance, championed a quasi-mystical semantics, endeavouring to demonstrate, on the Socratic model (but quite without Socratic irony), the fixed significance of certain phonemes in Latin: « If there be not a traceable likeness between the word and the object or action which it symbolises, then there is some *invisible* reason why object or action is named by the word which expresses it ... words which express *softness* or *slowness* prefer an *L* sound, *levis* and *labi* are examples ... » (in Woodward 1964: 141). The natural propriety of native English lexical stock, meanwhile, became a favourite rallying-cry for defenders of the vulgar, like Richard Verstegen: « This our ancient language consisted most at the first of words of monosyllable, each having his own proper signification, as by instinct of God and nature they first were received and understood ... » (1605: 189). William Camden includes among his « Remains » Richard Cawdray's spirited apology for the vernacular and the inherent rectitude of its morphemes and lexemes: « Now for the significancy of words, as every *Individuum* is but one, so in our native English-Saxon language, we find many of them suitably expressed by words of one syllable ... Grow from hence to the composition of words, and therein our language hath a peculiar grace, a like significancy, and more short than the Greeks, for example in *Moldwarp* we express the nature of that beast. In handkercher the thing and its use » (1614 ed.: 37-8; Camden himself, observing that Old English « could express most aptly », adds a quaint instance of native propriety: « An *Eunuch*, for whom we have no name, but from the Greeks, they could aptly name *Unstana*, that is, without stones »: 27).

Now the distance between the reverential asseverations of a Pico della Mirandola and the burlesque inanities of Shakespeare's clowns could scarcely be greater, and any coincidence between the underlying « philosophies » of language — in one case solemnly manifest and in the other ludically and ludicrously encoded — might seem at best



a matter of like superstitiousness. What makes the comic « naturalism » of *LLL* and its doctrinal implications particularly intriguing, however, is the genuinely philosophical programme proposed, however half-heartedly, in the upper social sphere of the play.

As is only too well known, Navarre's sententious exordium — here the tone is suitably grave — inaugurates that modish intellectual institution, « a little academe ». And like all the French academies of the time, the projected school has, by definition, unmistakable philosophical allegiances: in the words of Pierre de la Primaudaye's *The French Academy* (considered by many as one of the sources of *LLL*), and specifically his Epistle Dedicatory to another King of Navarre, Henri III, it is « a Platonicall garden ... otherwise called an ACADEMIE » that Shakespeare's Navarre intends to create at his court. That the French academies, on the model of Ficino's original Florentine Platonic Academy, were synonymous with Neo-Platonism and the accompanying Hermetic and Orphic practices, has been amply demonstrated by Frances Yates (1947). As for Navarre's little academe, the implication that it is to be suitably dedicated to mystical researches in the Platonic mould is clear enough in the first exchange between the King and Berowne:

*Ber.* What is the end of study, let me know?

*King.* Why, that to know which else we should not know.

*Ber.* Things hid and barr'd, you mean, from common sense?

*King.* Ay, that is study's god-like recompense. (1.1.55-8).

If the Academy spells Platonism in general, it also implies, more specifically, a Platonist view of language. The evidence for this is not far to seek. In his *Le Second Curieux*, the philosopher Pontus de Tyard, founder member of the Pléiade (the first French academy to be instituted by royal decree), dutifully rehearses the semantic theory of Ficino, Pico and such French predecessors as Symphorien Champier: « les noms sont substantiels, j'entens signifians la substance de la chose nommee » (see Walker, 1954: 230). This is no more than Academic orthodoxy.

It is vain, of course, to seek an articulate philosophical platform of any kind in the declarations of Shakespeare's would-be academicians, the more so since Navarre's scheme proves so fragile and ephemeral. But that the male aristocrats in the play (or at least most of them, and at least some of the time) betray, like their social inferiors, a faith in the phenomenal and numinal fullness of the linguistic sign is plain enough. The academic programme itself, founded upon a double optimism regarding the (written) word — in the texts to be studied and, *scripta manent*, « register'd upon our brazen tombs » in the form of the fame aspired to — is officially instituted with the solemn subscribing of the members' names to their « deep oaths ». And a like reverence towards nomination underlying the projected studies is reflected in the sardonic commentary of Berowne, the only reluctant and critical academician of the four (« These earthly godfathers of heaven's lights, / That give a name to every fixed star ... » [1.1.88 ff]).

Even after their transformation from would-be ascetic Platonic scholars (with a hint, in the best syncretist manner, of Stoicism: « Still and contemplative in living art. ... ») into pseudo-Platonic lovers, the lords' ardour is still directed towards the name. « I desire her name », pleads Longaville of Maria (or « Maria »), and is promptly rebuked by Boyet with a nice irony on the propriety, or rather the propiety, of the same: « She hath but one for herself; to desire that were a shame » (2.1.198-9). And at the height of his amorous frenzy, Berowne rhapsodizes on the euphony of his beloved's name in harmony with the qualities of its bearer: « When tongues speak sweetly, then they name her name, / And Rosaline they call her »

In his defence of their collective infatuation, Berowne gives a direct indication that the lords' amorousness, like their aborted scholarship, is as much as anything a cultivation of language, motivated *by* the linguistic sign as well as oriented towards it; Berowne incites his fellow lovers « for love's sake, a word that loves all men » (4.3.354), admitting the seductive / driving force of the word in question. The immediate issue of this verbal infatuation is, of course, the

series of earnest Petrarchan sonnets and odes that the men, in the true style of the Platonic lover, produce. But the effect of their linguistic libido (language serving as the object and motive force of desire) is more generally felt in the lovers' fascinated handling of discourse, and particularly in Berowne's aristocratic version of the punning lexical delirium indulged in at all social levels in the play (note the self-generating power of speech here through intraphrastic and interlexemic relations):

*Ber.* The king he is hunting the deer; I am coursing myself: they have pitched a toil; I am toiling in a pitch, — pitch that defiles: defile! a foul word. ... (4.3.1 ff.).

The most pertinent and acute commentary on this heady enchantment with the linguistic sign is given by Ernst Cassirer in his study of Platonism in Renaissance England (1953). Reflecting on the manifestation of the Neo-Platonic spirit in the «pure self-activity of the word» in Shakespeare's early comedies, Cassirer remarks that «As always, the conception and treatment of speech is but a symptom of a general and fundamental intellectual disposition. ... The Renaissance does not look upon speech through the medium of the great models of antiquity, only as crystallised form; but the farther it penetrates into these models, the more clearly it perceives the forming energy, the plastic power, which is embodied in language as such. ... The process of cultivation of the intellect must begin with the cultivation of language, and the two must remain in the closest relationship. This demand for linguistic culture leads finally to an actual cult of linguistic forms» (173-4).

An «actual cult of linguistic forms» is a fairly precise description of the lords' verbal behaviour from their solemn oath-swearing to their enthusiastic sonnet-writing to their oratorical efforts before the ladies. It is in their various encounters with the ladies, indeed, that their elegantly literary hypostasization of the sign if most brutally exposed, first in the Princess's repudiation of Navarre's empty complimentary forms («Fair I give you back again; and welcome I have not yet», 2.1.91-2) and her equally derisive scepticism

towards his «deep oath» («*King.* ... I have sworn an oath. / *Prin.* Our lady help my lord! he'll be forsworn». 2.1.96-7), and then in the emblematic «word-exchanging» scene, in which the men's reification of the name is directly travestied. One by one the suitors are humiliated by means of the satirical literalness with which the ladies take their offers of a conversational «word». Berowne's approach is sabotaged by the very identity proposed by the Princess between the qualities of the lexeme and what it denotes:

*Ber.* White-handed mistress, one sweet word with thee.

*Prin.* Honey, and milk, and sugar: there is three.

*Ber.* Nay then, two treys, an if you grow so nice, Metheglin, wort, and malmsey: well run, dice! There's half-a-dozen sweets.

Seventh sweet, adieu ...

*Prin.* Thou griev'st my gall.

*Prin.* Gall! bitter.

*Ber.* Therefore meet. (5.2.230-7);

humaine's «word» is again understood in its lexical sense, and promptly «changed» as requested:

*Dum.* Will you vouchsafe with me to change a word?

*Mar.* Name it.

*Dum.* Fair lady, —

*Mar.* Say you so? Fair lord, —

Take that for your fair lady. (238-240);

and, the unkindest cut of all, Longaville's lexical offering is taken as his proper name, which, analyzed into its component «morphemes» (*long* / *veal*), is found to be only too directly motivated:

*Kath.* Veal, quoth the Dutchman. Is not veal a calf?

*Long.* A calf, fair lady!

*Kath.* No, a fair lord calf.

*Long.* Let's part the word.

*Kath.* No, I'll not be your half:

Take all, and wean it: it may prove an ox. (247-250).

The women's detached metalinguistic strategy here rests on an agile and ironical textual deictic «pick-up» («Name



*it* », « Say you so? », « Take *that* », « wean *it* ») exploiting the suitors' gauche discursive openings. It is especially significant that the men's inept solicitations are directed, in any case, towards the wrong objectives, the ladies having exchanged their distinguishing tokens or « favours » in order to confound their respective wooers. The heedless persistence of the men in their empty campaign, having failed to spot the trick, not only confirms their commitment to an autotelic (and indiscriminating) « cult of linguistic forms », but betrays, more directly, a general credulity towards the sign, both linguistic and otherwise. As usual it is Berowne who, looking back on the debacle, explicates the principle of their ingenuousness:

The ladies did change favours, and then we,  
Following the signs, woo'd but the sign of she. (5.2.469-470).

The wooing of the sign (including the sign « she ») is exactly what the lords practice as scholars and as lovers. But in neither guise are they conspicuously successful or convincing Platonists. Indeed, the women's accusation against them, by way of a final irony, is not merely that of a facile resort to verbal formulae (their new vows of love substituting the old « deep oaths ») but of an outright linguistic *impropriety*, a fatal *misnaming* at the heart of their oratorical labours:

King. Rebuke me not for that which you provoke:  
The virtue of your eye must break my oath.  
Prin. You nickname virtue; vice you should have spoke. (5.2.349).

In this academic-amorous context, the semantic naiveté of the rustics and the neologistic fastidiousness of the pedants assume a more particular weight, namely as grotesque variations of the signic enthusiasms indulged in by their social and intellectual betters. Just as, by the same pseudophilosophical token, the more outrageous tours de force by Moth can be understood in part as witty reductions *ad absurdum* of the adult males' collective precepts. In this light, his demonstration for Armando's benefit of the power of a simple noun phrase over the

denoted time period (« how easy it is to put years to the word three, and study three years in two words... ») looks like a sly stab at elaborate trust placed by the scholars in the empty temporal clause of their decree. Or likewise, his derivation of an unflattering lexical portmanteau from an idle encounter with the pedants might be seen as a guying of the « significancy » attributed to « Moldwarp »-style composites of Germanic monosyllables:

Arm. ... it rejoiceth my intellect; true wit!  
Moth. Offered by a child to an old man; which is wit-old. (5.1.56-7).

It might be argued that the what's-in-a-name game, however recurrent in *LLL*, is never really serious enough to raise authentically philosophical issues. This does not mean, however, that it has nothing directly to do with the epistemology of the age. Indeed, the very lightness with which the « motivated » name is paraded in the play suggests the degree to which the mystical reification of the sign had become familiar, or even codified, towards the end of the sixteenth century. This is borne out by the more occasional glimpses of apparent linguistic superstition in other comedies, where semantic faith is almost invariably assumed for some ulterior (strategic, clownish, romantic) purpose. Even the one conspicuously sober, not to say macabre, instance, Shylock's determination to « realize » the Christians' abuse *a posteriori* — « Thou call'dt me dog before thou hadst a cause, / but since I am a dog, beware my fangs » (3.3.6-7) a tactical stand confirmed by Shylock's later insistence on the one-to-one matching of the terms of the bond with their bodily referents: « Ay, 'his breast': / So says the bond: ... / Nearest his heart: 'those are the very words ... / Is it so nominated in the bondi?', 4.1.248-255) — clearly has more to do with personal than with semantic motivation, while the pious scruples of Don John in avoiding the nomination of Hero's sins in *MA*, for fear of a consequent contamination of the lexicon itself —

Fie, Fie! they are not to be named, my lord,  
Not to be spoke of.  
There is not chastity enough in language,  
Without offence, to name them. (4.1.94-7) —

in fact disguises, as the audience well knows, the non-existence of what is so nicely unnamed (in comparison, Claudio's reluctance to refer to his crime, in *MM*, on the grounds that the very naming may re-present the misdeed — « *Lucio*. What's thy offence, Claudio? / *Claud*. What but to speak of would offend again ». (1.2.126-8) — seems serious enough, but is presumably attributable to simple prudence).

Otherwise, the passing travesty of lexical « propriety » is good for a rhetorical coup on the *asteismus* model, as in Adam's sardonic reflection on his new master's treatment of him in the opening scene of *AYLI*:

*Oli*. Get with you, you old dog.  
*Adam*. Is 'old dog' my reward? Most true, I have lost my teeth in your service. (1.1.81-3);

just as, for the clowns in *TG*, the feigning of a naïve confusion between the common and the proper name serves as an easy ruse in the endless production of patter:

*Spe*. 'Item, she hath many nameless virtues'.  
*Lau*. That's as much as to say 'bastard virtues'; that indeed know not their fathers; and therefore have no names. (3.1.311-4).

And if the obstinate insistence of Petruchio, in *TS*, on the adamic rightness of his naming — « I say it is the moon ... » — is purely a function of his taming scheme (as Katharina complains, he tyrannically substitutes the lexeme for the denotatum: « ... That feed'st me with the very name of meat » [4.3.32]), then the violent literalness with which the Shrew herself is reported to interpret an unfamiliar term must be put down to the hyperbolic over-acting of her pre-taming role:

*Hor*. I did but tell her she mistook her frets,  
And bow'd her hand to teach her fingering;

When, with a most impatient devilish spirit,  
'Frets, call you these?' quoth she; 'I'll fume with them;'  
And, with that word, she struck me on the head ... (2.1.149-153).

But if the election of the common name to the status of the « proper », in its various senses, is good for a passing bon mot or sarcastic retort, then the assimilation of the proper name itself with its human bearer is a favourite expedient of the romantic or mock-heroic conceit. At its basis, as we know from the *Golden Bough*, is one of the commonest forms of primitive superstition: « Unable to discriminate clearly between words and things the savage commonly fancies that the link between a name and the person ... denominated by it is not a mere arbitrary and ideal association, but a real and substantial bond which unites the two » (1936:318). Appearing to issue from its owner, the name acquires the value of an effect standing in a direct metonymic relation with its cause, or even of a synecdochic part standing for the whole being. « The rightness of the name », as Hans-Georg Gadamer puts it, « is confirmed by the fact that someone answers to it. Thus it seems to be part of his being » (1975:366). This, dressed up with the intellectual trimmings of Platonism, is the assumption underlying, as we will see, the Cabalistic onomancy of Agrippa and his fellows. In the context of the exclamatory tropical effusions of Shakespeare's « early » lovers, instead, superstition is transformed into elegant whimsy, of which the fullest and most fanciful instance is Julia's passionate self-castigation, in *TG*, after tearing up her beloved's billet-doux. Prefacing her outburst with a show of conventional piety towards the damaged signifiers themselves, as if the written characters were endowed with the saccharine qualities they express — « O hateful hands, to tear such loving words; / Injurious wasps, to feed on such sweet honey, / And kill the bees that yield it, with your stings! » — Julia proceeds to expand the conceit into a rapturous parable on nominal incarnation, the use or abuse of the titular body:

Look, here is writ 'kind Julia': unkind Julia!  
As in revenge of thy ingratitude,



I throw thy name against the bruising stones,  
 Trampling contemptuously on thy disdain.  
 And here is writ 'love-wounded Proteus'.  
 Poor wounded name: my bosom, as a bed,  
 Shall lodge thee till thy wound be throughly heal'd;  
 And thus I search it with a sovereign kiss.  
 But twice, or thrice, was 'Proteus' written down:  
 Be calm, good wind, blow not a word away,  
 Till I have found each letter, in the letter,  
 Except mine own name: that some whirlwind bear  
 Unto a ragged, fearful, hanging rock,  
 And throw it thence into the raging sea. (1.2.106-123).

It is, of course, the writtenness of the names here that emphasizes their corporality and bestows on them a notionally independent physical interaction — once literally torn from the context of the letter — with and within the world. An irresistible extension of this sentimental gesture, seen in *MA*, is the direct eroticizing of the two graphic bodies, setting up between the names an intimacy not socially permitted to their owners. The joke does not involve, as in *LLL*, the lover's desire for the name, but rather an outright and autonomous lexical libidinousness:

*Clau.* Now you talk of a sheet of paper, I remember a pretty jest your daughter told us of.

*Leon.* O, when she had writ it, and was reading it over, she found 'Benedick' and 'Beatrice' between the sheet?

*Clau.* That. (2.3.136-141).

This commonplace of the life-incorporating denomination is taken to a logical extreme in *MND*, in Lysander's mock-epic threat of revenge against «Demetrius»; once animated as a natural part of its owner, the name must by the same token share, even when detached from him, something of his physical vulnerability and mortality:

Where is Demetrius? O! how fit a word  
 Is that vile name to perish on my sword. (2.2.105-6).

Undoubtedly, the onomastic extravagance of Shakespeare's Julia and Lysander may be attributed to the romantic fancy that dominates both the comedies con-

cerned. At the same time, however, the figurative excess of their conceits does have a certain — and specifically, metadramatic — justification. For the name / bearer relationship is never as simple or as unilateral in the drama as it is in extra-dramatic society. In various ways, the name *is* a synecdoche, or at least a direct metonymy, of the *dramatis persona*. In the first place, quite simply, it belongs to the corpus of language on which the «life» of the character directly depends; to the extent that «Demetrius», say, is a construct of discourse (his own and others'), then the name itself is indeed an essential part of him and, what is more, motivates *him*. In this sense Lysander's wrath against the «word» denoting his rival is a precise indication of the real status of the «Demetrius» he wishes to assassinate. This principle is equally valid for all drama.

But if we consider Julia's «Proteus», then other kinds of nominal motivation come into play, typical of Shakespearean and, in general, Elizabethan comedy. The name of the protagonist in *TG* obviously possesses a referential thickness that goes beyond the dramatic context itself and back, to be precise, to a multiform Roman sea-god; and as such it bears a definite sense by antonomasia (already codified in English: «Protean»), which allows it to function as a rather crude index of the character and amorous behaviour of the changeable gentleman of Verona.

Aristotle remarks that «our comic poets... assign names to the persons quite arbitrarily» (51b 12-13; transl. Else 1967:33). The same can scarcely be said of the comic poets of the Elizabethan age. And while Shakespeare never reaches the outer limits of significant naming so often vaunted in Ben Jonson's character lists (Jonson's denominations are more like entire phrases or discourse fragments than mere names: (Zeal-of-the-Land Busy; In-and-In Medley; Politic Would-be; Amorous La Foole, etc.), there is nevertheless in almost every one of his comedies a sprinkling of such «natural» nominal indices: «how much of the atmosphere in Shakespeare's plays is already conveyed to us when we scan his *dramatis personae!*», as

Harry Levin comments (1965:62), « to state it categorically the *persona* begins with the name » (64).

There are really several quite distinct kinds of baptismal « rightness » in Shakespeare's comic nomenclature, although they all have an evident definitional role. In the « Proteus » category — i.e., historical or legendary, picking up some designation from the audience's reference world — one might also place Holofernes of *LLL*, Pompey of *MM* (both ironical) and Adam of *AYLI*, as well as (more seriously) Portia in *MV*. Indeed, the appropriate associations that accompany the latter name — what John Searle terms the « descriptive backing » to names from history (1969:162 ff.) — are somewhat heavily underlined at Portia's first mention in the play, in Bassanio's gushing encomium:

In Belmont is a lady richly left,  
And she is fair, and (fairer than that word),  
Of wondrous virtues, ...  
Her name is Portia, nothing undervalu'd  
To Cato's daughter, Brutus' Portia ... (1.1.161 ff.).

Close to, and indeed overlapping with this group are what we might call intertextually motivated names, whose aptness derives from a descriptive backing which is more strictly literary or dramatic than historical. The names of various figures in *AYLI*, from the protagonist Orlando to the woodland shepherds Corin, Silvius and Phebe, betray an obvious pastoral (in Orlando's case, a specifically Tassonian) ancestry that determines « genetically », as it were, the more conventionally poetic aspects of their behaviour and language. It is interesting to note that in the same comedy this very issue of onomastic « heredity » of an intertextual and mythological kind is raised directly in Rosalind's choice of *nom de forêt* before her escape to Arden; Rosalind's criterion is that of her adopted role, as young boy:

*Celia*. What shall I call thee when thou art a man?  
*Ros*. I'll have no worse a name than Jove's own page,  
And therefore look you call me Ganymede. (1.1.119-121).

Celia's choice, instead, is governed equally explicitly by another form of fittingness, that is, according to her social and psychological condition as exile:

*Ros*. But what will you be call'd?  
*Celia*. Something that hath a reference to my state.  
No longer Celia, but Aliena. (122-4).

The principle expounded by Celia is the same as that ruling a set of more crudely indexical names whose significance is directly related to characterial and behavioural traits: Touchstone, Dull, Simple, Sir Toby Belch, Malvolio, Feste, Froth, Parolles. Having imposed these meaningful denominations, Shakespeare fails occasionally (but less frequently than many of his contemporaries) to resist the temptation to exploit their lexical sense for a quick laugh — Holofernes's « Most dull, honest Dull » (5.1.146), or the following exchange in *AWW*, with reference to the meta-linguistic « Parolles » (= many and empty words):

*Par*. I beseech your honour to hear me one single word.  
*Laf*. You beg a single penny more. Come, you shal ha't; save your word.  
*Par*. My name, my good lord, is Parolles.  
*Laf*. You beg more than « word » then. (5.2.35-9).

Close relatives of these behavioural indices, and still within the sociopsychological sphere of aptness, are those surnames evoking professional status, or more particularly, malpractice: Sir Oliver Martext, Mistress Quickly, Mistress Overdone.

But if there are any true candidates for a direct and « natural » name / owner bond in Shakespeare's nomenclature, then they are surely to be found in those cases where the body of the name is semantically equivalent with the body of the named, or at least some part of it. *MM* has two examples of such corporeal fitness, both of which produce inevitable easy quips — Constable Elbow:

*Ang*. Elbow is your name? Why dost thou not speak, Elbow?  
*Pom*. He cannot, sir: he's out at elbow. (2.1.58-60);



and (a « mixed », historical-physical instance) the tapster Pompey Bum:

*Esc.* What's your name, Master tapster?

*Pom.* Pompey.

*Esc.* What else?

*Pom.* Bum, sir.

*Esc.* Troth, and your bum is the greatest thing about you; so that, in the beastliest sense, you are Pompey the Great. (2.1.209-216).

One suspects that the real motivation for Christian (or rather pagan) name and surname here (and maybe even, in consequence, for the choice of actor and his figure), is the passing joke itself. This is certainly the case in *CE*, where the maid Luce is temporarily re-baptized so as to create the occasion for a brief piece of homonymic slapstick; here the lexeme-name is found *inadequate* to show forth the full and impressive dimensions of the denoted body:

*Syr. Ant.* What's her name?

*Syr. Dro.* Nell, sir; but her name and three quarters, that's an ell and threequarters, will not measure her from hip to hip. (3.2.106-9).

Each of these types of indexical label, then, breaks in one way or another the two basic semantic rules governing proper names in general: first, that they carry no sense (or at most an etymological sense — « Smith » « Gardener », « Fish », etc. — which in practice is conventionally and politely ignored); and second that since they bear a merely accidental or baptismal relationship with the nominee, they tell us nothing about his actual characteristics: « Proper names ... identify their referents, not by describing them in terms of some relevant property or properties which the name denotes, but by utilizing the unique and arbitrary association which holds between a name and its bearer ». (Lyons, 1977:214). Shakespeare's significant christening, on the contrary, has precisely the effect of describing or indicating salient properties.

Even so, of course, the indexical name remains a rather weak and notional version of the « natural » sign relationship, operating as it does strictly within the bounds of

the worldly and more often than not having a risible rather than mystical force. Closer to an immediate lexical-nominal engagement with nature, within a super-mundane context that warrants the more-than-human capacity of the sign, is the nomination ritual in Bottom's first encounter with the fairies (*MND* 3.1.). Each name-noun in Bottom's fairyland roll-call has at once a personal and a substantive value, appertaining to the fairy bearer and at the same time standing for the part of nature that the creature embodies. The model is predominantly — if ironically — Paracelsan (Paracelsus's medical magus and semeiologue being « the wise man to whom Nature has taught her secrets » and who « knows the 'signs' which reveal her powers » [Pachter 1951:79]). Quite improbably, Bottom finds himself in the privileged position aspired to by many a Renaissance hermetist, namely that of an unmediated communion with the natural essences underlying the lexicon. Perfectly unmoved by his initiation into the mysteries of nature, he greets each elemental spirit (or decodes, as it were, each natural sign) with the ease of one already quite familiar with the wordly denotations of the names — including, it might be noted, their medicinal uses — and now simply adding to his stock of knowledge an acquaintance with their supernatural equivalents:

*Bot.* I cry you worships mercy, heartily. I beseech your worship's name?

*Cob.* Cobweb.

*Bot.* I shall desire you of more acquaintance, good Master Cobweb: if I cut my finger, I shall make bold with you. Your name, honest gentleman?

*Peas.* Peaseblossom.

*Bot.* I pray you, commend me to Mistress Squash, your mother, and to Master Peascod, your father. Good Master Peaseblossom, I shall desire you of more acquaintance too. Your name I beseech you sir?

*Mus.* Mustardseed.

*Bot.* Good Master Mustardseed, I know your patience well. That same cowardly giant-like ox-beef hath devoured many a gentleman of your house: I promise you, your kindred hath made my eyes water ere now. I desire you of more acquaintance, good Master Mustardseed. (3.1.172-189).

In the faery realm of Bottom's bottomless dream, each *nomen* is also immediately and magically a numen. The forest is revealed to the vision of the « transformed » weaver as a secret « text » — the Book of Nature that the hermetists strove to read — now so readily decipherable that he is not even aware of the change. Bottom's return to a kind of adamic perception of nature and its signs is, precisely, natural.

iii) « *So sweet a style* »: *Pastoralism and the Lingua Adamica*

Bottom's effortless engagement with the occult semiosis of the forest amounts, of course, not only to a « naturalizing » of language but equally to a « linguisticizing » of the natural scene. The notion that nature manifests itself to the initiated observer as a language belongs not only to the philosophical Platonism of Ficino, Pico or Paracelsus but equally to a literary tradition closely associated in origin with that philosophical movement, namely the pastoral drama of Politian, Tasso, Guarini and their continental and English imitators. Tasso's *Aminta* — directly related, as Richard Cody has shown (1969), to Italian Platonic syncretism — establishes the model for an intimate communion between the « natural » poetry of the Arcadian shepherd and the poetry of nature in Arcadia itself.

This topic is expounded at the beginning of the most explicitly pastoral scene in Shakespeare, Act 2 scene 1 of *AYLI*, in which we are introduced to the quasi-Arcadian Arden. Duke Senior's celebrated opening oration — together with the eulogistic commentary by Amiens that accompanies it — rehearses the two moments of the landscape-language relationship in pastoral. First an equation is drawn between the natural scene and human discourse (« tongues in trees, books in the running brooks, / Sermons in stones ... »), a discourse and indeed a rhetoric of which the Duke, as adoptive Arcadian, is direct receiver: « These are counsellors / That feelingly persuade me what I am ». And second, these linguistic metaphors are in turn

praised by Amiens as a felicitous verbal rendering of the foresters' present circumstances:

Happy is your Grace,  
That can translate the stubbornness of fortune  
Into so quiet and so sweet a style.

The « translation » of the landscape and its language — its « lexical » items (the scenic components) with their harmonious « syntactic » relations manifested in a kind of speech (« sermons ») or in texts (« books ») — into a suitably figural poetic equivalent is the daily business of the Arcadian shepherd-poet. Orlando, the self-elected poet of Arden, acts out the Duke's conventional figures, particularly his « bibliographical » trope, in the most literal fashion, further textualizing the forest through his amorous verses:

O Rosalind, these trees shall be my books,  
And in their barks my thoughts I'll character. (3.2.5-6).

The trees become doubly « readable », books containing books.

But Orlando's romantic gesture is another game of good Tassonian and Ariostan stock. And it is tempting to see in Shakespeare's debts to Tasso and his imitators some allegiance also to the syncretist (Platonic-Orphic-Hermetic) matrix from which the language of *Aminta* springs. Richard Cody is quite unhesitating in asserting the « poetic identity of Platonism and pastoral » in the comedies of Tasso and Shakespeare alike, although for him the « token and preferred instance of Elizabethan aesthetic Platonism under its pastoral-comical aspect » is not so much *AYLI* as *LLL* (1969: 13). It is always difficult, naturally, to judge the extent to which well-established literary commonplaces bear with them the traces of their origins, philosophical or otherwise. But a partial pastoralism-Platonism association is not implausible with respect to plays in which, as we have seen, the possibility of a motivated linguistic sign is definitely present, even if comically.



Amiens's praise of Duke Senior's « quiet » and « sweet » translation raises the related issue of the stylistic options open to pastoral comedy, particularly under its « Platonic » aspects. What Tasso, Guarini and their followers lead us to expect is a sensual and sentimental version of *serio ludere*, that earnest playfulness which Ficino and Pico upheld as the characteristically Socratic dialogic mode (see Wind 1967:236 ff., Cody 1969:76 ff.). In a sense, the sharply ironical play of the Arden foresters, designed to « fleet » the time « carelessly as they did in the golden world » (1.1.118-9) — like the still more acerbic games in Navarre's park — is a good deal closer in tone and force to Socratic dialogue than the somewhat saccharine and verbosely voluptuous exchanges that take place in Tasso's Arcadia, not least because the idyllic *ludere* repeatedly surprises with its disenchanting philosophical conclusions (Rosalind's « men have died from time to time and worms have eaten them », etc.).

Shakespeare's park and greenwood comedies capture less ambiguously the language of the *favole boschereccie*, however, in the representation of the landscape by means of what we might term the bucolic icon. Pastoral drama — even when its tone is more consistently ludic than *serio* — aspires not only to the vivid evocation of the Arcadian scene, but also and above all to some approximation of a pristine *lingua adamica*, marking off speech in the edenic golden world from the post-Babelian decadence of our own verbal commerce. And of course, the language of Eden is necessarily iconic, springing as it does fresh and direct from newly-moulded nature. The Tassonian model for the iconic bucolic mode is a somewhat floridly pictorial description, within a passage of narration, at once detailed and playful:

A l'ombra d'un bel faggio Silvia e Filli  
sedeano un giorno, ed io con loro insieme,  
quando un'ape ingegnosa, che cogliendo  
sen' giva il mel per que' prati fioriti ...  
forse un fior le credette ... (I.ii. 441 ff.).

(Under the shade of a lovely beech Silvia and Phyllis / Sat one day, and I along with them, / When an industrious bee, which buzzed around / Collecting honey from the flowery meadows / ... Perhaps mistook them for a flower). Echoes of this luxurious painterly style and the setting itself — both of which have their (arboreal) roots in Virgil's eclogues — are not far to seek either in *AYLI* (« Under an oak, whose antique root peeps out ... », « Under an old oak, whose boughs were moss'd with age ... ») or in *LLL* (« Under the cool shade of a sycamore ... »). And indeed, both comedies pay their debts more or less openly to the pastoral tradition and its rhetoric, *AYLI* with its direct comparison of Arden to the golden world and its introduction of Petrarchan shepherds and the like, and *LLL* — which, admittedly, presents at best a brazen world — in Holofernes's elegy for the lost language of the eclogue: « old Mantuan! old Mantuan! who understandeth thee not, loves thee not » (4.2.95-6).

Unquestionably, however, the purest and most convincing version of a greenworld *lingua pristina* — with the possible exception of Armado's seasonal dialogue at the close of *LLL*, the one moment in which the comedy aspires to an authentically Orphic bucolism — is found in the evocation of the wood by the fairy speakers in *MND*. Here it is uncorrupted nature herself putatively speaking, the forest presenting or representing itself, as it were, through the discourse of what in effect are its secret parts:

Fairy. The cowslips tall her pensioners be,  
In their gold coats spots you see;  
Those be rubies, fairy favours,  
In those freckles live their savours.  
I must go seek some dew-drop here,  
And hang a pearl in every cowslip's ear. (2.1.10 ff.).

The illusion created by the delicately suggestive style of the fairies' descriptions is that of an unmediated experience of that very language of nature perceived by Duke Senior in Arden. Here there is no call for the interpretative intervention or « translation » of a human agent (although

it might be noted that Bottom is able immediately to adopt the fairies' depictive mode after *he* has been, precisely, « translated »: « Mounsieur Cobweb ... kill me a red-hipped humble-bee on the top of a thistle; and good mounsieur, bring me the honey-bag ... » [4.1.10 ff]). It is, as it were, the « tongues in trees » themselves that show forth the forest of which they are part.

This powerful double fiction — involving first the creation of the natural scene itself and second the self-definition of an innocent and unmediated language expressing it — is undoubtedly one of the more notable stylistic achievements of the comic canon. It is closest Shakespeare comes — modified though it be by the parody of certain of the artifices of dramatic pastoralism in the same play — to a serious commitment to the « edenic » implications of the pastoral tradition.

[To be continued]

Abbreviations for the comedies referred to in the text:

AWW	<i>All's Well that Ends Well</i>
AYLI	<i>As You Like It</i>
CE	<i>The Comedy of Errors</i>
LLL	<i>Love's Labour's Lost</i>
MA	<i>Much Ado about Nothing</i>
MM	<i>Measure for Measure</i>
MND	<i>A Midsummer Night's Dream</i>
MV	<i>The Merchant of Venice</i>
MWW	<i>The Merry Wives of Windsor</i>
TG	<i>The Two Gentlemen of Verona</i>
TN	<i>Twelfth Night</i>
TS	<i>The Taming of the Shrew</i>

#### BIBLIOGRAPHICAL REFERENCES

- Agrippa von Nettesheim, Henry Cornelius, *De occulta philosophia libri tres*, Paris, 1567 (Agrippa von Nettesheim, 1533).  
 Anagnostopoulos, Georgios, « Plato's *Cratylus*: The Two Theories of the Correctness of Names ». *Review of Metaphysics*, XXV, 4, 1972, pp. 691-736.

- Aristotle, *De interpretatione*, Trans. E.M. Edghill, in *The Basic Works of Aristotle*, ed. R. McKeon, New York, 1941.  
 Ashworth, E. J., *Language and Logic in the Post-Medieval Period*, Dordrecht, 1974.  
 Bacon, Francis, *The Two Bookes of Francis Bacon. Of the Prociencie and Advancement of Learning, Diuine and Humane*, London, 1605.  
 Barton, Anne, « A New Source for *Love's Labour's Lost* », *Times Literary Supplement*, 24 November, 1978.  
 Blau, J. L., *The Christian Interpretation of the Cabala in the Renaissance*, New York, 1944.  
 Bocchi, Achille, *Symbolicae quaestiones*, Rome, 1574.  
 Borgmann, Albert, *The Philosophy of Language: Historical Foundations and Contemporary Issues*, The Hague, 1974.  
 Bruno, Giordano, *The Heroic Frenzies*, Trans. P. E. Memmo Jr., Chapel Hill, 1964 (Bruno 1585).  
 Bullough, Geoffrey, *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, Vol. 1, London, 1957.  
 Calderwood, James L., *Shakespearean Metadrama*, Minneapolis, 1971.  
 Camden, William, *Remaines concerning Britaine: But especially England, and the Inhabitants thereof. Their Languages, Names. Surnames. Allusions. Anagrammes. Armories. Monies. Empreses. Apparell. Artillarie. Wise Speeches. Proverbs. Poesies. Epitaphes*, London (Second edition), 1614.  
 Camillo, Giulio, *Discorso in materia del suo teatro*, Rome, 1579.  
 Carroll, William C., *The Great Feast of Language in Love's Labour's Lost*, Princeton, 1976.  
 Cassirer, Ernst, *The Platonic Renaissance in England*, Trans. J. P. Pettigrew, New York, 1959.  
 Chambers, Edmund K., *William Shakespeare: A Study of Facts and Problems*, London, 1930.  
 Chapman, George, *Ovids Banquet of Sence. A Coronet for his Mistressse Philosophie, and his Amorous Zodiacke*, London, 1595.  
 Cody, Richard, *The Landscape of the Mind: Pastoralism and Platonic Theory in Tasso's Aminta and Shakespeare's Early Comedies*, Oxford, 1969.  
 Croll, Oswald, *Basilica chymica*, Geneva, 1643 (Croll, 1608).  
 Cusanus, Nicolaus (Nicholas of Cusa), *De visione Dei*, Trans. Giles Randall, *The Single Eye*, London, 1646 (Cusanus, 1453).  
 Del Rio, Martin, *Disquisitionum magicorum libri sex*, Cologne, 1633.  
 Ficino, Marsilio, *Platonis atheniensis, philosophi summi ac peritus divini opera*, Basle, 1561.  
 Ficino, Marsilio, *Commentary on Plato's Symposium*, Columbia, Missouri, 1944.  
 Foucault, Michel, *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*, London, 1970.



- Fraunce, Abraham, *Insignium, armorum, emblematum, hieroglyphicorum, et symbolorum, quae ab Italis imprese nominatur, explicatio*, London, 1588.
- Frazer, James G., *The Golden Bough*, London, 1936.
- Freeman, Rosemary, *English Emblem Books*, London, 1948.
- Gadamer, Hans-Georg, *Truth and Method*, New York, 1975.
- Giovio Paolo, *Dialogo dell'impresa militari et amorose*, Rome, 1574.
- Gombrich, E. H., « *Icones Symbolicae: The Visual Image in Neoplatonic Thought* », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XI, 1948, pp. 163-192.
- Guthrie, W. K., *Orpheus and Greek Religion: A Study of the Orphic Movement*, London, 1935.
- Helmes, Henry, *Gesta Grayorum: Or, the History of the High and Mighty Prince, Henry, Prince of Purpoole*, London, 1688 (Helmes, 1594).
- Heraclitus, *The Cosmic Fragments*, ed. G. S. Kirk, Cambridge, 1970.
- Horapollo, *The Hieroglyphics of Horapollo*, Trans. G. Boas, New York, 1950.
- Huarte, Juan, *The Examination of Mens Wits*, Translated M. Camillo Camilli and Englished by R[ichard] C[arew], Gainesville, Florida, 1954 (Huarte, 1594).
- Levin, Harry, « *Shakespeare's Nomenclature* », in *Essays on Shakespeare*, ed. G. W. Chapman, Princeton, 1965, pp. 59-90.
- Levinson, Ronald B., « *Language and the Cratylus. Four Questions* », *Review of Metaphysics*, IX, 1, 1957, pp. 28-41.
- Luther, Martin, *De captivitate babylonica ecclesiae*, Wittenberg, 1520.
- Lyons, John, *Semantics*, London, 1977.
- Mahood, M. M., *Shakespeare's Wordplay*, London, 1957.
- Nosworthy, J. M., « *The Importance of Being Marcade* », *Shakespeare Survey*, 32, 1979, pp. 105-114.
- Pachter, Henry M., *Paracelsus: Magic into Science*, New York, 1951.
- Peacham, Henry, *The Garden of Eloquence*, London, 1577.
- Perkins, William, « *A Discourse of Witchcraft* », in *Works*, London, 1608.
- Pico della Mirandola, Giovanni, *Conclusiones Nongentae*, 1532 (Pico della Mirandola, 1486).
- Pico della Mirandola, Giovanni, *Heptaplus*, ed. Eugenio Garin, Florence, 1942 (Pico della Mirandola, 1489).
- Pico della Mirandola, Giovanni, *Life and Letters* (Trans. Thomas More), London, 1890.
- Pico della Mirandola, Giovanni, « *On the Dignity of Man* », *Journal of the History of Ideas*, III, 1942, pp. 347-357.
- Plato, *Dialogues* (Trans. B. Jowett), Oxford 1953 (4th ed.).
- Primaudaye, Pierre de la, *The French Academie* (Trans. T[homas] B[owes]), London, 1586.
- Proclus, *Proclus on the Theology of Plato* (Trans. Thomas Taylor), London, 1787.

- Puttenham, George, *The Arte of Englishe Poesie*, London, 1589.
- Reuchlin, Johannes, *De arte cabalistica*, Basle, 1494.
- Ryle, Gilbert, « *The Theory of Meaning* », in *British Philosophy in the Mid-Century*, ed. C. A. Mace, London, 1957.
- Sanchez, Francesco, *Quod Nihil Scitur*, Rotterdam, 1581 (1649 ed.).
- Scot, Reginald, *The Discoverie of Witchcraft*, Ed. B. Nicholson, Wakefield, 1973 (Scot, 1584).
- Searle, John R., *Speech Acts*, Cambridge, 1969.
- Secret, F., *Les kabbalistes chrétiens de la Renaissance*, Paris, 1969.
- Sextus Empiricus, *Outlines of Pyrrhonism* (Trans. R. G. Bury), London, 1933.
- Sidney, Philip, *An Apologie for Poetrie*, ed. Geoffrey Shepherd, London, 1965 (Sidney, 1595).
- Top, Alexander, *The Olive Leaf*, ed. R. C. Alston, Menston, 1971 (Top, 1603).
- Verstegen, Richard, *A Restitution of Decayed Intelligence: In antiquities. Concerning the Most Noble and Renowned English Nation*, Antwerp, 1605.
- Vismanathan, S., « *'Illeism with a Difference' in Certain Middle Plays of Shakespeare* », *Shakespeare Quarterly*, XX, 4, 1969, pp. 407-415.
- Walker, D. P., « *Orpheus the Theologian and Renaissance Platonists* », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 16, 1953, pp. 100-120.
- Walker, D. P., « *The Prisca Theologia in France* », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 17, 1954, pp. 204-259.
- Whitney, Geoffrey, *A Choice of Emblemes and other Devises*, London, 1586.
- Wilson, Thomas, *The Arte of Rhetorique, for the Use of All Suche as Are Studious of Eloquence*, London, 1553.
- Wind, Edgar, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, Harmondsworth, 1967.
- Wittgenstein, Ludwig, *Philosophical Investigations*, Trans. G. E. M. Anscombe, Oxford, 1953.
- Woodward, William H., *Desiderius Erasmus concerning the Aim and Method of Education*, Cambridge, 1904.
- Yates, Frances A., *A Study of Love's Labour's Lost*, Cambridge, 1934.
- Yates, Frances A., *The French Academies of the Sixteenth Century*, London, 1947.
- Yates, Frances A., *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, London, 1964.
- Yates, Frances A., *The Occult Philosophy in the Elizabethan Age*, London, 1970.

without doubt or with a plurality of choices, a novel which takes literary models with the sole purpose of violating them and which constantly refers to other texts with what must seem the intention of generating a new novel. An other element brought to bear on the side of the novel's « newness » is the temporal factor: laid in the Victorian

TWO NOVELS FOR THE PRICE OF ONE:  
JOHN FOWLES'S FRENCH LIEUTENANT'S WOMAN

di  
S. A. Fischer

... some myths seem to be entirely devoted to the task of exhausting all the possible solutions to the problem of bridging the gap between two and one.  
(Claude Lévi-Strauss, *Structural Anthropology*)

I. OBJECTION

*The French Lieutenant's Woman* is a spurious book masquerading in a liberalist guise. As an author who claims to hold no ideology, John Fowles presents the reader intent on uncovering his ideological stance with a difficult task of detection. The purpose of this essay is to discover and describe the mechanism which permits this ideology to be insidiously present while appearing to be absent. It is a device which uses the *novel* — in both senses — form to cover a content which is always the same: the seemingly new conceals the substantially old, maintaining the *status quo*. Change is kept at bay by a structure based on opposition, variation, and deception.

Such affirmations may seem rash considering that John Fowles's novel has generally been deemed formally and ideologically « new », if not revolutionary. But those elements which have been used to support this theory prove upon closer examination to negate this vision of Fowles's work. Fowles appears to offer us a do-it-yourself novel



without closure or with a plurality of closure, a novel which takes literary models with the sole purpose of violating them, and which constantly refers to other texts with what might seem the intention of generating a new novel. Another element brought to bear on the side of the novel's « newness » is the temporal factor: laid in the Victorian period with a profusion of historical details, the novel presents a continual intersection of temporal planes — ours and theirs — offering a contrast between the periods and an anachronistic playfield. All this is due to a rather special narrator who is our own contemporary and who injects objects and people from our time into his « Victorian » novel. It is a narrator who « confesses » that he does not — cannot — know his characters and who postulates a theory of literature according to which the author must *concede* freedom to his characters, to his reader, and, ultimately, by so doing, to himself. These are the elements which have been used to defend the case for Fowles's newness or novelty on both a formal and ideological level. What follows is an attempt to overthrow this theory and prove that the *apparent* newness of the elements is part of a device which acts as a cover for the perpetuation of the never changing.

## II. OPPOSITION

Time, space, characters, narrator and narrational devices, and the use of literary models will be analyzed under the heads of opposition, variation, and deception. Of course, these are not clearly marked categories; in a sense, they work in unison and, more particularly, the use of binary oppositions seems to be the starting point for all of these elements. From opposition, there is a gradual shift to variation and, ultimately, the underlying structure of the book is deception. As the various elements are interrelated and a discussion of one often implies the interference of another, they will not at all times be taken one by one.

To start with the obvious, which must, however, be

stated: the clearest sign of opposition in the book is that set up from the very beginning between the two main female characters, Sarah and Ernestina. They embody all the other oppositions in the novel. The book is so banal in its schematism that a table will be sufficient introduction:

ERNESTINA	SARAH
Victorian	Modern
Repression	Freedom
Fashion/History	Timelessness/Myth
Bourgeoisie	Classlessness/Outcast
England	France
Europe	America
Civilization	Nature
Death	Life
Stasis/Collection	Dynamism/Consumerism
Darkness	Light
Acceptance	Rebellion/Choice
Transparency/Understandable	Opacity/Enigmatic
Old novel	New novel

Etcetera, etcetera; the list could continue. All these oppositions represent themes that are developed in the novel and which put Charles into the position of enacting his self-styled existential choice. This is the point of the oppositions. Only in opposition to a starting point does his choice have any value: inherently, it is null. The theme of choice is fundamental to all of Fowles's fiction as is the system of binary oppositions on which it rests<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> E.g. in «The Enigma» (*The Ebony Tower*): Tory/Labour, Fielding/Fowles, Old/New, Father/Son, Peter/Detective, Detective Fiction/New Fiction, etc.; in *The Collector*: Inside/Outside, Prison/Freedom, Clegg/G. P., Caliban/Prospero, Collection/Art, Death/Life, Lower Class/Middle Class, Class/Art. All the protagonists in Fowles's work are made to choose by a female mentor-like figure, except in the case of Conchis (*The Magus*) who is, however, conceived of as having female characteristics and whose functions are also enacted by various female characters.

Without the oppositional set-up, Charles would have no story other than the very average love story which constitutes the plot. Paradoxically, the oppositions themselves are so very ordinary as to appear tenable only because glazed over with a veneer of literary theory and other narrational oddities. The presentation of Sarah as an « enigma » also helps as she lends some of her mystery and impenetrability to the other characters, allowing us to believe that if Sarah is a mystery, the other characters must be more than they seem, especially those in relation with her, i.e., Charles. At a ruthless glance, Ernestina is a twit; Sam and Mary, caricatures of the working class; Charles, a prig and a bore. A characterless character with a story-less story: a rather bad start for a novel; a novel that shouldn't be written<sup>2</sup>. Unless one wants to exploit these empty reticules and fill them as befits one's motives. The system of binary oppositions makes Sarah, all she represents (which are none other than common sense choices), and the « new » Charles seem special. Only *in exchange for Ernestina's world* can Sarah's seem valid.

Charles's choice in giving up Ernestina for Sarah and exchanging their respective worlds is an obvious one: he gives up a cartoon-character for a somewhat fuller one, as he gives up old for new, death for life, stasis (represented by collection) for dynamism. He is coherent with the society developing in his time and in the full bloom of which his creator is living and writing: consumer society in which one trades in last year's model for this year's. Collection of a different sort: dynamic collection, what Fowles would term « horizontal evolution » and which can only be understood as moving ahead without going anywhere.

Thus, the premises: Charles is posited by his author as a young man on the brink of signing his potentialities away by marrying the wrong woman. But — of course —

<sup>2</sup> See « The Enigma » where the protagonist, albeit ironically, suggests the very same thing.

it means more than that. Sarah awakens him to this possible catastrophe. She is a self-exile whose function with regard to Charles parallels that of the ambiguous Varguennes, the French lieutenant, who opened *her* eyes. We are led to believe that Sarah has chosen to live as an outcast because unable to accept society which previously ousted her from the class structure. Desirous of attaining integrity and identity, she has set herself apart. She teaches Charles that only in opposition to his time, class, society — only through non-conformity — can he free himself, become a complete human being, and realize his latently élite potentialities. Charles will be able to do this only if he accepts to choose and chooses correctly when destiny — in the form of Sarah — offers him the challenge.

Without a doubt, narrational devices are the focal point of *The French Lieutenant's Woman*: they constitute the apparent « newness » of the book and the central part of the cover-up stratagem. Although most of the novel is narrated in the third person, there are occasional interruptions on the part of a first person narrator, clearly projected as a contemporary of our own, who comments on the action and who promptly establishes his exceptionality. This narrator postulates another « narrator », whom I shall call the « third person narrator » since he is indicated as a third person by the « real » narrator. The third person narrator is presented as generally unpleasant in his traditional narrative activities which include spying, prying, judging and commenting actions, controlling time, characters, and their deeds. This « narrator » is not a narrator in the true sense of the word: he does not actually narrate. Rather, with this term, I refer to a series of functions appertaining to what is advanced as a « traditional » narrator and spread out over a number of characters: an owl, a spy, an unpleasant man in a railway carriage, an impresario<sup>3</sup>. The third person narrator in his various guises

<sup>3</sup> There are also clues which lead one to suspect a narrational identification with Dr. Grogan, who, like the spy, has a telescope overlooking Lyme Bay, who tries to control the characters and



posits an opposition between traditional narrative and its ideological implications and Fowles's « new » novel. This endorses Fowles's own narrational stance *in opposition to an entity that does not exist*: there is no third person narrator. The other narrator can only be character or point of view. Fowles bases his position on false premises, espousing tautology.

The narrative voice is gradually edged in undercover at the beginning of the book: « a person of curiosity » (paragraph one), a « more discriminating eye » (paragraph two); in paragraphs three and four, he momentarily slides out, using the first person pronoun, only to slip back undercover: the « local spy — *and there was one* » (paragraph five, italics mine)<sup>4</sup>. This observer, this eye, does not correspond to another narrator; rather, it is an entity that has more to do with point of view than narrative voice. Fowles has succeeded from the first paragraphs of the novel in undermining our foothold on what will prove to be very precarious ground. This looks forward to the two endings and puts the duplicitous mechanism of the book into operation.

Not only, then, does the first chapter introduce the slippery narrator: what is more, it does much to establish the « real » narrator's credibility and reliability which is of the utmost importance to the rest of the book. Fowles founds his reliability on the creation of the double who sneaks around with his telescope and who will lurk behind the scenes of the entire book in one form or another until

---

the situation, but gets the timing wrong. He is actually rather ambiguous: on the one hand, he has much in common with the « traditional » narrator; yet, he shares the first person narrator's general outlook on matters of « freedom », « exile », « integrity », etc. And, like the narrator, he finds the characters he is trying to control gaining autonomy — or what is put forth as such. As we shall see, ambiguity is the key to narration in *The French Lieutenant's Woman*.

<sup>4</sup> John Fowles, *The French Lieutenant's Woman*, Great Britain, Jonathan Cape Ltd, 1969. Edition used: Frogmore, St Albans, Triad/Panther Books, 1977, pp. 7-8. All subsequent page references to this book will be indicated in the text after quotes.

he finally disappears behind the corner in his landau for his next appointment in deception — leaving the last word to the narrator who uses the first person pronoun. The reliable I enters the third paragraph of the book (*after* — hence, in opposition to — the « other narrator »<sup>5</sup>) asking to be « put to the test » (p. 7) which, besides anticipating the theme of the test which Charles and the reader will have to undergo — that is, proving the ability to choose correctly: he, Sarah, the reader, the right ending — is important for another reason. The narrator confronts us directly with the question of his reliability, challenging us with this frontal attack to doubt him: and, of course, we don't.

As the narration continues, it becomes clear that this opposition between narrative modes is not only fallacious to start with, but that the « reliable » narrator is not so reliable. In Chapter Thirteen, Fowles advances his theory of a new novel. He conjures up Roland Barthes and Alain Robbe-Grillet to further credit his narrational performance: it gives him the air of being in the know about literature and of being so straightforward as to tell us openly. David Riesman writes: « sincerity on the side of the performer evokes the audience's tolerance for him: it would not be fair to be too critical of the person who has left himself wide open and extended the glad hand of friendliness »<sup>6</sup>. Sincerity — or in the current mythological jargon, being *up front* — neutralizes any attack we may be thinking of launching; we accept the narrator because we feel *he* has accepted *us* and let us into his select club of literary *cogno-*

---

<sup>5</sup> It is typical of the book to present the negative element of the oppositions first so that the other term looks better in contrast. Thus: Sarah after Ernestina, sex with Sarah after sex with the prostitute of the same name, « new » ending after « old » ending; in this Fowles is obviously aided by the temporal factor, the Victorian period coming before his own time.

<sup>6</sup> David Riesman, et al., *The Lonely Crowd: A study of the changing American character*, New Haven, Yale University Press, 1961, p. 194.

*scenti*. The reference to the two Frenchmen is relevant for other reasons. Barthes has dealt with the role of the reader which Fowles passes off as being of primary importance to his fiction: we are to participate in the text and structure it. The reader may enter the text where he will and *produce it, not consume it*<sup>7</sup>. Barthes has given plaudits to Robbe-Grillet's attempts at extirpating the author from the text<sup>8</sup> and has discussed the author as demiurge<sup>9</sup> which is another of Fowles's concerns.

Fowles advances a theory of literature which takes Barthes and Robbe-Grillet's new novel into account and negates the possibility of such a novel<sup>10</sup>. His novel concedes freedom to the characters (and in that it is *conceded* it should be suspect). He further claims that while the author cannot remove himself from the text, he should not act as an omnipotent god, but be the « only one good definition of God: the freedom that allows other freedoms to exist » (p. 86). In this way, he says, he will be free himself. Another example of tautology. It is only he who is free, the characters are merely licensed to act *within* a given system. So, too, the reader will be allowed his freedom: freedom of choice between two endings — but only there, *within* the binary system set up by Fowles. The reader does not structure the text; it has already been structured for him. As we shall see below, this is related to the functioning of consumer society where ample choice is given, but where you *must* choose. License, not freedom.

Thus, in Chapter Thirteen, Fowles challenges the reader again and puts him off guard: « So if you think all this

<sup>7</sup> Frank Kermode, « Novel and Narrative », in *The Theory of the Novel: New Essays*, ed. John Halperin, New York, Oxford University Press, 1974, p. 169.

<sup>8</sup> Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Editions du Seuil, 1963.

<sup>9</sup> Roland Barthes, *Le Degré Zero de L'écriture*, Paris, Editions du Seuil, 1953.

<sup>10</sup> The use of the Victorian mode offers Fowles an easy out: « if this is a novel, it cannot be a novel in the modern sense of the word » (p. 85).

unlucky (but it *is* Chapter Thirteen) digression has nothing to do with your Time, Progress, Society, Evolution and all those other capitalized ghosts in the night that are rattling their chains behind the scenes of this book... I will not argue. *But I shall suspect you* ». (p. 87, italics mine). The point is, *we* should suspect *him*. In the following paragraph he states that he will report « only the outward facts », which he proceeds to do: « that Sarah cried in the darkness, but did not kill herself; that she continued, in spite of the express prohibition, to haunt Ware Commons » (p. 87). (Though, even here, the narrator is quite present: *darkness* (rather than *dark*), *haunt* (rather than *go to*) indicate more than factual reportage). Then the mode visibly changes: « In a way, therefore, she had indeed jumped; and was living in a kind of long fall, since sooner or later the news must inevitably come to Mrs Poulteney of the sinner's compounding of her sin » (p. 87). It is quite clear who is pulling the strings here, who decides what's happening and when. The authorial and authoritative voice of the narrator has reemerged, but, before we can object, it submerges: the following two sentences begin with, « It is true... » which forces our attention away from this intrusion.

Before attempting a more drastic debunking of the narrator and his double, it is necessary to deal with the temporal aspect of the novel as it is inextricably linked to the entire problem of narration. Temporal oppositions in *The French Lieutenant's Woman* abound on various planes and what seems fairly obvious — the opposition between the Victorian period and ours — is not always so. Though at times negated by the narrator, the overall effect of this opposition is to advance a comparison between the two periods in which our own comes out better as it tends to be less « repressive ». In some ways, this is, however, denied. In our times, a woman like Sarah would find herself less alone. Consequently, her individuality would be less accentuated (she would be fairly in tune with modern times) and this is postulated as negative: in a sense, it seems that a period like Sarah's is positive in that it allows individuals like Sarah to come to the fore. This



is an implicit negation of the « progress » of our society which cancels out the forces in operation reaching an ultimate stand-still.

Fowles advances a further temporal opposition between history and atemporality or myth. What he seems to be saying is: a step outside history — where history means conforming to one's society, its hypocrisies and prejudices — is desirable. One attains integrity by living on the fringes of society. No details are, however, given as to how this is to be generally effected (Sarah lives on others' money, Charles is independently wealthy). Sarah is presented from the start as a *mythic* figure, dressed in timeless clothing<sup>11</sup> in opposition to Ernestina, only too « historical » in her last-minute up-to-date fashion.

In opposing historicity and atemporality or myth, Fowles seems to have taken two random terms and defined them to suit his purposes<sup>12</sup>. Fowles uses the terms as a mythological container for his thesis of the possibility of constituting an integral self — an entity which goes undefined — in opposition to the negative forces of society. Defining terms according to his own needs is a handy ideological ruse which allows him to reject historically based theories of society in that history means whatever he decides, which may or may not correspond to the generally accepted meaning of the term. The kiss on Ware Commons (outside society, significantly, or, more precisely, *on the fringes*<sup>13</sup>) between Sarah and Charles is thus presented: « The moment overcame the age » (p. 217). A bit

<sup>11</sup> Later Sarah appears in the uniform of the New Woman: note the overlapping of synchrony and diachrony (see below).

<sup>12</sup> And it is not the only time he has done so: in « The Ebony Tower », Fowles opposes the terms « abstract » and « figurative » (with reference to painting) in an attempt, again, to use these terms as receptacles for his « philosophy ». The terms themselves bear very little relationship to the meaning they are forced to signify.

<sup>13</sup> See Tony Tanner, *Adultery in the Novel: Contract and Transgression*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1979, where illicit sex is shown as having been strictly codified in spatial terms (within/outside the city) since the Bible.

much for a kiss, however passionate. One might object that such a kiss was surely more significant during the Victorian period than it would be today: it is precisely within that period that this kiss — and later their complete sexual relationship — acquires meaning. The opposition between then and now has an effect of cancellation: now we are « free », but then it was *significant*.

It is at this point useful to examine what actually constitutes this then/now opposition which is felt to be such an innovative feature in the book. Like any other narrative, *The French Lieutenant's Woman* comprises story and discourse: the first element corresponds to the now of the events narrated, in this case, to the Victorian period, the discourse to the now of the presentation, in this case, to the present<sup>14</sup>. What complicates matters here, however, is that Fowles attempts to render separate and autonomous the two parts of the narrative. The only way to do this would be to supply each term with its missing complement — the story with discourse, discourse with story: in effect, to write two novels<sup>15</sup>. Fowles circumvents this obstacle by creating a series of doubles: two « narrators », two stories on two levels (Sam and Charles; popular/élite), two historical periods, two French lieutenants, two endings, even two Sarahs.

Mystification sets in with Fowles's underlining the temporal distance between story (the Victorian period, the

<sup>14</sup> See Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, Cornell University Press, 1978. Story and discourse are similar to *fabula* and *sjužet* or to Harald Weinrich's narration and comment (*Tempus. Besprochene und erzählte Welt*, Stuttgart, Kohlhammer, 1971).

<sup>15</sup> This is what happens in the Pinter screenplay where there are truly two stories and two discourses: two films which happen to be spliced together. The film was in fact more faithful to the idea of doubles than the book itself which may be a reason why Fowles approved of a film which otherwise took the fun out of his book. It is, however, to be noted that Pinter, in presenting two films, demythologizes the novel: it is no longer an attempt to bridge the gap between two and one (see below).

past) and discourse (the present). So far, nothing amiss: it is obvious that the story (the narrated) can be laid in any period in that it is always past with relation to the discourse, even if it only happened yesterday; like the simple past (which Weinrich shows corresponds to the narrated world of story), it is the attitude of the speaker/narrator that counts: there is no direct tie to the present of the discourse or commented world. It is just as obvious that the present corresponds to the now of the narrative voice, which in this case happens to be a century later. The time lapse between story and discourse is not important; rather, it is a question of the quality of the separation: one which constitutes two worlds: the narrated of story and the commented of discourse. Fowles bamboozles us into forgetting that there can be an enormous or minimal hiatus between the two. This is not merely because he mentions airplanes and televisions while speaking of the Victorian period; no: countless writers have done the same, perhaps more subtly, less histrionically; the narrative voice comes in directly with « in those days things were different from now... ». It is precisely the same thing — the difference between story and discourse, narration and comment.

What disarms us so much with Fowles's anachrony is his attempt at producing these two worlds as if they were independent and *in opposition* when they are clearly interdependent and together constitute one structure: in narrative you need both story and discourse. Hence, he attempts to give the illusion of furnishing the missing element to each of the two terms. This gives us the impression of dealing with a double paradigmatic and syntagmatic structure. But this is not the case. It is, however, significant that this illusion is produced since it deforms our perception of what is being presented. We perceive two separate narratives, each with its own paradigmatic axis (the characters and the situations chosen for representation) and its own syntagmatic axis (the way in which these elements are combined and presented); each with its own synchrony and diachrony, semantics and

syntax, each with its own cultural and ideological values. In fact, there is *only one structure*.

Two questions come to mind: how is this impression achieved and to what purpose? I shall start with the mechanics. The illusion of giving two structures is created by doubling everything: most importantly the two periods and the two narrators. The distinction between the two periods is heavily underscored: not only a constant impingement of present on past<sup>16</sup>, but an accumulation of historical detail, facts and figures of the Victorian age. Both draw attention to the differences between the two times and put them in opposition. This helps us forget that while story and discourse are two separate spheres they are also *two* constitutive parts of *one* system. Thus, the necessity of creating a double narrator: one for each of the two parts. The narrative voice belongs to the realm of discourse, the « third person narrator » to story: he is a character — or series of characters (the owl, the spy) — through whom the action is sometimes seen or he is a character described as any other: the man on the train (until the I is introduced), the impresario<sup>17</sup>. Again, this facilitates our forgetting that when the narrator describes Sarah crying in her bedroom or any other scene not perceived through the point of view of Charles or another character, that he, too, is a spy committing the same acts of impropriety as any other « traditional » narrator<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> Hence, a modification of the past through the application of present values. Fowles has said of the dialogue of his novel that he had to make it *more* archaic so that it would sound authentic: that is, to authenticate his version of past *and* present and the distance between the two (James Campbell, « An Interview with John Fowles », in *Contemporary Literature*, XVII, 4, 1976, pp. 455-69).

<sup>17</sup> Chatman (*op. cit.*): « The perspective and the expression need not be lodged in the same person. » p. 153.

<sup>18</sup> He even becomes so sure of himself as to use the present tense of comment when describing scenes where he is not using the first person (e.g., the poetry reading scene between Ernestina and Charles and the description of Sarah and her room at Endicott's



There are also two French lieutenants: again, two versions of the same one. *The French lieutenant*, Varguennes, is extremely ambiguous, even without his double, La Roncière. La Roncière is the innocent victim of a hysterical woman who is in love with him<sup>19</sup>. He is taken for guilty, then proven innocent, though Fowles hints at some other guilt. Varguennes is apparently guilty — of being a heel, if nothing else — yet, ultimately justified. La Roncière serves as a variant for Varguennes: both include the same opposition of guilt and innocence. They are two versions of one entity. La Roncière is also a signal for us: the other lieutenant can be interpreted as just as protean a figure, vacillating between innocence and guilt. Though he never appears, Varguennes is important — as is the fact that he doesn't appear. That he has no first name is also relevant. It has the effect of rendering him less personal and more an entity or agent: he is, in fact, the *agent provocateur* of the entire piece, what Fowles would call the *Deus absconditus*. Varguennes is a *lieu-tenant* for Fowles. He is the initiator of the entire story; without Varguennes, there would have been no story. Sarah would not have been provoked to make her choice (she would have remained a governess), Charles would never have met her, and she would not have been able to function as his guide in choice-making. He would have married Ernestina. There would have been no story. Ultimately, Varguennes is justified and sanctioned: he is a mythological or cosmic given — representing the *Weltanschauung* of the author — which puts the world into action and as such *cannot be questioned*. He is the justification

Family Hotel — both of which scenes have modern details heavily handedly thrown in). He is lord of all realms: he comments while narrating, narrates while commenting (third person/present tense) and we don't bat an eye because he has so firmly established his reliability from the start in opposition to another narrator who doesn't even exist: two for one.

<sup>19</sup> This in turn serves the purpose of giving another version of Sarah.

for the tautological god who is that « freedom that allows other freedoms to exist ». He is deception forgiven. Justified and sanctified. Through Varguennes, Fowles achieves the same status. He, too, must be forgiven. Without him, there would have been no story.

Deception proliferates in *The French Lieutenant's Woman*. Many of the major events occur because of an initial deception which is justified as a means to an end — of allowing the story to continue. Varguennes serves as a link between story and discourse. His deceiving Sarah is not only the initial move of the story, but also parallels the narrator's deception, justifying both. The French lieutenant initiates the story, the narrator the discourse<sup>20</sup>.

<sup>20</sup> Fowles frequently talks of games, rules, deception, « coming clean », etc. Fowles himself is playing games with us and always holds the trump card. His use of container terms can be seen in this light: like trump cards which have any value the player decides on giving them at any particular point of the game. This on the level of discourse. On the level of story, there is an enormous amount of underhandedness, all of which is justified — very often for *economic* reasons. A short list: the pastor deceives Mrs Poulteney about Sarah's background; justification: for Sarah's good (and Mrs Poulteney's bad), reason: Sarah has no money; Varguennes deceives Sarah: he wants something from her; ultimately, he is justified: if it hadn't been for him, Sarah wouldn't have gained autonomy, Charles wouldn't have learned from Sarah, the book wouldn't have been written. Charles is right in deceiving Sam because of the difference in class and also for economic reasons: Sam wants money from him to move up in the class structure. Charles protects both his pocket and his class interests. Sam deceives Charles by intercepting the letter to Sarah. The motives are clearly economical. Sam, however, is not justified perhaps due to his disregard of class injunctions. He is ultimately let off the hook once he has established his place in the middle class: at this point, he can repent, give Sarah's whereabouts, and be pardoned. Charles's break with Ernestina also has an economic matrix: he cannot face the idea of becoming one with the bourgeoisie. The tipping habits of Charles and Sam are also significant: Sam is a mean tipper (and a rather mean character). One of Charles's chief merits seems to be that he is a big tipper. Especially with women: he buys them off (Mary) or he *buys them* (Sarah and the prostitute). He is forgiven for his

Deception — or what Roland Barthes would call deformation or myth<sup>21</sup> — underlines the entire novel. The purpose of creating the illusion of a double structure is explained: the deformation of the structure creates the myth of two for one. Fowles himself puts forward an opposition between history and myth. We have seen that history is perceived as the negative forces of society and that the only reaction posited is that of going outside society. At the same time, however, it is only *within* — as well as *in opposition* to society — that integrity is achieved. By setting up an oppositional system based on binary choices, Fowles must postulate a sameness from one given epoch to another as the paradigmatic axis corresponds to the synchronic. Once diachrony gets in the way, there is a chance of the paradigmatic options no longer being valid, as they are essentially cultural. The illusion of a double set of paradigms gives Fowles the possibility of creating an oppositional structure which embraces both periods<sup>22</sup>. The oppositions themselves are made up of very elastic terms<sup>23</sup> — container terms for whatever Fowles chooses to signify and which function only within his own system: thus, a paradigmatic structure which remains the

escapade with the prostitute not only because he didn't sleep with her, but because he gave her *something for nothing* and also left her a big tip.

<sup>21</sup> Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Editions du Seuil, 1957.

<sup>22</sup> Lévi-Strauss: « We have distinguished *langue* and *parole* by the different time referents which they use [reversible time/non-reversible time]. Keeping this in mind, we may notice that myth uses a third referent which combines the properties of the first two. On the one hand, a myth always refers to *events alleged to have taken place long ago*. But what gives the myth an operational value is that the specific pattern described is timeless; *it explains the present and the past as well as the future.* » (« The Structural Study of Myth », in *Structural Anthropology*, trans. C. Jacobson and B. G. Schoepf, Harmondsworth, Penguin, 1963, p. 209, italics mine). Fowles not only gives the Victorian versions of his characters, but posits earlier versions as well as present and future versions.

<sup>23</sup> See Barthes, *Mythologies*, cit., on the double structure of myth, sense, and signification.

same even with the temporal flow. The oppositions are set up over the two times:

« It is that double structure, altogether historical and ahistorical, which explains how myth, while pertaining to the realm of *parole* and calling for an explanation as such, as well as that of *langue* in which it is expressed, can also be an absolute entity on a third level which, though it remains linguistic by nature, is nevertheless distinct from the other two »<sup>24</sup>.

That we perceive two sets of opposing narratives is also important: one set on the diachronic axis, the other on the synchronic. On the synchronic axis there is the opposition between two versions of the same story: the endings in Chapters Sixty and Sixty-One occur within the same period (Victorian); at the same time they are postulated as being an old ending and a new ending and are, hence, in opposition on the diachronic axis: Victorian versus modern. Or, again, on the diachronic axis: the ending of Chapter Forty-Five (typical closed Victorian ending) versus the other two endings which are modern in that « open ». But this, too, is on the synchronic axis: all three are overlapping versions of the same thing<sup>25</sup>.

This allows for Fowles's myth of « horizontal evolution »; synchronic diachrony or moving ahead without going anywhere. When the narrator first announces that he will

<sup>24</sup> Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 210.

<sup>25</sup> « The true constituent units of a myth are not the isolated relations but *bundles of such relations*, and it is only as bundles that these relations can be put to use and combined so as to produce a meaning. Relations pertaining to the same bundle may appear diachronically at remote intervals, but when we have succeeded in grouping them together we have reorganized our myth according to a time referent of a new nature, corresponding to the prerequisite of the initial hypothesis, namely a two-dimensional time referent which is simultaneously diachronic and synchronic, and which accordingly integrates the characteristics of *langue* on the one hand, and those of *parole* on the other. To put it in even more linguistic terms, it is as though a phoneme were always made up of all its variants », *ibid.*, pp. 211-2.



offer two endings he wishes he could present them simultaneously rather than in succession (as a phoneme with all its allophones). There is, thus, an underlying negation of the temporal sphere. The novel closes with a move *backwards in time* (the watch is set back fifteen minutes to permit a double-take) which is an attempt at synchrony and stasis<sup>26</sup>. Time is discussed to an obsessive degree in the book (there is a constant presence of watches as well as all the details of the Victorian age). Another aspect of this problem is Fowles's frequent mention of Darwinism and evolution, both in the form of open discussion and in the insistent presence of Darwinian citations as epigraphs to the chapters. He refers to forms changing to adapt to new conditions: Charles (the nobility), Sam (the working class), the Freemans (the bourgeoisie), Sarah (women). He says more than once that man's problems are always the same: only the outer form changes. Of course, in a sense, this is true: man's existential problems in the face of cosmic forces are always basically the same; this, however, negates the historical, social, and temporal dimension and neutralizes any attempt at reaction to these problems. Fowles postulates the same theory for literature: the form changes, the content remains the same: again, this negates any relationship to a social context. Time is thwarted and thrust into a spatial dimension: the novel aims at a spatial sphere where time remains static. Hence, the emphasis on the very banal spatial polarities: England/France, Europe/America, where the second terms are seen as more « advanced » or « progressive ». What are inherently temporal

<sup>26</sup> Frank Kermode: « Myth operates within the diagrams of ritual, which presupposes total and adequate explanations of things as they are and were; it is a sequence of radically unchangeable gestures. Fictions are for finding things out, and they change as the needs of sense-making change. Myths are the agents of stability, fictions the agents of change. Myths call for absolute, fictions for conditional assent. » (*The Sense of An Ending; Studies in the Theory of Fiction*, London, Oxford University Press, 1966, p. 39).

concepts (progress, advancement) are reduced, neutralized, and contained within the spatial sphere<sup>27</sup>.

Given Fowles's premises, the narrator's performance (*parole*) becomes highly relevant. The *langue* (competence) is postulated as always remaining the same: only the performance can be new. The « newness » covers up and justifies an underlying sameness. Fowles continues playing up front with us. He gives us the same old-hat love story along with the story of man's eternal striving after integrity. On the one hand, he gives it as something new (formally), on the other hand, as something old. It is his attempt at universality: it may be banal, but given Fowles's claims to eternal knowledge, one might feel more comfortable rejecting the concept of banality: otherwise, all humanity is banal. Fowles apparently gives us the key to man's everlasting existential problems. This is not the case; saying that the underlying is always the same is like saying that this is the only answer and there are no more questions. With this emphasis on the performance and its newness, Fowles once again distracts us from the underlying. The fallacy passes muster if one remains at the level of a bipartite system of expression and content. The fallacy becomes clear using the quadripartite system which adds Hjemslev's terms of substance and form; Chatman<sup>28</sup> makes this distinction. On the level of substance, the expression is the series of media in which the story can appear; the substance of the content, the series of objects, actions, etc., which can be presented in a narrative medium and which are filtered through the codes of the author's society. The

<sup>27</sup> At the beginning of the book, Sarah is presented as looking out to sea whereas Ernestina and Charles turn their backs and move towards the town. Thus, what is later put forward as a temporal opposition — looking backward and forward in time — appears here and for the first time in its true light: in its spatial dimension. (Cfr. Lévi-Strauss, *op. cit.*, on the movement of myth from a spatial dimension to a temporal one and back again to a spatial dimension, pp. 226-7).

<sup>28</sup> *Op. cit.*

form of the expression (discourse) is the structure of narrative transmission; the form of the content, the narrative components of the story. Fowles passes off the form of the content (which is an arbitrary/social/conventional division of elements) as the substance of the content, i.e., the given range of expressables. Thus, his paradigms are made to seem universal. Fowles is dealing on two levels at once — form of expression and substance of content — which is the matrix of the fallacy. This criss-crossing between planes allows his argument to appear to be made up only of form and content and to seem valid. Actually, his performances are mythological deformations camouflaging an ideology of stasis and a support of the existing order.

### III. VARIATION

There is no single 'true' version of which all the others are but copies or distortions. Every version belongs to the myth.

(Claude Lévi-Strauss, *Structural Anthropology*)

The most important model for *The French Lieutenant's Woman* — besides the Victorian tradition which is used as a spring-board for the rest — is *The Scarlet Letter*. Hester Prynne is the basic model for Sarah. This and other historical antecedents for Sarah are yet another example of « horizontal evolution »: they are women in opposition to the rest of society and to the pre-established roles posited for them by male-dominated society. A rather unpleasant prospect: if, as Fowles maintains, the system is everlasting, the underlying relationships within will modify minimally; only the superficial form — the concessions, the fashions — will alter.

The resemblance of Sarah to Hester is quite evident. Sarah refers to herself as « the scarlet woman of Lyme » (p. 107) and during her confession to Charles, pricks her finger with a thorn: with hawthorn (p. 157-8). Besides these *infra dig* puns, there are many other parallels. Sarah constructs an entire existence, if not mythology, for herself

which rests on the foundations laid down by Hester. Sarah and Charles, like their predecessors, always meet in a *natural* environment, outside society, in the woods which, in both cases, is reminiscent of the primal Edenic encounter between man and woman, followed by the same consequences. Further: Charles wanted at one time to become a minister and is, in many ways, a slightly evolved Dimmesdale who, in order to free himself from the restrictions of society, needn't die, but merely isolate himself. Sarah's hair attracts Charles, Hester's Dimmesdale. Both women are described as wild. Both refuse society's labeling devices, yet both exist as individuals because these labels have allowed them to constitute an island for their identities. Both women initially refuse to leave the place in which they are differentiated because they know that their identity and authenticity exist only through their opposition to and *within* society. Again, it is only within this system that they are able to exist as individuals: their high degree of significance is due to their low index of probability.

Both women confess in what seems an open act of defiance. Hester not only wears her scarlet letter, but embroiders it beautifully, brandishing her shame; Sarah, in her coastal strolls and staring out to sea, constantly evokes her infamy. She does the same in her mock confession to Charles on Ware Commons. But that her confession is fictitious underlines its instrumentality. Foucault discusses the confessional mode of Western society and the continual incitement to discourse and to truth via sexuality; sex has become « an immense apparatus for producing truth, even if this truth [is] to be masked at the last moment »<sup>29</sup>. Sarah's lie about her relations with the French lieutenant, in which she confesses to a sexuality not precisely hers, is yet another example of deception justified. It allows her to profess her sexuality and therefore enter into a relation with Charles. It is a confession/deception

<sup>29</sup> *The History of Sexuality, Volume I: An Introduction*, trans. R. Hurley, Harmondsworth, Penguin, 1978, p. 56.



which reveals a greater Truth which amorphously has to do with Fowles's plea for « freedom »: Charles learns the truth of Sarah's need for differentiation and identity. That she can reach self-possession only by passively allowing herself to be possessed by a man undercuts the validity of the entire argument. Her differentiation takes shape only *through* male power: first through her alleged sexual liaison with Varguennes — her only claim to unusualness — then through Charles to whom she has abandoned herself by playing the role of the weak female and pretending to have twisted her ankle. Fowles's females betray that something is not quite right regarding his attitude to women — liberated or otherwise. After the sexual act, Fowles puts the old line in Sarah's mouth: « Now I know there was truly a day upon which you loved me, I can bear [anything] » (p. 307). Sarah's individuality is only vicarious: her function is to serve (service) the male. Sex is the answer, the ultimate truth: « What is peculiar to modern societies, in fact, is not that they consigned sex to a shadow existence, but that they dedicated themselves to speaking of it *ad infinitum*, while exploiting it as *the secret* »<sup>30</sup>.

Hiding the object of discourse (i.e., sexuality) allows confession and discourse about sex to masquerade as an exercise of freedom rather than compulsion: « One confesses — or is forced to confess »<sup>31</sup>. Not only does discourse pose as liberation and progress; it is a legitimization of « repression » and of the ways power deploys sexuality. Without repression, there would be no « liberation ». Fowles goes so far as to say that perhaps one enjoyed sex more in the Victorian period because it was relished as a forbidden fruit. Another one of Fowles's cancelling-out operations. Emerging through the subterfuge of sex, confession spurs the relationships of pleasure, power, and knowledge to enter into play. Power is ratified. Sarah confesses and from that moment accepts her

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 59.

position of subordination which giving that knowledge to Charles entails. He is not in her power, but she in his. Her liberation consists in nothing more than the dubious honor of being made love to by Charles. She gets little satisfaction from it and is merely instrumental. Charles has even paid for her services. She is another version of the prostitute of the same name: a much more acceptable version because of the mirage of truth her confession produces. This smoke-screen legitimizes Fowles's false consciousness regarding women and their place in the power structure. Only the operational mode has changed. By confessing, Sarah has accepted the power deployments of sexuality and has only had the de-merit of giving it a different face. Though a face more acceptable to Fowles's modern readers, it is merely another version of the same myth, no more or less true than any other. It is Foucault's « 'interplay of truth and sex' which was bequeathed to us by the nineteenth century, and which we may have modified, but, lacking evidence to the contrary, have not rid ourselves of »<sup>32</sup> all over again. Sarah's discourse on sex (and it is the only time she really *says* anything) is merely a variant performance masking the underlying sameness of sexual coercions. What is felt to be an outlet to freedom is none other than a compulsion to adhere to the devious power games of an insidious system which deforms reality, turning it into myth. Sarah is no less enmeshed in this system than her sisters — the prostitute, the hysterics, Hester, Ernestina. She appears so in opposition to them, but they are all embroiled in the tactics of a male-dominated society which employs sexuality as a means of definition, labeling, and control.

Fowles and Hawthorne dispossess Sarah and Hester of their sexuality. Significantly, both authors write of events that take place in a period which is historically anterior to their own: Hawthorne writes of the Puritan period in the middle of the nineteenth century, Fowles of the mid-nineteenth century in the nineteen-sixties. Both

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 57.

place a distance between themselves and the period of which they write; both write of a period more «repressive» than their own at a time when their own periods are undergoing important social changes as regards women, the family institution, and sexual mores. The feminist movement in America came into being in the nineteenth century, producing a crisis in social and family values as did the rebirth of the movement in the sixties. Both these authors write of a period repressive towards women and hope that *in the future — in relation to the period of which they write* — the situation will improve: both women are conceived of as pioneers of an amelioration in the relations between the sexes. Both authors set up a historical distance between themselves and their subjects which allows the denigration of the old to cover for the denigration of the new.

It is in this light that Fowles's narrative choice of distancing himself and of using literary models must be considered. By establishing the parallel with Hester, Fowles inserts Sarah within a *tradition* of evolved women, of revolutionary women, of women who go beyond the capacities of men and function as guides for the doltish male who cannot understand life without his female mentor. Actually, these women are negated. A portion of sexuality is allotted them which, within their historical contexts, seems a fair amount; Hawthorne's and Fowles's female contemporaries have more «freedom» and shouldn't complain. They are repossessed by the system which deploys sexuality as one of its prime instruments. The only woman considered capable of teaching man anything is Mother Nature: hence, the postulation of these women as «wild» and «natural» and their sylvan encounters. When Sarah «decamps», the only woman Grogan «encountered on the morning of [his] expedition was Mother Nature» (p. 281). Sarah has fulfilled her function of Mother Nature personified for the obtuse being who could only understand her in the living flesh and she lingers on in her more «natural» form.

Not only is Sarah «wild» and «untamed» but, like

Nature, she is «enigmatic», «not to be understood», as she herself says. Her only function is to give life to men: Charles, after his last meeting with Sarah, feels *reborn*. Sarah's role, which apparently rejects familial relations, is ultimately one of acceptance: the mother *par excellence*, the mother who is able to put Charles on the right road thereby enabling him to start his new *Bildung*. Having lost his own mother at a very early age, he has found a very adequate surrogate — one who even permits him to act out his Oedipal urges. Sarah's name epitomizes maternity. Her Biblical counterpart was mother of the Twelve Tribes of Israel: of the *chosen* people. Sarah is the perfect genetrix for Charles, the new elect, who in choosing, becomes chosen. Fowles places Sarah within a mythology composed of Hester, Eve (Ware Commons is often compared to the Garden of Eden), the Biblical Sarah, Mother Nature, and the Sphinx: nature in her cruelest and most enigmatic form who puts man to the test<sup>33</sup> and punishes him who fails<sup>34</sup>. Sarah embodies a myth of femaleness in which all the terms referred to her — even if in contrast — constitute Fowles's image of woman. She embraces the cruelty and mystery of the Sphinx, the corruption and maternity of Eve, the maternity and concubinage of Sarah, Hester as fallen woman, new woman, and mother. Sarah is prostitute and hysteric and everything else all rolled into one. That she is permanently enigmatic, oscillating between two extreme poles — the alluring-receding oxymoron Fowles describes — and comprises all the intermediate versions as well, pushes her into the realm of myth. Fowles elevates Sarah to the heights of myth and says so from the first chapter where she is presented as «a figure from myth» (p. 9). Sarah is placed between past and present, present and future: she is out-

<sup>33</sup> Sarah continually tests Charles, the tests proving that he is suitable material for her chosen people. She even hands him some fossils, called *tests*.

<sup>34</sup> The Sphinx is also known for raping men: another version of Sarah not excluded by the others.



side time. Myth as an atemporal dimension is a convenient sphere for the bothersome female. Fowles multiplies the historical distancing present in Hawthorne with various layers, rendering it credible as myth, which is by its very nature *unchangeable*. Mythic figure: Mother Nature. Myth: that woman are *by nature* what their roles make them. On the one hand, they seem superior to men because they « understand » more and explicate the *function* (and in that they are functional they are already negated) of opening men's eyes: Charles is always astounded at Sarah's intellectual equality. Yes, of course, Fowles is being ironic: he is a modern man who knows only too well just how intelligent women can be — or so he says. On the other hand, this progressivism is neutralized. If Mother Nature is a mother, and is natural, it is natural that she is a mother. Further: Mother Nature is eternal and atemporal, not subject to change; it therefore follows that she is eternally and naturally a mother. If, then, Sarah is natural — and she is to an elevated degree — it is natural that she is a mother, even conceding that it is natural that she *evolves*. Another fundamental part of the mechanism enters into play: she will evolve into evermore suitable forms, but *essentially* she remains the same. She is a new version of the same myth: her name merely changes from Eve to Sarah to the Sphinx to Hester to prostitute to hysteric to Sarah. She is woman: Fowles's version. It is here that transformation is accepted. The reassuring mechanism operates through this intersection of synchrony and diachrony. Raising woman to mythological apexes is underneath a cutting down, a neutralization of the threats these women pose. Thus, the role of destiny — which Sarah personifies — is also understood: destiny ceases to be terrifying once placed within the natural order of the universe. Destiny will proceed as always and will therefore be predictable<sup>35</sup>. There will be

<sup>35</sup> Fowles's conception of hazard is thus controlled and explained: hazard exists within the confines of myth and is therefore predictable; myth explains past, present, and future.

no social uprisings produced by women. Terrestrial problems are pushed away leaving space only for cosmic terror — always preferable to revolution.

#### IV. DECEPTION

... we define the myth as consisting of all its versions...

(Claude Lévi-Strauss, *Structural Anthropology*)

Jean Baudrillard affirms that the consumer experiences the process of differentiation through consumerism as freedom of choice. He « does not experience it as a compulsion towards differentiation and obedience to a code. To differentiate oneself is always at the same time to establish the order of differences, which is, from the start, the reality of the total society and which inevitably overcomes the individual... It is, however, this *compulsion of relativity* which is determinative in the measure in which it is referred to [the order of differences] that the differential inscription *will never end* »<sup>36</sup>.

In his novel, Fowles sets up a system homologous to the society in which he writes: both the themes and the form of the book mirror the form of consumer society. While apparently offering choice, his binary set-up is none other than a compulsion to act within a circumscribed system. Plurality is exploited to cover the univocity of the underlying system. Charles must choose between two women: one seems better than the other because in opposition and « newer ». Sarah comes in a new package. She is neither new nor important *per se*; her sole purpose is that of enabling Charles to choose. Sarah is the embodiment of a repeatable function: Fowles postulates future

<sup>36</sup> *La società dei consumi. I suoi miti e le sue strutture*, trans. G. Gozzi and P. Stefani, Bologna, Il Mulino, 1976, p. 73 (the English translation is mine). (The original edition is: *La Société de consommation. Ses mythes ses structures*, Paris, Gallimard, 1974).

Sarahs for Charles in Chapter Sixty-One. She, too, can be mass-produced. Sarah is set up as a consumer guide for Charles: a sort of existential, Victorian Ralph Nadar<sup>37</sup>. It is preferable to choose well, but what really matters is that one *choose*. It is also significant that Charles belongs to an *élite* — the nobility — and that he is able, with the help of his consumer guide, to remain within an *élite* whose form has changed: *élite* because the first to choose the *new* product on the market. In this way, he is able to differentiate himself from the masses, but, as Fowles foresees, he will constantly have to choose first if he wants to hold this position. Once the choice is made by thousands of others, Charles will again be compelled to differentiate himself and choose again. Fowles advances an *élitist* version of society — or, rather, the proposal for its continuance. Inherently, there is no *élite*: only the first to initiate the process of differentiation over again. Fowles does not, therefore, propose any change within society. Rather, he fundamentally accepts it and offers the individual who is not wholly satisfied with society the possibility of deluding himself that he is different and that he is *free*. Really he is only free to choose *within* a system which has already been chosen for him. The choices are non-choices, freedom, non-freedom: the relationships within the system of differentiation remain the same.

<sup>37</sup> Baudrillard's discussion of male and female models in consumer society is an exact description of Charles and Sarah and their relationship. The female and male models « *order* consumption... The male model is that of exigency and choice... He is 'chosen', but not passively or by natural grace, rather through the exercise of a selectivity... The female model [is that of] complacency and narcissistic solitude... Male choice is 'antagonistic'... [it is] challenge, noble conduct *par excellence*. It is honor or *Bewährung* (having one's experiences), ascetic and aristocratic virtue, which enters into play... On the contrary, what is perpetuated in the female model is derived value... 'vicarious status', 'vicarious consumption'... If she is beautiful, that is, if this woman is a woman, she will be chosen. If the man is a man, he will choose his woman from amongst the other objects/signs... woman (the female model) is relegated to a function of 'service', of vicariousness », *ibid.*, pp. 127-9.

The reader finds himself in an analogous position. He is asked to help *produce* the book, but what he is actually required to do is *consume* it. Thus, as Sarah pushes Charles to choose and continue choosing to retain a position of *élite* — which entails choosing first and *ad infinitum* — the narrator spurs the reader to consume. The choice between the two endings can be seen in this light. On the one hand, in setting up the opposition between the two endings, Fowles seems to advance one as better — because newer — than the other: the first, highly sentimental, violins in the background, Sarah as mother, seems to belong to sappy popular literature; the second, existentialism, loneliness, integrity — but with Sarah still as mother — is postulated as the new avant-garde — about a century ago — ending: an ending for the *élite*. This concludes the opposition put in motion from the beginning: two types of literature, two narrators, two stories — the Charles/Sarah story, the Sam/Mary story<sup>38</sup>. The two endings are not, however, distinct. Rather, they present the *variants* which make up the all-inclusive cosmos of John Fowles. Like all the oppositions in the book, the more « advanced » term acquires validity only in opposition; *inherently, they are all the same*. There is no single true version: together they all make up one lie.

What is proffered is a book that generates an infinite series of endings: the two offered can function as long as only some readers choose the second ending. Once everyone chooses it, another ending must be given in opposition, permitting differentiation through consumption of the book. Each successive ending will use the previous as a starting point: for opposition, variation, and deception. The deception consists in offering one as two, a partial vision as a complete vision, the previous product as something new. The outer form changes — if that.

<sup>38</sup> Note, too, the very title of the book which sounds like a soft-core disposable cheap-thrill. The effect is immediately counter-balanced by the pretentious use of a quote from Marx as epigraph to the entire book. The book is both versions.



At times, just the word « new » is enough. Such is the case with products constantly offered on the market like « new liquid Dash », where the word « new » is a cover for the underlying sameness<sup>39</sup>, for the *status quo* which appears under the oppositional system of « choice » as the freedom to change<sup>40</sup>. « Novelty » in literature, on the market, in politics, and society at large is a convenient ideological tool for the perpetuation of the *status quo* at all levels. *The French Lieutenant's Woman* is a bargain — two novels for the price of one — but like all bargains in a fraudulent society, it is no bargain: only a boost to the market-place.

<sup>39</sup> London cinemas playing the Pinter film version were selling paperback editions of the novel at the refreshment counters: the novel had a *new cover*.

<sup>40</sup> The irony of the sign Sam puts up in the window of Ernestina's father's store — « Freeman's for choice » — is double-edged. On the one hand, it underlines the lack of freedom Ernestina had to offer Charles and what a poor choice her world would have been. On the other hand, Fowles offers us the same system in a new guise.

ROBERTA VS SONDRÀ:  
DUE STRATEGIE NARRATIVE A CONFRONTO IN  
AN AMERICAN TRAGEDY

di  
Oriana Palusci

Secondo l'interpretazione critica tradizionale, esemplificata da un testo come *American Literary Naturalism. A Divided Stream* di Charles C. Walcutt, *An American Tragedy* (1925) si colloca nella terza fase dello sviluppo del naturalismo dreiseriano in direzione di una più esplicita intenzione polemica<sup>1</sup>. Un simile approccio pone l'accento sul presunto significato 'ideologico' dell'opera, trascurando, come è spesso accaduto, la struttura formale, a sua volta aspramente criticata perché non conforme agli indirizzi narrativi del periodo<sup>2</sup>. Già in passato, per la verità, era

<sup>1</sup> Minneapolis, University of Minnesota Press, 1956, p. 206. Cfr. le pertinenti osservazioni sulla « visione del tutto astratta dei processi culturali in atto » di Walcutt in Vito Amoroso, *Letteratura e Società in America 1890-1900*, Bari, De Donato, 1976.

<sup>2</sup> La tendenza critica predominante, fin dalla pubblicazione del romanzo, si può riassumere nel giudizio di Stuart Sherman: « *An American Tragedy* is the worst written great novel in the world. There are few forms of bad writing which it does not copiously illustrate » (« Mr. Dreiser in Tragic Realism », in *New York Herald Tribune Books*, Jan. 3, 1926, stampato in *Theodore Dreiser: The Critical Reception*, New York, David Lewis Inc., 1972, a cura di Jack Salzman). L'immagine dello scrittore poco colto che scrive « ad orecchio », al quale si devono perciò perdonare varie imperfezioni stilistiche e grammaticali ha ispirato anche critici recenti come J. T. Flanagan che fa un elenco dei « faults » nel romanzo (« Dreiser's

stata messa in rilievo l'attenta strutturazione del tessuto simbolico del romanzo e l'uso di particolari codici formali, come il linguaggio infantile in bocca a Clyde, che è collegato alla immutabilità e immaturità psicologica del personaggio<sup>3</sup>. Solo recentemente, tuttavia, *An American Tragedy* è stata vista come opera che valica decisamente i confini dell'estetica naturalistica, per tradursi in una più ricca dimensione narrativa<sup>4</sup>.

style in *An American Tragedy*», in *Texas Studies in Literature and Language*, VII, Autumn 1965, pp. 285-294). Questo tipo di analisi limitativa del linguaggio dreiseriano è stato messo in discussione, con la sola eccezione del *Theodore Dreiser* di F.O. Matthiessen (New York, Sloane, 1951) a partire dagli anni '60. Si vedano: Agostino Lombardo, «Lettere di Dreiser», in *La Ricerca del Vero*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1961, pp. 309-315; R.P. Warren, «*An American Tragedy*», in *Yale Review*, LII, Autumn 1962, pp. 1-15; Richard Lehan, «Dreiser's *An American Tragedy*: A Critical Study», in *College English* XXV, Dec. 1963, pp. 187-193; W.L. Phillips, «The Imagery of Dreiser's novels», in *PMLA*, LXXVIII, Dec. 1963, pp. 572-585; Ellen Moers, «The Finesse of Dreiser», in *American Scholar*, XXXIII, Winter 1963, pp. 109-114; Lauriat Lane Jr., «The Double in *An American Tragedy*», in *Modern Fiction Studies*, XII, Summer 1966, pp. 213-220; C.L. Campbell, «*An American Tragedy* or Death in the woods», in *Modern Fiction Studies*, XV, Summer 1969, pp. 251-259; e più recentemente: William Vance, «Dreiserian Tragedy», in *Studies in the Novel*, IV, Spring 1972, pp. 39-51; T.P. Riggio, «American Gothic: Poe and *An American Tragedy*», in *American Literature*, IL, Jan, 1978, pp. 515-532.

<sup>3</sup> Nella rappresentazione di una realtà totalizzante, modulata con estrema varietà di registri linguistici, il Dreiser dell'*American Tragedy* può senza dubbio essere accostato, come ha fatto la Moers nell'opera citata, al Joyce dell'*Ulysses*.

<sup>4</sup> Tra i contributi più recenti si ricorda il numero dreiseriano di *Modern Fiction Studies* dell'Autunno 1977, contenente, tra l'altro, il saggio di P.A. Orlov, «The Subversion of the Self: Anti-Naturalistic Crux in *An American Tragedy*» (pp. 457-472). A conferma del mutato momento critico, Dreiser è stato ampiamente citato anche nel V Convegno dell'Associazione Italiana di Studi Nord-Americani, tenutosi a Venezia nell'ottobre del 1979 e dedicato a «Società e pratiche linguistiche nell'avanguardia americana nel primo '900: 1900-1930». Il contributo di Dreiser al superamento della tradizione ottocentesca è stato ricordato in particolare nell'intervento introduttivo di Malcom Bradbury, «L'avanguardia americana e l'avvento del modernismo:

All'interno di un testo che offre diversi livelli semantici di lettura, l'elemento che si vuole qui isolare per una breve analisi riguarda la doppia vicenda parallela Clyde-Roberta (*plot* della parte centrale di *An American Tragedy*) e Clyde-Sondra (*sub-plot*) che permette a Dreiser di mettere a confronto l'universo formale del *novel* realistico e quello del *romance*<sup>5</sup>. Il rapporto Clyde-Roberta, con tutte le sue implicazioni sociali e sessuali, diviene l'enunciato di un racconto naturalistico 'esemplare', in opposizione al rapporto Clyde-Sondra, con la sua artificiosità verbale, il suo tono di *romance*, visto come parodia e paranoia, fuga dal reale nel mondo fittizio di una condizione 'sognata': quella dell'alter-ego del cugino Gilbert Griffiths. L'esplicarsi dei due nessi conduce insomma alla formazione di due moduli narrativi paralleli; rispettivamente: la storia di Roberta — gli eventi, gli aspetti più brutali, tuttavia concreti, della vita, e quella di Sondra — la falsificazione romantica della vita, il sogno americano del successo. Clyde, situato al centro ideale di questa struttura, ruota continuamente, con ritmo variabile, da una realtà all'altra.

Dreiser fabbrica contemporaneamente due macchine romanzesche, due modelli d'indagine formale, e le sperimenta su Clyde nel suo doppio rapporto con Sondra e Roberta. Al di là del semplice procedimento per contrasto,

1890-1930», ora in *Rivista di Studi Anglo-Americani*, I, 1981. Il rapporto Dreiser-naturalismo in *An American Tragedy* è puntualmente esaminato anche da Carlo Pagetti in *Dreiser*, Firenze, La Nuova Italia, 1978.

Per una minuziosa analisi del 'progetto realista' come strategia narrativa si rinvia a Philippe Hamon, *Semiologia lessico leggibilità del testo narrativo*, Parma, Pratiche editrice, 1977. Intorno al dibattito della critica contemporanea, in particolare quella francese, riguardo al realismo come tecnica narrativa si può vedere David Lodge, «The Novel and the Nouvelle Critique», in *The Modes of Modern Writing*, London, Edward Arnold Ltd., 1977, pp. 57-70.

<sup>5</sup> Per un aggiornamento del dibattito tra *novel* e *romance* si rinvia a Mario Corona nel saggio «'Moby-Dick; or, The Whale': Analisi di un Titolo», in *Studi Americani*, No. 23-24, 1977-78, soprattutto nella nota 54.



e delle implicazioni sociologiche derivanti dal ceto sociale d'appartenenza delle due ragazze, l'opposizione dunque è innanzitutto di carattere narrativo<sup>6</sup>. È l'organizzazione degli avvenimenti ottenuta attraverso la manipolazione del linguaggio a determinare la spaccatura tra il mondo di Sondra e quello di Roberta, l'universo del *romance* e quello naturalistico, con il trionfo di quest'ultimo di fronte alla progressiva disintegrazione del tessuto del *romance*. Mettendo a confronto questi due *plots*, Dreiser conduce una critica al *romance* come strumento narrativo; infatti, il nesso narrativo Clyde-Sondra vuole indicare l'irrealità non solo del rapporto, ma di una visione / rappresentazione *romantica* della realtà. Il *romance* scompare nel momento in cui scompare il personaggio di Sondra, e con essa si dilegua il sogno romantico di Clyde che si è rivelato narrativamente impossibile, assurdo, inadeguato. Nell'ultima parte del romanzo, il 'trionfo' di Roberta nel processo, dove è presente anche attraverso il linguaggio più volte brutalmente evocato delle lettere, ribadisce la superiorità della concezione narrativa naturalistica come metodo d'indagine del reale, mentre il mondo del *romance* si dissolve e volatilizza fino alle ultime parole senza identità — non firmate — di Sondra.

Il punto di partenza per una analisi dell'organizzazione delle due strategie narrative parte dall'osservazione delle modalità del primo incontro di Clyde con le due ragazze. In entrambi i casi assistiamo a un lento movimento di 'avvicinamento' sentimentale, filtrato però, fin dall'inizio, attraverso moduli espressivi profondamente diversi. Clyde

<sup>6</sup> Per un approccio sociologico al romanzo e in generale alle opere dreiseriane si vedano: Maxwell Geismar, «Theodore Dreiser: The Double Soul», in *Rebels and Ancestors: The American Novel, 1890-1915*, Boston, Houghton Mifflin, 1953, pp. 287-379; C. K. Shapiro, *Theodore Dreiser: Our Bitter Patriot*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1962; P. L. Gerber, *Theodore Dreiser*, New York, Twayne's United States Author series, 1964; J. J. McAleer, *Theodore Dreiser: An Introduction and Interpretation*, New York, Holt, Rinehart & Winston, 1968.

conosce innanzitutto Sondra, precisamente dallo zio Samuel Griffiths. L'atmosfera della casa di quest'ultimo è, agli occhi di Clyde, l'intensificazione di quella da mille e una notte del Green-Davidson Hotel. La fata turchina che Clyde considera « so different to any he had ever known and so superior »<sup>7</sup> viene, però, ridimensionata, dall'insistenza di Dreiser sulla parola « leather », utilizzata sia nella descrizione del modo di vestire della ragazza (« a small dark leather hat », « a leather belt ») sia a proposito del suo cane, la cui « leather leash » getta una luce ironica sul dettaglio, tanto più che le prime parole di Sondra nel romanzo sono rivolte al suo « French bull » e che in seguito proprio a quella di un cane sarà paragonata la fedeltà di Clyde: « his manner the epitome almost of a self-ingratiating and somewhat affectionate and wistful dog of high breeding and fine temperament » (AT p. 305). Gli aspetti romantici del mondo da favola che accompagneranno il rapporto Clyde-Sondra, vengono anticipati dall'occasione stessa del loro secondo incontro, una « annual intercity floral parade and contest » in cui Clyde fa da semplice spettatore, affascinato da « her dark hair filleted Indian fashion with a yellow feather and brown-eyed susans » (AT p. 236).

L'incontro con Roberta ha caratteristiche completamente opposte: il personaggio è presentato subito dopo una descrizione naturalistica dell'ambiente di lavoro, e per ben dieci capitoli viene sviluppato il suo rapporto con Clyde. Roberta è introdotta come una ragazza in cerca di lavoro, come una « factory-girl » assunta nel periodo in cui vi è « a rush of orders »; ella è più precisamente una « try-out girl » disposta a lavorare « at the current piece work rate » (AT p. 239). Il primo contatto con Clyde si svolge quindi all'interno di una fabbrica dove l'assunzione di Roberta viene giudicata positivamente

<sup>7</sup> Theodore Dreiser, *An American Tragedy*, New York, Signet Classics, 1964, (prima edizione 1925), p. 219, citato da ora in poi come AT; ogni riferimento al testo è tratto da questa edizione.

perché ella possiede i requisiti richiesti: « She looked practical and serious and yet so bright and clean and willing and possessed of so much hope and vigor » (AT p. 241). Clyde, da parte sua, « by her gestures ... guessed that she would prove both speedy and accurate » (AT p. 242)<sup>8</sup>.

Il cambio della scena — dalla fabbrica a Crum Lake, dal rapporto di lavoro a quello sentimentale — avviene dopo un accumulo di informazioni sulla vita di Roberta prima del suo arrivo a Lycurgus, con precisi riferimenti alle sue disastrose condizioni economiche e familiari (Cap. XIII) e alle sue ambizioni sociali (Cap. XIV). Dreiser traccia positivisticamente le coordinate sia economiche che sociali essenziali per la collocazione di Roberta nella realtà della fabbrica e per la comprensione della natura del suo rapporto con Clyde. Il breve incontro con Sondra viene così sommerso quasi completamente dalle lunghe e dettagliate descrizioni della storia d'amore tra Clyde e Roberta; infatti, tranne un paio di accenni al mondo dei ricchi e quindi a Sondra, l'azione, dal Cap. XIII al Cap. XXII, è incentrata sulle vicende amorose dei due giovani 'poveri': dal loro primo incontro alla nascita della loro segreta relazione amorosa fino al raggiungimento dell'intimità sessuale. Quindi, già dall'inizio, la storia naturalistica, collegata all'esemplare background socio-economico che Dreiser costruisce intorno alla coppia Clyde-Roberta, prende il sopravvento, mentre l'atmosfera idilliaca che circonda le apparizioni di Sondra, sottolineata dalle espressioni adulatorie di Clyde, perde consistenza narrativa di fronte alle descrizioni realistiche del *plot* principale che tende a porsi come sequenza fotografica in grado di fissare nei minimi dettagli lo sviluppo della seduzione, in base ai rigorosi canoni naturalistici. Basti pensare all'intervista iniziale che

<sup>8</sup> Va notato che Roberta Alden appare all'interno di un discorso con forti connotati sociologici sulla prassi per l'assunzione del personale precario e che il colloquio con Clyde ripercorre, in modo più ampio, le stesse modalità delle interviste con le altre « try-out girls » (AT pp. 240-241).

Clyde fa a Roberta, o all'ubicazione della nuova camera della ragazza che « permitted ingress and egress without contact with any other portion of the house » (AT p. 285), o addirittura all'elaborato rituale verbale delle reticenze di Roberta nel 'sacrificarsi' a Clyde.

Il 'cedimento' di Roberta, nella struttura del romanzo, date le conseguenze che ne deriveranno, viene descritto attraverso una gigantesca lente convergente che indirizza le numerosissime reazioni psicologiche della ragazza verso la compilazione di un « pleading note », che per struttura e linguaggio, anticipa le lettere citate nel processo:

*Please, Clyde, don't be mad at me, will you? Please don't. Please look at me and speak to me, won't you? I'm so sorry about last night, really I am—terribly. And I must see you to-night at the end of Elm Street at 8:30 if you can, will you? I have something to tell you. Please do come. And please do look at me and tell me you will, even though you are angry. You won't be sorry. I love you so. You know I do.*

Your sorrowful  
Roberta (AT p. 298)

La situazione è sottolineata da frasi concise, incisive, con preferenza per l'uso dell'imperativo, con un'alternarsi di *I / you*, in uno schema formato da negazioni — *don't* —, domande retoriche — *will you?* — e forme enfatiche — *do come, do look at me* —, in cui l'estremo tono supplicatorio (*please* è ripetuto ben cinque volte e il biglietto è firmato *Your sorrowful*) vuole essere una precisa dichiarazione da parte di Roberta che è ora « willing to sacrifice herself for him » (AT p. 300)<sup>9</sup>. Questa missiva va anche analizzata alla luce dell'indecisione della ragazza nell'accettare il rapporto sessuale, con una titubanza ribadita da Dreiser, ancora una volta, attraverso l'accumulo di dettagli realistici come, ad esempio, nella descrizione della stanza di Roberta, dove oggetti e movimenti assumono una rilevanza notevole:

<sup>9</sup> Cfr. l'attenta analisi della Moers sulla seduzione di Carrie (*op. cit.*).



She crossed to an old, faded and somewhat decrepit overstuffed chair which stood in the center of the room beside a small table whereon lay some nondescript books and magazines — the *Saturday Evening Post*, *Munsey's* the *Popular Science Monthly*, *Bebe's Garden Seeds*, and to escape most distracting and searing thoughts, sat down, her chin in her hands, her elbows planted on her knees. But the painful thoughts continuing and a sense of chill overtaking her, she took a confter off the bed and folded it about her, then opened the seed catalogue — only to throw it down (AT p. 294).

Al rapporto sessuale Clyde-Roberta corrisponde il rapporto asessuato Clyde-Sondra. Molto ironicamente, Clyde ha delle esperienze sessuali con Roberta ma non intende sposarla e desidera sposare Sondra con la quale non ha una relazione sessuale<sup>10</sup>. Nella storia idillica con Sondra è esclusa una dimensione fisica concreta, mancano le dichiarazioni esplicite della storia parallela (« she was now his and his only, as much as any wife is ever to a husband, to do with as he wished » AT p. 300). La condizione fantastica, 'irreale' del rapporto asessuato Clyde-Sondra è confermata durante l'interrogatorio di Clyde da parte dell'avvocato difensore Belknap:

I asked him about his relations with her — and in spite of the fact that he's accused of seducing and killing this other girl, he looked at me as though I had said something I shouldn't have — insulted him or her (AT p. 600).

D'altra parte, l'interrelazione tra i due intrecci costituisce il principale motivo attorno a cui ruota tutta la parte centrale del romanzo. Il ritorno, dopo la lunga presentazione della realtà di Roberta e Clyde, al mondo del *romance*, porta ad una divaricazione delle strutture narrative, staccando nettamente il *plot* fantastico da quello naturalistico. Questo alternarsi dei due intrecci — un breve capitolo in cui viene introdotta schematicamente Sondra (Cap. X), una lunga descrizione del rapporto Clyde-Roberta (Cap. XIII-

<sup>10</sup> Cfr. Donald Pizer, *The Novels of Theodore Dreiser: A Critical Survey*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1976, pp. 252-254.

XXII) per tornare di nuovo al primo intreccio (Cap. XXIII-XXVII) — delinea le tensioni e le reazioni tra i due spaccati: se il *plot* naturalistico smaschera l'irrealtà di quello fantastico, a sua volta il *romance* rinforza, per contrasto, la concretezza del *plot* naturalistico. Dunque, il *romance*, per continuare ad esistere, deve conquistare il centro della scena, valorizzando le qualità romantiche della finzione narrativa. Infatti, dal capitolo XXIII al XXVII, il procedimento si inverte: Sondra è protagonista dell'azione, mentre troviamo soltanto qualche breve riferimento a Roberta. L'incontro Clyde-Sondra nel capitolo XXIII assume tutte le caratteristiche di una favola; del resto, i due si parlano per un fortuito scambio d'identità. L'atmosfera romantica è creata dall'uso continuo di frasi adulatorie da parte di Clyde, contrapposte al linguaggio autoritario, deciso, di Sondra. Si susseguono immagini mistiche o favolose in cui Sondra è innalzata su un piedistallo per essere doverosamente adorata dal giovane: « I certainly thought you looked beautiful, like an angel almost » (AT p. 307). Clyde perde l'appetito e bacia perfino la lettera di Sondra (AT p. 315). Ad un semplice invito da parte della ragazza di cavalcare insieme, « Clyde's hair-roots tingled anticipatorily (AT p. 325). Gli sguardi furtivi di Sondra sottolineano l'atmosfera da favola (how graceful and romantic and poetic was her attitude toward all things — what a flower of life she really was AT p. 325), che raggiunge l'apice quando i due giovani ballano insieme:

When the music started again with the sonorous melancholy of a single saxophone interjected at times, Sondra came over to him and placed her right hand in his left and allowed him to put his arm about her waist, an easy, genial and unembarrassed approach which, in the midst of Clyde's dream of her was thrilling.

And then in her coquettish and artful way she smiled up in his eyes, a bland, deceptive and yet seemingly promising smile, which caused his heart to beat faster and his throat to tighten. Some delicate perfume that she was using thrilled in his nostrils as might have the fragrance of spring (AT p. 326).

Questa scena idillica si conclude con una nota che sancisce, definitivamente, la natura da *romance* del loro rapporto:

The orchestra struck up a lively tune and they glided off together once more, dipping and swaying here and there — harmoniously abandoning themselves to the rhythm of the music — like two small chips being tossed about on a rough but friendly sea (AT p. 328).

Va notato il ruolo magico e incantatorio della musica secondo un cliché decadente, che Dreiser sembra utilizzare in modo ironico.

Nella profusione delle lodi riservate a Sondra, il linguaggio di Clyde si articola in vari modi: in brevi frasi esclamative — « How marvelous », « That wonderful girl », « That beauty » —, nell'abbondanza di vocaboli esprimenti stupore, meraviglia, fremito (« Quite amazed and thrilled, Clyde stood and stared ») oppure ancora in periodi più complessi, che suggeriscono addirittura un'esperienza mistica:

And Sondra, now that she had thus suddenly burst upon him again in this way was the same as fever to his fancy. *This goddess in her shrine of gilt* and tinsel so utterly enticing to him, had deigned to remember him in this open and direct way and to suggest that he be invited. And no doubt she, herself, was going to be there, a thought which thrilled him beyond measure (AT p. 314) (*Il corsivo è mio*).

Sondra appare quindi come una divinità fredda e calcolatrice che « just for fun », decide di dedicarsi a Clyde. Il suo progetto di introdurlo nell'alta società viene sottolineato da una frase quasi rituale: « And in accordance with this plan, so it was done » (AT p. 312). L'arrivo di Sondra ad una festa è come una visione: « But just then Sondra herself entered » e ancora « And lastly, there was Sondra herself appearing on the scene at about midnight » (AT p. 331). Il personaggio viene presentato con un ironico riferimento mitologico, come « a seeking Aphrodite, eager to prove to any who was sufficiently attractive the destroying power of charm » (AT p. 320). Il solo contatto con il suo braccio dà a Clyde sensazioni paradisiache: « She slipped a white arm under Clyde's and he felt as though he were slowly but surely being transported to paradise » (AT p. 32v), proprio mentre nel rapporto Clyde-Roberta

« The pleasures of this left-handed honeymoon were at full-tide » (AT p. 301).

Dopo la presentazione dei due fuochi narrativi che, abbiamo visto, sono ben delimitati all'interno di un certo numero di capitoli, come su due rette parallele, procedendo nel romanzo i due *plots* si alternano con ritmo più veloce in modo da accelerare il passaggio da una vicenda all'altra. All'incessante rallentamento nel tempo e alla conseguente dilatazione dell'azione corrisponde un'intensificazione della frequenza dei passaggi di Clyde da una realtà narrativa all'altra, e la corrispondente incapacità del protagonista di assumere un'unica identità sociale / affettiva. Dopo una prima messa a fuoco, lo scrittore sposta continuamente l'obiettivo e inquadra le due realtà in modo da rendere ancor più netto il loro crescente contrasto:

.. at the first hint of reciprocal love on the part of Sondra, would he not be anxious and determined to desert Roberta if he could? And why not? As contrasted with one of Sondra's position and beauty what had Roberta really to offer him? (AT p. 336).

Clyde è catturato in questo meccanismo: se finora ha cercato di interpretare la funzione di narratore onnisciente che controlla e manipola gli eventi (l'uomo con una doppia vita — e una doppia amante), ora, man mano che comincia a fingere sempre più, perde il controllo della situazione, pur illudendosi ancora di poter manovrare la realtà. La doppia realtà in cui vive Clyde viene invalidata attraverso l'espedito narrativo del commento di un articolo di giornale che vari personaggi compiono da diversi punti di vista. Il lettore, già a conoscenza dei particolari inerenti una festa dagli Steele, ripercorre lo stesso evento attraverso i giudizi di Fred Gabel e Roberta (a casa della ragazza), dei ricchi Griffiths e subito dopo di Roberta e Clyde insieme. La perdita di controllo della doppia realtà (amore romantico / soddisfacimento sessuale — *romance* / *novel* naturalistico) da parte di Clyde, fa entrare in crisi il linguaggio attraverso cui il personaggio si esprime. Alla spontaneità inarticolata di Roberta (cfr. il suo lamentoso pianto: « Oh,



oh, oh, oh, oh! ») corrisponde la ripetizione ossessiva delle parole « dearest, dear, honey, hurt, honest »:

Oh, Roberta, darling ... You mustn't cry like that, *dearest*. You mustn't. I didn't mean to *hurt* you, *honest* I didn't. Truly, I didn't *dear*. I know you've had a hard time, *honey*. I know how you feel, and how you've been against things in one way and another. Sure I do, Bert, and you mustn't cry, *dearest*. I love you just the same Truly I do, and I always will. I'm sorry if I've *hurt* you, *honest* I am. I couldn't help it to-night if I didn't come, *honest*, or last Friday either. Why it just wasn't possible. But I won't be so mean like that any more, if I can help it. *Honest* I won't. You're the sweetest, *dearest* girl. And you've got such lovely hair and eyes, and such a pretty little figure. *Honest* you have, Bert ... And you look just as nice, *honest* you do, *dear*. Won't you stop now, *honey*? Please do. I'm so sorry, *honey*, if I've *hurt* you in any way (AT pp. 360-361) (*Il corsivo è mio*).

Il discorso infantilmente spezzettato e semplificato di Clyde mostra un personaggio non solo *senza qualità*, ma anche *senza linguaggio*, in bilico tra i codici romantici riservati a Sondra e quelli realistici-sessuali applicati a Roberta, in questo momento inservibili.

Lo sviluppo successivo del rapporto Clyde-Sondra, con l'inserimento del giovane nel mondo del *romance*, si può riassumere nella progressiva trasformazione di Sondra in un idolo da adorare, in una madonna:

And at the sight of her now in her white satin and crystal evening gown, her slippered feet swinging so intimately near, a faint perfume radiating to his nostrils, he was stirred (AT p. 364).

Dopo aver « dreamed into her eyes as might a devotee into those of a saint » (AT p. 336), Clyde bacia il suo idolo, anche se, come viene precisato, « the thought was without lust, just the desire to constrain and fondle a perfect object » (AT p. 365).

Tuttavia questa scena romantica viene subito contro-bilanciata e annullata dalla notizia della gravidanza di Roberta: man mano che sembrano aumentare le speranze

di Clyde di entrare a fare parte della realtà di Sondra, il mondo di Roberta diventa, per contrasto, più 'realistico':

Oh, I know, Clyde, but you yourself said just now that you were stumped, didn't you? And every day that goes by just makes it so much the worse for me, if you're not going to be able to get a doctor ... I just must do one of two things right away, Clyde — get married or get out of this and you don't seem to be able to get me out of it, do you? (AT p. 414).

Per ben cinque capitoli (dal XXXIV al XXXVIII) vengono presentati, nei minimi dettagli, gli ingenui tentativi di Clyde di liberarsi del nascituro indesiderato. La ricerca angosciata di un mezzo o di una persona che possano portare all'aborto consente a Dreiser, nell'affrontare un tema scabroso fino ai limiti della 'moralità' convenzionale, di utilizzare alcune delle tecniche più collaudate della tradizione naturalistica. Da notare che, proprio in questi capitoli, Sondra scompare quasi del tutto: la rigorosa tecnica naturalistico non lascia spazio al mondo del *romance*. Inoltre, ironicamente, la 'quest' di Clyde — la realizzazione del sogno americano del successo — si trasforma ora nella ricerca di un espediente per eliminare il figlio non ancora nato, e, in seguito, nell'elaborazione di un piano macchinoso per sopprimere sia il bambino che la madre. Se nel figlio Clyde vuole uccidere se stesso — la sua origine e il suo condizionamento sociale — anche la morte di Roberta diventerà necessaria come il sacrificio da offrire a una divinità (Sondra) al cui tempio Clyde vuole avere accesso.

Nello stesso tempo l'accavallarsi delle due vicende si riflette nella struttura sintattica del discorso dreiseriano, che si allarga ad abbracciare, in una stessa frase — quasi a indicare una sintesi formale ormai impossibile — moduli e situazioni dell'uno e dell'altro intreccio, con una implacabile scansione dei ritmi cronologici:

But at the same time, early in May, when Roberta, because of various gestative signs and ailments, was beginning to explain, as well as insist, to Clyde that by no stretch of the imagination or

courage could she be expected to retain her position at the factory or work later than June first, because by then the likelihood of the girls there beginning to notice something, would be too great for her to endure, Sondra was beginning to explain that not so much later than the fourth or fifth of July she and her mother and Stuart, together with some servants, would be going to their new lodge at Twelfth Lake in order to supervise certain installations then being made before the regular season should begin (AT p. 423).

La stessa realtà naturale viene coinvolta nella tensione conflittuale che anima ormai i due livelli del romanzo: indicativa è l'apparizione della neve — « a world that was covered thick with soft, cottony, silent snow » (AT p. 328 — nel rapporto Clyde-Sondra, che diventa « old and dry-packed snow » (AT p. 395) quando Clyde e Roberta si recano dal dottor Glenn, oppure riflette la tristezza di Roberta: « She gazed out of the window at the bare snow-powered branches of the trees outside and sighed » (AT p. 341).

Il passaggio frenetico di Clyde da una dimensione all'altra crea le condizioni per il fallimento del *romance* come ipotesi narrativa, ma anche come discorso ideologico (il sogno americano del successo). A Clyde non resta che rifugiarsi disperatamente in una fantasticheria privata che sembra in grado di allontanare le insanabili contraddizioni e la nozione della realtà:

Summer days perhaps, and that soon, in which he and she would be in a canoe at Twelfth Lake, the long shadows of the trees on the bank lengthening over the silvery water, the wind rippling the surface while he paddled and she idled and tortured him with hints of the future; a certain forest path, grass-sodden and sun-mottled to the south and west of the Cranston and Phant estates, near theirs, through which they might canter in June and July to a wonderful view known as Inspiration Point some seven miles west; the country fair at Sharon, at which, in a gypsy costume, the *essence of romance itself*, she would superintend a booth, or, in her smartest riding habit, give an exhibition of her horsemanship — teas, dances in the afternoon and in the moonlight at which, languishing in his arms, their eyes would speak.

*None of the compulsion of the practical.* None of the inhibitions which the dominance and possible future opposition of her parents

might imply. *Just love and summer, and idyllic and happy progress toward an eventual secure and unopposed union which should give him to her forever* (AT p. 421) (*Il corsivo è mio*).

Sondra è « the essence of romance », al centro delle « nebulous and yet strengthening fantasies » del suo adoratore, in una scena da favola in cui Clyde cerca asilo per sfuggire alla realtà di Roberta. Va notato l'uso di espressioni quali « languishing in his arms » oppure « their eyes would speak » che nulla hanno in comune con la ripetizione ossessiva del verbo « to marry » delle pagine precedenti. Clyde vive il suo sogno fino in fondo: la sua « overheated imagination » lo porta a fantasticare sulle conseguenze del matrimonio con Sondra. Le immagini appartengono ancora una volta al mondo da favola, « with Sondra as the central or crowning jewel to so much sudden and such Aladdin-like splendor » (AT p. 425). Il personaggio di Sondra perde definitivamente ogni componente realistica, è una creatura priva di sembianze fisiche, è l'incarnazione stessa del *romance*<sup>11</sup>. Questo tipo di descrizione della ragazza anticipa e conferma l'irrealizzabilità del sogno di Clyde, l'impossibilità del mondo del *romance* d'incidere sulla realtà. Sia gli interventi del narratore onnisciente (Cfr. ad esempio p. 423) che la discrepanza tra le ingenuità bugie di Clyde e le condizioni essenziali per realizzare il sogno, rafforzano l'irrealità del progetto di Clyde di sposare Sondra<sup>12</sup>.

L'illusorietà del rapporto Clyde-Sondra viene ribadita, inoltre, con maggior enfasi, dalla dimensione infantile del

<sup>11</sup> Un'altra incarnazione 'romantica' contemporanea a *An American Tragedy* è, sotto un'altra veste, la Daisy di *The Great Gatsby*. Anche Fitzgerald, tra l'altro, si serve dell'opposizione tra la (finta) donna-angelo (Daisy) e la donna come oggetto sessuale (l'amante di Tom).

<sup>12</sup> È interessante sottolineare come la menzogna sia per Clyde lo strumento di comunicazione per entrare nel mondo di Sondra come per riaffermare la sua superiorità su Roberta. In entrambi i casi Clyde falsifica il suo status sociale autopromuovendosi a un livello economico più alto (si veda AT pp. 323 e 415).



linguaggio di Sondra che Dreiser introduce solo dopo che Roberta ha scoperto di essere incinta, e sono falliti i tentativi di Clyde di trovare una soluzione pratica al suo dilemma; quindi alla concretezza e ad una maggiore presa di coscienza da parte di Roberta dei problemi inerenti alla sua condizione corrisponde l'uso del linguaggio infantile di Sondra. Infatti, ironicamente, Sondra si esprime con il suo « baby-talk » per la prima volta dopo una minuziosa descrizione realistica della « extremely dilapidated old farm-house » dei genitori di Roberta.

Il linguaggio di Sondra sviluppa via via diversi moduli espressivi: all'inizio, nel suo primo incontro casuale con Clyde abbiamo già osservato un linguaggio autoritario che denota il distacco tra le loro classi sociali. Quando invece i due cominciano a frequentarsi, si passa gradualmente al sentimentalismo formale del « baby-talk », utilizzato, però, solo nei momenti di intimità: « Sondra so glad Clyde here. Misses him so much ... » « Does he love Sondra so much? Oh, sweetie boy Sondra loves him, too » (AT pp. 446-447). Infatti Sondra sa come riprendere il controllo della situazione attraverso un linguaggio adulto: « Then as suddenly and practically, as so often was her way, she exclaimed: 'But we must go now, right away. No, not another kiss now. No, no, Sondra says no, now. They'll be missing us » (AT p. 447). In questa scena, come in numerose altre nel romanzo, il ricorso di Sondra al « baby-talk » è in diretto rapporto all'intensità dell'atmosfera da favola in cui si svolge l'incontro tra i due giovani: « [They] embrace under the moon ... the glow of the moon above making small white electric sparks in his eyes » (AT p. 446).

Se la presenza ossessionante delle condizioni brutali in cui vive Roberta ha il sopravvento, essa, a sua volta, accentua l'*artificiosità* del linguaggio di Sondra. Indicativo è l'inizio del Capitolo XLII in cui vengono opposte le lettere di Sondra e Roberta, ricevute entrambe da Clyde lo stesso giorno, ma da luoghi diversi: Pine point Landing e Biltz, quasi il paradiso e l'inferno dei sentimenti e dei loro linguaggi:

See all 'ose dots? Kisses. Big and little ones. All for baddie boy. And wite Sonda every day and she'll write 'oo.

More kisses (AT p. 433).

And won't you please write me just a few words to chear me up while I'm waiting, whether you mean it or not. I need it so. And you will come, of course. I'll be so happy and grateful and try not to bother you too much in any way (AT p. 436)

Your lonely

Bert

Dunque il rapporto Clyde-Sondra viene progressivamente annullato e svanisce definitivamente di fronte alla progettazione dell'assassinio di Roberta. La restante parte del secondo Libro si può riepilogare, per quanto concerne le due strutture analizzate, in un'ultima vana invocazione mistica a Sondra che segna la fine del sogno di fronte alla dimensione concreta della « unending mental crucifixion » del rapporto Clyde-Roberta:

Oh, Sondra, Sondra, if but now from your high estate, you might bend down and aid me. No more lies! No more suffering! No more misery of any kind! (AT p. 480).

Il terzo Libro segna il definitivo trionfo della tecnica naturalistica e anche un suo approfondimento. Il *plot* Clyde-Roberta viene ripercorso ed arricchito, mentre il mondo di Sondra, il *romance*, è svanito completamente. Roberta è sempre presente durante il processo attraverso i suoi effetti personali, le sue lettere, perfino i suoi parenti e genitori, laddove Sondra diventa « Miss X », creatura misteriosa che tutti sono d'accordo nell'escludere dalla realtà (del romanzo). Un raffronto tra le quattro lettere di Roberta citate nel secondo Libro e quelle lette dall'avvocato Mason, dimostra la volontà dello scrittore di voler ampliare la visione della realtà narrativa già così scrupolosamente indagata tramite la citazione diretta delle lettere nel testo (espediente tecnico che rientra nel canone naturalistico). Inoltre, dato che viene precisato che Mason le legge tutte (sono ben 17), Dreiser ne dà una sorta di selezione completa nel capitolo XXII del terzo Libro. Va notato che

i brani scelti cominciano quasi tutti con l'invocazione « Clyde », « Oh, Clyde », « Oh, Clyde, Clyde ».

Dreiser aggiunge altri particolari alla vicenda già nota, ne ripercorre gli eventi e lo sviluppo fino alla morte della ragazza, dal punto di vista di altri personaggi, gli avvocati, i giornalisti, la folla, la stessa madre di Clyde e così via, in modo da abbracciare la realtà in tutta la sua complessità e totalità, accentuandone, nello stesso tempo, proprio la componente naturalistica. Ad esempio l'avvocato Mason, nella sua ricostruzione dei fatti, cita un elenco di avvenimenti (Cfr. pp. 616-617) in gran parte già a conoscenza del lettore, ma introducendo nuovi dettagli e nuove prospettive. Viene ricapitolato, ad esempio, l'incontro di Clyde con il commesso Short e la visita di Roberta dal dottor Glenn. Sarà l'avvocato difensore, a sua volta, a precisare la natura del rapporto Clyde-Sondra:

A case of the Arabian Nights... a case of being bewitched... by beauty, love, wealth, by things that we sometimes think we want very very much, and cannot ever have (AT p. 681).

cioè a ribadire l'illusorietà del mondo del *romance*, riconoscendo « Miss X » (e non Sondra esplicitamente) come « the brightest star in the brightest constellation of all dreams » (AT p. 670).

Nell'ultima parte del romanzo la macchina narrativa del *romance* è spogliata, frantumata attraverso la mancata partecipazione di Sondra, personaggio *artificiale* che si è fatto portatore del *romance*. Ella stessa, prima di scomparire dalla scena, conferma quasi il trionfo della concezione naturalistica della vita sul *romance* quando dà la notizia dell'annegamento di due persone, precisando, tra l'altro, che « they've found the body of the girl but not the man yet » (AT p. 539). L'ultima lettera di Sondra, « typewritten with no date nor place on the envelope... no signature » (AT p. 789), ribadisce l'inadeguatezza del *romance* come concezione della vita e come formula narrativa. Il fatto stesso di inserire il biglietto di Sondra direttamente nel testo narrativo vuole indicare, in contrasto con le lunghe e detta-

gliate lettere di Roberta, la fine del *romance* come ipotesi narrativa. La scomparsa del sogno è connotata anche da una immagine di morte, di esaurimento della vita (« at the close of a late fall day — after a long and dreary summer had passed » AT p. 789). Con la lettera di Sondra

His last hope — the last trace of his dream vanished. Forever! It was at that moment, as when night at last falls upon the faintest remaining gleam of dusk in the west. A dim, weakening tinge of pink — and then the dark (AT p. 789).

Proprio perché il rapporto Clyde-Sondra è 'irreale', implausibile, la storia 'romantica' ha una dimensione ironica, ma l'uso dell'ironia diventa anche auto-ironia se si pensa al rapporto tra Dreiser e alcune delle sue donne, come Thelma Cudlipp<sup>13</sup>. Lo scrittore sta riproponendo la sua esperienza, vede il romanzo anche come modello di comportamento di vita e, come aveva già fatto in *The 'Genius'*, trasforma i riferimenti autobiografici in materia narrativa. Nello stesso tempo egli si presenta come interprete più ricco e completo del 'credo' naturalista riprendendo e inglobando nel romanzo stesso le vecchie polemiche della 'scuola naturalista' contro le 'falsificazioni' del *romance*<sup>14</sup>, e ribadendo il trionfo della strategia naturalistica come forma suprema di rappresentazione del reale.

<sup>13</sup> Cfr. la lettera del 3 Ott. 1910 in *Letters of Theodore Dreiser*, a cura di Robert Elias, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1959, Vol. I, p. 105: « Are you getting well strong and are you just as sweet as ever? What! Do ju lub me? Had you sweet doe eys? » (ecc).

<sup>14</sup> Cfr. Carlo Pagetti, *La nuova battaglia dei libri*, Bari, Adriatica Editrice, 1977 e soprattutto il capitolo « La voce dell'America ».



I « QUATERNIONS » SCIENTIFICI  
DI ANNE BRADSTREET<sup>1</sup>

di  
Gordon Poole

Universali sono le riserve, se non addirittura le condanne, espresse dai critici moderni da John Harvard Ellis e Moses Coit Tyler in poi, nei confronti della produzione didascalica della poetessa secentesca americana Anne Brad-

<sup>1</sup> Il presente articolo è uno sviluppo di un mio intervento al VI Convegno dell'A.I.S.N.A. (Bologna, 1981), dove ebbi il beneficio di utili riscontri critici, specialmente da parte di Bianca Maria Tedeschini Lalli e di Alessandra Contenti.

Quanto al termine « quaternion », dal grande Oxford risulta che sia « quaternion » che « quatern » (da cui deriva) si riscontrano già nel 1382 con il significato di « un gruppo di quattro ». Un esempio da Ben Jonson è forse pertinente per la Bradstreet: egli adopera « quaternion » per riferirsi a « these four fair virgins » (in « Cynthia's Revels », 1599). E Tyron, *Dreams and Visions* (1695) parla di « This elementary quaternion of Earth, Air, Water and Fire », rivelando una possibile influenza della stessa Bradstreet. Inoltre, in Mede, *Works* (1638) troviamo: « In which Quaternary of Kingdoms, the Roman being the Last of the Four, is the Last Kingdom » — secondo uno schema storiografico analogo a quello della Bradstreet e di Raleigh nelle loro rispettive opere storiche.

Per gli stampatori di libri il « quaternion » era un foglio piegato due volte, per cui l'uso che ne fa la Bradstreet si contestualizza presumibilmente nella metafora dell'universo come libro. Questo ci richiama alla mente il passo dantesco, « Vidi che s'interna / legato con amore in un volume / ciò che per l'universo si squaderna » (Par. XXXIII, 85-87), ove è sottesa la medesima metafora.

street<sup>2</sup>. Le si consentono, tutt'al più, le attenuanti gene-

<sup>2</sup> Abbastanza tipica risulta la formulazione di Robert Spiller, et al., *Literary History of the United States* (Londra, MacMillan, 1963, p. 64): « Many of her pages are dull; many are merely 'instructive verse', using the devices of poetry but rarely rising above the attitudes of prose. But there are also pages in which she wrote simply and well of things close to her heart, and let her emotion, although always decorously expressed, warm her lines ».

Fra gli italiani che si sono occupati della Bradstreet — a parte un articolo di Gigi Caorsi, « Non si fidava degli uomini la più antica poetessa americana », *Gazzetta del popolo* (Torino, 24 ottobre 1952, p. 3) — va ricordato il saggio di Bianca Maria Tedeschini Lalli, « Anne Bradstreet », *Studi americani* 3 (Roma, 1957, pp. 9-27) la quale contrasta i poemi didascalici della prima fase della produzione della poetessa, ritenuti vuote imitazioni di Du Bartas ed altri, con le liriche « domestiche » della seconda fase che illustrano « un personaggio dell'epoca coloniale », ed esprimono l'epoca sua « non nelle poderose grandi linee del pensiero religioso e morale... ma negli aspetti minori di un'esistenza non eroicizzata ma semplicemente e faticosamente vissuta »; Carlo Izzo, *La letteratura nord-americana* (Milano, Sansoni, 1967, p. 87), assegna all'americana « un posto certamente non infimo nella schiera dei minori poeti in lingua inglese del suo tempo »; Alessandra Contenti, « Anne Bradstreet, il petrarchismo e il 'plain style' », *Studi americani* 14 (Roma, 1968, pp. 7-27), che pure si associa alla condanna della poesia didattica della Bradstreet, ha il grande merito di aver dimostrato, attraverso un attento studio delle fonti (poeti del '500-'600 inglese), che le liriche della poetessa americana non sono spontanee creazioni *ex nihilo* ma derivate.

Fra i recenti contributi americani è fondamentale il libro di Elizabeth W. White, *Anne Bradstreet: The Tenth Muse* (N.Y., Oxford U.P., 1971). In un'ottica femminista, Wendy Martin, « Anne Bradstreet's Poetry: A Study of Subversive Piety » (in *Shakespeare's Sisters: Feminist Essays on Women Poets*, a cura di Sandra M. Gilbert e Susan Gubar, Bloomington e Londra, Indiana U.P., 1979), svalutando i poemi scientifici e didascalici (cita Berryman), asserisce, senza un'adeguata dimostrazione, l'esistenza di una dimensione oggettivamente sovversiva nelle opere della Bradstreet e nella stessa sua figura sociale di donna di lettere.

Importante perché innovativo è l'articolo di Robert D. Richardson, Jr., significativamente intitolato « The Puritan Poetry of Anne Bradstreet », *Texas Studies in Literature and Language* (1967, pp. 317-331), ora in *The American Puritan Imagination: Essays in Reevaluation*, a cura di Sacvan Bercovitch (Londra, Cambridge U.P., 1974,

riche: si trovava a vivere, anche contro voglia, in un luogo « barbaro », con poche sollecitazioni culturali. Solo le esigenze di acculturazione dei suoi compatrioti, la diffidenza puritana verso la fantasia poetica, il bisogno della poetessa stessa di dimostrare ad una società maschile di cosa fosse capace una donna<sup>3</sup>, potrebbero in parte giustificare lo

pp. 105-122). Richardson, centrando la sua analisi sulle « Contemplations », cerca di verificare un'ipotesi critica con cui concordiamo: « It becomes possible, I think, to regard Anne Bradstreet's struggles between love of this world and reliance on the next, and the poetic expression of those struggles, not as the rebelliousness of an anti-Puritan temperament but as an attempt to achieve the Puritan ideal of living in the world without being of it ». Si veda anche Ellen Moers, « The American Muse », *Harvard Magazine*, vol. 81, n. 3, Jan.-Feb. 1979, pp. 24-28.

Edizioni delle opere di Anne Bradstreet: *The Tenth Muse / Late-ly sprung up in America. / Or / Severall Poems, compiled / with great variety of Wit / and Learning, ecc.* (Londra, 1650), seguita da altre due edizioni ampliate pubblicate a Boston nel 1678 e nel 1758; *The Works of A. B. in Prose and Verse*, a cura di John Harvard Ellis (Charlestown, Mass., 1867; rist. New York, 1932; rist. Gloucester, Mass., 1962), la prima edizione completa delle opere (noi citiamo da quella del 1962); *The Poems of Mrs. Anne Bradstreet: Together with her Prose Remains*, a cura di Jeanine Hensley (Cambridge, Mass., 1967); *The Poems of A. B.*, a cura di Robert Hutchinson (N.Y., 1969).

Per la bibliografia critica rimandiamo a quella a cura di Sacvan Bercovitch in *The American Puritan Imagination*, cit., pp. 245-246.

<sup>3</sup> Oltre alla Bradstreet stessa nel *Prologue* ai suoi poemi, anche altri si esprimono in versi o in prosa, premessi alle antiche edizioni delle sue opere, sull'insolito caso di una donna dotta e poetessa. Alcune citazioni potranno interessare (esse ricordano un'analoga questione che si agitava nel primo '300 attorno alla cosiddetta « Compiuta donzella »):

I am obnoxious to each carping tongue  
Who says my hand a needle better fits,  
A Poets pen all scorn I should thus wrong,  
For such despite they cast on Female wits:  
If what I do prove well, it won't advance,  
They'll say it's stoln, or else it was by chance.

Men can do best, and women know it well  
Preheminence in all and each is yours;  
Yet grant some small acknowledgement of ours.

Anne Bradstreet (pp. 101-102)



scarso lirismo dei lunghi « quaternions » sugli elementi, gli umori, le età dell'uomo, le stagioni, nonché gli altri poemi su argomenti morali e storici. È un discorso critico forse troppo riduttivo — la rivalutazione del barocco e in genere del '600 non è valsa a smuoverlo se non in minima parte — che viene accolto e sfruttato dal compianto poeta americano John Berryman che nel suo *Homage to Mistress Bradstreet*, fa pronunciare al fantasma della poetessa un giudizio autocritico piuttosto duro:

Quaternalion on quaternalion tireless I phrase  
anything past, dead, far,  
sacred, for a barbarous place.

The proportionate spiritless poems accumulate.  
And they publish them  
away in brutish London, for a hollow crown<sup>4</sup>.

Berryman giunge ad associare le fatiche della produzione didascalica della Bradstreet alla sua rassegnata sottomis-

It is the Work of a Woman, honoured, and esteemed where she lives, for her gracious demeanour, her eminent parts, her pious conversation, her courteous disposition, her exact diligence in her place, and discreet managing of her Family occasions, and more then so, these Poems are the fruit but of some few houres, curtailed from her sleep and other refreshments.

Stephen Bowtell (?) (pp. 83-84)

It half revives my chil frost-bitten blood,  
To see a Woman once, do aught that's good;  
And chode by *Chaucers* Boots, and *Homers* Furrs,  
Let Men look to't, least Women wear the Spurrs.

Nathaniel Ward (pp. 85-86)

If women, I with women may compare,  
Your works are solid, others weak as Air.

John Woodbridge (p. 86)

The Moon hath totally eclipsed the Sun.  
Benjamin Woodbridge (?) (p. 89)

False Fame, belye their Sex no more, it can  
Surpass, or parallel, the best of Man.

C. B. (p. 92)

<sup>4</sup> John Berryman, *Homage to Mistress Bradstreet*, N. Y., Farrar, Straus and Cudahy, 1956, str. XXXXII.

sione al principio paterno repressivo (marito, padre, Signore, Dio):

To please your wintry father? all this bald  
abstract didactic rime I read appalled...<sup>5</sup>.

Naturalmente Berryman può essere « appalled » quanto vuole senza che ciò comprometta la resa poetica del suo personaggio-fantasma né intacchi minimamente il valore del suo « Homage », il quale avrà da dirci molto di più sugli anni del maccartismo che non sulla Nuova Inghilterra del '600<sup>6</sup> e sulla sua unica poetessa conosciuta. Sono franchigie queste delle quali, però, non possono avvalersi i critici, senza correre il rischio di emettere condanne spesso impressionistiche. Trattandosi di poesia didascalica, risulta poco opportuna la critica del Tyler che la Bradstreet « drew her materials from books rather than from nature »<sup>7</sup>. Sono rimproveri che si potrebbero muovere (e sono stati mossi) non solo a Du Bartas e al suo traduttore inglese Joshua Sylvester ma anche a Quarles, Phineas Fletcher (poeti importanti per Anne Bradstreet) e George Wither, nonché a Francesco da Barberino, a Brunetto Latini, a Dante Alighieri e a Lucrezio. Critiche, dunque, che non entrano nel merito del valore di questo o quel poeta, collocato in un suo tempo e luogo, ma implicano, senza affrontare il problema, la ripulsa dell'intero concetto di poesia didascalica, laddove è soltanto nel contesto di tale genere e di una consapevolezza critica delle sue convenzioni e dei suoi limiti che può situarsi un giudizio valido sulla resa artistica di singole opere. Rimproverare a dei poemi didascalici, come quelli della Bradstreet, di non essere lirici è una critica non pertinente: bisogna invece, per le sue opere come per quelle di Quarles e Du Bartas-Sylvester, fare lo sforzo di comprenderne l'estetica, spiegandone la fortuna presso i contemporanei (e magari la sfortuna presso i moderni).

<sup>5</sup> Idem, Str. XII.

<sup>6</sup> È un discorso che vale anche per *The Crucible* di Arthur Miller.

<sup>7</sup> Moses Coyt Tyler, *A History of American Literature, 1607-1765*, Ithaca e Londra, Cornell U.P., 1878, 1974, p. 252.

Un tale sforzo si impone ancor più a chi voglia leggere storicamente la Bradstreet, perché, non essendo state pubblicate le poesie liriche durante la sua vita<sup>8</sup>, la fama della poetessa in America ed in Inghilterra poggiava quasi del tutto sulla sua poesia didascalica. Oltre agli encomi entusiastici di una decina di intellettuali americani, espressi per lo più in versi e stampati sia nell'edizione del 1650 che in quelle postume del 1678 e del 1758<sup>9</sup>, abbiamo le lodi che Cotton Mather le dedica in una pagina dei suoi *Magnalia Christi Americana* (II, 17). Sono tutti riconoscimenti sinceri — anche se talvolta venati di condiscendenza cavalleresca verso la « decima musa sorta nella Nuova Inghilterra » — di lettori privi delle nostre riserve nei confronti di « POEMS / Compiled with great variety of VVit and Learning, full of Delight »<sup>10</sup>.

Sentiamo un momento, invece, l'ottimo Tyler, il quale non sa difendere la Bradstreet se non con l'asserire che gli altri scrittori coevi erano peggiori, tutti vittime di un morbo originato nell'Italia del '500 (che il critico corregge in margine in « '400 ») e che — a suo dire — 'desolated' la letteratura della Spagna, della Francia e dell'Inghilterra:<sup>11</sup>

It is easy enough to find in the writings of Anne Bradstreet grotesque passages, preposterous stuff, jingling abominations (p. 243). ... Upon the whole it is impossible to deny that Anne Bradstreet was

<sup>8</sup> Le liriche (« Religious Experiences & Occasional Pieces » e le « Meditations ») furono pubblicate per la prima volta su una oscura rivista mensile di Boston nel 1844. Tredici liriche, trovate fra le carte della Bradstreet alla sua morte, furono incluse nella seconda edizione delle sue opere (1678).

<sup>9</sup> Questa ingenua forma di « pubblicità » venne adoperata anche da Joshuah Sylvester, nella sua traduzione/manipolazione delle *Divine Weekes* di Du Bartas, il modello preferito di Anne Bradstreet per la poesia didascalica.

<sup>10</sup> Dai frontespizi delle edizioni del 1650 e del 1678, riprodotti da Ellis, *op. cit.*, pp. 79 e 81. La matrice di questa poetica è agostiniana e domina l'intero medioevo europeo: « Est fabula compositum ad utilitatem delectionemque mendacium » (*Soliloqui*, II, p. 9). Per altre indicazioni sulla popolarità contemporanea della poetessa v. White (*op. cit.*), p. 369 sgg.

<sup>11</sup> *Op. cit.*, p. 243.

sadly misguided by the poetic standards of her religious sect and of her literary period and that the vast bulk of her writings consists not of poetry, but of metrical theology and chronology and politics and physics. Yet, amid all this lamentable rubbish, there is often to be found such an ingot of genuine poetry, as proves her to have had, indeed, the poetic endowment. (pp. 252-253)

Se si vuole, invece, sentire quel tanto di poetico che c'è nella poesia scientifica della Bradstreet, penso sia necessario accettare risolutamente l'ipotesi che i suoi « quaternions » costituiscono un esempio di cultura di ampia diffusione, la cui importanza nella Nuova Inghilterra del '600 (dai « primer » ai sermoni, dalle processioni funebri a testi come il popolarissimo *Day of Doom* di Michael Wigglesworth) viene sottolineata da tutti gli studiosi del periodo, da Tyler a Perry Miller e Kenneth B. Murdock<sup>12</sup> — senza che nessuno di essi potesse giungere ancora a parlare esplicitamente di « popular culture ». Il poeta didascalico non aspira a raggiungere alti effetti retorici (le espressioni di auto-deprecazione della Bradstreet forse non sono tanto affettazioni di modestia quanto la definizione di una scelta stilistica) ma, come Wigglesworth e gli altri autori del famoso *Bay Psalm Book*, a ridurre in metri popolari una dottrina tradizionale e ancora diffusa<sup>13</sup>. La

<sup>12</sup> Di quest'ultimo si veda *Literature & Theology in Colonial New England*, Cambridge, U.S.A., Harvard U.P., 1949.

<sup>13</sup> Se la concezione copernicana del cosmo arrivava ormai, a più di cent'anni dalla sua formulazione, a scuotere le concezioni geocentriche, l'antica chimica di Empedocle e di Aristotele dei quattro elementi — nonostante l'aggiunta da parte degli alchimisti di altri tre (mercurio, zolfo, sale) — dominava le università. Sarà soltanto nel 1661 che l'inglese Robert Boyle formulerà una teoria degli elementi la quale prelude a quella moderna. La materia stessa dei « quaternions » consente alla Bradstreet di evitare di prendere posizione sulla questione della stabilità o mobilità della terra, laddove Du Bartas in una quarantina di versi aveva deriso Copernico e gli altri « preposterous » Wits » come lui,

Those Clarks that think (think how absurd a jest)  
That neither Heav'ns nor Stars do turne at all,  
Nor dance about this great round Earthly Ball;  
But th' Earth itself, this Massie Globe of ours,  
Turns round-about once every twice-twelve hours.



forma dei versi della Bradstreet, anche se non semplice e mnemonica quanto quella dei versi di Wigglesworth, è un veicolo perfettamente adatto alla divulgazione nella Nuova Inghilterra di un complesso di concetti che erano stati ed erano ancora il patrimonio delle classi istruite in tutti i paesi europei. Il lessico, pur avendo un suo decoro letterario, ravvivato spesso da termini ed espressioni colloquiali, evita per lo più il registro tecnico-scientifico e si rende quindi accessibile ad un pubblico di lettori molto esteso<sup>14</sup>. Parimenti, le frasi, senza essere piattamente paratattiche o brevi, sono caratterizzate da una accentuazione regolare e contrassegnate solo raramente da qualche lieve *enjambment*.

La dottrina scientifica non solo viene opportunamente semplificata ma viene piacevolmente drammatizzata mediante l'uso della personificazione dei concetti astratti in figure umane (tutte donne) — una scelta che ricorda i *morality plays*, un genere medievale che può ritenersi precipuamente « popular »<sup>15</sup>. La femminizzazione dei personaggi, anche in contrasto con una lunga tradizione scientifica, avviene per amor di simmetria, come viene spiegato a p. 126 ove « Cholera », come già « Fire », si fa femmina per graziosa condiscendenza verso le sorelle terra, aria, ecc.<sup>16</sup>. Se la Bradstreet volle che gli elementi e gli umori

Cito da *The Complete Works of Joshua Sylvester* a cura di Alexander B. Grosart, 2 voll. (N. Y., AMS Press, 1967, I, p. 53, v. 155 sgg.); ulteriori citazioni da Du Bartas-Sylvester si intendono riferite a questa edizione.

<sup>14</sup> V. le considerazioni di White (*op. cit.*, pp. 190-191) sullo stile dei « quaternions ».

<sup>15</sup> Il richiamo alle *morality plays* è già stato fatto da Ellis nell'edizione citata (p.xli) delle opere della Bradstreet, dove ricorda specificamente « The Interlude of the Four Elements », ove però gli elementi non si incarnano in attori recitanti.

<sup>16</sup> Per Du Bartas invece, nella traduzione di Joshua Sylvester, erano maschili i due elementi superiori e femminili i due inferiori:

Now th' Elements, twin-twins (two sons, two daughters)  
To wit, the Fire, the Aire; the Earth, and Waters...  
(I, 27, vv. 64-65)

Anche lo spirito (« Spirit ») nel poemetto della Bradstreet « The

fossero tutte donne, fu forse per dare maggiore credibilità drammatica ad una femminile baruffa per la precedenza e al pandemonio che l'accompagna:

All would be chief, and all scorned to be under  
Whence issu'd wind & rains, lightning & thunder  
The qualing earth did groan, the Sky lookt black  
The Fire, the forced Air, in sunder crack;  
The sea did threat the heav'ns, the heav'ns the earth,  
All looked like a Chaos or new birth, ecc. (p. 103)

Il litigio fra donne per la precedenza è un motivo comune ai *fabliaux* ed altra letteratura medievale. Inoltre, i quattro umori, sedato il loro dissidio, formano un cerchio, tenendosi per mano, come fanciulle in una festa rurale sul prato<sup>17</sup>.

Evidentemente i criteri del successo o del fallimento per la Bradstreet non erano astratti: ella si ingegnava di rendere agevole ad una larga massa di connazionali l'assimilazione di una concezione scientifica del mondo naturale che esprimesse gli interessi spirituali della teocrazia del New England. Questi due aspetti — popolarità ed ortodossia — corrispondono alle due « voci » che confluiscono tipicamente negli esempi riusciti di « popular culture »:

Flesh and the Spirit » è inspiegabilmente donna. Ma uno studio complessivo sugli aspetti femminili della sua poesia, che sono di vario ordine, sarebbe forse interessante. Accenni si trovano in Ellen Moers, « The American Muse » (*op. cit.*) e in Wendy Martin, « A. B.'s Poetry: A Study of Subversive Piety » (*op. cit.*).

<sup>17</sup> Per l'immagine del ballo a tondo si trova un riscontro specifico nella traduzione silvestriana della *Week* di Du Bartas:

Water as arm'd with moisture and with cold,  
The cold-dry Earth, with her one hand doth hold;  
With th'other th'Aire: The Aire as moist and warm,  
Holds Fire with th'one, Water with th'other arm:  
As Country-Maidens, in the Month of May,  
Merrily sporting on a Holy-day...  
(I, 30, v. 333 sgg.)

Fu forse il ricordo degli scandalosi festeggiamenti del Primo di maggio 1627 a « Merry-Mount » organizzati dal libertino Thomas Morton, due volte espulso dalla colonia, a suggerire a Anne Bradstreet di lasciar cadere il paragone usato da Du Bartas?

The popular text typically speaks with two voices:

1) Written for the people, the popular text panders to the people's supposed preferences, reaffirming their values, encouraging their dreams, playing to their fantasies. Indeed, the very presence of this popularized voice tends to make the public unaware of another voice which it masks.

2) Distributed by an institution, the popular text serves that institution's vested interests, in particular the institution's drive for survival. The popular text thus always functions as an advertisement for the institution which produced it...<sup>18</sup>.

<sup>18</sup> Charles F. Altman, « The Medieval Marquee: Church Portal Sculpture as Publicity », *Journal of Popular Culture* XIV, 1, Summer, 1980, pp. 37-46. E Altman prosegue con criteri puntuali:

In general we may formulate the following guidelines:

1) Popular culture may be said to exist when a given text achieves a wide dissemination through the efforts of a publishing institution (taken in a broad sense) with a vested interest in survival.

2) Therefore, use of mass media is not a necessary condition for the existence of popular culture.

3) Conversely, broad dissemination of a particular artifact does not constitute a sufficient condition for the existence of popular culture.

4) Analysis of the popular text must take into account both aspects of the text's rhetoric — the voice which advertises the publishing institution's values and services as well as the voice which appeals to the public's preexisting tastes and self-interest.

(*op. cit.*, pp. 38-39)

Ci siamo riferiti ad Altman — pur ravvisando un eccesso di schematizzazione nel suo discorso — perché egli ha avuto l'ardire di applicare il concetto di « popular culture » a « testi » pre-borghesi, senza confinarsi entro i limiti imposti dalla definizione della « cultura di massa » come « letteratura della società industriale ».

Si veda di Tony Bennett l'ampia trattazione dei problemi teorici legati al concetto di « popular culture » nel contesto dei « cultural studies » (« Popular Culture: Theoretical and Pedagogic Strategies », *Anglistica* — Annali dell'Istituto Universitario Orientale, Napoli, XXIII, 2-3, 1980, pp. 29-58). L'introduzione del concetto gramsciano di « egemonia » arricchisce il modello teorico da applicare alla « popular culture », specie in paragone con l'eccessiva dicotomizzazione che caratterizza le teorizzazioni di studiosi come Adorno e Horkheimer.

Utile, fra le pubblicazioni italiane, è certamente l'antologia critica curata e introdotta da Giuseppe Petronio, *Letteratura di massa: Letteratura di consumo: Guida storica e critica*, Bari, Laterza, 1979.

Che la Bradstreet fosse riuscita nel suo doppio intento è testimoniato, da una parte, dalla fortuna editoriale dei « quaternions », più volte stampati (se la scelta di ristampare è dell'istituzione committente, essa è fondata tuttavia sulla constatazione della capacità, dimostrata dal testo, di penetrazione e diffusione al livello di massa) e, dall'altra parte, dagli elogi di alcuni degli intellettuali e anche delle autorità più in vista nella colonia.

Per comprendere la popolarità del poema scientifico della Bradstreet bisogna cercare di acquisire l'atteggiamento di un pubblico che trovava bello e buono il vero (e brutto e cattivo il suo contrario). È una mentalità caratteristica di categorie sociali in ascesa, assetate di cultura e, nello stesso tempo, bisognose della mediazione di intellettuali che si pongano come « divulgatori » del sapere. Nel caso della Bradstreet, il supporto teologico di quest'atteggiamento era costituito da una fede solida nel mondo naturale, nel cosmo, come il più persuasivo testimone della perfezione del divino, secondo solo alle rivelazioni della sacra scrittura: la natura è il secondo « libro ».

L'atteggiamento della poetessa coloniale era arcaico, differenziandosi da quello più tipicamente secentesco di un periodo di transizione storica che vede la fede nella universale e lineare coerenza della natura cedere ad un crescente disagio. La natura non tende più a fornire illustrazioni globali di armonia e di ordine: sono invece singole manifestazioni naturali ad imporre lezioni specifiche, secondo una lettura emblematica, come quella delle « imprese » o delle « argutezze della Natura » di Emanuele Tesauro nel *Cannocchiale aristotelico* (1655). In Inghilterra, alla stessa epoca, si pubblicano gli *Emblems* di George Wither e quelli di Francis Quarles, entrambi stampati nel 1635. Nella Nuova Inghilterra, in concomitanza con la crisi dei modelli scientifici ereditati dal Medioevo aristotelico, si ha, durante l'ultimo quarto del '600, un crescente interesse per le « special providences », interventi diretti seppur garbati di Dio nel corso naturale degli eventi sublunari. Sempre nello stesso periodo, i teologi puritani applicano



l'ermeneutica 'tipologica' al mondo naturale in modo sempre più allegoricizzante. Se in altri scritti più recenti la Bradstreet si mostra anche lei sensibile al valore emblematico di specifiche manifestazioni naturali oppure di eventi della sua vita privata, nei suoi poemi ha un atteggiamento decisamente conservatore, anche paragonata con autori quali Du Bartas, Quarles e Wither che pure conosceva e che le furono per certi versi modello. Nei suoi poemi scientifici, la Bradstreet non scruta la natura in cerca di *tipi* che rimandino alle verità dello spirito: per lei è l'armonia stessa della *natura naturata* a testimoniare l'esistenza e la perfezione del Dio creatore. Non è un'emblematista né è tesa verso uno sforzo di « moralizzazione » — come nel Medioevo si diceva — della natura; è convinta che sia sufficiente descriverla, senza mettersi alla ricerca di allegorie, perché ne risulti evidente, persino ai lettori meno avveduti, più grossolani, la bellezza e l'ordine.

Tuttavia, descrivere la natura non significa per la Bradstreet riportare le sue verità in maniera compilativa o nozionistica ma organizzare il testo in modo da rispecchiare un universo concepito come sistema di relazioni in cui l'una parte rimanda all'altra, su e giù per le gerarchie dell'essere. Il discorso che Anne Bradstreet svolge in *The Four Elements, Constitutions, Ages of Man, Seasons of the Year*, anche se divulgativo, è notevolmente strutturato ed organico. La divisione della materia in quattro parti, ciascuna suddivisa ancora in quattro, era quella più adatta alla descrizione dell'universo sublunare (un ordinamento tripartito sarebbe stato appropriato per una tematica oltremondana, come quella della *Divina Commedia*). Se i personaggi allegorici bisticciano per poi comporsi secondo un ordine perfetto, ciò sta a significare l'armonia universale quale dialettizzazione dei contrari. Ogni elemento è « madre » di un umore (prodotto in un apposito organo corporeo) e « nonna » di un'età dell'uomo. Alle quattro età dell'uomo sono legate le stagioni: la primavera (associata alla gioventù) è seguita dall'estate — « Resembling Fire, Choler, and Middle Age, / As Spring did Air, Blood, Youth in's

equipage » (p. 172) — dall'autunno (vecchiaia) e infine dall'inverno (fanciullezza):

Cold, moist, young flegmy winter now doth lye  
In swadling Clouts; like new born Infancy. (p. 178)

Questi aspetti strutturali del poema sono illustrati dal seguente schema<sup>19</sup>:

<sup>1</sup> Fuoco	<sup>1</sup> Collera (cuore)	<sup>3</sup> Età di mezzo	<sup>2</sup> Estate
<sup>2</sup> Terra	<sup>4</sup> Flemma (cervello)	<sup>4</sup> Vecchiaia	<sup>3</sup> Autunno
<sup>3</sup> Acqua	<sup>3</sup> Melanconia (milza)	<sup>1</sup> Fanciullezza	<sup>4</sup> Inverno
<sup>4</sup> Aria	<sup>2</sup> Sangue (fegato)	<sup>2</sup> Gioventù	<sup>1</sup> Primavera

Nei « quaternions » i legami omologici fra la chimica, la fisiologia umana, le età dell'uomo e le stagioni dell'anno vengono esplicitati. Ciò vale a significare che nella visione della natura popolarizzata dalla Bradstreet — coerente con la dottrina scientifica e la visione della natura sia esterna che interna che i puritani portarono seco dall'Europa — predomina il momento dell'unità. L'universo creato impartisce agli uomini — secondo la Bradstreet come secondo il suo ammiratore Cotton Mather — una lezione di armonia e di ordine che dovrebbe suggerire, con una forza poco meno autorevole di quella della Bibbia, che l'ineffabile Dio è anch'Egli ordine e armonia<sup>20</sup>.

Nello stesso tempo, le vicende sublunari non vanno sempre e tutte lisce: ci sono delle nette opposizioni all'in-

<sup>19</sup> I numeri stanno ad indicare l'ordine in cui si presentano i relativi personaggi allegorici nel poema.

<sup>20</sup> Nelle parole di un fisico importante per i puritani della Nuova Inghilterra, « A genuine reading of the book of nature is an ascension to the mind of God, both theoretical and practical » (cit. in Perry Miller, *The New England Mind: The Seventeenth Century*, Cambridge, Mass., Harvard U.P., 1963, p. 209, nel contesto del capitolo

terno della geometria del quattro per quattro che struttura la materia scientifica del poema. Si tratta di opposizioni di due tipi: innanzitutto veri e propri contrasti, in particolare quelli sopraccitati che oppongono fra loro gli elementi, gli umori, ecc. per il diritto di precedenza nel discorso. Sono contrasti che nel poema si risolvono, ma non sempre l'ordine risultante — che si presume debba considerarsi quello « giusto » — corrisponde a criteri che riusciamo ad individuare. Inoltre, accanto a queste opposizioni « antagonistiche », ci sono quelle « non-antagonistiche », contraddistinte dalla semplice « varietà ». Così, gli elementi, dopo un ampio diverbio, intervengono secondo l'ordine indicato dai numeri dello schema dato sopra, anziché in ordine discendente (Fuoco Aria Acqua Terra) come troviamo in Du Bartas e in una lunga tradizione medievale<sup>21</sup>. Se gli umori si fossero presentati nel medesimo ordine dei rispettivi elementi cui ciascuno fa riferimento secondo la fisiologia dell'epoca, si sarebbe avuta per prima la Collera, seguita dalla Melanconia, la Flemma e il Sangue. Un discorso

« Nature », fondamentale per il nostro discorso). Oppure nelle parole di Du Bartas:

I love to look on God; but, in this Robe  
Of his great Works, this universal Globe.

O, who (alas) can finde the Lord, without.

(I, 20, v. 154 sgg.)

La Bradstreet era senz'altro d'accordo con Du Bartas, anche se l'insegnamento impartito dalla natura, quale la troviamo nei « quaternions », era piuttosto una generale lezione di armonia che non un complesso di emblemi da interpretare, mentre per Du Bartas,

... there is naught in our dear Mother found,  
But pithily som Vertue doth propound.

(I, 87, vv. 522-523)

A questa premessa Du Bartas fa seguire altri duecento versi di interpretazione allegorica dei minerali, degli animali, delle singole parti del corpo umano, ecc.

<sup>21</sup> *The Complete Works of Joshuah Sylvester* (cit.), I, 27, vv. 64-65 (citati sopra, nota 18); I, 87, vv. 492-521; I, 115, vv. 150-167, et passim.

analogo vale per l'ordine degli interventi delle età dell'uomo e delle stagioni dell'anno, la cui successione è regolata da concetti di ordine cronologico naturale che non possono non essere diversi fra di loro. La poetessa stessa rende esplicito il messaggio di *concordantia oppositorum* nei versi di dedica:

Sweet harmony they keep, yet jar oft times  
Their discord doth appear, by these harsh rimes

My other foures do intermixed tell  
Each others faults, and where themselves excell;  
How hot and dry contend with moist and cold,  
And yet in equal tempers, how they 'gree  
How divers natures make one Unity. (p. 98)

Benché non si faccia alcuna menzione di Dio nel poema (laddove Du Bartas rende espliciti i richiami al Creatore), è evidente che la fede cristiana è il presupposto di tutto il discorso e, in particolare, della conciliazione degli opposti e dei diversi che lo contraddistingue. I quattro umori ballano in tondo in perfetta unità ed armonia:

Let's now be friends; its time our spight were spent,  
Lest we too late this rashness do repent,  
Such premises will force a sad conclusion,  
Unless we agree, all falls into confusion.

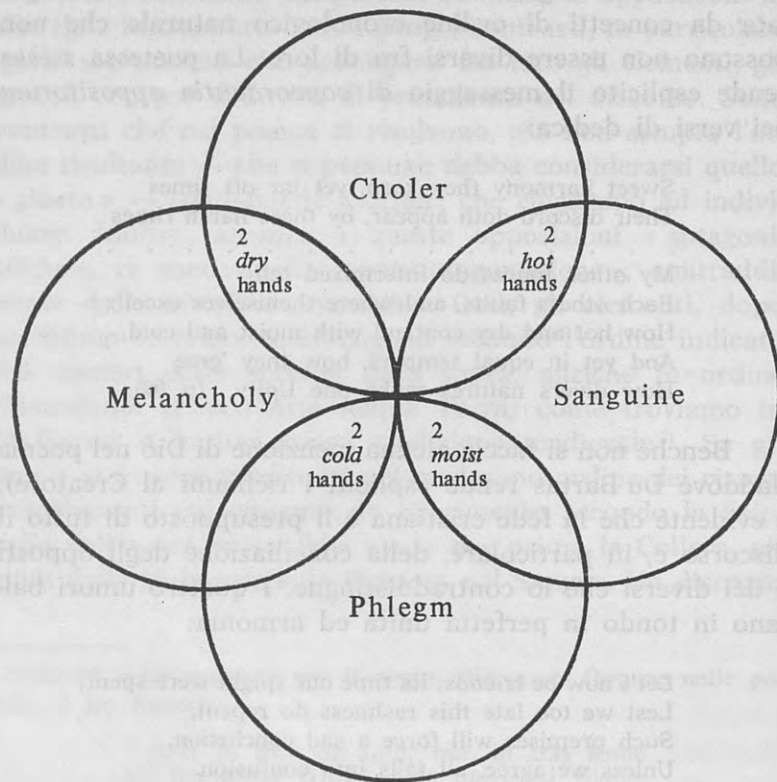
Let Sanguine with her hot hand Choler hold,  
To take her moist my moisture will be bold:  
My cold, cold melanchollies hand shall clasp;  
Her dry, dry Cholers other hand shall grasp;  
Two hot, two moist, two cold, two dry here be,  
A golden Ring, the Posey VNITY.

No jarrs nor scoffs, let none hereafter see,  
But all admire our perfect Amity  
Nor be discern'd, here's water, earth, air, fire,  
But here a compact body, whole intire. (p. 145-146)<sup>22</sup>

<sup>22</sup> Nell'opinione di Helen McMahon, « Anne Bradstreet, Jean Bertault, and Dr. Crooke », *Early American Literature*, vol. 3, n. 2, Fall 1968, pp. 118-123, una possibile fonte per il litigio degli umori nei « quaternions » è nel « Panaretus » di Bertault, tradotto dal francese da parte di Joshuah Sylvester.



Ridotto a figura:



Se la natura è ancella del divino, anche verso di lei, come verso la sacra scrittura, si richiede un atteggiamento di sottomissione. Quando leggiamo le prose e le liriche contenute nelle « Religious Experiences » trasmesse dalla Bradstreet ai suoi figli in un quadernetto ancora esistente, è bene tenere presente che la natura, che ella esorta ad accettare nel bene e nel male, è appunto quel grandioso ordine cosmico, descritto con entusiasmo nei « quaternions », che esprime in ogni sua manifestazione la volontà del re dell'universo, il quale lo guida provvidenzialmente come un « household »:

That there is a God my Reason would soon tell me by the wondrous works that I see, the vast frame of the Heaven and the

Earth, the order of all things, night and day, Summer and Winter, Spring and Autvmne, the dayly providing for this great hovshold vpon the Earth, the preserving and directing of All to its proper end. (p. 8)

Il paragone fra le bellezze terrestri e quelle celesti che le trascendono e superano informa anche le 33 strofe delle « Contemplations ». La poetessa rimane estasiata, al tramonto, davanti ai colori autunnali degli alberi del Massachusetts: « Rapt were my senses at this dilectable view ». Il godimento dei suoi sensi si tramuta in preghiera:

If so much excellence abide below;  
How excellent is he that dwells on high?  
Whose power and beauty by his works we know. (p. 370)

Neanche le disgrazie, le malattie, la stessa morte possono intendersi, in ultima analisi, come deroghe al giusto ordine naturale, celebrato nei poemi didascalici, ma come « special providences » che rientrano in un disegno di salvezza di cui la Bradstreet si sente partecipe:

After some time I fell into a lingering sickness like a consumption, together with a lamenesse, which correction I saw the Lord sent to humble and try me and doe mee Good: and it was not altogether ineffectuall. (p. 5)

È un motivo che si ripete in altre prose e in numerose liriche di questo quaderno: « For Deliverance from a feaver », « ffrom another sore ffitt », « Deliverance from a fitt of ffainting », ecc. Ella vive in attesa di essere chiamata dal Salvatore, ricordando momenti di particolare chiarezza spirituale in cui « Death seem'd no terrible Thing. O let me ever see Thee that Art invisible, and I shall not bee vnwilling to come, tho: by so rovgh a Messenger » (p. 20).

Ha colpito molti lettori una poesia in cui la poetessa lamenta la morte di una nipotina di un anno e mezzo d'età:<sup>23</sup> ma perché piangerla — si chiede — se ora è nella

<sup>23</sup> V. Kenneth Murdock, *op. cit.*, p. 151.

pace eterna? Solo un diretto intervento della provvidenza divina può essere all'origine di una scomparsa così prematura, e quindi innaturale:

But plants new set to be eradicate,  
And buds new blown, to have so short a date,  
Is by his hand alone that guides nature and fate. (p. 404)

La lirica è tipica di una serie scritta in occasione di simili lutti. La conclusione è sempre la medesima: Dio « knows it is the best for thee and me » (p. 408).

Quella natura, la cui architettura è studiata nei « Quaternions », sta sullo sfondo di molte liriche, fonte perenne di paragoni e di metafore, pronta sempre a fornire consolazione per i mali sofferti e lezioni di nobile rassegnazione. In una poesiole del 13 maggio 1657 il ritorno a casa dei figli viene paragonato alla primavera che succede all'inverno<sup>24</sup>. In una lirica di novembre dello stesso anno ella rassegna suo figlio Samuele, in partenza per l'Inghilterra, nelle mani del potente Dio del mare e della terra (p. 24). Davanti all'incendio che le distrugge la casa, si rafforza, loda il nome di Dio e accetta: « Yea so it was, and so 'twas just » (p. 40).

Le parole che la Bradstreet ha premesso al quaderno di prose e versi lasciato ai figli potrebbero intendersi come una chiara ed esplicita formulazione della sua poetica, ugualmente applicabili alle liriche e ai poemi didattici:

I haue not studyed in this yov read to show my skill, but to declare the Truth — not to sett forth myself, but the Glory of God. If I had minded the former, it had been perhaps better pleasing to yov, — but seing the last is the best, let it bee best pleasing to yov. (p. 4)

<sup>24</sup> Anche nelle « Meditations » le stagioni si prestano ad una lettura teologica: « The spring is a lively emblem of the resurrection... when the Sun of righteousness shall appear » (Med. XL, p. 57), ove si coglie il bisticcio tipico fra « sun » e « son » — cfr. L, p. 61; LXV, p. 67 e LXXI, p. 70.

In un corpus poetico dove spesso affiorano interessi e stilemi con un'angolatura decisamente femminile, i riferimenti alla malattia sono moltissimi come molti i riferimenti alla morte. È la sfera domestica ed affettiva a dominare le liriche della Bradstreet — poesie di amore per il marito, di sconforto per la perdita di beni materiali, di ansia per la partenza o la lontananza di familiari, di gioia per il loro ritorno, di dolore per la loro morte. Ciò contrasta nettamente con le tematiche dei poemi didattici, nei quali le vicende personali della poetessa non entrano<sup>25</sup>. Tuttavia le due sfere — quella scientifico-dottrinale (didascalica) e quella personale (lirica) — sono in stretto rapporto. La debolezza della persona fisica dell'individuo, la perdita delle persone amate, la distruzione della proprietà, viste nel quadro del disegno provvidenziale di un Dio che assorbe in sé tutti i contrasti e tutte le diversità del creato, non sono meno armoniose dell'ordine più evidente degli elementi, delle stagioni, ecc. Del resto, nei « quaternions » gli elementi e gli umori si erano vantati non solo delle proprie specifiche utilità ma anche dei propri poteri distruttivi (incendi, malattie, ecc.) i quali, anch'essi, servono i disegni della provvidenza. Il nesso fra l'ordine cosmico e l'apparente disordine individuale che in quello viene a sussumersi è costituito dal fatto che l'uomo ha un destino che trascende la stessa realtà naturale. Nelle parole della Bradstreet:

I hope my soul shall flourish while my body decayes, and the weakness of this outward man shall bee a meanes to strenghten (sic) my inner man. (p. 22)

Il lirismo della Bradstreet non è suscettibile di modernizzazione: la sua è poesia di accettazione di una volontà superna — quella che ha strutturato il creato, ordinando gli elementi, gli umori, le stagioni, le età dell'uomo, le

<sup>25</sup> Diversamente da Du Bartas che fa esplicito riferimento ai propri mali nel corso del poema, specie nella seconda *Week* (p. es. I, 118, v. 424 sgg. e 132, v. 12 sgg.).



epoche storiche e anche le vicissitudini terrene delle singole anime — la cui opera solo per la nostra ignoranza delle cause arcane ascriviamo al Caso, alla Fortuna, al Fato. I moti di ribellione e di insofferenza documentati nelle liriche sono reali — forse non esisteranno mai ordinamenti che non presumano e generino una sia pur involontaria resistenza — ma sono recuperati all'interno di una intima esigenza di autodisciplina che è quella che i puritani americani intendevano come maturità nel sociale e crescita spirituale. È ipotizzabile che quello che c'è di autenticamente poetico nelle liriche della Bradstreet, lette con una sensibilità storica per i valori dell'epoca sua, non sia tanto nell'espressione delle paure, delle sofferenze, delle perdite della sua vita personale e domestica e di moti di ribellione al suo destino di donna, di cristiana, di essere biologico, quanto nell'intensità con la quale, senza rinnegare eventi e sentimenti, anzi cogliendoli con una concretezza a volte sorprendente, si sforza di ricondurli ad un ordine cosmico di vita senza il quale neanche gli affetti più intimi avrebbero avuto per lei alcun senso<sup>26</sup>. Viste in questa ottica, le liriche della poetessa partecipano dello stesso mondo estetico e spirituale dei poemi didascalici e si nutrono nel suo intimo, delle stesse preminenti convinzioni.

<sup>26</sup> Ci sembra con ciò di concordare con l'impostazione di Robert D. Richardson: « It seems worth trying to show, in appropriate detail, that she wrote from what might be called the Puritan sensibility, that her best poetry gains rather than loses by being considered as the product of that sensibility » (*op. cit.*, p. 107).

CRISI DI RAPPRESENTAZIONE  
E MECCANISMI DI RADDOPPIAMENTO  
IN *THE GOLDEN NOTEBOOK*

di  
Paola Splendore

I can't go on, I'll go on.  
Beckett

1. *Il romanzo della scrittura*

Il nucleo genetico di *The Golden Notebook* è — come nella 'Trilogia' di Beckett — il discorso sull'impossibilità della scrittura. Le difficoltà di vario tipo connesse con lo scrivere ne costituiscono infatti non solo un nodo tematico importante, ma la ragione dell'intricata strutturazione<sup>1</sup>. Protagonista di *TGN* è Anna Wulf, autrice di un romanzo di successo (*Frontiers of War*), ma ormai incapace di accettare la frattura esistente tra realtà e pagina scritta che è alla base di ogni romanzo convenzionale. Scrivere per lei significa dare un senso attraverso la forma, 'imporre' un ordine al disordine dell'esperienza. Il senso di estraneità da se stessa, la lacerazione interiore che ciò com-

<sup>1</sup> Nel presentare una nuova edizione di *TGN* (pubblicato per la prima volta nel 1962) Doris Lessing, in polemica con i 'critici', ha rilevato in tutta la sua centralità questo aspetto del testo: « My major aim was to shape a book which would make its own comment, a wordless statement: to talk through the way it was shaped » (in *A Small Personal Voice*, New York, Vintage Books, 1975, pp. 32-33).

porta non le impedisce tuttavia di abbandonarsi all'ossessione della scrittura, alla tentazione di trasformare ogni attimo della realtà in parole. Le riflessioni sul vissuto (« Literature is analysis after the event », p. 224)<sup>2</sup>, le discussioni con l'analista, i suoi tentativi e progetti di scrittura sono la materia di una serie di diari attraverso i quali l'esperienza viene sottratta al caos della realtà quotidiana, tenuta sotto controllo, compartimentalizzata<sup>3</sup>. Per Anna è la messa in atto di una strategia di sopravvivenza — tenere le cose separate per tenere lontana la follia — ma anche di conoscenza e di comprensione di sé. Un po' come il diario — lungo come la vita — di Anais Nin e un po' come i quaderni di Roquentin nella *Nausée*.

Ma la strategia non funziona. La scrittura dei taccuini diventa in ciascun caso altra, si sottrae al principio dell'ordine, obbedendo ad altre logiche discorsive. Il taccuino nero, che parla di Anna la scrittrice, comincia con i ricordi del periodo in Africa, la ricostruzione della sua identità passata e il retroterra del suo romanzo, nel tentativo forse di un recupero della verità (« why did I not write an account of what had happened, instead of shaping a 'story' which had nothing to do with the material that fuelled it », p. 70); nel diario Anna registra inoltre le sue incertezze sulla cessione dei diritti per un film che ne tradirebbe le intenzioni originarie e le difficoltà materiali e soggettive dell'artista nel mondo contemporaneo.

Nel diario rosso — quello più breve — Anna racconta della sua tormentata adesione al Partito Comunista nel clima radicalizzato del Maccartismo:

<sup>2</sup> L'edizione adottata è quella Penguin del 1964; le pagine relative alle citazioni saranno indicate tra parentesi.

<sup>3</sup> Così Anna spiega l'esistenza dei quattro taccuini:

« Why do you have four notebooks? »

« I don't know ».

« I didn't ever say to myself: I'm going to keep four notebooks, it just happened ».

« Why not one notebook? »

She thought a while and said: « Perhaps because it would be such a scramble. Such a mess ». (p. 259)

The real reason why so many artists now take to politics, 'commitment' and so on is that they are rushing into a discipline, any discipline at all, which will save them from the poison of the word 'artist' used by the enemy. (p. 69)

Ma l'incapacità di credere nella buona fede dei compagni dirigenti e di accettare la parzialità dell'umanesimo proposto dall'ideologia comunista la convinceranno ben presto a lasciare il partito:

'Alienation. Being split. It's the moral side, so to speak of the communist message. And suddenly you shrug your shoulders and say because the mechanical basis of our lives is getting complicated, we must be content to not even try to understand things as a whole?' [...] he looks angry. He says: 'Not being split, it's not a question of imaginatively understanding everything that goes on. Or trying to. It means doing one's work as well as possible, and being a good person'. I feel he's a traitor to what he's supposed to be standing for. I say: 'That's treachery'. 'To what?' 'To humanism'. He thinks and says: 'The idea of humanism will change like everything else'. I say: 'Then it will become something else. But humanism stands for the whole person, the whole individual, striving to become as conscious and responsible as possible about everything in the universe [...]'. (pp. 351-2)

Il taccuino giallo ha la forma di un romanzo, *The Shadow of the Third*, in cui Anna ripercorre, trasmutata, la sua stessa vicenda<sup>4</sup>. Ma la narrazione è interrotta spesso dai commenti dell'autrice in prima persona sui problemi della scrittura e il senso delle parole; alla fine si frantuma negli schizzi e le orditure di altri scritti possibili.

<sup>4</sup> Nel taccuino giallo, che è una forma di autobiografia travestita, Anna è presente due volte: ciò raffigura chiaramente la difficoltà di uscire da sé per entrare nell'ordine simbolico della scrittura. Su questa problematica caratteristica della 'figurazione del femminile' vedi la raccolta AA.VV., *Come nello specchio*, Torino, La Rosa, 1981: « Come il committente nell'affresco quattrocentesco, la scrittrice vuole rimanere in scena in quanto *narratrice*, ovvero *io* che produce narrazione di sé: l'immagine raddoppiata che risulta e la soluzione formale nella quale la divisione dell'io che si nega per produrre racconto viene a rappresentazione ». (p. 8)



Il taccuino blu comincia come un diario privato in cui Anna parla di sè, annota i suoi sogni, gli incontri con l'analista, l'esperienza del partito. Man mano che si procede (i diari coprono il periodo 1950-57) il personale si cancella nel politico e il taccuino finisce per accogliere i fatti dei giornali, « a record of war, murder, chaos, misery » (p. 245).

I frammenti dei diari (quattro per ciascun colore) sono intercalati e contenuti entro cinque sezioni intitolate « Free Women », che compongono a loro volta una sorta di romanzo nel romanzo, scritto in terza persona, che ha per protagonista Anna Wulf. L'ultima parte di 'Free Women' è preceduta infine da un diario unico, il taccuino d'oro.

Le simmetrie e le corrispondenze tra le varie parti di TGN sono infinite. Il gioco dei rimandi si fa così fitto e intricato che finisce col negare ciò che sembra affermare: la possibilità di tenere separata l'esperienza<sup>5</sup>. La scrittura dei taccuini si conclude infatti quando Anna comprende l'artificialità del suo esperimento e la necessità di andare fino in fondo al caos, di vivere la follia che è dentro di lei. La forza liberatoria sarà costituita dall'incontro con lo scrittore americano Saul Green. Nel rapporto speculare che si stabilisce tra loro, l'uno finirà con l'assumere la follia dell'altro riuscendo così a liberarsi dai propri blocchi e nevrosi. Al momento della separazione Saul suggerirà ad Anna (ed Anna a sua volta a Saul) la frase d'inizio del romanzo che scriverà:

I'm going to give you the first sentence then. There are the two women you are, Anna. Write down: The two women were alone in the London flat. (pp. 623-4)

Come generato da se stesso, così comincia infatti il romanzo che leggiamo. Il travaglio ha portato alla luce una nuova

<sup>5</sup> Nella già citata introduzione del 1972, Doris Lessing ha puntualizzato che « The essence of the book, the organisation of it, everything in it, says implicitly and explicitly, that we must not divide things off, must not compartmentalise ». (in *A Small Personal Voice*, cit., pp. 27-28)

Anna, riconciliata con le varie parti di sè, e un libro<sup>6</sup>.

Il romanzo che si serve di un personaggio romanziere per mettere al centro del discorso la concezione e la nascita del romanzo, anche se si serve di meccanismi e procedimenti già sperimentati, è diventato caratteristico del romanzo post-moderno<sup>7</sup>. Per Genette, la tendenza a riassorbire il racconto nel discorso presente dello scrittore intento a scrivere diventa segno della fine di un modo di rappresentazione:

È come se la letteratura avesse esaurito o sfogato tutte le possibilità del suo modo rappresentativo e volesse ripiegarsi sul mormorio indefinito del proprio discorso<sup>8</sup>.

Le difficoltà della scrittura 'oggettiva' e la consapevolezza di tali difficoltà sono appunto il tema conduttore del racconto e del discorso di TGN, e tuttavia quello che leggiamo non è un saggio sulla crisi della rappresentazione, ma ancora un romanzo in cui tale crisi — anche se in un certo senso risolta — viene messa in primo piano attraverso l'inversione del soggetto/oggetto della narrazione.

Fin dalle prime pagine del diario Anna riflette sulla forma e sulla funzione del romanzo, sullo scarto esistente tra impulso a creare e parola scritta, sulla differenza tra

<sup>6</sup> Cfr. S.G. Kellmann, *The Self-Begetting Novel*, London, MacMillan, 1980: « I propose to define a sub-genre of the modern French, British, and American novel which I call « the self-begetting novel ». A fantasy of Narcissus become autogamous, the self-begetting novel, like Fleischer's cartoons, projects the illusion of art creating itself. Truly *samizdat*, in the original sense of « self-publishing » it is an account, usually first-person, of the development of a character to the point at which he is able to take up his pen and compose the novel we have just finished reading. Like an infinite recession of Chinese boxes, the self-begetting novel begins again where it ends ». (p. 3)

<sup>7</sup> Vedi a questo proposito l'analisi offerta da Ihab Hassan in *Paracriticisms*, Urbana, Univ. of Illinois Press, 1975 e quella di David Lodge in « Modernism, antimodernism and postmodernism » (1977) ora in *Working with Structuralism*, London, Routledge, 1981.

<sup>8</sup> G. Genette, *Figure II*, Torino, Einaudi, 1972, p. 41.

finzione letteraria e realtà. Quello che vorrebbe scrivere è un libro « powered with an intellectual or moral passion strong enough to create order, to create a new way of looking at life » (p. 68), come hanno fatto in altri tempi Tolstoj e Stendhal. Ma qualcosa ne impedisce oggi la realizzazione; la funzione stessa del romanzo è cambiata: « The novel has become a function of the fragmented society, the fragmented consciousness » (p. 68). In altri momenti le sembra che la trasformazione dell'esperienza in finzione sia una forma di evasione, ed è per questo che la scrittura dei diari prevarrà su quella del romanzo.

Why a story at all — [...] Why not, simply, the truth? (p. 70)

Why do I never write down, simply, what happens? Why don't I keep a diary? Obviously, my changing everything into fiction is simply a means of concealing something from myself. (p. 225)

E tuttavia persino il linguaggio fattuale della semplice registrazione dell'esperienza finirà con apparirle informe e privo di senso:

Yet now I read those entries and feel nothing. I am increasingly afflicted by vertigo where words mean nothing. Words mean nothing. They have become, *when I think*, not the form into which experience is shaped, but a series of meaningless sounds, like nursery talk, and away to one side of experience. (p. 466)

La stessa estraneità di fronte alla pagina scritta aveva convinto Roquentin ad abbandonare il suo progetto di ricerca<sup>9</sup>, ma Anna non può ridursi al silenzio nè tantomeno imporsi la scrittura 'oggettiva' e 'non-individualista' che il Partito sostiene<sup>10</sup>. Lo spettro della scrittura impegnata nel senso, si direbbe indicato da Sartre in *Qu'est-ce que la*

<sup>9</sup> Cfr. J. P. Sartre, *La nausea*, Torino, Einaudi, 1964, p. 131: « Ma appena mi son caduti gli occhi sul blocco di carta bianca, sono stato colpito dal suo aspetto, e, con la penna in aria, son rimasto a contemplare quel bianco abbagliante (...) Le parole che vi stavo scrivendo non erano ancora asciutte e già non mi appartenevano più ».

<sup>10</sup> Vedi in particolare la descrizione del 'lavoro' di Anna nel Partito, nel 'taccuino blu', pp. 335-353.

*littérature?*, continua tuttavia ad ossessionarla. La tensione centrale di quel saggio — quella tra libertà ed impegno — e il senso di responsabilità nei confronti della propria epoca, sono infatti all'origine dell'angoscia di Anna e del blocco della sua attività di scrittore.

Con TGN Doris Lessing intendeva scrivere un'opera che restituisse il clima morale e intellettuale dell'Inghilterra alla metà del ventesimo secolo; non a caso dunque la protagonista è donna, è intellettuale, è marxista:

I decided that to give the ideological 'feel' of our mid-century, it would have to be set among socialists and marxists, because it has been inside the various chapters of socialism that the great debates of our time have gone on<sup>11</sup>.

Da tali premesse ideologiche scaturiscono l'insoddisfazione di Anna — doppio dell'autrice — verso il romanzo convenzionale e la tensione verso nuovi modelli di scrittura, capaci di inglobare il disordine multilaterale dell'esperienza e di riorganizzare la visione della realtà. Ma per far questo Anna dovrà risolvere dentro se stessa il dibattito tra impegno ed evasione e la diffidenza verso la parola scritta.

Quando Anna spiega a Saul i motivi per cui non potrà più scrivere, ciò che esprime è infatti il senso di tradimento della responsabilità dell'intellettuale, « the curse of all of us » (p. 623):

'I can't write that short story or any other, because at that moment I sit down to write, someone comes into the room, looks over my shoulder, and stops me'.

'Who? Do you know?'

'Of course I know. It could be a Chinese peasant. Or one of Castro's guerrilla fighters. Or an Algerian fighting in the F. L. N. Or Mr Mathlong. They stand there in the room and they say, why aren't you doing something about us, instead of wasting your time scribbling?'. (p. 623)

La « libertà » dunque — come processo in divenire — è il dovere dell'intellettuale, da realizzare anche attraverso

<sup>11</sup> *A Small Personal Voice*, cit., p. 29.



la letteratura, che diventa così strumento di emancipazione e di demistificazione. Finchè Anna non si renderà conto della sterilità del dilemma in cui è invischiata, riuscirà solo a produrre la scrittura frammentaria ed autoironica delle varie parti del *GN*. Nei tentativi, nella frantumazione del soggetto, nelle corrispondenze e nelle sostituzioni infinite si afferma tuttavia il principio creativo, la necessità di riprodurre l'antico gioco solitario della scrittura.

## 2. La duplicazione all'infinito

Se Anna Wulf è il doppio di Doris Lessing<sup>12</sup>, Ella Freeman — la protagonista del romanzo di Anna — è a sua volta doppio sia di Doris che di Anna. In *TGN* non si attua dunque, attraverso la rappresentazione convenzionale della vita di Anna, un modello semplice di raddoppiamento, bensì quello che Lotman chiama un raddoppiamento del raddoppiamento:

In questi casi si rivela in modo evidente l'inadeguatezza fra l'oggetto e la sua immagine, la trasformazione cioè che l'immagine subisce nel processo del raddoppiamento. L'attenzione si concentra così sul *meccanismo del raddoppiamento* e il processo semiotico da spontaneo diventa cosciente<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> Cfr. Paul Schlueter, *The Novels of Doris Lessing*, Carbondale, Southern Illinois U.P., 1973, p. 80: « One can easily see affinities between Mrs. Lessing's own life and the characters and emphases of the novel. Instead, one complaint Mrs. Lessing has continually voiced since the novel's publication has been the tendency of reviewers and critics to confuse the fictional protagonist and the author herself ». Più opportuno è dunque considerare Anna Wulf come 'implied author' o 'second self' dell'autore secondo la definizione di Wayne Booth.

<sup>13</sup> J.M. Lotman, « Linguaggio teatrale e pittura », *Alfabeta* n. 32, gennaio 1982, p. 15. Ecco il passo completo: « Nel fatto elementare del raddoppiamento di un oggetto la situazione semiotica è latente come pura possibilità. Non viene naturalmente percepita dalla coscienza ingenua, non orientata verso la percezione segnica del mondo. Una situazione diversa si ha quando si verifica un doppio raddoppiamento, cioè un raddoppiamento del raddoppiamento ».

L'attenzione del lettore è orientata infatti fin dalle prime pagine su una serie di duplicazioni all'infinito. Anche Ella Freeman scrive un romanzo e forse non è un caso che il tema sia il suicidio<sup>14</sup>. Ella non pensa alla pubblicazione, anzi scrive quasi di nascosto, come se indulgesse ad un vizio segreto; la sua scrittura è presentata come un atto morboso, sterile « like acting out scenes with an invisible alter ego, or carrying on conversations with one's image in the looking-glass ». (p. 174)

La scrittura allo specchio richiama un passo famoso del diario di Gide in cui egli descrive se stesso seduto allo scrittoio preferito, dal quale può vedere la propria immagine riflessa nello specchio di un mobile che gli sta di fronte:

Entre chaque phrase je me regardais; mon image me parlait, m'écoutait, me tenait compagnie, me maintenait en état de ferveur<sup>15</sup>.

Le implicazioni sono completamente diverse, eppure un commento di Dällenbach su questa pagina mette in luce possibili analogie. Egli nota che si tratta di uno scenario tipico di riappropriazione. La specularità della scrittura si sostiene sulla specularità dell'immaginario permettendo al soggetto della scrittura di godere narcisisticamente della propria immagine di scrittore e di riappropriarsi di una relazione immediata e continua del sé con il sé<sup>16</sup>.

Quella di Doris Lessing nel *GN* può definirsi scrittura speculare nel senso duplice di rispecchiamento dell'attività di scrittura e di pratica di riappropriazione. Gide stesso

<sup>14</sup> Il collegamento tra il tema del doppio e il suicidio è analizzato in particolare da Otto Rank in *Il doppio*, Milano, Sugarco, 1979, pp. 97-103.

<sup>15</sup> Citato in L. Dällenbach, *Le récit spéculaire*, Paris, Seuil, 1977, p. 27.

<sup>16</sup> Ibidem. Il saggio di Dällenbach, che è interamente dedicato all'analisi dei meccanismi della *mise en abyme* in letteratura, giunge alla formulazione di un complesso modello strutturale per l'analisi del romanzo speculare.

aveva sperimentato l'artificio della duplicazione in vari suoi scritti, tra cui *Les Faux-Monnayeurs*, affinando un procedimento da lui indicato, in analogia all'araldica, col nome di *mise en abyme*. Esso consiste — nella sua forma più comune — nel riproporre all'interno della storia un dettaglio che rispecchia in miniatura l'opera stessa, o che si collega a quella principale per analogia o identità. Questa pratica esalta la riflessione sulla scrittura, permettendo di fare dell'atto dello scrivere il soggetto stesso della scrittura, ed è stata spesso impiegata in letteratura e nelle arti visive<sup>17</sup>. Lotman ad esempio, a proposito del quadro di Velasquez *Las Meninas*, sulla presenza contigua sulla tela di una rappresentazione convenzionale della realtà accanto ad uno specchio che riflette ciò che il pittore vede, commenta:

Ciò che ci interessa qui non è tanto l'audacia con cui Velasquez lacera lo spazio compatto della tela, ma il tentativo di scambiare di posto il soggetto con l'oggetto, facendo il quadro del quadro<sup>18</sup>.

Una utile puntualizzazione sul meccanismo della *mise en abyme* è offerta da Ch. Metz nella sua analisi di *Otto e mezzo* di Fellini, un film, appunto, due volte raddoppiato. Con *Otto e mezzo* « non abbiamo soltanto un film sul cinema, ma un film su un film che a sua volta verte sul cinema; non soltanto un film su un cineasta, ma un film su un cineasta che riflette egli stesso sul proprio film »<sup>19</sup>. È il doppio raddoppiamento che consente di par-

<sup>17</sup> Oltre a Gide, gli esempi più indicativi e più comunemente citati in riferimento a tale pratica sono: E.A. Poe, *The Fall of the House of Usher* (1839); A. Huxley, *Point Counter Point* (1928); M. Leiris, *L'âge d'homme* (1946).

<sup>18</sup> J.M. Lotman, *Introduzione alla semiotica del cinema*, Roma, Officina, 1979, p. 83.

<sup>19</sup> C. Metz, *Semiologia del cinema*, Milano, Garzanti, 1972, p. 306. Secondo Metz infatti « l'espressione 'costruzione in abisso' si applica soltanto a quelle opere che noi definiamo come due volte raddoppiate, e non all'insieme dei casi ordinari in cui appare un film nel film, un libro nel libro o una commedia nella commedia. Uno stemma non si dice 'in abisso' tutte le volte in cui comporta

lare di *mise en abyme*, un procedimento che, come conferma TGN, è forse tipico di periodi di crisi della rappresentazione e potrebbe prendersi a paradigma del passaggio ad un nuovo modo di scrittura<sup>20</sup>.

Attraverso la serie di raddoppiamenti della figura dell'autore, Anna Wulf non solo rifletterà sulla forma 'nuova' da dare al suo romanzo, ma capirà qualcosa di sé, si riapproprierà di una parte di sé. Avverrà così una transizione dal senso di estraneità dalla propria scrittura alla realizzazione di un romanzo capace di trasformare il reale. La modificazione è annunciata nel GN attraverso la costruzione *en abyme*, ancor prima della fine.

Riflettendo su quanto va scrivendo, Anna non può fare a meno di notare che il registro dominante è quello del tradimento, dell'umiliazione, del fallimento e che inoltre le parole esprimono un'altra verità:

Matching what I had written with what I remembered it all seemed false. And this — the untruthfulness of what I had written was because of something I had not thought of before — my sterility. The deepening note of criticism, of defensiveness, of dislike. [...] It occurs to me that what is happening is a breakdown of me, Anna, and this is how I am becoming aware of it. For words are form, and if I am at a pitch where shape, form, expression are nothing, then I am nothing. [...] (pp. 466-67)

Il diario rivela ad Anna prima la sua sterilità e poi il luogo stesso del superamento. Nelle pagine che precedono queste considerazioni, la presa di coscienza immediata, la 'rivelazione' è già accaduta, ma Anna ancora non lo sa. Alla fine del romanzo di Anna, *The Shadow of the Third*,

sulla sua superficie un altro stemma qualsiasi, ma soltanto quando quest'ultimo, tranne che per la taglia, è identico al primo » (ibidem).

<sup>20</sup> Cfr. L. Dällenbach: « Resterait à se demander, pour aller au bout du problème, si l'extension fascinante de la réflexion dans le nouveau Nouveau Roman ne laisse pas présager, elle-même, une nouvelle étape de la logique du texte (...) Pour productrice et subversive qu'elle soit, la pratique ininterrompue du dédoublement équivaut-elle à une véritable sortie hors de la mimesis? » (op. cit., p. 210).



contenuto nel taccuino giallo, Ella Freeman pensa a quello che scriverà e trova dentro se stessa solo « patterns of defeat, death, irony » (p. 457). Li rifiuta, tenta di imporsi i modelli opposti di una vita semplice e felice. Ma non vi riesce. Allora si rende conto che la risposta non è nello sforzo volontaristico o nell'ignoranza, ma nell'accettazione di sè:

I've got to accept the patterns of self-knowledge which mean unhappiness or at least a dryness. But I can twist it into victory. A man and a woman — yes. Both at the end of their tether. Both cracking up because of a deliberate attempt to transcend their own limits. And out of the chaos, a new kind of strength. (p. 458)

Questa considerazione, che in un certo senso conclude il taccuino giallo (l'ultima sezione di quel diario consisterà solo negli abbozzi di altre storie) — la scrittura speculare al negativo di Anna — anticipa la fine 'positiva' del GN.

Nel momento di più profonda alienazione dalla propria scrittura e di crisi generale, come nella storia immaginaria, Anna incontra Saul. Il rapporto che si stabilisce li porta a vivere la follia che è dentro loro stessi; ma dalla follia verrà una spinta creativa. Anna smetterà di tenere i quattro diari separati, simbolo della sua frammentazione interiore e metterà tutta se stessa in un sol libro, quello che porta lo stesso titolo del romanzo compiuto, il « taccuino d'oro »: « I'll pack away the four notebooks. I'll start a new notebook, all of myself in one book ». (p. 593)

Apprendiamo tutto questo dalle trenta pagine di quel diario — luogo interno della reciprocità — che si conclude come sappiamo con la frase iniziale di *TGN*. Segue ancora una sezione di « Free Women », ma l'organizzazione complessiva del racconto è stata, attraverso la micro-storia del racconto nel racconto, 'perturbata', perché ne è stata anticipata la risoluzione. Analizzando la costruzione *en abyme* di alcuni testi di Poe e di Novalis, così afferma Ricardou:

Nel momento in cui il racconto si autocontesta, esso si dichiara come racconto, ed evita un certo oscurantismo. In certo modo, esso si presenta come la presa di coscienza di se stesso da parte del

racconto. Esso diventa un racconto che, in via di farsi, si sforza di spiegare il fatto che c'è racconto<sup>21</sup>.

In *TGN* il passaggio dalla 'sterilità' — da intendersi come incapacità a dare un senso alle parole e a trovare una forma adeguata — alla realizzazione di una forma strutturante del disordine, è stato descritto così non solo attraverso la storia — o quello che abbiamo chiamato il romanzo della scrittura — ma attraverso l'utilizzazione di una figura al livello del discorso.

### 3. La strutturazione del disordine

Il gioco delle duplicazioni interne si estende in *TGN* fino a contenere il rapporto tra storia e discorso. Nel racconto della protagonista alla ricerca di sè, attraverso una serie di sostituzioni e proiezioni, infatti è l'opera stessa che si racconta alla ricerca di una propria identità.

Quando Anna Wulf riuscirà a ricomporre le proprie scissioni, anche l'altro percorso sarà giunto a compimento e dai frammenti di scrittura sarà emerso *TGN*. Nel tragitto vengono utilizzati gli stessi meccanismi: anche il discorso sulla scrittura, posto esplicitamente come problema, viene poi risolto attraverso un meccanismo interno, quasi inconscio, del testo, in cui si contesta la struttura tradizionale del romanzo e se ne realizza il distacco. Questo meccanismo trasgressivo — la pratica della scomposizione e ricomposizione — culmina nel momento in cui Anna si lascia andare all'esperienza della follia nel 'taccuino d'oro', la sezione in cui il testo diventa possibile.

Ad un primo livello di lettura, la struttura del romanzo è costituita da un movimento di *espansione*, realizzato attraverso l'amplificazione sia del personaggio centrale, dissociato nei vari doppi, che del discorso, esteso ai vari esperimenti di scrittura. Le sezioni intitolate « Free Women » così come le pagine dei diari in cui Anna trasferisce — dis-

<sup>21</sup> J. Ricardou, *L'ordine e la disfatta*, Milano, Lerici, 1976, p. 164.

sociandola — l'esperienza, possono intendersi come il luogo in cui l'autrice ripercorre i sentieri tracciati dalla scrittura realistica per mostrarne i limiti e le approssimazioni: in « Free Women » quelli del romanzo tradizionale in terza persona; nei diari, il racconto in prima persona e l'illusione mimetica. Commentando su questo aspetto del romanzo, Antonia S. Byatt afferma:

The Chinese boxes of fiction-within-fiction in *TGN* create the most complex example I know of the study of such tensions of whole styles, degrees of « realism » or vision [...] A Freudian joke, a writer's joke, a novelist's riddle about truth and fictiveness. The splendid irony about all this obsessive narcissism and self-consciousness is that the realistic effect of the whole is amazingly reinforced. What Anna cannot do, Ms Lessing does, by an effort of sheer intelligence, political, psychological, aesthetic<sup>22</sup>.

Ad un livello di lettura più interno, il movimento procede verso una *contrazione* sia del campo semantico che dello spazio di scrittura. La diffusa narrazione del *GN*, lungo circa 700 pagine, affollato di temi e personaggi, rivela dunque il suo momento più profondo di espressione e significatività nelle trenta pagine del dialogo/monologo di Anna e Saul.

Se la prima lettura non può fare altro che rilevare in tutta la sua centralità il nodo problematico della scrittura, la seconda permette di cogliere il superamento del problema come implicitamente avvenuto. Come i personaggi che rappresentano i frammenti della sua psiche aiuteranno ad identificare e ricomporre la 'vera' Anna, così gli esperimenti, le sezioni intercalate e giustapposte costituiranno il testo ultimo, il nuovo modello di scrittura. La schizofrenia come metodo di scissione, come accettazione dello sregolamento delle proprie percezioni e sentimenti, genera una nuova Anna e al tempo stesso rende possibile il testo.

Per la durata di quasi tutto il romanzo, Anna vive un rapporto nevrotico con la realtà, dominato dal bisogno di

<sup>22</sup> M. Bradbury (ed.), *The Contemporary English Novel*, London, Arnold, 1979, pp. 40-1.

distanziarsene attraverso la scrittura e in questo modo allontanare l'angoscia di vedersi sommersa dai propri sentimenti:

Then I know that an awful black whirling chaos is just outside me, waiting to move into me. I must go to sleep quickly, before I become that chaos. (pp. 358-9)

Durante il rapporto con Saul, Anna lascia cadere le proprie difese e 'osserva' la propria dissociazione:

I felt a change inside me, a sliding lurch away from myself, and I knew this change to be another step down into chaos. [...] I touched the plant in a pot on the window-sill. Often when I touch the leaves of the plant, I feel a kinship with the working roots, the breathing leaves, but now it seemed unpleasant, like a little hostile animal or a dwarf, imprisoned in the earthenware pot and hating me for imprisoning it. So I tried to summon up younger, stronger Annas. [...] (p. 579)

Nel processo Anna non controlla più ciò che le accade nè le identità che assume; le parole le appaiono più che mai inadeguate a esprimere l'esperienza:

During the last weeks of craziness and timelessness I've had these moments of 'knowing' one after the other, yet there is no way of putting this sort of knowledge into words. [...] Words. Words. I play with words, hoping that some combination, even a chance combination, will say what I want. Perhaps better with music? [...] The fact is, the real experience can't be described. I think, bitterly, that a row of asterisks, like an old-fashioned novel, might be better. (p. 618)

La 'descrizione' della follia nel taccuino d'oro avverrà attraverso il racconto di un sogno che assume poi la forma di un film, quasi ad enfatizzare il bisogno del ricorso ad altri linguaggi<sup>23</sup>. La presentazione di complessi stati emo-

<sup>23</sup> Questo aspetto è analizzato in particolare in S.J. Kaplan « The Limits of Consciousness in the Novels of D.L. », in A. Pratt - L.S. Dembo, *Doris Lessing. Critical Studies*, Madison, Univ. of Wisconsin Press, 1974; P. SPLENDORE, « Il tempo, lo spazio, l'io: il



tivi, come l'amore, la follia, un momento particolare di 'conoscenza' sono per Anna inesprimibili a parole: cinema e sogno riescono invece ad esprimere ciò che le parole non dicono<sup>24</sup>. Già Rank in un saggio del 1914 individuava questa qualità del cinema:

Risulterà forse che il cinema, che per tanti aspetti ricorda il meccanismo del sogno, può esprimere in un linguaggio figurativo chiaro ed evidente, facilitandocene così la comprensione, anche certi fatti psicologici e relazioni che il poeta spesso non può esprimere chiaramente con parole<sup>25</sup>.

L'esperienza di Anna questa volta ha la qualità di un sogno, senza che lo sia completamente; comincia con una sensazione di totale estraneità e disgusto per il proprio corpo che si materializza in una tigre (I was defenceless ... I was not that Anna. The areas of light on the ceiling had become great watchful eyes ... It was a tiger ... p. 599). L'angoscia cede ad un sonno in cui Anna 'vede' la propria dissociazione:

[...] all the time I was conscious of lying on the bed, and conscious of sleeping, and thinking extraordinarily clearly. Yet it was not the same as when I stood, in a dream, to one side and saw Anna sleeping, watching other personalities bend over to invade her. I was myself, yet knowing what I thought and dreamed, so there was a personality apart from the Anna who lay asleep; yet who that person is I do not know. It was a person concerned to prevent the disintegration of Anna. (p. 600).

L'incubo della disintegrazione si trasforma quindi in un film in cui appaiono scene della sua vita e dei suoi romanzi

'nuovo romanzo' di D.L.», *Anglistica* XXI, 1-2, 1978; R. Berets, «A Jungian Interpretation of the Dream Sequence in D.L.'s *The Summer before the dark*», *Modern Fiction Studies*, 26, Spring 1980, n. 1.

<sup>24</sup> Ad esempio: «To show a woman loving a man one should show her cooking a meal for him or opening a bottle of wine for the meal, while she waits for his ring at the door (...) But that isn't literature. Probably better as a film». *TGN*, p. 225.

<sup>25</sup> O. Rank, *Il doppio*, cit., p. 16.

in un miscuglio grottesco e irriconoscibile, e da cui emergerà alla fine la sua ricomposizione.

[...] the film was now beyond my experience, beyond Ella's, beyond the notebooks, because there was a fusion, and instead of seeing separate scenes, people, faces, movements, glances, they were all together. [...] (p. 620)

La fusione confusa del sogno / film raffigura una forma di riconciliazione della frattura tra realtà e scrittura che aveva messo in moto la ricerca di *TGN*. Anna non solo ora è consapevole della scissione, ma è riuscita a descriverla approdando al testo, ad 'una' forma. In questo senso la vicenda di Anna alla ricerca di sé — in quanto individuo e in quanto autore — si è identificata con quella che potremmo definire l' 'autobiografia' dell'opera, il luogo cioè «in cui si afferma la poetica dell'opera, non la poetica dell'autore»<sup>26</sup>. È per questa forma di consapevolezza che *TGN* appare, tra i romanzi degli ultimi venti anni, quello più rappresentativo della crisi di un modo di scrittura.

<sup>26</sup> F. Ferrucci, *Il giardino simbolico*, Roma, Bulzoni, 1980, p. 268; l'autobiografia dell'opera viene definita nelle pagine precedenti: «Nell'autobiografia dell'opera è l'opera che parla, non l'autore; attraverso la disposizione e il significato di certi episodi essa segnala al lettore le difficoltà incontrate e le soluzioni escogitate per superarle. È il momento privilegiato in cui un'opera affronta la propria identità». (p. 265)

recensioni

Jane Costin, *The Roman Empire*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981, XIV + 284 pp.

Questa biografia di Ingeborg Schabert, pubblicata dal figlio John, è in realtà un libro di storia, e non di politica, come si può vedere dalla prefazione di Ingeborg Schabert, in cui si dice che il libro è scritto per i lettori che non vogliono rinunciare a una biografia del loro paese.

Con la biografia si ricomincia il lavoro di ricostruzione della storia. Ingeborg Schabert, che è una donna, è una donna che ha scritto un libro che è un libro di storia, e non di politica. Ingeborg Schabert ha scritto un libro che è un libro di storia, e non di politica.

Il libro di Ingeborg Schabert è un libro di storia, e non di politica. Ingeborg Schabert ha scritto un libro che è un libro di storia, e non di politica. Ingeborg Schabert ha scritto un libro che è un libro di storia, e non di politica.

Da qui la storia si è mossa... Ingeborg Schabert ha scritto un libro che è un libro di storia, e non di politica. Ingeborg Schabert ha scritto un libro che è un libro di storia, e non di politica.

In un miscelgio filosofico e irrisolvibile, e da un lato... Ingeborg Schabert ha scritto un libro che è un libro di storia, e non di politica. Ingeborg Schabert ha scritto un libro che è un libro di storia, e non di politica.

Il libro di Ingeborg Schabert è un libro di storia, e non di politica. Ingeborg Schabert ha scritto un libro che è un libro di storia, e non di politica. Ingeborg Schabert ha scritto un libro che è un libro di storia, e non di politica.

Il libro di Ingeborg Schabert è un libro di storia, e non di politica. Ingeborg Schabert ha scritto un libro che è un libro di storia, e non di politica. Ingeborg Schabert ha scritto un libro che è un libro di storia, e non di politica.

Il libro di Ingeborg Schabert è un libro di storia, e non di politica. Ingeborg Schabert ha scritto un libro che è un libro di storia, e non di politica. Ingeborg Schabert ha scritto un libro che è un libro di storia, e non di politica.



JOHN CONRAD, *Times Remembered*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981, XIV+218 pp.

Questa biografia di Joseph Conrad, pubblicata dal figlio John, si inserisce in un filone di studi particolarmente fiorente in Inghilterra anche se molto ineguale quanto a livello: accanto a esempi prestigiosi di ricostruzione della temperie culturale di un'epoca attraverso l'esplorazione della personalità di un singolo autore o personaggio storico, il genere annovera anche infatti una ricca messe di manipolazioni più o meno romanzate che non di rado sconfinano nella « *faction* ».

Con le biografie raccolte in *Eminent Victorians* di Lytton Strachey del 1918, si aprì un nuovo capitolo nella storia di questo genere letterario e anche se il « nuovo » modo di porsi rispetto ai « fatti » non era altro che l'epilogo di un intenso dibattito iniziato circa vent'anni prima, bisogna riconoscere che quest'opera ebbe un grande influsso sui più noti biografi del tempo.

*Eminent Victorians* è un aperto attacco alle cosiddette « *polite biographies* » del periodo vittoriano e interpreta molto bene gli atteggiamenti post-bellici di rifiuto e condanna di quei valori che avevano permeato la società inglese per più di mezzo secolo. Ma, ed in questo Strachey è un innovatore, anziché mettere apertamente sotto accusa quei valori, egli si limita a palesarne le ipocrisie attraverso la scoperta di aspetti apparentemente marginali, minuti, che non erano mai entrati nelle biografie celebrative e ufficiali del periodo. Quando alcuni anni più tardi scriverà *Elizabeth and Essex* applicando in maniera del tutto originale la tecnica psicoanalitica, offrirà una prova evidente di rigenerazione del genere operata mediante l'uso di questo suggestivo mezzo d'indagine. Importante per questo stravagante frequentatore del Bloomsbury non è tanto la quantità dei dati raccolti per il buon esito di un lavoro biografico, quanto la relazione che fra di essi intercorre.

Da qui la ricerca di un nuovo modello di biografia incomincia a prendere corpo e nello stesso tempo un serrato dibattito sulla utilità o meno di questo genere — da molti ancora ritenuto semplicistico, superficiale e meccanico — per la critica. Un intero numero della rivista *New Literary History* del 1977 è appunto dedicato a questo problema e una recentissima pubblicazione di J. Olney, *Autobiography, Essays Theoretical and Critical* (Princeton, Princeton University Press, 1980), mi pare che riapra e riattualizzi un discorso di grande importanza sui confini esatti in cui questo

genere opera o almeno dovrebbe operare. Nello stesso tempo sta sorgendo un nuovo genere di biografia collegata con la riscoperta del privato, del quotidiano e di certi aspetti meno vistosi della «Storia» come la storia orale, il recupero della memoria del femminismo e l'interesse per la microstoria di scuole storiche quali ad esempio quella delle *Annales* e il gruppo di *History Workshop*.

Anche se da un punto di vista strettamente biografico questa ricostruzione della vita di Joseph Conrad fatta dal figlio sulla base delle proprie personali reminiscenze non aggiunge dati particolarmente rilevanti ai numerosi lavori biografici precedentemente pubblicati, essa costituisce tuttavia un documento di notevole interesse per quella dovizia di riferimenti alla sfera privata del famoso romanziere ed è ricca di curiosità aneddotiche che mostrano e svelano al lettore un lato fino ad ora sconosciuto della personalità dello scrittore di origine polacca.

Per una migliore conoscenza della sfera privata della vita di Conrad mi sembrano di estremo interesse i lavori di Jessy Conrad, moglie dello scrittore, (*Joseph Conrad as I Knew Him*, Garden City, New York, Doubleday, Page and Company, 1926 e *Joseph Conrad and His Circle*, London, Jarrolds, 1935) e quelli scritti da amici personali dello scrittore quali E. Garnett, amico intimo e principale editore delle opere di Conrad (*Letters from Conrad 1895 to 1924*, London, Nonesuch Press, 1928), Richard Curle (*The Last Twelve Years of Joseph Conrad*, London, Sampson Low, Marston, 1928) e Ford Madox Hueffer, più noto come Ford Madox Ford (*Joseph Conrad: A Personal Remembrance*, Boston, Little, Brown, and Company, 1924).

Il libro di Jocelyn Baines (*Joseph Conrad: A Critical Biography*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1960), a tutt'oggi il lavoro biografico più importante sia per la mole di informazioni inedite in esso contenute, sia per le svariate correzioni apportate a precedenti pubblicazioni dello stesso tipo, ingloba e riassume esaurientemente in una visione più ampia tutte le altre biografie e non a caso lo stesso John Conrad ne fa esplicita menzione nell'introduzione al suo libro. Così pure a giusto merito rimanda il lettore che volesse avere una conoscenza più approfondita della vita e delle opere del padre ai due autorevoli lavori di Norman Sherry (*Conrad's Eastern World*, Cambridge, Cambridge University Press, 1966 e *Conrad's Western World*, Cambridge, Cambridge University Press, 1971).

Il libro, quindi, non ha nessuna pretesa di svelare al lettore alcun evento per così dire sensazionale che possa ribaltare e mettere in discussione le informazioni biografiche salienti e più direttamente connesse con la produzione di Conrad. Né d'altro canto un'operazione di questo tipo sarebbe risultata credibile in quanto il più che settuagenario figlio dello scrittore, al tempo della morte del padre aveva appena diciotto anni e per questo era ancora lontano da quella maturità di interessi e da quella intensità di

coinvolgimenti culturali che avrebbero potuto allargare la sfera già così ricca dei suoi ricordi a particolari più direttamente connessi con l'attività letteraria del padre. Questo è quanto si può dedurre da una attenta lettura del libro e un'intenzionale non menzione di quest'ultimo aspetto potrebbe certo apparire come una grossa occasione irrimediabilmente perduta per fare piena luce sui molti punti oscuri che ancora campeggiano sulla personalità di Joseph Conrad.

Eppure, proprio perché scervi da ogni presunzione di offrire una visione più complessiva, i proustiani «Times Remembered» di John Conrad, assumono un connotato del tutto nuovo in quanto, aldilà dell'estrema settorialità della visuale che li caratterizza e anche se smussati e affievoliti, i ricordi si sono così ben sedimentati attraverso il filtro del tempo da divenire più nitidi.

Qui l'aspetto biografico del libro si confonde completamente con quello autobiografico e cioè l'elemento della ricostruzione tipico della biografia, viene così a trovarsi sottoposto a quello dell'autobiografia che ha come base essenziale di sviluppo il ricordo.

Quasi per meglio sottolineare il proprio carattere autobiografico, il libro è suddiviso in quattro sezioni principali coincidenti con le fasi della crescita dell'autore: «The Infant», «The Child», «The Boy», «The Youth» e corrispondentemente, con i luoghi fisici in cui si è svolta la sua esperienza: Aldington (1909-10), Capel House (1900-1919), Spring Grove e Oswalds (1919-1924), e cioè le successive dimore della famiglia.

Sin dal primo capitolo, anche se i ricordi sono sfumati e vaghi, viene fuori il ricordo di una infanzia per nulla agiata, vissuta in una casa abbastanza tetra e priva di ogni tipo di comfort.

Eppure siamo intorno al 1910-11 quando cioè Conrad aveva già scritto e pubblicato la maggior parte dei suoi lavori più importanti, i quali però evidentemente non gli avevano ancora assicurato un tenore di vita agiato e pari ai conseguimenti raggiunti nel campo letterario. Così John ricorda la casa in cui i Conrad vivevano in quel periodo:

It was primitive in the extreme: water from a well outside the back door, a bucket in a shed at the end of the garden as a toilet, and fires that produced more smoke than heat, hardly created the atmosphere in which to write anything, let alone masterpieces of literature.

Fu infatti solo nel 1912 che Conrad cominciò ad essere finanziariamente ripagato dei propri sforzi creativi, quando il giornale americano *New York Herald*, il 21 Gennaio di quell'anno, iniziò la pubblicazione in serie di *Chance* che ebbe un vasto consenso anche in Inghilterra dove la successiva pubblicazione di *Twixt Land and Sea* (1912) divenne presto un best-seller.



Già sin dalle prime battute del libro, viene fuori una figura paterna legata a solide amicizie e per di più influenti nel campo della letteratura e della critica con cui Conrad manterrà nel corso di tutta la vita una notevole quantità di scambi epistolari molto utili oggi per ricostruire fedelmente e in maniera documentata la sua vita di scrittore. Ed è appunto attraverso il ricchissimo carteggio intercorso tra Joseph Conrad, la sua famiglia e le svariate amicizie contratte durante la sua vita, che molte perplessità e dubbi sulle fonti che hanno ispirato i suoi romanzi possono essere dissipate. L'ambientazione ad esempio del romanzo *Nostromo* si comprende facilmente che gli fu ispirata dalla fitta corrispondenza tra lui e R. B. Cunninghame Graham, a cui il *Times* affibbiò l'epiteto di « cow-boy dandy », il quale soggiornò a lungo in America latina e mise al corrente il suo amico delle proprie riflessioni su quel continente così turbolento e sull'assidua ricerca di un'autonomia politica e culturale di quelle genti.

Purtroppo, ed è per questo che il libro assume un importante valore, il carteggio tra Joseph Conrad e il figlio John quando questi era in collegio in Francia a studiare la lingua, è andato completamente smarrito ad eccezione di una unica lettera per giunta breve e poco significativa.

Interessante è il modo in cui John ricorda le emozioni suscitate in lui dai racconti avventurosi del padre, racconti non sempre peraltro attendibilissimi, come ad esempio il presunto duello avvenuto in Francia tra lo scrittore e un rivale in amore. Varie a tal proposito sono le versioni fornite dai biografi ma la più accreditata pare essere quella di un tentato suicidio per debiti di gioco che farà correre di gran carriera lo zio tutore dalla Polonia per rimettere ogni cosa a posto e ricevere in cambio dal nipote la promessa di condurre una vita meno dissipata. E il gioco preferito dal ragazzo di costruire modellini di navi, si trasforma presto in un hobby sempre più sofisticato e lo stagno dietro la casa si arricchisce di una vera e propria flotta alla fonda e sotto l'alta ed esperta supervisione del capitano Conrad diventa un vero e proprio arsenale navale. È lo stesso Conrad ogni volta che si reca a Londra a provvedere il figlio del materiale necessario e, una volta ultimata la costruzione di un natante, a pretendere dal figlio di prestarglielo per qualche giorno in « modo da poterlo meglio esaminare nel suo studio ».

Accanto a questa catena inesauribile di fatti spiccioli e di ingenue curiosità infantili ed adolescenziali, che a volte suonano un po' tediose perché prive di informazioni particolarmente significative, sono di un certo rilievo le annotazioni che più direttamente sono dirette al modo di porsi del padre rispetto a certe questioni importanti come ad esempio i principi etici e religiosi inerenti l'educazione dei figli e qualche breve cenno sulle convinzioni politiche.

A parte il tentativo, a mio avviso un po' forzato, di presentare la figura paterna sempre in perfetto equilibrio tra il mondo esterno e le convinzioni personali, non mancano nel libro riferimenti interessanti tali da farci riflettere in maniera più profonda sulla personalità complessiva di Joseph Conrad in rapporto ai valori dominanti del suo tempo e alle ideologie imperanti.

Attraverso i personaggi che frequentano assiduamente la casa di Conrad, come ad esempio Cunninghame Graham, uomo di idee socialiste e libertarie, si capisce che, sia pure solo su un piano umano, non vi era nel padre alcun atteggiamento di preclusione per le nuove idee. Lo stesso profondo rapporto di stima reciproca che lo univa a H. G. Wells prova ampiamente che il mondo in cui gravitava Conrad, non era affatto quello dell'Inghilterra più repressiva e conservatrice e lo stesso messaggio che viene fuori da molte delle sue opere mi pare giustifichi appieno queste ultime osservazioni.

Anche negli stessi confronti del figlio, nella sfera cioè del difficile ruolo di padre-educatore, viene fuori una figura attenta, estremamente moderna e dotata di un grande rispetto per la personalità umana:

My father never made any comment or remark on any aspect of religion to me, he never suggested that I should go to church and 'flew out' at my aunt for pestering me to go. 'Don't keep trying to persuade him, you will only drive him in the other direction. Besides he is young and has time to make up his mind as to the right decision in due course' (pag. 152).

Un altro aspetto importante è costituito dai continui riferimenti alla lingua con maggior enfasi data naturalmente agli aspetti fonologici e di scrittura che hanno fatto tanto discutere i critici e i biografi di Conrad. Non vi è dubbio infatti che la scrittura, giudicata da tutti concordemente di un livello elevatissimo, e persino innovatrice per molti aspetti riguardo agli schemi sintattici e ad una puntuale insistenza aggettivale, non avesse un riscontro altrettanto soddisfacente nella lingua parlata specialmente a causa di una pronuncia alquanto incerta. È difficile, tutto sommato, farsi una ragione dell'estrema precisione con cui Conrad maneggiava la lingua scritta, lui polacco di nascita ed entrato in contatto con l'inglese a circa vent'anni.

John pare contraddire apertamente le numerose testimonianze che vi sono sulla non soddisfacente pronuncia di Conrad come quella di G. B. Shaw e di G. H. Wells « I was not aware of his accent and I do not agree with statements made by some of his friends that he was difficult to understand » (pag. 112), ma successivamente egli si associa pienamente ai giudizi espressi dagli amici di suo padre « This was all the more extraordinary when one takes into account that his command of spoken English was not perfect and

quite often he used a word or phrase in un-English manner». Qui la testimonianza del biografo diventa forse contraddittoria ma resta vero il fatto straordinario che Conrad sia riuscito ad impadronirsi dell'inglese con tanta proprietà sì da farne lo strumento più calzante della propria capacità espressiva.

Di notevole interesse sono anche i contatti assidui che Joseph Conrad ebbe con F.M. Ford e con Galsworthy perché ci danno l'idea del grado di acclimatazione di questo scrittore nel mondo letterario britannico e dei reciproci apporti di esperienza che scaturivano da questi contatti. Conrad aveva portato con sé in Inghilterra una grossa conoscenza della letteratura e della filosofia russa così come della letteratura francese ed è chiaro che il suo intento era quello di trovare un giusto equilibrio e una auspicata sintesi all'interno di questi mondi così diversi tra loro dal punto di vista letterario e speculativo. Il rapporto con i letterati del suo tempo, quindi, non può essere stato altro che quello interscambiabile di maestro e allievo allo stesso tempo.

Tutto il resto del libro è rivolto a numerosi altri avvenimenti personali tra cui ad esempio un quantomai inopportuno e scomodo ritorno in Polonia per far visita ad alcuni amici, quando la I guerra mondiale era alle porte o un viaggio in Francia per far visita al suo amico Gide, ed infine come ultimo e naturale evento cronologico la morte.

Il merito del libro di presentare una figura alquanto inedita di Joseph Conrad, è senza dubbio offuscato dalla mancanza di elementi specifici circa l'attività letteraria di Conrad non per questo però mi sentirei di condannare John Conrad per aver messo su carta dopo tanti anni esperienze per lui così care e intime. A giustificare eventuali lacune del libro e possibili dimenticanze mi pare significativo citare da T.S. Eliot nel *Confidential Clerk* «There's always something one's ignorant of about anyone, however well one knows them; And that may be something of the greatest importance».

ANGELO CAVALLO

*La città e le stelle*. Studi e ricerche sulla fantascienza a cura di Carlo Pagetti, n. 1 (Inverno 1981-Primavera 1982).

Quando Walter Scott, nella recensione del 1818 a *Frankenstein*, per sottolineare l'originalità del romanzo lo descrisse come un «extraordinary tale», capace di stimolare «new reflections and untried sources of emotion», non sapeva che stava fornendo la prima definizione *ante litteram* di un genere letterario di cui il libro di Mary Shelley si poneva come inconsapevole iniziatore. La «science fiction» — che deve il suo nome al direttore di *Amazing Stories* Hugo Gernsback (fu lui a usare per primo il termine

«scientific fiction» nel 1926 e a trasformarlo tre anni dopo in quello attuale, ma ad inventarlo fu William Wilson nel 1851 quando predisse la diffusione di una nuova forma di letteratura didattica chiamata, appunto, «Science-Fiction») — si afferma come genere letterario a sé stante negli anni '30. Da allora ha goduto di una crescente popolarità, testimoniata non soltanto dalla vasta produzione e dalla diffusione a livello di massa attraverso i vari canali di comunicazione, ma anche dalla letteratura critica che negli ultimi anni è divenuta sempre più sofisticata, coinvolgendo discipline quali la sociologia, la psicoanalisi e la semiotica. Fra i contributi più recenti sembra doveroso menzionare un brillante studio sulla storia e sulla poetica della SF ad opera del maggiore esperto nel campo, *Metamorphoses of Science Fiction* (New Haven and London, Yale U.P., 1979) di Darko Suvin, e l'ottimo volumetto di Patrick Parrinder — già segnalato sulle pagine di *Anglistica* —, *Science Fiction. Its Criticism and Teaching* (London and New York, Methuen, 1980), che ben risponde alle esigenze del progetto culturale della collana in cui esce, «New Accents», per l'angolazione da cui guarda al fenomeno considerato, non solo, cioè, nella sua dimensione di genere letterario ma come forma di sottocultura giovanile e in taluni casi di controultura.

Il discorso critico sulla SF ha trovato inoltre in Inghilterra, negli Stati Uniti e in Canada i suoi canali privilegiati in pubblicazioni periodiche specialistiche quali *Foundation*, *Extrapolation* e *Science-Fiction Studies*.

È a queste che fa esplicito riferimento il direttore de *La città e le stelle*. Con tale suggestivo titolo ispirato all'omonimo romanzo di A. Clarke esce dunque la prima rivista italiana di studi e ricerche sulla fantascienza che si richiama alla «linea rigorosamente scientifica» perseguita da *Science-Fiction Studies*, il periodico più prestigioso a livello accademico. Fondato nel 1973 da R.D. Mullen e da Darko Suvin, pubblicato a Montreal con l'assistenza finanziaria della McGill University, esso include fra i suoi redattori i maggiori esperti di SF in ambito universitario (Marc Angenot, Robert M. Philmus, Darko Suvin) e raccoglie nel comitato di redazione sia autorevoli critici letterari (da N. Frye a R. Williams) sia scrittori di fantascienza (come B.W. Aldiss e Ursula Le Guin); figurano inoltre i nomi di S.R. Delany e di S. Lem (autori rispettivamente di *The Einstein Intersection* e di *Solaris*) come consulenti editoriali e, infine, di Carlo Pagetti quale redattore aggiunto.

Già autore di vari saggi sull'argomento — da *Il senso del futuro* (Roma, 1970) a scritti più recenti —, Pagetti ha tutte le carte in regola, dunque, per dar vita a questa iniziativa editoriale che sorge intorno a un gruppo di studiosi appartenenti per la maggior parte all'Istituto Anglo-Americano della Facoltà di Lingue di Pescara, ma che promette di aprirsi a contributi esterni.

Nella nota editoriale Pagetti illustra gli intenti della rivista che



sono, innanzitutto, promuovere una maggiore conoscenza del discorso sulla SF in Italia — che pure ha visto nel Convegno di Palermo dell'ottobre 1978, i cui *Atti* sono apparsi nel volume *La fantascienza e la critica* a cura di L. Russo (Milano, Feltrinelli, 1980), un momento fondamentale di sviluppo della riflessione teorica sull'argomento.

L'altra peculiare intenzione della rivista è, nelle parole del suo direttore,

evitare i due opposti equivoci di un approccio troppo specialistico, spesso agiografico o puramente contenutistico, come di un discorso solo superficialmente «accademico», in realtà tendente alla facile notazione sociologica o alla riflessione astrattamente teorica, senza il sostegno di una adeguata conoscenza del fenomeno e dell'abbondante produzione critica di questi ultimi anni.

Intenzione rispettata appieno in questo primo numero, dedicato ad una ricognizione della SF inglese del '900. I cinque contributi che lo compongono ne tracciano il percorso attraverso le tappe più significative, dai «scientific romances» di H. G. Wells ai recenti romanzi di Doris Lessing.

Wells — che insieme a Jules Verne è considerato il padre fondatore della SF, ma che ebbe, in effetti, assai poco in comune con lo scrittore francese — scriveva nella prefazione del 1933 alla raccolta dei suoi *Scientific Romances* che, mentre Verne «dealt almost always with actual possibilities of invention and discovery», lui mirava con i suoi «exercises of the imagination» (come definì *The Invisible Man* e *The War of the Worlds*) a rendere umana e reale la situazione fantastica inventata. Ciò che conta in racconti di questo tipo — aggiungeva — è la nuova prospettiva da cui le «fantasie scientifiche» permettono allo scrittore di guardare agli «human feelings and human ways». Nei primi anni trenta Wells prendeva le distanze dalla sua stessa produzione «fantastica» (e dai nuovi scrittori che pubblicavano su riviste come *Amazing Stories*), che, di fronte ai pericoli di una guerra imminente, gli sembrava quantomeno inopportuna: «The world in the presence of cataclysmal realities has no need for fresh cataclysmal fantasies... Reality has taken a leaf from my book and set itself to supersede me» (cit. in *H. G. Wells's Literary Criticism*, ed. by P. Parrinder and R. Philmus, Brighton, The Harvester Press, 1980, pp. 240-244). Questa stessa tensione morale e l'impegno ideologico che portarono Wells nella direzione della critica di costume e della riflessione sociologica è presente anche nei «scientific romances», giustamente definiti da alcuni critici «ideological fables», dove il rapporto fra scienza e società rimane il centro del discorso narrativo.

Dello scrittore eduardiano e della sua rilevanza nell'evoluzione del genere si occupa Pagetti nell'articolo d'apertura, dove individua modelli ideologici e formule narrative della SF fra il 1895 e il 1961

(gli anni in cui apparvero, rispettivamente, *The Time Machine* di Wells e *A Fall of Moondust* di Clarke). L'A. sottolinea il passaggio dalle implicazioni formali e ideologiche del «scientific romance» wellsiano al sensazionalismo della produzione americana di E. R. Burroughs e alla pretesa di scientificità dei *pulp magazines* degli anni '30 che, dietro all'intento didattico, nascondevano interessi commerciali e riducevano la SF a soluzioni formali semplificate e a contenuti ideologici ispirati all'evoluzionismo tecnocratico. Accanto ad una SF fortemente influenzata dai *pulps* americani esiste, però, negli anni '30 in Inghilterra una tradizione utopica — con Olaf Stapledon — ed un filone avventuroso-sentimentale con John Wyndham. Su due romanzi di questi autori si sofferma Pagetti prima di concludere la sua rassegna con A. Clarke; ciò che rende interessanti gli scritti di quest'ultimo — che sono degli anni '50 — «è il tentativo di ricomporre e riunificare i diversi fili della tradizione fantascientifica, attingendo nello stesso tempo al patrimonio della divulgazione scientifica e alle fondamenta speculative e didascaliche della letteratura utopica, ma anche tenendo ben presenti il livello dell'avventura e dell'«entertainment», e delle sue diramazioni fantastiche».

La ricognizione della SF inglese continua con la lettura interpretativa di alcuni testi particolarmente significativi. Leo Marchetti propone una lucida analisi di uno dei più celebri esempi di «British disaster novel» di J. Wyndham fortemente influenzato da Wells («*The Day of the Triffids*: la storia, lo spazio, il tempo»); Alessandro Monti compie una sofisticata indagine in chiave filosofica del motivo dell'altro in due racconti («Modelli di duplicazione integrativa e variabilità polisemiche della forma: *Old Hundredth* e *A Kind of Artistry* di Brian Aldiss»); Francesco Marroni in «*Chronopolis* di J. G. Ballard: la città e il tempo» illustra attraverso la metafora dell'orologio — in cui si realizza la sintesi fra dimensione spaziale e temporale (la sua forma circolare rinvia al mandala come «orologio cosmico») — la portata innovativa sul piano del linguaggio e su quello ideologico di questo scrittore della cosiddetta «New Wave» degli anni '60, in cui surrealismo e fantasia aggiungono una dimensione di approfondimento psicologico rispetto ai tradizionali moduli narrativi della SF.

Questo primo numero della rivista si conclude con un bel saggio dedicato a Doris Lessing e al suo «lungo viaggio» dentro la SF. Oriana Palusci traccia tale percorso e individua un significativo sviluppo nei testi della Lessing compresi fra il 1969 (*The Four-Gated City*) e il 1981 (*The Sirian Experiment*), nei quali la scrittrice ricorre a moduli e codici propri della fantascienza: dall'uso di elementi del genere apocalittico-catastrofico della distopia, al «viaggio spaziale» all'interno della psiche, all'amalgama delle due fasi precedenti inserendo il viaggio interiore della protagonista in un futuro apocalittico, fino alla SF cosmica con intenti utopici (nei tre volumi

del ciclo *Canopus in Argos: Archives*). O. Palusci giustamente osserva come il 'viaggio' della Lessing nella fantascienza sia non soltanto una sperimentazione in un nuovo genere letterario, ma una operazione narrativa da cui forse ella stessa rinascerà come scrittrice con una sorta di rifondazione del romanzo.

L'alto livello dei contributi di questo primo numero permette dunque di apprezzare la nascita de *La città e le stelle* che viene ad incrementare un settore importante degli studi culturali ormai in rapida espansione in Italia. Va pure aggiunto che l'iniziativa è stata resa possibile anche dal ruolo non irrilevante svolto dalla Editrice Nord di Milano — già specializzata nel campo della SF — che con lungimiranza mostra d'interessarsi ad aree disciplinari e ad impostazioni metodologiche nuove e promettenti.

MARIA TERESA CHIALANT

S. R. HORTON, *The Reader in the Dickens World. Style and Response*, London, Macmillan, 1981, XIII+136 pp.

C. Dickens, è noto, fu sempre diviso su grosse questioni che impegnavano la sua epoca ed è perciò un luogo comune della critica individuare contraddizioni ed ambiguità in numerose sue dichiarazioni su problemi etici e sociali di grande attualità, quali, ad es., la democrazia, la giustizia, la filantropia. Poiché aveva un bisogno vitale di popolarità, Dickens, nel timore di alienarsi certi gruppi sociali o certi settori dell'opinione pubblica, cercò sempre di conciliare le differenti aspettative del suo pubblico ampio e composito; e ciò non tanto per una predilezione a compiacere, quanto per una esigenza profonda di cogliere di ogni aspetto di un problema la doppia valenza. Ma è anche vero che Dickens, come molti dei suoi contemporanei, sentiva l'esigenza — proprio per bilanciare i suoi dubbi esistenziali — di affermare certezze o, per dirla con un suo personaggio, Mark Tapley, « to come out strong ». Tentò di soddisfare, dunque, le contraddittorie richieste del mercato editoriale, nonché di risolvere i suoi conflitti interiori, attraverso il mezzo espressivo, « simply by parcelling out » — scrive l'autrice di questo saggio — « his intentions and feelings into the variety of modes of presentation he adopts in his novels » (pp. 7-8).

La tesi del libro di Susan R. Horton è, infatti, che la 'visione' frammentaria dell'opera dickensiana può cogliersi soltanto guardando alle 'disarmonie' dei suoi romanzi — rappresentate dalla frattura esistente fra intreccio ed immagini, fra personaggio e retorica, fra *story* e *discourse* — e alla reazione del lettore di fronte a tali disarmonie, quell'insieme di sentimenti di piacere, sorpresa e impazienza che egli prova nell'attraversare l'accidentato e variegato mondo dickensiano.

Horton intende mostrare come la ricchezza e lo spessore artistico dell'opera del romanziere vittoriano derivino proprio dalla complessità e dall'ambiguità del suo messaggio, nonché da una visione del mondo non manichea (sebbene l'universo narrativo dickensiano sia popolato di 'buoni' e di 'cattivi') che prende atto dei molteplici livelli del reale.

Un primo tipo di ambiguità è ingenerato dall'esistenza nei romanzi di Dickens di due distinti mondi: quello comunicato dall'intreccio, in cui si costruiscono misteri poi risolti e si pongono aspettative poi soddisfatte nel corso della storia; e quello costituito da immagini e simboli, che non rispetta le convenzioni stilistiche e non fornisce una struttura retorica adeguata a contenere i significati che suggerisce (« The effect on us of this not-completely controlled fictive world is a near-approximation of the richness, the complexity and bewilderment that is part of life in the very real world », p. 10).

La complessità del significato dei romanzi è determinata inoltre, da una serie di elementi e motivi ricorrenti: la molteplicità delle modalità di presentazione del materiale narrato; il passaggio inaspettato da uno stile o da un registro linguistico all'altro (melodrammatico / tragico, comico / patetico, descrittivo-naturalistico / di commento autoriale); l'intervento dell'autore attraverso espressioni ipotetiche come *perhaps, if, might have been*: forme linguistiche che non solo creano ambiguità e ambivalenza entro i confini della finzione narrativa, ma registrano le variabili del comportamento umano, riconoscono la presenza del fato, gettano dubbi sull'esistenza stessa di una verità oggettiva nel mondo reale, provocando perplessità e smarrimento nel lettore. Questo è disorientato anche dall'uso che Dickens fa della descrizione, a cui ricorre come ad una tattica diversiva — l'accumulo di dettagli spesso irrilevanti ha lo scopo di *non* farci vedere, distraendoci dall'oggetto principale (l'azione, i personaggi), o dandoci l'impressione di aver partecipato emotivamente ma, di fatto, risparmiandoci da verità più penose. Ad alcune scene importanti, cruciali nella vita di certi personaggi, non assistiamo mai; un esempio paradigmatico è rappresentato dall'episodio della morte della madre di David Copperfield, morte a cui il protagonista non è presente ma che viene evocata dalla voce narrante attraverso i particolari che David ricorda di quella giornata particolare: l'odore della nebbia, la vista della brina, il suono prodotto dallo stropiccio dei piedi infreddoliti sul selciato.

Alla ricerca dei nessi fra metodi narrativi e reazione del lettore, l'A. analizza un'altra tecnica assai sfruttata da Dickens: quella della ripetizione, un espediente che sortisce due opposti risultati: da una parte, ribadendo il comportamento di un personaggio attraverso 'tic' linguistiche e gestuali ricorrenti (Joe Gargery col suo intercalare « such larks! », o Uriah Heep con l'abitudine di torcersi le mani), rassicura il lettore e gli garantisce il senso della continuità; dal-



l'altra, creando un effetto di staticità, monotonia e meccanicità, lo sconcerta e gli suggerisce un allarmante accostamento uomo-macchina, tristemente familiare nell'età industriale.

I romanzi di Dickens, che mostrano il mondo come un luogo in corso di rapida trasformazione, richiedono dunque un lettore altrettanto mobile e reattivo a quelle sollecitazioni, pronto a registrare i cambiamenti in un'epoca in continua evoluzione. All'autrice interessa infatti illustrare « the shifts or juxtapositions, and sometimes cohabitations, of mode and style frequently present in Dickens's novels, and consequently most responsible for generating the reader's responses to the Dickens world » (p. 24). Quest'analisi è condotta in modo assai convincente attraverso numerosi rimandi ai romanzi, volti a mostrare come di sovente il commento del narratore contraddica l'azione narrata, o, per riprendere una distinzione proposta da Seymour Chatman in *Story and Discourse* (Cornell U.P., 1973), come gli « stasis statements » contraddicano i « process statements » — dove i primi si verificano nel caso di affermazioni dirette, sotto forma di riflessioni o commenti, e i secondi nelle descrizioni di eventi o situazioni. Di fronte a queste dissonanze il lettore è lasciato a se stesso, nel decidere, ad es., se la presentazione dello squallore in cui vivono i bambini poveri di Londra ha lo scopo di suscitare esecrazione e volontà riformatrice, oppure di esorcizzare quei mali tramite i meccanismi dell'identificazione e della catarsi. Sicché, paradossalmente, la reiterazione ipnotica o la « pathetic fallacy » finiscono col funzionare come espedienti attraverso cui la descrizione scivola nella retorica e diventa fine a se stessa, volta più a soddisfare un'esigenza psichica dell'autore che a stimolare il senso di giustizia nel lettore. Il convulso passaggio da uno stile all'altro, i contraddittori messaggi comunicati con modalità di scrittura diverse, l'exasperante lunghezza di certi incisi esprimono tutti — secondo Susan Horton — l'irrequietezza del narratore, che trovava sfogo, appunto, in quell'eccesso di energia sul piano linguistico rappresentato tanto dalle digressioni retoriche quanto dalle dettagliate descrizioni. Perciò sembra ancora valida l'epigrafica affermazione di G.B. Shaw secondo cui « Dickens's sentimental assumptions are violently contradicted by his observations » (p. 40): ciò che la retorica asserisce è contraddetto dall'intreccio. Così, in *Bleak House*, nonostante l'autore annunci che « Tom-all-Alone's has his revenge. Even the winds are messengers, and they serve him in these hours of darkness, etc. », la vendetta non ricadrà sui nobili abitanti di una « Norman house » né su « his Grace », bensì sull'innocente Esther.

Secondo l'A. una delle maggiori contraddizioni di Dickens è che da una parte vorrebbe farci credere in un mondo razionale e morale in cui il bene è ricompensato e il male è punito, dall'altra, la sua onesta rappresentazione dell'esperienza reale non può sostenere il suo credo. Talvolta è la reticenza del narratore a commentare situa-

zioni o eventi che costituisce un problema sul piano interpretativo, e in un tipico scrittore vittoriano come Dickens, sempre pronto ad intervenire in modo diretto, l'evasività rappresenta un espediente retorico significativo.

Un analogo risultato di sorpresa è raggiunto attraverso la frammentazione delle opinioni nei punti di vista di diversi personaggi, lasciando la responsabilità di scelta al lettore — lettore abituato ad essere condotto per mano dall'autore — che s'imbatte in una serie di « no one could say that this was true or false », « these were questions which no sagacity could have solved », « this lies hidden with many mysteries » (in altri casi sono i « seems to be » o gli « appears » a mascherare il giudizio morale del narratore).

Al lettore è dunque richiesta una costante vigilanza, cosicché, quando si parla di « Dickens at work », si dovrebbe anche render conto di un'operazione parallela, quella del « reader at work »! Quest'ultimo deve essere in grado di percepire quel mondo « beyond the Dickens world », che s'insinua quasi clandestinamente fra le righe e di cui gli giungono accenni e allusioni tramite le convenzioni cui fa ricorso il narratore per lasciar traccia di un mondo sommerso ma dolorosamente reale, che il lettore dei ceti medi avrebbe preferito ignorare. Esso compare attraverso il personaggio 'periferico' di cui si ha notizia dal resoconto di altri personaggi (come quando Arthur Clennam attraversa di notte i vicoli che conducono al fiume, « where a wretched little bill, FOUND DROWNED, was weeping on the wet wall »); attraverso le immagini della folla misera, confusa e minacciosa che si accalca nelle grandi città e da cui si difendono i cittadini rispettabili raccogliendosi intorno al focolare e cercando conforto nei piaceri pastorali della campagna. Ma neanche nella presentazione di queste figure Dickens sfugge alle contraddizioni che caratterizzano la sua narrativa: all'apertura al mondo degli oppressi nelle tirate retoriche si contrappone, nell'intreccio, una chiusura a quella presenza inquietante. Questa « double vision » — « the vision of man both opening in heart and consciousness to the world outside himself, and huddled with a chosen few against incursions from without » (p. 71) — ricorre in varie altre forme. Esiste, da una parte, il centro del romanzo, una struttura che si articola intorno al mistero dell'intreccio e alla sua soluzione; dall'altra, il mondo 'periferico' « where easy moral categories do not hold sway, a world where things just happen, without apparent rhyme or reason, and, as often as not, without justice » (p. 76). E qui l'A. si sofferma su una tecnica narrativa centrale nell'opera dickensiana e a cui V. Sklovskyi ha dedicato un capitolo nella sua *Teoria della prosa* con riferimento a *Little Dorrit* (ma la Horton non ne fa menzione): la tecnica del mistero. Il mistero è presentato e risolto nell'intreccio (ogni romanzo ne contiene più d'uno), mentre un mistero più vago e irrisolvibile ha luogo altrove, nel « world beyond the Dickens world ». Il lettore trova in tal modo una sorta

di gratificazione nel venire a capo dei piccoli misteri della Court of Chancery o di Mr Merdle, non potendo sciogliere quelli ben più grandi della povertà e dell'ingiustizia.

Nel capitolo finale di questo saggio l'autrice — la quale si richiama a quel gruppo di critici (come J. Hillis Miller, Ross Chambers, Jonathan Culler) che fanno riferimento alla Johns Hopkins University e alla rivista *Critical Inquiry*, e rappresentano oggi le voci più interessanti nell'ambito degli studi americani di narratologia — cerca di applicare alla lettura di *The Old Curiosity Shop* le conclusioni a cui è giunta nel corso della sua analisi. Le esitazioni, le digressioni, i dettagli attraverso i quali il romanzo procede sottolineerebbero, in definitiva, la difficoltà — se non l'impossibilità — del narratore a comunicare:

*The Old Curiosity Shop* that we read and re-read is not the one Dickens wrote, but the one he couldn't quite write: the novel he strains towards, promises and sometimes delivers — the world of life and energy and comedy that goes on in spite of the death at the centre (p. 121).

MARIA TERESA CHIALANT

J. ODMARK, *An Understanding of Jane Austen's Novels* (Character, Value and Ironic Perspective), Oxford, Blackwell, 1981, XVI+224 pp.

Lo studio della narrativa di Jane Austen viene condotto da John Odmark nell'ambito della teoria della comunicazione letteraria, seguendo l'ottica della decifrazione del testo ai livelli connotativo e denotativo per evidenziare le relazioni stabilite dall'autore fra stile, forma, contenuto e linguaggio, relazioni che specialmente nel caso in esame si presentano ambigue, perché complesse e mutevoli, tanto da dare origine a interpretazioni molto contrastanti.

L'attenzione di cui ha sempre goduto la produzione letteraria della Austen si è considerevolmente ravvivata in occasione del bicentenario della sua nascita, occasione in cui molti studiosi hanno rivisitato la sua opera. Infatti del 1975 sono le monografie di Douglas Bush, *Jane Austen* (London); di Marilyn Butler, *Jane Austen and the World of Ideas* (Oxford); di Barbara Hardy, *A Reading of Jane Austen* (London); di B. C. Southan, *Jane Austen* (London); e i simposi a cura di John Halperin, *Jane Austen: Bicentenary Essays* (Cambridge) e di Joel Weinsheiner, *Jane Austen Today* (Athens, Georgia).

Le proposte interpretative avanzate in alcune di queste critiche hanno causato risposte a catena da parte di studiosi che utilizzano per il loro esame metodiche moderne. Sono del 1979 i lavori di Julia Prewitt Brown, *Jane Austen's Novels* (Cambridge, Mass.) e

di Warren Roberts, *Jane Austen and the French Revolution* (London) nei quali si confutano dei luoghi comuni della critica austeniana quali la limitazione dello spettro di interessi (il matrimonio), l'incapacità di trattare l'aspetto sessuale dell'amore e, come è chiaramente enunciato dal titolo dello studio di Roberts, l'accusa di non coinvolgimento nelle questioni politiche che pure non mancarono di influenzare i cambiamenti che si verificavano nella cultura e nell'ordinamento civile dell'Inghilterra primo ottocentesca.

Attraverso l'esame delle strutture narrative della Austen, Julia Prewitt Brown individua, come espressione stilistica che media a livello di forma fra ideale e reale, l'ironia e, come elemento che media fra individuo e società a livello di contenuto, il tema dominante del matrimonio. Pur non mancando di mettere in evidenza la funzione che l'ironia adempie sia nelle parti narrative che nei dialoghi e nei monologhi interiori J. P. Brown insiste nel distinguere l'opera della Austen in due categorie rispondenti alla struttura formale della commedia e alla struttura formale della tragedia; così *Northanger Abbey*, *Pride and Prejudice* e *Emma*, comunemente etichettati 'romanzi didattici', sono classificati «ironic comedies»; mentre *Sense and Sensibility*, *Mansfield Park* e *Persuasion*, i romanzi della 'crisi', vengono a trovarsi nella categoria etichettata «satiric realism» (tragedia). Il passaggio fra la struttura formale «commedia» e la struttura formale «tragedia» segna la perfetta rispondenza fra i modi di espressione e i mutati equilibri sociali: tale tesi è chiaramente messa in evidenza nel sottotitolo «Social Change and Literary Form».

Warren Roberts, che è studioso di storia moderna, conduce l'esame dell'opera narrativa della Austen rapportandola a una ricostruzione dello sfondo storico-politico per mettere in evidenza come sia in realtà senza fondamento l'accusa che da più parti viene alla Austen. In effetti, secondo Roberts, anche se l'autrice ha deliberatamente evitato di trattare apertamente della rivoluzione francese e delle guerre napoleoniche, non ha mancato di dare le sue risposte ai cambiamenti che, diretta conseguenza proprio di quegli eventi, coinvolgevano in modo vistoso la sua classe di appartenenza e la società rurale di Steventon, la cittadina di provincia dove viveva.

In tutt'altra direzione si muovono i due studi elaborati da Susan Morgan, *In the Meantime: Character and Perception in Jane Austen's Fiction* (Chicago) e da David Monaghan, *Jane Austen: Structure and Social Vision* (London), entrambi pubblicati nel 1980. Susan Morgan, rifiutando il ritratto di una Austen ironica osservatrice del mondo provinciale, si dedica allo studio, a livello di contenuto, delle strutture narrative elaborate dall'autrice, con l'intenzione — del resto indicata nel sottotitolo — di dimostrare che il tema centrale delle opere austeniane è il problema della conoscenza, delle relazioni che la mente umana stabilisce con gli oggetti del



mondo esterno. Partendo da questa tesi S. Morgan afferma che le opere della Austen sono la testimonianza della posizione intellettuale dell'autrice, posizione non dissimile da quella degli intellettuali romantici suoi contemporanei, i quali rigettando l'eredità lockiana erano consapevoli delle difficoltà che si frapponavano fra l'uomo e l'esatta comprensione e valutazione di se stesso e degli altri. Diverso è l'interesse della ricerca di David Monaghan, il quale individua come principio strutturante dell'opera narrativa della Austen le occasioni sociali formali (balli, riunioni mondane, pranzi, gite in comitiva) che, governate da regole di comportamento ben precise, servono da veicoli per i temi sociali che l'autrice seleziona per affermare i valori tradizionali della 'gentry' in contrapposizione all'etica individualistica del ceto medio. La scelta dello studioso di analizzare le opere di finzione della Austen separatamente viene giustificata dal fatto che è sua intenzione dimostrare come la tecnica narrativa dell'autrice si evolva al pari della sua visione della società. La perfetta consonanza di forma e contenuto registrata in *Pride and Prejudice*, una volta risolto il conflitto fra Elizabeth Bennet e Mr Darcy, suggerisce a David Monaghan la visione di una società governata dall'ordine e dall'armonia (p. 92) mentre la mancanza di tale consonanza messa in evidenza in *Persuasion*, lo porta a asserire che: « since her novels owe their form as well as their theme to the structure of her society, it is hardly surprising that its collapse should lead to an at least partial collapse of her art » (p. 162).

Tralasciamo qui di discutere la meccanicità di alcune delle conclusioni a cui giunge David Monaghan per dare piuttosto una collocazione, nel vasto e ricco panorama della letteratura critica più recente sulla Austen, allo studio di John Odmark che, pur muovendosi nell'ambito di un'analisi delle strutture narrative, prende come punto di riferimento il ruolo che il lettore ha nella determinazione delle scelte di un autore nella strutturazione della sua opera.

L'esame dei sei romanzi viene svolto sulla base delle teorie della ricezione, iniziando l'analisi dalle proprietà formali dei testi in riferimento al « punto di vista » che, seguendo le proposte teoriche di R. Weimann (*Structure and Society in Literary History*, 1976), Odmark distingue in 'structural point of view' al posto di 'real point of view' e in 'local point of view' al posto di 'technical point of view' che sono le espressioni usate da Weimann. In effetti è solo una sostituzione di termini definitivi perché resta invariata la sostanza; il punto di vista strutturale o reale investe il contesto, mentre quello locale o tecnico investe le relazioni formali stabilite nel testo. Nei primi due capitoli di *An Understanding of Jane Austen's Novels* si mettono in evidenza le funzioni dell'ironia; forma stilistica strutturante sia a livello di narrazione (punto di vista del narratore) sia a livello di dialogo e monologo interiore

(punto di vista dell'eroina). L'utilizzazione dell'ironia drammatica presente ai livelli narrativo e dialogico mette il lettore in posizione rispetto ai vari personaggi — non esclusa a volte la stessa eroina — poiché la percezione delle contraddizioni fra i giudizi espressi nei dialoghi o nelle riflessioni e la realtà oggettiva lo abilita a formulare autonomamente e in anticipo una corretta interpretazione (e ironica) del ruolo che essi sono chiamati a recitare nella storia. Limitare l'analisi dell'ironia solo a livello di contenuto, sostiene Odmark, porta a una valutazione riduttiva della funzione dello stile nella strutturazione dell'opera della Austen e a sostenere, come dimostrano i lavori di M. Mudrick e di L.W. Brown, che lo stile ironico serve all'autrice solo per porre in evidenza la conflittualità fra i propri valori e quelli del mondo esterno.

L'analisi di John Odmark — svolta ai vari livelli della struttura narrativa — confuta molti dei cliché della critica austeniana. Ci limitiamo qui a riportare uno dei casi forse più conosciuti: *Northanger Abbey* definito sempre parodia del genere gotico. Lo studioso dimostra come nell'intenzione dell'autrice il romanzo non era la testimonianza del suo dissenso verso un genere tanto in voga ai suoi tempi, ma l'espressione del suo interesse per il problema dell'istruzione delle giovani donne: il lettore fin dall'inizio è messo in una posizione di superiorità ironica nei confronti dell'eroina, Catherine Morland, mediante il tono burlesco degli interventi del narratore — che non trascurava di sottolineare quanto la 'finzione' sia diversa dalla 'realtà' — e mediante le scene dialogate che fanno risaltare le qualità antieristiche del personaggio riconosciuto senza difficoltà quale parodia del modello elaborato da Anne Radcliffe e da Charlotte Smith. Ma quando l'informazione viene trasmessa al lettore dal punto di vista dell'eroina, con conseguente adozione, a livello formale, dello stile drammatico (monologo interiore, dialogo), la sua superiorità cede il passo all'interesse per il problema che gli si pone di fronte, ed egli percorre con l'eroina le varie tappe del processo educativo che si è iniziato nel momento stesso in cui ella è venuta a contatto con il mondo esterno e che, alla fine, la porta a una corretta valutazione delle priorità da tener presenti nello schema di valori a cui deve fare riferimento.

La definizione di quali fossero i valori che l'autrice intendeva trasmettere è raggiunta da Odmark attraverso l'analisi dello stile, della forma, del contenuto, e del linguaggio. L'esame del linguaggio viene svolto seguendo le linee teoriche elaborate da Charles Bally (« L'arbitraire du signe » in *Le Français moderne*, vol. 8, 1940, pp. 193-206) e da George Matoré (*La méthode en lexicologie: Domain français*, Paris, 1972) per quanto concerne l'individuazione dei campi semantici (associativi) e delle parole-chiave: e le linee metodologiche di Hjelmslev (*Prolegomena to a Theory of Language*, 1963) per quanto concerne l'analisi delle interrelazioni da stabilire fra le parole-chiave dei campi semantici individuali.

L'esame del testo a livello di linguaggio, condotto nel capitolo « Ordering One's Priorities », porta a isolare le parole-chiave — che nella definizione di Matoré sono parole che si riferiscono a « une unité lexicologique exprimant une société... un être, un sentiment, une idée, vivants dans la mesure même où la société reconnaît en eux [mots-clé] son idéal » (p. 129) — ripartite in tre campi semantici corrispondenti a valori materiali, valori sociali e valori morali. Una volta stabilite le interrelazioni fra i campi individuati — tenendo presenti gli scarti di significato che l'evoluzione della lingua fa registrare — queste si rapportano al mondo socio-culturale dell'autrice per palesarne l'atteggiamento nei confronti del soggetto trattato e per stabilire la scala di priorità nello schema di valori che ella intendeva trasmettere. Odmark dimostra come la Austen mettesse al primo posto i valori morali esplicitati molto spesso anche tramite l'esemplarità della condotta pubblica del personaggio. Non è d'accordo con quanti hanno voluto vedere nella Austen una 'marxista prima di Marx' per l'insistenza con cui, nel presentare un nuovo personaggio, stabilisce con chiarezza il suo stato economico. Dimostra inoltre la stretta relazione esistente fra i campi semantici dei valori morali e dei valori sociali, confermando così le interpretazioni avanzate da L. Trilling (*The Opposing Self*, 1959). Fra i lavori critici apparsi in questi ultimi anni ci sembra che solo quello di Susan Morgan insista sull'incidenza che i valori morali hanno nella caratterizzazione comportamentistica dei personaggi della Austen senza però riferirli all'universo morale dell'autrice; universo che Odmark afferma si basava principalmente sui principi cristiani della religione evangelica. Secondo lo studioso, il messaggio di tutta l'opera della Austen si può quindi riassumere nella necessità che l'individuo impari a rinunciare ai propri impulsi individualistici per conformarsi a uno schema di valori propri dell'etica evangelica.

John Odmark in questo suo ultimo studio (l'opera infatti è uscita postuma) ci offre, con la ricostruzione della dinamica del processo di lettura ai vari livelli della comunicazione, un'analisi condotta con competenza e rigore sia sul piano tecnico che su quello interpretativo, e chiarisce le premesse estetiche e morali che sono alla base della scrittura di un'autrice che tendeva (consapevolmente o non) a fornire al suo lettore ipotetico (ma forse sarebbe meglio dire 'ideale') una guida che gli facilitasse il riconoscimento e l'adozione degli ideali etici e sociali di un mondo che si andava sgretolando sotto i suoi occhi.

Il principale interesse di questo studio, a nostro parere, non sta tanto nei risultati interpretativi, ma nella metodologia applicata nelle varie fasi dell'analisi, metodologia resa chiara e convincente dalle enunciazioni e dalle discussioni teoriche che precedono ognuna di esse.

NELLA MORACE

## riassunti

M. T. Chalcraft, « The Structure of the Preface to *Northanger Abbey* », *Journal of English Studies*, XLIV, 1, pp. 1-14.

Accepting the traditional view of the preface as a device for the author of the article to address the reader, the author of this article argues that the preface to *Northanger Abbey* is not a preface in the traditional sense of the word, but a rhetorical device that serves to introduce the reader to the novel's structure and to the author's attitude towards the Victorian culture. The author argues that the preface is a kind of 'contract' between the author and the reader, and that it is a device that serves to introduce the reader to the novel's structure and to the author's attitude towards the Victorian culture. The author argues that the preface is a kind of 'contract' between the author and the reader, and that it is a device that serves to introduce the reader to the novel's structure and to the author's attitude towards the Victorian culture.

S. A. Parnis, « The Novel in the Days of the French Revolution », *Journal of English Studies*, XLIV, 1, pp. 15-24.

The French Revolution's impact on the novel is a subject that has been explored in many different ways. This article, however, is a study of the novel's structure in the days of the French Revolution. The author argues that the novel's structure in the days of the French Revolution is a kind of 'contract' between the author and the reader, and that it is a device that serves to introduce the reader to the novel's structure and to the author's attitude towards the Victorian culture. The author argues that the preface is a kind of 'contract' between the author and the reader, and that it is a device that serves to introduce the reader to the novel's structure and to the author's attitude towards the Victorian culture.



M. T. CHIALANT, «The Romantic Side of Familiar Things': la tensione fra il reale e l'immaginario in due romanzi di C. Dickens», XXIV, 1, pp. 7-41.

Adopting literary-historical criticism and textual analysis, the author of this article argues that the simultaneous perception of «the romantic» and «the familiar» — to use expressions that occur in the «Preface» to *Bleak House* — is an imaginative principle and a fictional mode of Dickens's as well as a typical modality of Victorian culture. An attempt is made to show this assumption in a reading of *Hard Times* and *Great Expectations*: these novels are taken as practical examples of the techniques the novelist deploys — a mixture of realism and romance, reached through the alternate use of metonymy and metaphor, of naturalistic description and the conventions of fairy-tale — that contribute to establish a tension on the linguistic level between the imaginative poles of 'belief' and 'desire'.

S. A. FISCHER, «Two Novels for the Price of One: John Fowles's *French Lieutenant's Woman*», XXIV, 3, pp. 45-74.

*The French Lieutenant's Woman* has generally been read as an experimental novel offering something new both formally and ideologically. This essay, takes the opposite view and shows the structure of the novel to be based on opposition, variation, and deception. It is by starting from a binary oppositional system that Fowles is able to pass off his novel as «new». Fowles seems to offer us two novels by doubling all the narrative elements. This ultimately allows him to create a mythic structure which embraces and explains past, present, and future. Variation is a key element in the structure: while seeming to pose variant modes of interpretation, the variants together constitute and cover for one static and permanent vision. The section entitled «Variation» also examines the relationship of the novel to *The Scarlet Letter* which proves to be structurally significant for Fowles's presentation of women. The final section, «Deception», further illustrates the fallacy of the plea for the novel's «newness». Freedom of choice is deceptive both as regards the protagonist's choices and the reader's choice between the two endings.

S. NUNZIANTE, « Strutture logiche e strutture narrative nei racconti di B. Russell », XXIV, 2, pp. 7-55.

Bertrand Russell's stories, written in his old age, are a non-accessory part of his ethical and civil writings. In his late years he believed that through fiction he could better persuade his readers and lead them to adopt a critical attitude towards the dogmatism which dominates private and public life.

In spite of their fictional character Russell's tales are built on a strong logical frame and only an analysis of their logical features can enlighten their real meaning and structure.

This is shown at the level of statement, of episode and of discourse. In all cases the analysis shows that B. Russell's main logical function is that of paradox. Through the use of paradox he reveals the absurdities, deriving from erroneous pre-suppositions, on which all dogmatic beliefs, especially religious beliefs, are founded.

C. PAGANO, « *New Custom*, specchio di un'ideologia », XXIV, 2, pp. 57-101.

The present essay discusses some aspects of a 16th century Morality Play entitled *New Custom*. This drama, probably written in 1562, shows how a member of the high clergy (Edmund Grindal) and his faction try to influence the religious choices of the common people and political leaders. The fifteen-sixties were years particularly rich in debate and religious controversies which arose from the still unsettled Anglicana Ecclesia. This atmosphere profoundly influenced the theatre which offered some solutions to these problems in its political plays.

O. PALUSCI, « Roberta vs. Sondra: the comparison of two narrative strategies in *An American Tragedy* », XXIV, 3, pp. 75-93.

Contemporary criticism has increasingly interpreted *An American Tragedy* as a novel that goes beyond the limits of naturalism. A specific example is given by the analysis of the double and parallel story Clyde-Roberta (plot of the central part of the novel) and Clyde-Sondra (sub-plot) which enables Dreiser to compare the narrative universe of the realistic novel with that of the romance. The relationship Clyde-Roberta, with all its social and sexual impli-

cations, becomes, a 'perfect' naturalistic story in opposition to the Clyde-Roberta love affair which ironically employs the vehicle of romance as a parody, a sort of escape from reality into a 'fictitious' world of dreams. The character of Clyde, placed in the middle of a structure formed by these two patterns, shifts continuously, with a changing rhythm, from one reality to the other. Thus, the gulf between Sondra's and Roberta's worlds is created basically by the organisation of the events obtained through the manipulation of a language which leads to the final triumph of the naturalistic machine and exposes the inadequacies of romance as a fictional technique. The fiction of 'reality' (naturalism) destroys the falsity of dreams (romance).

G. POOLE, « I 'quaternions' scientifici di Anne Bradstreet », XXIV, 3, pp. 95-114.

Working out of his conviction that didactic poetry must be approached on aesthetic terms pertinent to the genre, the author examines the style and structure of A. Bradstreet's scientific poems, interpreting them, in the context of the American colonial period and of the 17th century English didactic poetry, as typical examples of what today would be called « popular culture ». Seen in the light of her didactic poetry, with the ideological basis of which they in no way conflict, A. Bradstreet's more well-known lyrical verses express the poetics not of rebellion, but of deep acceptance of the Puritan Christian world-view.

P. SPLENDORE, « Crisi di rappresentazione e meccanismi di raddoppiamento in *The Golden Notebook* », XXIV, 3, pp. 115-131.

The text of *The Golden Notebook* is analysed here as a metaphor of the search for a new identity both at the level of discourse (a new literary form) and of story (a more reconciled self of the protagonist). The achievement of the form, through experiment and failure identifies then with the journey of the woman-character through sanity and madness. The fragmented shape of the novel, the theme of a novelist who can no longer write a story and so splits her writing into different notebooks, the practice of self-projection and redoubtment are analysed in this essay to emphasize the meta-fictional language of the novel.



V. VILLA, « Strutture etiche ed estetiche della narrativa di I. Murdoch: *An Accidental Man* », XXIV, 1, pp. 43-71.

This paper discusses the intricate relationship between Iris Murdoch's philosophical thinking and her novels. After a brief review of current critical opinion on her fiction, the author examines those philosophical ideas which seem to generate the novelist's narrative technique. A detailed analysis of *An Accidental Man* provides an accurate example of how discursive modes are structured in function of a specific ideological stance. A segmentation of the narrative into macrosequences, epistolary sequences and dialogic sequences, reveals the precise logico-casual structure of the novel. The 'accidents' that characterize the novel can then be considered a superficial aspect of a deeper thematic structure that could be called 'the philosophy of accidentality'. The result is a narrative denial of 'categorical imperatives' in which the Choice / Vision paradigm of Iris Murdoch's Philosophical perspective is resolved through the affirmation of the ethical value of the individual's daily moral action.

Working out of his conviction that didactic poetry must be approached on aesthetic terms pertinent to the genre, the author expands the scope and structure of A. Brasted's aesthetic poem, interpreting them in the context of the American colonial period and of the 17th century English didactic poetry as typical examples of what today would be called « popular culture ». Seen in the light of her didactic poetry, with the ideological basis of which they are now coupled, A. Brasted's more well-known literary works ensure the necessity of a didactic poem of her own genre. In fact, Christian worldviews and related aesthetic and ideological systems which have been studied in the past, and which still remain, are not only a part of the didactic tradition, but also a part of the aesthetic tradition. P. S. Landow, « Chet di rappresentazione e l'ideologia di didacticismo in *The Golden Notebook* », XXIV, 1, pp. 113-131.

The text of *The Golden Notebook* is analyzed here as a metaphor of the search for a new identity both at the level of discourse (new literary forms) and at the level of the story (new characters and motifs). The achievement of the form through experiment and failure identifies then with the journey of the woman character through sanity and madness. The fragmented shape of the novel is the image of a novelist who cannot longer write a story under the pressure of different political and aesthetic positions. The analysis and the achievement are analyzed in this essay in order to understand the narrative language of the novel in relation to the author's political and aesthetic positions.

## INDICE DELL'ANNATA XXIV (1981)

### ARTICOLI E SAGGI

	Fasc.	pagg.
M. T. CHIALANT, <i>The Romantic Side of Familiar Things: la tensione fra il reale e l'immaginario in due romanzi di C. Dickens</i> . . . . .	1	7-41
K. ELAM, <i>The Words of Mercury and the Songs of Apollo: The Status of the Linguistic Sign in Love's Labour's Lost</i> . . . . .	3	7-43
S. A. FISCHER, <i>Two Novels for the Price of One: John Fowles's French Lieutenant's Woman</i> . . . . .	3	45-74
S. NUNZIANTE, <i>Strutture logiche e strutture narrative nei racconti di B. Russell</i> . . . . .	2	7-55
C. PAGANO, <i>New Custom, specchio di un'ideologia</i> . . . . .	2	57-101
O. PALUSCI, <i>Roberta vs Sondra: due strategie narrative a confronto in An American Tragedy</i> . . . . .	3	75-93
G. POOLE, <i>I 'Quaternions' scientifici di Anne Bradstreet</i> . . . . .	3	95-114
P. SPLENDORE, <i>Crisi di rappresentazione e meccanismi di raddoppiamento in The Golden Notebook</i> . . . . .	3	115-131
V. VILLA, <i>Strutture etiche ed estetiche della narrativa di I. Murdoch: An Accidental Man</i> . . . . .	1	43-71

### RECENSIONI

<i>The Book of Sir Thomas More</i> , Copione manoscritto di Anthony Munday in collaborazione con Henry Chettle, Thomas Dekker, Thomas Heywood e William Shakespeare a cura di V. Gabrieli e G. Melchiori (L. Di Michele) . . . . .	2	127-136
M. CAPUZZO, <i>Dalla ragione al sentimento, Wordsworth e l'utopia</i> (M. Palermo Concolato) . . . . .	2	136-139
J. CONRAD, <i>Times Remembered</i> (A. Cavallo) . . . . .	3	135-140

	Fasc.	pagg.
<i>La città e le stelle. Studi e ricerche sulla fantascienza</i> a cura di Carlo Pagetti, n. 1 (M.T. Chialant)	3	140-144
M. D'AMICO, <i>Dieci secoli di teatro inglese 970-1980</i> (V. Papetti)	2	139-141
D. DE ZORDO, <i>Una proposta anglofiorentina degli anni</i> <i>Trenta: The Lungarno Series</i> (S. de Filippis)	2	142-146
I. FLETCHER (ed.), <i>Decadence and the 1890s</i> (M. Del Sapio)	1	121-124
S. R. HORTON, <i>The Reader in the Dickens World. Style</i> <i>and Response</i> (M.T. Chialant)	3	145-148
S. KNIGHT, <i>Form and Ideology in Crime Fiction</i> (N. Morace)	2	146-150
J. ODMARK, <i>An Understanding of Jane Austen's Novels.</i> <i>Character, Value and Ironic Perspective</i> (N. Mo- race)	3	149-153
P. PARRINDER, <i>Science Fiction. Its Criticism and Teach-</i> <i>ing</i> (L. Di Michele)	2	150-156
S. PRICKETT, <i>Victorian Fantasy</i> (M.T. Chialant)	1	124-127
A. SWINGWOOD, <i>Il mito della cultura di massa</i> (M. Vitale)	1	127-133

RECENSIONI

M. CARUO, <i>Della ragione al sentimento. Wordsworth</i> e l'utopia (M. Palermo Concolato)	2	136-139
I. CORRA, <i>Times Remembered</i> (A. Cavallo)	1	132-140
M. CARUO, <i>Della ragione al sentimento. Wordsworth</i> e l'utopia (M. Palermo Concolato)	2	136-139
Melchiorri (L. Di Michele)	2	137-138

Ed. Intercontinentalia - Napoli  
Via Mezzocannone, 43

Istituto Grafico Italiano  
Stabilimento in Cercola - Napoli