

ISSN: 0391-5956

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

anglistica

direttore, Fernando Ferrara

COMITATO DI REDAZIONE

Lidia Curti, Laura Di Michele, Fernando Ferrara e Marina Vitale
Per ogni anno solare è prevista la pubblicazione di tre fascicoli.

XXVII, 1

1984

INDICE

ARTICOLI E SAGGI

- Toni Cerutti, *Genesi e struttura in Fors Clavigera* . . . pag. 7
Maria Teresa Chialant, *The Mystery of Edwin Drood, ovvero «l'assassinio come una delle belle arti»* . . . » 33
Enrico Cozzolino, *'Outlawrence'. Ovvero l'ideologia del fuorilegge in Women in Love* » 67
Maria Del Sapio, *Spazi e piaceri del testo esotico: George Moore e Oscar Wilde* » 97
Nicola Pantaleo e Angela Cecere, *La democratizzazione del lavoro in Inghilterra* » 129

RECENSIONI

- AA.VV., *Orwell. «1984»: il testo e S. Manferlotti, Anti-utopia. Huxley Orwell Burgess* (M. T. Chialant) . . . » 147
H. Melville, *Poesie di guerra e di mare* (G. Poole) . . . » 153

ANNALI

AION

anglistica

anglistica



ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

XXVII, 1

anglistica

IST. UNIV. ORIENTALE
N. Inv. 28532
Dipartimento di Studi letterari e linguistici
Settore Occidentale Medievale e Moderno

NAPOLI 1984

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNAI

I, 1977

Anglistica

IST. UNIV. ORIENTALE
N. 107
08280

1977

articoli e saggi

Il tardo romanticismo dell'Inghilterra vittoriana e post-vittoriana trova manifestazioni differenziate ma sottilmente interconnesse negli autori che sono oggetto degli studi raccolti in questo fascicolo. Dall'ultimo Dickens al Lawrence maturo, queste elaborazioni di un'epoca marcata da forti turbamenti e da profonde mutazioni e, insomma, da una grave crisi culturale scatenata da problemi sociali sempre più drastici, emergono come tendenze all'evasione o alla profezia di un nuovo sistema, negli autori osservati.

Lo studio di M. T. Chialant intitolato « The Mystery of Edwin Drood, ovvero 'l'assassinio come una delle belle arti' », rivela la presenza, nell'ultimo romanzo di Dickens, di propensioni decadentistiche e di intenzioni psicologiche che preannunciano gli umori i quali prendono corpo, sul finire del secolo, accanto alla consueta consapevolezza dei problemi socio-culturali dell'epoca, nelle enunciazioni discorsive particolarmente idiosincratiche dell'ultimo Ruskin, esaminato da T. Cerutti in « Genesi e struttura di Fors Clavigera ». Ma più ancora tale echeggiamento si riscontra nella risposta dei decadenti alla crisi di fine di secolo come mostra M. Del Sapio in « Spazi e piaceri del testo esotico: George Moore e Oscar Wilde ». Costoro con le loro sinuose evasioni cercano di ignorare e di sublimare lo smarrimento epocale nell'immaginazione fastosa e perversa dell'esotico. Non sconnesso da queste manifestazioni di disagio è l'atteggiamento ribellistico del vitalismo lawrenciano nell'ipotesi

di E. Cozzolino che lo discute in « Outlawrence. Ovvero l'ideologia del fuorilegge in Women in Love ». La ricerca lawrenciana - che si svolge nella fase culminante dominata dall'ombra sanguinosa della prima Guerra mondiale - viene vista come una predicazione inficiata da lembi di pessimismo e di nihilismo, residuo di una cultura in estinzione.

Il lavoro di N. Pantaleo e di A. Cecere sulla « Democratizzazione del rapporto di lavoro in Inghilterra » si pone come epilogo odierno di quel travaglio che si è risolto in drastiche mutazioni culturali e in una trasformata dinamica dei rapporti sociali.

GENESI E STRUTTURA IN
FORS CLAVIGERA

di
Toni Cerutti

L'apparente assenza di disegno nell'organizzazione del materiale di cui si compone *Fors Clavigera*, una serie di lettere-articolo indirizzate ai lavoratori inglesi da Ruskin, pubblicate dapprima in dispense mensili poi in volume, sorta di trionfo della scrittura anarchica dove i molteplici percorsi di senso sono a stento tenuti insieme dalle malgovernate e sovente spezzate fila che l'egocentrico autore-protagonista riannoda a capriccio fra di loro, pone, fra gli altri, il quesito del rapporto fra modalità di pubblicazione e genesi del testo. La consapevolezza della funzione sociale della letteratura ha sempre giocato un ruolo di primo piano, non necessariamente negativo, nella scrittura seriale, costretta per ragioni di sopravvivenza a instaurare un contatto concreto e duraturo con il pubblico. Per gli scrittori vittoriani successo e divulgazione non significarono inevitabilmente uno svilimento bieco e commerciale del prodotto, ma piuttosto un modo di porsi e di porre il lettore all'interno del gioco testuale per mezzo degli espedienti retorici dell'eloquenza con la voluta intrusione di un'autorevole voce narrante. Quando con James il romanzo d'arte rifiuterà le strutturazioni composite e aggregative dei *triple-deckers* introducendo modelli d'ordine dei mondi evocati, tradendo così la melanconia dei decadenti e consolandone l'incertezza nell'immutabile esemplarità delle forme dell'arte, « cleaning out the rhetorical impurities

from the house of fiction»¹, la saggistica continuerà a valersi delle impurità retoriche dell'eloquenza periodica. Lo sdegnoso disprezzo ostentato da molti intellettuali vittoriani nei confronti della stampa rivelava, nell'aristocratico snobismo verso la madre che li aveva nutriti, il timore di venir soppiantati nel loro compito oracolare da giornalisti di facile effetto. Sin dai tempi del De Quincey fitte schiere di scrittori avevano appreso 'a puntate' l'arte di conversar scrivendo, sottostando alle ferree leggi economiche della vendita del lavoro intellettuale, in stretta collaborazione con editori e direttori di giornali e di riviste². Nacquero in forma seriale *Sartor Resartus* di Carlyle, *Culture and Anarchy* di Arnold e gli *Essays* di Pater, trasformati in volume con pochi sapienti accorgimenti — qualche limatura, qualche ritocco, alcuni tagli. Ruskin vi trovò il veicolo ottimale per l'ultimo viaggio letterario nel regno del caos sociale che cupo gli si parava di fronte: in *Fors Clavigera* fuse due modi di scrittura, quello del saggio estemporaneo e quello dell'epistola familiare, creando un ideale prototipo per il discorso che si proponeva, poiché, pur nella consequenzialità tramatica che si regge su personaggi stabili, l'autore-emittente e i lettori-destinatari, possiede l'instabilità variabile del testo frammentario, nell'aggregarsi, attraverso un'evoluzione spazio-temporale soggetta agli accadimenti del tempo della vita e non del tempo dell'arte, di unità separate. La voluta pluralità di registri linguistici, dal colloquiale al formale, dall'erudito al popolare, crea uno stile composito che infrange l'unità dialettica del saggio e contempra la disorganicità effimera del conversare quotidiano.

A questo sapiente impiego del linguaggio, che mette a frutto una lunga esperienza giornalistica, Ruskin giunse tardi: in gioventù s'era allontanato dalle riviste, che gli avevano offerto un occasionale sbocco editoriale, per dedi-

¹ W. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, 1963, p. 9.

² W.E. Houghton, «Periodical Literature and the Articulate Classes», in *Victorian Periodical Press: Samplings and Soundings*, a cura di J. Shattock e M. Wolff, Leicester, 1982, p. 21.

carsi alle prime grandi opere, *Modern Painters*, *The Seven Lamps of Architecture* e *The Stones of Venice*, nei liberi anni di giovane e ricco signore dedito agli studi e ai viaggi favoriti. Attorno al cinquanta aveva iniziato a scrivere articoletti estemporanei, *Academic Notes*, sulle mostre alla Royal Academy e a tener conferenze imponendosi, dopo il 1854, con gli interventi a Edimburgo su architettura e pittura, come una delle più autorevoli voci pubbliche. Il successo, dovuto in parte alle sue fasciose doti istrioniche di predicatore laico, aveva rafforzato il senso messianico della sua missione in terra, senso condiviso da molti dei cosiddetti saggi vittoriani. Tempo prima che il dibattito socio-economico ne occupasse i pensieri aprendovi una travagliata crisi morale, al padre che gli rimproverava l'eccessivo dogmatismo d'alcune asserzioni pittoresche replicava:

«I could not write as I do unless I felt myself a reformer, a man, who knew what others did not know — and felt what they did not feel. Either I know this man Turner to be *the* man of this generation — or I know *nothing*»³.

Di saper cose che altri non sapevano e di doverle comunicare n'era sicuro anche quando, scoperte la miseria e la sofferenza dei poveri e le alienanti componenti del mondo in cui viveva, divenne incerto sulle teorie che governavano il suo substrato ideologico.

You fancy, doubtless, that I write — as most political writers do — my 'opinions'; and that one man's opinion is as good as another's. You are much mistaken. When I only opine things, I hold my tongue; and work till I more than opine — until I know them (*Fors*, lettera VI, giugno 1871).

Nel passare da un discorso sull'arte a un discorso sulla società, confluenti in arte-società, gli crollano numerose convinzioni giovanili: mentre salda rimane la fede in Turner,

³ In J. Abse, *John Ruskin, the Passionate Moralists*, Londra, 1980, p. 116.

si 'converte' al Veronese e al Rinascimento, allargando gli angusti orizzonti del gotico, ma in tal modo si confondono le linee di demarcazione fra il bello e il non bello e affiora l'inevitabile impressionismo del gusto e dei giudizi individuali. Col venir meno di una visione unitaria gli vien meno la stabilità o meglio la ricerca della stabilità della scrittura che instabile e digressivo lo era sempre stato. Incertezza dell'assunto e necessità di comunicare con un uditorio composito lo spingono a modulare diversamente il linguaggio nell'intento di raggiungere il proprio, reale o vagheggiato, destinatario: dalle soavi fanciulle di *Ethics of the Dust*, ai ricchi mercanti di *The Crown of Wild Olive*, agli operosi lavoratori di *Fors Clavigera*. Lo scriversi e il riscriversi di Ruskin seconda maniera corrisponde non tanto a uno utilizzo economico del prodotto, quanto alla ricerca di livelli linguistici differenziati. Quando vecchio e malato lascerà ad altri d'occuparsi dei suoi scritti, non si faranno scrupolo d'intervenire, ridurre, sistematicizzare. « This edition of *Fors* is published for the use of readers who are content to have Mr Ruskin's own Letters, without those of his correspondents », scrive il curatore d'un'edizione 'abbreviata' d'inizio secolo, certo di far cosa gradita al pubblico e di render miglior omaggio all'autore, alleggerito di tanto aggravio ma defraudato di quel gioco d'intertestualità su cui aveva costruito l'opera sua. La razionalizzazione del prodotto letterario colpì non soltanto prolissi saggisti, praticanti forme ancora incerte, ma anche romanzieri famosi e affermati poeti. L'editore dell'ultimo romanzo della Gaskell, *Wives and Daughters*, incompiuto per la morte dell'autrice, non si peritò di concluderlo; Arnold suggerisce drastici tagli all'edizione di Wordsworth e una diversa disposizione dell'ingombrante materiale che il poeta aveva classificato secondo uno schema, a suo vedere, geniale ma artificioso di 'fisiologia mentale' in poesie di fantasia, d'immaginazione, di sentimento, di riflessione⁴. Soltanto in epoca recente ci si è accinti a dipanare la matassa ruskiniana nel rispetto filologico della sua integrità testuale,

⁴ M. Arnold, *Essays in Criticism*, Londra, 1964, p. 299.

compito non facile per l'assenza di un'edizione critica aggiornata.

Quanto Ruskin intenda dire all'Inghilterra del suo tempo su arte e società, che questo gli sta a cuore nella lotta contro le tendenze di sviluppo contemporanee, è lucidamente esposto in una conferenza del 1859 agli imprenditori di Bradford, rivoltisi a lui per consiglio sull'educazione artistica delle future generazioni, e verrà ribadito, sempre a Bradford nel 1864, quando consultato sulla costruzione di un nuovo palazzo della Borsa. Accusando lo scempio che del paesaggio stanno facendo i moderni insediamenti industriali, dichiara del tutto inutile l'impiego di capitali nella promozione delle arti, se non si provvederà a creare un ambiente dove urbanistica e produzione coesistono in un fertile e armonioso accordo, atto a promuovere la sensibilità estetica del lavoratore: soltanto chi opera circondato da cose belle e possiede il tempo per ammirarle, potrà creare alcunché di bello⁵. Questa concezione 'ecologica' sulle condizioni ambientali del lavoro, non riscosse grande successo presso le classi dirigenti: affinché il messaggio si diffonda tra ceti socialmente inferiori Ruskin piega il linguaggio della sua elegante e fiorita prosa, erede della tradizione classica e di quella inglese, da Swift a Carlyle, da Sterne a Newman, con artifici e formulazioni della stampa in genere e di quella popolare in particolare, modificandone l'espressione colta e elitaria quando da una parità emittente-destinatario passa ad una disparità che richiede processi divulgativo-esplicativi. Gli scritti dell'ultimo periodo comprendono fiabe per i fanciulli, arringhe a capitani d'industria, insegnamenti a colti giovanetti, consigli agli operai, lezioni di disegno a innocenti fanciulle, ricette per le massaie, lettere a amici. Le rinnovate strategie stilistiche, le inusitate e, a detta dei suoi critici, labirintiche e confuse strutture formali interagiscono nella inafferrabile e magmatica *Fors Clavigera*, composta di novantasei lettere agli 'operai e ai lavoratori inglesi'

⁵ « Modern Manufacture and Design », Bradford, 1 marzo 1859, in *The Two Paths*, in J. Ruskin, *Works*, New York, 1914, vol. 8.

scritte fra il 1871 e il 1884 e uscite con una certa irregolarità specie negli ultimi anni per la cattiva salute dell'autore. Il genere epistolare di scritti-guida a degli inferiori vantava nell'Inghilterra vittoriana due brillanti antecedenti che da diverse sponde politiche operavano per l'edificazione e l'istruzione degli umili e delle donne: la *Reynolds Miscellany* del radicale G.W.M. Reynolds e *Household World* di Charles Dickens. La novità ruskiniana sta nell'inserimento del lettore come attivo partecipante alla creazione del testo attraverso osservazioni, stralci di missive, dialoghi, segmenti intertestuali con funzione portante. L'autore deve, o meglio sceglie di confrontarsi con il suo interlocutore che non sempre è l'operaio per cui intende scrivere e che — anche quando lo è — molto si discosta dal lavoratore ipotizzato. Scrive il Maidment che *Fors Clavigera* rimane il tentativo meno inibito di Ruskin di combinare la forma di pubblicazione periodica con una ridefinizione non convenzionale del pubblico cui si rivolge⁶.

Per sottrarsi alle interferenze degli editori, non sempre certi del successo economico dell'impresa e dubbiosi dinanzi al suo, a loro avviso, linguaggio rivoluzionario, dopo un primo esperimento decide di stampare in proprio, rifiutando alcune leggi di mercato avviliti e volgari, come l'impiego di pubblicità, di un formato ridotto e di caratteri a stampa a buon mercato. A chi gli rimprovera il prezzo troppo alto per dispense a destinazione operaia replica che solo coloro che posseggono l'indispensabile possono permettersi il lusso di leggerle, che è inutile fingere che chi vive ai margini della sussistenza abbia tempo per la cultura, mentre coloro che hanno superato tale soglia meglio è che vi si accostino scoprendo la bellezza degli oggetti che la compongono. Tale politica poco giovò alla loro circolazione, pur non impedendone una certa rinomanza, ma la popolarità giunse più tardi quando il discepolo e

⁶ B. Maidment, « Readers Fair and Foul: John Ruskin and the Periodical Press », in *Victorian Periodical Press: Samplings and Soundings*, pp. 29-58.

tipografo George Allen subentrò nella conduzione al maestro, ormai in declino.

Scontri con gli editori Ruskin ne aveva già avuti: il più celebre quello con Smith e Elder del *Cornhill Magazine* nel 1860, che stamparono alcuni suoi articoli di economia politica, editi poi in *Unto this Last*, lo scritto suo più coerentemente innovatore. Dinnanzi alle isteriche reazioni del pubblico che li definì 'una completa idiozia', 'delle inenarrabili ciarle', dichiarandosi non disposto a ascoltare le prediche di 'una governante folle'⁷, Thackeray, allora direttore della rivista, fu costretto a sospendere la pubblicazione. Altrettanto gli accadeva due anni più tardi con il *Fraser's Magazine* i cui interrotti contributi comparvero in volume in *Munera Pulveris*. Suggestisce il Maidment che la virulenza dei benpensanti fosse da attribuirsi all'attacco congiunto contro le teorie dell'economia classica e contro il linguaggio asettico dell'Establishment scientifico: la connessione che Ruskin, in uno stile appassionato e fiorito, ben lontano da quello compassato e controllato della stampa socio-scientifica, stabiliva fra nuove scienze e fattore umano urtava contro il diffuso convincimento della possibilità di un'osservazione oggettiva e di una valutazione neutra dei fenomeni sociali.

Deluso dall'accoglienza dei suoi pari, si mise a cercare nuovi lettori e nuovi spazi d'espressione con una serie di lettere su argomenti di economia e di sociologia a un colto artigiano del Nord, Thomas Dixon, che lasciò libero di pubblicarne alcune a sua scelta. Le lettere, raccolte più tardi in *Time and Tide* (1867) e che, accanto a una critica della società contemporanea, proiettano visioni utopiche di un mondo rinnovato, tema poi ripreso in *Fors*, uscirono su alcuni giornali provinciali circolanti presso i ceti operai più avanzati, riscuotendo un notevole successo che lo spinse a intraprendere la stesura di *Fors*⁸.

⁷ K. Clark, *Ruskin Today*, Londra, 1964, p. 263 et passim.

⁸ Vedi B. Maidment, art. cit., e, inoltre, « Ruskin, *Fors Clavigera* and Ruskinism », in *New Approaches to Ruskin*, a cura di R. Hewison, Londra, 1981, pp. 194-213.

Editore, scrittore e venditore dei propri articoli, Ruskin è finalmente libero di scrivere come più gli aggrada per il lettore, reale o immaginario, che sente d'avere di fronte. Le risposte, gli interventi, le reazioni che lo raggiungono da quartieri diversi ne rendono ondeggiante e oscillante la composizione, sebbene sin dall'inizio avesse dichiarato d'avere una precisa linea di programma a cui attenersi, non definita, ma ripetutamente abbozzata.

Ruskin si riteneva ormai il Don Chisciotte di Denmark Hill, la bella casa londinese da cui, al riparo da ogni possibile povertà e confortato dalla eleganza e dal lusso che il benessere gli permetteva di concedersi, si scagliava come un solitario e antico cavaliere contro i marchingegni della tecnica moderna e come tale lo ritrasse il *Punch* in una gustosa vignetta del 1876, indice del suo grado di popolarità, anche se ormai lontano dalle avanguardie letterarie del tempo, in una serrata lotta contro il filisteismo e il materialismo delle contemporanee teorie socio-economiche, contro la frammentazione specialistica dell'istruzione e delle scienze che agivano in un vuoto ove s'era perduto il senso della finalità delle umane azioni in uno sfrenato avanzare di produzione-consumo. In *Fors Clavigera*, dal pomposo nome latino alla cui spiegazione sono dedicate alcune pagine, Ruskin intende dimostrare come la condizione umana sia governata dai tre sensi dell'oraziana *Fors*: di *forza portatrice di clava*, emblema della capacità di ben operare, di *fortezza portatrice di chiavi*, emblema della capacità di sopportare la sofferenza, e di *fato portatore di chiodi*, emblema della inevitabilità del caso nella umana sorte. Sin dall'inizio s'intravedono dei presupposti didattico-moralistici e un sapore d'antica saggezza a meditare su di sé e sin qui nulla di nuovo rispetto ad una solida raccolta di saggi tradizionalmente concepita, se la realizzazione non si muovesse su piani disgiunti e intersecantesi che modificano, alterandola, la visione quanto mai 'retro' dei mali del mondo contemporaneo. Con penetrante lucidità vengono esposti i guasti della industrializzazione e del consumismo, riprendendo, ampliato e arricchito, il discorso sulla divisione del lavoro di *The Stones of Venice*,

attraverso una serie di parallelismi fra l'Inghilterra del suo tempo e quella di ieri, fra la cultura ottocentesca, limitata e utilitaristica, e la cultura di civiltà antiche, aperta e generosa, ma la rievocazione non è ricostruzione bensì attualizzazione del passato. Non è certo alle teorie storico-politiche, quanto mai sconnesse e fragili e dialetticamente inconsistenti con il rifiuto totale della tecnologia e della macchina che Ruskin deve la sua fama di ispiratore di riforme, ma alle digressioni illustrative da cui tutto o quasi tutto si è potuto cavare di quanto ha informato il pensiero sociale moderno, dallo stato assistenziale all'ecologia. Fra il fiabesco, l'apocalittico e l'assurdo analizza parziali segmentazioni del reale, sovente sotto forma di 'favole dell'esperienza', che colgono nel segno ridestando la sopita immaginazione dei lettori. L'utopia che, come un fragile filo d'Arianna, lega il suo pensiero scaturiva dal passato: la ricostituzione di una società comunistica pre-mechanica di modello medievale, che cercò di realizzare nella seconda metà degli anni settanta con la fondazione della St. George's Guild, una comune agricolo-artigiana destinata, come tutte le sue imprese pratiche, all'insuccesso.

Ironico e provocatorio lo è fin dalle prime pagine.

Consider, for instance, the ridiculousness of the division of parties into « Liberal » and « Conservative ». ... There is opposition between Liberals and Illiberals; that is to say, between people who desire liberty, and who dislike it. I am a violent Illiberal; but it does not follow that I must be a Conservative. A Conservative is a person who wishes to keep things as they are; and he is opposed to a Destructive, who wishes to destroy them, or to an Innovator, who wishes to alter them. Now, though I am an Illiberal, there are many things I should like to destroy. I should like to destroy most of the railroads in England, and all the railroads in Wales. I should like to destroy and rebuild the Houses of Parliament, the National Gallery, and the East end of London; and to destroy, without rebuilding, the new town of Edinburgh, the north suburb of Geneva, and the city of New York (*Fors*, lettera I, gennaio 1871).

All'ironia alterna toni amichevoli e paternalistici, aprendo le lettere con un affettuoso *My Friends*, per chiuderle con *yours faithfully*, fino a quando, contrariato dalla ricezione

del pubblico e da una serie di avvenimenti avversi, decide di cambiar rotta.

My Friends,

I SHALL not call you so any more, after this Christmas; first, because things have chanced to me, of late, which have made me too sulky to be friend with anybody; secondly, because in the two years during which I have been writing these letters, not one of you has sent me a friendly word of answer; lastly, because, even if you *were* my friends, it would be waste print to call you so, once a month. Nor shall I sign myself «faithfully yours» any more; being very far from faithfully my own, and having found most other people anything but faithfully mine (*Fors*, lettera XXIV, novembre 1872).

Manterrà tuttavia un'atmosfera di amichevole intimità che favoriva una sottile possibilità di identificazione fra autore e lettore: partendo da una pretesa necessità di chiarificazione politica s'era messo a parlar diffusamente di sé, avvalendosi dell'impulso autobiografico e del chiacchiericcio familiare per abbattere le barriere sociali e culturali che lo separavano dai suoi destinatari. Il trucco funziona giacché all'amareggiata lettera del novembre del 1872 segue quella 'ilare e divertente' del gennaio nella quale, dopo aver riportato l'incredibile e incucinabile ricetta di un pesante pasticcio d'oca dello Yorkshire dei buoi tempi antichi, commenta:

You may, perhaps, think this affair irrelevant to the general purposes of *Fors Clavigera*; but it is not so, by any means: on the contrary, it is closely connected with its primary intentions; and, besides, may interest some readers more than weightier, or, I should rather say, lighter and more spiritual matters. For, indeed, during twenty-three months, I had been writing to you, fellow-workmen, of matters affecting your best interests in this world, and all the interests you had, anywhere else: — explaining, as I could, what the shrewdest of you, hitherto, have thought, and the best of you have done; — what the most selfish have gained, and the most generous have suffered. Of all this, no notice whatever is taken. In my twenty-fourth letter, incidentally, I mentioned the fact of my being in a bad humour, (which I nearly always am, and which it matters little to anybody whether I am or not, so long as I don't act upon it,) and forthwith I got quite a little mail-cartful of consolation, reproof, and advice (*Fors*, lettera XXV, gennaio 1873).

[10]

Ruskin ha così conferma di come funzionino il personale, l'aneddotico, il curioso e, come molti suoi contemporanei, attraverso l'adozione di una scrittura confessionale, con l'inserimento di pagine a volte apparentemente avulse dal contesto generale, esplora 'il gioco della memoria, con nostalgica rievocazione, intrisa del senso di una irrevocabile perdita personale dei beni del passato che i rapidi mutamenti hanno travolto'. Scrive un critico recente che tali passi non sono poi così fuori luogo come l'argomento in discussione farebbe apparire a prima vista, ma fanno parte della campagna più o meno esplicita per accrescere la maturità etica degli inglesi e combattere l'imperante filisteismo⁹. In Ruskin il ricordo risveglia la coscienza attraverso una serie di spie e di commenti che richiamano l'attenzione sulle correlazioni e sulle antinomie fra presente e passato trasferendo la memoria, individuale e collettiva, da sé al lettore. Egli non manca di deprecare gli effetti negativi di un biografismo troppo spinto, sebbene sempre più spesso scriva di sé, e quando, avendo dedicato alcune pagine all'opera e alla persona di Walter Scott, gli verrà chiesto di abbandonare *Fors* per scrivere una biografia del romanziere, deprecherà l'atteggiamento di molti troppo pronti a 'leggere delle vite e non a viverle'. In *Praeterrita*, di poco posteriore, si concederà una vacanza da tanto impegno, per narrare, monda d'indebite interferenze socio-economiche e modificata di quel tanto che vale a renderla piacevole, la propria esistenza. Seppur incompiuta per la malattia mentale che lo costrinse a trascorrere gli ultimi anni in un silenzio pressoché totale, l'autobiografia possiede definiti limiti spaziali e temporali, una trama e una vena narrativa che cullano il lettore ridivenuto paziente ascoltatore di storie altrui.

In *Fors*, asistemica ed ellittica, autobiografismo e biografismo s'accompagnano a fatterelli comuni e banali, a analogie e tipologie ricorrenti, pretesti per riflessioni

⁹ D.J. De Laura, «The Allegory of Life; the Autobiographical Impulse in Victorian Prose», in *Approaches to Victorian Autobiography*, a cura di G.P. Landow, Ohio U.P., 1979, pp. 333-354.

[11]

di più ampio respiro e per illustrazioni paraboliche di universali, come laddove il racconto storicizzato delle gesta di Riccardo Cuor di Leone funge da cartina di tornasole per il carattere britannico o come quando un picnic irlandese esemplifica un malsano principio economico.

A little while since, I was paying a visit in Ireland, and chanced to hear an account of the pleasures of a picnic party, who had gone to see a waterfall. There was of course ample lunch, feasting on the grass, and basketful of fragments taken up afterwards.

Then the company, feeling themselves dull, gave the fragments that remained to the attendant ragged boys, on condition that they should 'pull each other's hair'.

Here, you see, is, in the most accurate sense, employment of food, or capital, in the support of entirely unproductive labour (*Fors*, lettera II, febbraio 1871).

Il buon giornalista si misura dalla tempestività dell'informazione e dall'interesse che sa suscitare attorno a un cronachismo spicciolo e Ruskin finge di non dimenticarsene e in ogni numero infila un 'fatto del giorno' dai grandi eventi nazionali e internazionali, come la guerra franco-prussiana o l'approvazione di un articolo di legge in parlamento, e dai piccoli incidenti quotidiani, come il suo recarsi a far lezione, il sorgere di un limpido mattino a Londra, un episodio di cronaca nera, tratto da altri giornali. Prevalgono l'antierico e l'anacronistico, che in parte riprendono dal romanzo domestico vittoriano ulteriori tecniche di riavvicinamento fra autore e lettore e in parte servono come pungente satira nei confronti del giornalismo ufficiale di cui si mettono a nudo, con toni ora dimessi, ora paradossali, le strategie di organizzazione del consenso. Il continuo interrompere il discorso appena iniziato, per riprenderlo poi molto più innanzi, una delle tecniche più irritanti del suo scrivere che farà dire a Quentin Bell che ormai Ruskin ha abbandonato ogni tentativo di coerenza, perché dice quel che gli passa per il capo, dandoci il suo flusso di coscienza in una mescolanza di propaganda socialista, critica d'arte, capitoli di Marmontel, discussioni sui ghiacciai, poesie in prosa a Sant'Orsola, attacchi all'inse-

gnamento delle arti a Kensington¹⁰, rivela un oculato impiego della scrittura che, attraverso stimoli e tecniche di straniamento, ricorda al lettore che 'sta leggendo', spezzando la progressione narrativa del discorso e impedendone un eccessivo coinvolgimento psico-emotivo. Sebbene più volte parli del progetto di *Fors* e ci dica, con sterniana ironia, che stiamo per arrivare a vederlo e a comprenderlo, dopo alcuni anni confessa:

I am wrong even in speaking of it as a plan or scheme at all. It is only a method of uniting the force of all good plans and wise schemes: it is a principle and tendency, like the law of form in a crystal; not a plan. If I live, as I said at first, I will endeavour to show some small part of it in action; but it would be a poor design indeed, for the bettering of the world, which any man could see either quite round the outside, or quite into the inside of (*Fors*, lettera XLIX, dicembre 1874).

E continua poi osservando:

A friend, in whose judgement I greatly trust, remonstrated sorrowfully with me, the other day, on the desultory character of *Fors*; and pleaded with me for the writing of an arranged book instead.

But he might as well plead with a birch-tree growing out of a crag, to arrange its boughs beforehand. The winds and floods will arrange them according to their wild liking; all that the tree has to do, or can do, is to grow gaily, if it may be; sadly, if gaiety be impossible; and let the black jags and scars rend the rose-white of its trunk where *Fors* shall choose (*Fors*, lettera L, gennaio 1875).

Ruskin rivendica la sua disorganica organicità come modo di porsi dinnanzi al testo, come mezzo di costruzione di testi e come rapporto dialogico con il lettore che, per coglierne i sensi reconditi deve sottostare a un lavoro di smontaggio e rimontaggio delle parti, che egli tuttavia di tanto in tanto guida con mano benevola. Nell'ottobre 1874, in risposta ad alcune stupefatte richieste sul significato della ricetta del pasticcio d'oca di un anno prima, scriveva

¹⁰ Q. Bell, *John Ruskin*, Londra 1978, p. 112.

« Do not my readers yet understand that the whole gist of this book is to make people build their own houses, provide and cook their own dinners, and enjoy both? » (*Fors* lettera XLVIII, ottobre 1874). Rimproverando ad un lettore d'averlo scambiato per un capopopolo per la veemenza dell'invettiva, rivendica una presunta estemporaneità della composizione.

Fors is a letter, and written as a letter should be written, frankly, and as the mood, or topic, chances; so far as I finish and retouch it, which of late I have done more and more, it ceases to be what it should be, and becomes a serious treatise, which I never meant to undertake. True, the play of it, (and much of it is a kind of bitter play.) has always, as I told you before, as stern final purpose as Morgiana's dance; but the gesture of the moment must be as the humour takes me (*Fors*, lettera LXXXI, agosto 1877).

Work in progress quindi, anche se non mancano fuorvianti suggerimenti per letture sistematiche, come negli indici inseriti nell'edizione in volume, o come negli occasionali, sempre spezzati e incompleti, riepiloghi che di tanto in tanto compaiono quando si affanna a dire che deve mettere ordine nella sua casa o gli riuscirà senza finestre, ma s'arresta nel bel mezzo che troppo ordine, troppa lucidità distorcerebbero ciò che sta dicendo.

Di linguaggio letterario Ruskin s'era più volte occupato, da quando in *Modern Painter* aveva formulato la teoria della *pathetic fallacy*, negli ampi dibattiti che riecheggiano in *Sesame and Lilies* e in *Fiction, Fair and Foul*: accanto ad una spiccata sensibilità estetica possedeva un'uguale se non maggiore sensibilità linguistica fonosemantica, affinatasi negli anni attraverso una multiforme pratica letteraria con brillanti esiti di prosa poetica, come la definirono i suoi contemporanei. Tanto gli stava a cuore la bellezza dell'espressione da divenir la sua maggior preoccupazione una volta venutigli meno alcuni dei fondamenti su cui poggiava il suo pensiero speculativo. A Oxford non si perita di sostenere pubblicamente, come ricorda lo Hayman, che l'arte non ha nulla a che fare con le strutture, le cause o i fatti assoluti, ma soltanto con le appa-

renze¹¹, un lungo cammino invero dal bello esteriore, manifestazione del bello interiore dei romantici convincimenti dei primi scritti. Il significante acquisisce una crescente importanza, si fa determinante nelle scelte di senso: James e Pater sono nell'aria con il loro parlare di stile come modo d'essere dell'opera e della verità dell'arte come capacità di distinguere e fissare delicati e fuggitivi dettagli¹². Dalla rigida educazione evangelica ricevuta in famiglia e dagli studi di Coleridge e dei romantici in gioventù e dai glottologi e antropologi tedeschi più tardi, aveva ricavato una fraseologia biblico-mitologica che, anche negli scritti politici, rimane uno dei tratti più salienti¹³. Quando si rivolge ad un pubblico a lui diverso per estrazione socio-culturale pesca a piene mani dalla tradizione orale e popolare, mitico-religiosa e interclassista, e la rapporta ad analoghe tradizioni 'colte', svelandone le comuni implicanze e le ricche polisemie verbali e iconografiche, colla speranza di mediare, fondendole, fra cultura egemone e cultura popolare poiché 'la situazione muterà soltanto quando i lavoratori inglesi comprenderanno la lingua colta e non solo quella del giornalismo popolare'. (*Fors*, lettera XI, ottobre 1871). Agli amici lavoratori intende trasmettere la capacità di 'leggere', di scorgere fra le righe le connessioni, le allusioni i sensi oscuri che agiscono sulla psiche, raffinate armi di quello strumento di potere che è il linguaggio. Prima d'ogni altra cosa *Fors* è un'esplorazione linguistica: dalle lunghe analisi di testi biblici, dal raffronto di testi antichi e moderni alla spiegazione di emblemi, ai giochi di parole, come l'inserire nel mezzo di una discussione di araldica una lettera del direttore del *Glasgow Herald*, erroneamente citato da Ruskin come *Glasgow Chronicle*, quasi esistesse un messo di significato e non meramente di si-

¹¹ J. Hayman, « Towards the Labyrinth: Ruskin's Lectures as Slade Professor of Art », in *New Approaches to Ruskin*, cit., pp. 111-124.

¹² W. Pater, « Coleridge's Writings » in *Essays on Literature and Art*, Londra, 1973, p. 2.

¹³ Su mito e simbolo vedi *The Queen of the Air* in J. Ruskin, *Works*, vol. 9, scritto nel 1869.

gnificante fra l'*Herald* di Glasgow e l'araldica antica. Sono gli anni di *Alice in Wonderland*, dei *nonsense* di Edward Lear, dei primi *limericks* del *Punch*, scritture esplorative e liberatorie della polisemicità insita nella parola. Ruskin sfrutta il nominalismo come satira dello scientismo contemporaneo e come processo d'iniziazione a letture discordanti con l'accettato e l'imposto della cultura imperante. Nel digressivo divagare, attraverso metafore, similitudini, metonimie, analogie, trova modo di raccordare secondo una logica linguistica di superficie, storia antica e medievale, informazioni di geologia, notarelle di matematica, riflessioni botaniche e zoologiche, attacchi all'odiata economia politica: si assiste così ad un travaso del proprio sapere, pubblico e privato, sotto forma di favole, di chiacchiere familiari, di parabole e di tonanti prediche dal traballante pulpito che s'era eretto. Dall'Italia più volte rivisitata scrive sull'arte e sulla vita del paese, presente e passato, con accorato rimpianto per l'Italia della sua giovinezza che il progresso tecnologico, ahimè, sta toccando l'amata Venezia e la bella Firenze e corruzione e lerciume incalzano, osservazioni, quest'ultime, dovute più ad uno stato d'animo suo che a un effettivo mutamento. Correda il tutto di eleganti incisioni e di divertenti illustrazioni. Il rimprovero che gli giunge da più parti è di scrivere al di sopra delle teste dei supposti destinatari. Si difende ripetutamente, ribadendo di aver sempre detto ai suoi amici-lavoratori che avrebbe loro insegnato cose utili in futuro, come, ad esempio un poco di latino e di greco perché voleva che ne sapessero alcune parole 'per riconoscere' i pensieri che rappresentano (*Fors*, lettera II, febbraio 1871), riprendendo l'idea sull'educazione popolare dei primi gruppi radicali delle società operaie di mutuo soccorso e opponendosi, inutilmente, a quelle che ispirarono l'*Education Act* del 1870, settoriali e parcelizzanti.

A DAY seldom passes, now that people begin to notice these Letters a little, without my receiving a remonstrance on the absurdity of writing « so much above the level » of those whom I address.

I have said, however, that eventually you shall understand, if you care to understand, every word in these pages. Through all

this year I have only been putting questions; some of them such as have puzzled the wisest, and which may, for a long time yet, prove too hard for you and me: but, next year, I will go over all the ground again, answering the questions, where I know of any answers; or making them plain for your examination, when I know of none.

But, in the meantime, be it admitted, for argument's sake, that this way of writing, which is easy to me, and which most educated persons can easily understand, is very much above your level. I want to know why it is assumed so quietly that your brains must always be at a low level? Is it essential to the doing of the work by which England exists, that its workmen should not be able to understand scholar's English? (*Fors*, lettera XI, ottobre 1871).

Tre anni più tardi le ripetute e non infondate critiche gli faranno dire ch'egli continuerà a modo suo perché certo d'essere nel giusto.

One of their most curiously mistaken notions is that they can hurry the pace of Time itself, or avert its power. As to these letters of mine, for instance, which all my friends beg me not to write, because no workman will understand them now; — what would have been the use of writing letters only to the men who have been produced by the instruction of Mr. John Stuart Mill? I write to the labourers of England; but not of England in 1870-73. A day will come when we shall have men resolute to do good work, and capable of reading and thinking while they rest; who will not expect to build like Athenians without knowing anything about the first king of Athens, nor like Christians without knowing anything about Christ; and then they will find my letters useful, and read them. And to the few readers whom these letters now find, they will become more useful as they go on, for they are a mosaic-work into which I can put a piece here and there as I find glass of the colour I want; what is as yet done being set, indeed, in patches, but not without design (*Fors*, lettera XXXVI, dicembre 1873).

Il disegno che governa questo grande mosaico, ripetutamente citato, non viene mai chiarito, quasi una burla alle spalle dello sprovveduto lettore, ma se ne scoprono le intenzioni.

And I write in words you are little likely to understand, because I have no wish (rather the contrary) to tell you anything that you can understand without taking trouble. You usually read so fast

that you can catch nothing but the echo of your own opinions, which, of course, you are pleased to see in print. I neither wish to please, nor displease you; but to provoke you to think; to lead you to think accurately; and help you to form, perhaps, some different opinions from those you have now (*Fors*, lettera VI, giugno 1871).

Mediare in un linguaggio ch'egli ritiene essere accessibile all'operaio le proprie esperienze, le conoscenze acquisite in vent'anni di studio, non attraverso sistematizzazioni razionalizzanti ma attraverso un gioco di incastro e di rappezzatura che mettesse a fuoco, come sotto la lente di un microscopio, le parziali, talvolta contraddittorie sue verità: l'assunto di *Fors* non si discosta se non per la scelta dell'uditorio da quello di opere precedenti intese a ridestare la capacità di vedere dei colti vittoriani.

Nell'instaurare un processo divulgativo che raggiunga l'ipotizzato lettore ricorre a stilemi e stereotipi della stampa popolare religiosa e laica. Che di giornalismo se ne intendesse lo attestano i numerosi riferimenti in tutta la sua opera nonché la fitta corrispondenza intrattenuta con i maggiori giornali che nel 1880 pubblicò con il significativo e polemico titolo *Arrows of the Chace*. Dalla stampa più che da eruditi tomi aveva tratto le informazioni sulle poco amate nuove scienze: evoluzionismo, economia, sociologia, tanto che quando scrisse *Unto This Last* fu accusato di non aver letto che recensioni e resoconti di seconda mano. In effetti la sua lotta contro l'economia politica non aveva radici profonde negli economisti classici, da Smith a Stuart Mill, ma poggiava sul rigetto del 'diffuso impiego ideologico delle scienze'¹⁴ che dagli anni trenta, da quando uscirono i popolarissimi *Tales of Political Economy* della Martineau, aveva dominato il campo. Ruskin riporta passi da giornali del tempo che spietatamente analizza facendogli il verso, e li paragona al proprio giornalismo elegante, critico, pedagogico. Fu pure un accanito lettore di giornaletti confessionali allora in gran

¹⁴ A. Lee, « Ruskin and Political Economy: *Unto This Last* », in *New Approaches to Ruskin*, cit., pp. 68-88.

voga e di sicura presa, accanto alla cronaca nera e ai romanzi sensazionali, su di un pubblico incolto. Se da Bunyan, Blake e Carlyle aveva ereditato la scrittura profetica e apocalittica, saldamente radicata nella tradizione anglosassone, dai predicatori evangelici della sua infanzia, dall'amico di casa il Reverendo Pringle e dai revivazionisti della seconda metà del secolo gli giungeva la vena populistica e miracolosa. Tanta popolarità la recente pubblicistica religiosa la doveva all'essersi appropriata delle forme narrative del romanzo, genere da essa sempre avversato come fonte di menzogna, per comunicare l'incredibile, il visionario, l'irrazionale. La predicazione degli anni sessanta vide infatti l'aneddotica prevalere sulla lettura dei testi sacri, mentre negli anni che preparavano l'avvento dell'Esercito della Salvezza, fondato da Booth nel 1878, abbondarono le pubbliche confessioni dei propri peccati, le conversioni improvvise, le testimonianze *coram populo* delle proprie visioni. Ruskin fonde le due tradizioni in una sorta di compromesso: le sue lettere traboccano di citazioni e di raffinate esegesi bibliche e di aneddoti da avvenimenti reali e legendari, come le antiche regole dei monaci e la storia di Sant'Orsola, lontani nel tempo e quasi mitici, a cui alterna la confessione della propria vita, testimonianze della sua fede, il racconto delle sue 'visioni'. E il discorso si complica: mentre sostiene la realtà tangibilmente controllabile degli avvenimenti narrati, rivendica per sé spazi d'ispirazione profetica, che trasmette attraverso rappresentazioni simboliche dell'esperienza. Racconta, ad esempio che in un mattino veneziano Sant'Orsola gli è apparsa recandogli dei fiori, ma poi s'affretta a chiarire che la santa non è mai apparsa, che i fiori gli sono giunti per mano d'una amica, ma che l'uomo di vera fede sa riconoscere i segni sacri celati nel quotidiano. E qui insorge un'ulteriore difficoltà perché la fede ruskiniana era ben lungi dall'essersi conservata evangelicamente salda dalla sua infanzia come rivelano gli ammiccamenti frequenti al cattolicesimo, il comune denominatore deistico di miti pagani e cristiani e la massiccia presenza del Fato. Delle tre accezioni di *Fors* questa è quella che più

ricorre, ma Ruskin si trovava in buona compagnia poiché molti dei suoi lettori cristiani, in specie i socialisti cristiani, parlavano di una 'speciale provvidenza' con un credo involontario nel Divino Caso.

Poiché il fiabesco, il romanzesco e il miracoloso si rivelano i mezzi migliori di comunicazione con il pubblico meno istruito, Ruskin riscrive i suoi pensieri, le riflessioni, le tessere storico-artistiche in un calderone dove tutto diviene racconto: storia, leggenda, fatti personali, osservazioni scientifiche. Il parabolico media altri sensi come, ad esempio, nella cronaca del ritorno in treno da una gita all'Abbazia di Furness nelle zone industriali del Nord, quando viene a contatto con un gruppo di operai ubriachi.

They were dressed universally in brown rags, which, perhaps, they felt to be the comfortablest kind of dress; they had, most of them, pipes, which I really believe to be more enjoyable than cigars; they got themselves adjusted in their carriages by the aid of snatches of vocal music, and looked at us, — (I had charge of a lady and her two young daughters), — with supreme indifference, as indeed at creatures of another race; pitiable, perhaps, — certainly disagreeable and objectionable — but, on the whole, despicable, and not to be minded. We, on our part, had the insolence to pity them for being dressed in rags, and for being packed so close in the third-class carriages: the two young girls bore being run against patiently; and when a thin boy of fourteen or fifteen, the most drunk of the company, was sent back staggering to the tavern for a forgotten pickaxe, we would any of us, I am sure, have gone and fetched it for him, if he had asked us. For we were all in a very virtuous and charitable temper: we had had an excellent dinner at the new inn, and had earned that portion of our daily bread by admiring the Abbey all the morning. So we pitied the poor workmen doubly — first, for being so wicked as get drunk at four in the afternoon; and, secondly, for being employed in work so disgraceful as throwing up clods of earth into an embankment; instead of spending the day, like us, in admiring the Abbey: and I, who am always making myself a nuisance to people with my political economy, inquired timidly of my friend whether she thought it all quite right. And she said, certainly not; but what could be done? It was of no use trying to make such men admire the Abbey, or to keep them from getting drunk. They wouldn't do the one, and they would do the other — there were quite an unmanageable sort of people, and had been so for generations.

Which, indeed, I knew to be partly the truth, but it only made

the thing seem to me more wrong than it did before, since here were not only the actual two or three dozen of unmanageable persons, with much taste for beer, and none for architecture; but these implied the existence of many unmanageable persons before and after them, — nay, a long ancestral filial unmanageableness. They were a Fallen Race, every way incapable, as I acutely felt, of appreciating the beauty of *Modern Painters*, or fathoming the significance of *Fors Clavigera* (*Fors*, lettera XI, ottobre 1871).

In tanto fervore divulgativo Ruskin non scorda d'essere un maestro: afferma di conoscere il senso oscuro delle parole e di poter riportare il linguaggio a una sua ideale perfezione, innestando 'su costruzioni retoriche e toni da profeta biblico e da predicatore evangelico contemporaneo, i grossi elementi satirici di cui i vittoriani si servirono per attaccare le capacità d'intendere e il modo d'agire del pubblico, cui facevano seguire passi di chiarificazione e di conforto mitiganti le aspre rampogne'¹⁵. In *Fors* l'umorismo situazionale e il *nonsense* verbale vanno di pari passo con la satira, anche quando più acre, attenuando le altrimenti foscamente apocalittiche previsioni del tragico destino dell'umanità. Satira e *nonsense* sono i necessari correttivi dell'afflato sentimentale, delle impetuose denunce, delle dolenti rappresentazioni dell'umana degradazione: attraverso il distacco ironico, l'eleganza della forma, l'armonia del linguaggio Ruskin realizza un controllato coinvolgimento di sé e del lettore che, evitando la *pathetic fallacy* eviti pure l'arnoldiano distacco speculativo 'dalla pratica immediata della sfera politica, sociale e umana'¹⁶.

Il discorso estetico, mai fine a se stesso, viene associato all'anticonsumismo: poche ma belle le cose da possedere. 'Dimmi cosa ti piace e ti dirò chi sei', sosterrà dinanzi agli esterrefatti mercanti di Bradford, spiegando come il piacere estetico della propria attività sia indispensabile per ben lavorare.

¹⁵ G. P. Landow, « Ruskin as Victorian Sage: the Example of *Traffic* », in *Idem*, pp. 89-110.

¹⁶ M. Arnold, « The Function of Criticism », in *Essays in Criticism*, cit., p. 25.

Seppur raffrenato da ironia e estetismo, il dogmatismo profetico prende talvolta il sopravvento suscitando reazioni altrettanto 'profetiche', come quella in sua difesa allorché fu accusato di star moltiplicando parole in vano.

In vain? — Dearest Master, surely, surely you know that far and near, many true hearts (who — known or unknown to you — call you by that sacred name) watch hungrily for the coming of your monthly letter, and find it Bread, and Light (*Fors*, lettera LXXXI, agosto 1877).

Il tono intimista aveva sollecitato lettere sui modi di vita nelle campagne con sommessa nostalgia per il tempo che fu, il radicato antifemminismo provocherà le reazioni di timorose fanciulle, i consigli su come educare i figli le ansiose domande di genitori, le fiabe qua e là disperse scritti di bimbi. Ma ogniqualvolta riemerge la propria originaria cultura, quando le citazioni colte abbondano, quando gli attacchi contro il sistema economico toccano le rendite bancarie altro è il mondo che gli scrive. E allora si rende conto d'aver perduto temporaneamente il 'suo lettore' e si rivolge con feroce polemica ai signori e agli intellettuali d'Inghilterra cui non occorre tradurre e mediare dalle lingue classiche e da quelle europee, né chiarire i raffinati riferimenti artistici, e il discorso assume connotazioni borghesi. La capacità di attrarre e di allontanare lettori differenziati Ruskin la deve all'intrinseca abilità di giostrare fra registri diversi congiunta alla ricerca stilistica di una bella veste — bella anche quando macabramente descrive come il nuovo mondo che incalza abbia condannato a un'infelice fine 'us of the old race', 'knowing ourselves to be of the same blood, and recognizing in our hearts the same passions with the ancient masters of humanity'.

We, who feel as men, and not as carnivorous worms, we, who are every day recognizing some inaccessible height of thought and power, and are miserable in our shortcomings, — the few of us now standing here and there, alone, in the midst of this yelping, carnivorous crowd, mad for money and lust, tearing each other to pieces, and starving each other to death, and leaving heaps of their dung and ponds of their spittle on every palace floor and altar

stone, — it is impossible for us, except in the labour of our hands, not to go mad (*Fors*, lettera XLVIII, novembre 1874).

Fors è opera scritta per il presente, dove il passato, sia pubblico sia privato — e nulla di più privato dell'allusione agli attacchi di pazzia di cui aveva già sofferto e al lavoro manuale come terapia — viene rivisitato come ombra che si proietta e si continua nell'attuale. La maledizione del mondo nuovo degli striscianti mostri carnivori sta nella perdita della memoria collettiva: la dannazione dell'uomo privato della storia. Il complesso e misterioso senso della storicità che pervade *Fors*, dalle grandi indagini mitologiche all'analisi di causa e effetto, alle teorie cicliche dei corsi e ricorsi, crea una tela di ragnatela che collega sotto gli occhi dello sviato lettore motivi in apparenza disparati. Non ne citeremo che un esempio: la leggenda di San Giorgio, patrono d'Inghilterra e gloria nazionale. Ruskin gli intitolerà la sua istituzione utopica la St. George's Guild, di cui tanto si parla nel testo prima e dopo la fondazione, come pietra di paragone e ultima spiaggia contro la civiltà meccanica. Un primo riferimento al santo lo si trova quando scorrendo del mito di Teseo e Arianna se ne serve come analogia familiare al lettore, promettendo che ben presto se ne occuperà diffusamente per confutare uno scettico americano (scopriremo poi trattarsi di Emerson) che la crede una fola e ritiene che il santo altro non fosse che un venditore imbrogliatore di carne suina. Più innanzi, illustrando il conio delle monete in corso, gli vien di parlare dei re Giorgio d'Inghilterra e il nome del santo ritorna spontaneo perché alcune monete da una sterlina ne riportano l'effigie. A questo punto l'arcaica esclamazione *By St. George!* dei buoni tempi antichi rievoca un'Inghilterra più nobile e più felice, quando le parole e le immagini ad esse associate preservavano l'originario significato. Ma nell'Inghilterra d'oggi la cui nuova Bibbia non conta che tre pagine, il penny, lo scellino e la sterlina, San Giorgio è un'ombra vuota di senso e d'arte. Alla grottesca comicità del disegno moderno, dove il cavallo guarda distratto in aria, dove il santo, nudo con l'elmo in

testa, s'appresta alla lotta con una spada troppo corta, mentre il drago è in ottima posizione per mordergli i piedi scoperti, Ruskin contrappone la realistica vitalità del dipinto del Carpaccio, spezzando una bonaria freccia alle spalle dei poco popolari predecessori dell'amata regina Vittoria. Finalmente viene narrata, con dovizia di documentazione storica da fonti colte e da fonti popolari, la storia di San Giorgio, cui tutti, fuorché Emerson, concordano nel riconoscere nobili virtù, anche se non sempre sicuri di dove, come o quando fosse vissuto. Ciò che importa è che un giovane eroe cristiano sia assurto nel tempo a emblema della sconfitta 'del veleno e dell'ombra dell'Orgoglio e della Morte', che s'annidano nel mitico drago, il cui aspetto la fantasia popolare aveva tratto dal temuto coccodrillo. San Giorgio è un buon pretesto per una lunga digressione storico-artistica sulle chiese di Venezia a lui dedicate. Quando a tutto questo si assommano i continui richiami al suo nome ogni qualvolta si parli della St George's Guild, la sua diviene una presenza verbale consistente e ossessiva a cui non si sfugge, ricca di sottintesi eroicomici, come leggiamo nella lettera del gennaio 1873 dove, nel mezzo di un feroce attacco contro le teorie economiche che minano le tradizioni del paese, Ruskin propone un aggiornamento della leggenda. Prendendo spunto da un libriccino di ricette economiche che gli è stato inviato, dove si consiglia di abbandonare il buon roastbeef domenicale per della carne bollita più a buon mercato, metodo infallibile per far quadrare i bilanci più modesti, si domanda come mai non si sia ancora pensato a importare carne di minor prezzo, ad esempio quella dei coccodrilli della lontana Amazzonia, o meglio ancora perché non istituirne degli allevamenti nelle inquinate e surriscaldate acque degli scoli industriali? Coccodrillo-drago-santo: il passo è breve.

I should think you might produce in them quite 'streaky' crocodile, — fat and flesh concordant, — St George becoming a bacon purveyor, as well as seller, and laying down his dragon in salt; (indeed it appears, by an experiment made in Egypt itself, that the oldest of human words is Bacon;) potted crocodile will doubtless,

also, from countries unrestrained by religious prejudices, be imported, as the English demand increases, at lower quotations; and for what you are going to receive, the Lord make you truly thankful (*Fors*, lettera XXVII, gennaio 1873).

Per il gioco di parole intricato e dissacrante, in questo caso l'uso blasfemo del benedicite alla mensa, la satira ruskiniana è stata avvicinata a quella dello Swift, sebbene una maggior dose di autoironia ne tempri la pessimistica crudezza. Nell'eroicomico storia di San Giorgio e il drago che è prefigurazione della eroicomico sorte della St. George's Guild ritroviamo i topoi della follia donchisciottesca. La follia nel cui baratro Ruskin doveva finire i suoi giorni e che è servita come pretesto per letture essenzialmente biografiche delle ultime opere, è esempio della fusione di un tema privato, non ignoto ai lettori, informati delle crisi e delle allucinazioni che lo perseguitano, e di un tema pubblico. Alle ribadite accuse d'essere matto replicherà che il rischio d'impazzire sta nella solitudine e nell'angoscia in cui si ritrovano lui e tutti coloro che come lui deplorano i mali del mondo contemporaneo. La pazzia dell'artista, del profeta, dell'uomo di comune buon senso 'vede' con occhi che fanno esplodere, le contraddizioni e le brutture della società che li circonda.

Il linguaggio ruskiniano, ottocentesco elogio della follia, per gli ampi spazi lasciati all'immaginazione del lettore crea un'opera aperta, dalle ricche capacità di comunicazione con i suoi contemporanei che sfuggono al lettore odierno. *Fors* vive modificandosi nel momento stesso della genesi: l'estrapolazione del messaggio dal dinamismo contestuale ne comporta cadute di senso, mentre il pluralismo tematico, il dialogo, la digressione, gli inserti da altri testi, gli innumerevoli sottotesti ne fanno un discorso in atto dall'articolazione frammentaria e disimmetrica. Le lettere variano per tono e lunghezza (lo stampare in proprio lo sollevò dall'obbligo di un numero fisso di cartelle per articolo) e per veste grafica, corredata da diagrammi e da illustrazioni, da note e da ristampe. Che la leggessero in tanti lo si sa, ma ancora si ignora chi fossero gli effettivi fruitori di questo pasticciaccio ruskiniano dove, attraver-

so l'uso sempre più sofisticato dei modi di pubblicazione l'autore promuove « a movement away from *statement* towards *discourse*, that is, a crucial shift from the idea of the book as a kind of interior monologue describing the relationship between a sensibility and its political, social psychological stimuli to a belief that books are rather explorations of the relationships between writer and reader »¹⁷. Ruskin non vi anticipa l'attuale discussione sull'essere del testo *per se* come prodotto o sul suo essere nell'atto della lettura come processo, ma l'inserisce all'interno di un discorso più ampio sulla sensibilità individuale dell'autore-narratore che non si chiude in se stessa, ma che incorpora gli stimoli politici, sociali, psicologici che vengono dalla società per risospingerli a macchia d'olio verso di essa. *Fors Clavigera*, nel prospettare una diversa strutturazione del reale in letteratura, rimane, come ha scritto Spear, il maggior esempio di scrittura ironica nella prosa inglese dal settecento ai suoi giorni¹⁸, epitome e epitaffio della saggezza e della comunicazione vittoriana: Chesterton e Jerome non sono lontani, mentre rapido avanza Joyce.

¹⁷ B. Maidment, « Interpreting Ruskin: 1870-1914 », in *The Ruskin Polygon: Essays on the Imagination of John Ruskin*, a cura di J. Dixon Hunt e F.M. Holland, Manchester, 1982, p. 163.

¹⁸ J.L. Spear, « These are the Furies of Phlegethon: Ruskin's Set of Mind and the Creation of *Fors Clavigera* », in *Idem*, p. 139.

THE MYSTERY OF EDWIN DROOD,
OVVERO,
« L'ASSASSINIO COME UNA DELLE BELLE ARTI »

di
Maria Teresa Chialant

Non voglio una motivazione per il delitto; mi basta motivare il criminale. Sì; voglio parlarlo a commettere il delitto gratuitamente; a desiderare di commettere un delitto assolutamente immotivato.

A. Gide, *Les caves du Vatican*, 1914

1. *Il mistero*

... his gaze wandered from the windows to the stars, as if he would have read in them something that was hidden from him. Many of us would, if we could; but none of us so much as know our letters in the stars yet — or seem likely to in this state of existence — and few languages can be read until their alphabets are mastered¹.

The Mystery of Edwin Drood, l'ultimo e incompleto romanzo di Dickens, può leggersi come la conclusione coerente della carriera di un narratore che aveva fatto del mistero uno degli elementi centrali della propria opera². Indubbiamente l'autore vittoriano di maggior successo in

¹ C. Dickens, *The Mystery of Edwin Drood*, Harmondsworth, Penguin, 1980, p. 216.

² Cfr. V. Sklovskij, *Teoria della prosa* (Torino, Einaudi, 1976), che svolge una puntuale analisi di *Little Dorrit* nel cap. « Il romanzo dei misteri ».

quel genere popolare che era « the novel of mystery and detection », Dickens aveva un rivale di pari merito solo in Wilkie Collins. Sembra, anzi, che proprio per emulare l'amico e collaboratore, rivelatosi grande maestro in quel tipo di narrativa con *The Woman in White* e con *The Moonstone*, Dickens avesse pensato a un romanzo così ricco di suspense e di falsi indizi come *The Mystery of Edwin Drood*³.

Qui siamo di fronte al trionfo del mistero non soltanto per quanto concerne l'intreccio, che, come avrebbe detto E. M. Forster, non assolve alla funzione fondamentale del romanzo — quella di raccontare una storia e di tener desta l'attenzione del lettore, interessato, sin dai tempi dell'uomo di Neandertal, a sapere « what happens next » —, ma per le circostanze stesse che presiedettero alla sua genesi e composizione.

Innanzitutto, l'improvvisa morte di Dickens il 9 gennaio 1870, rendendo impossibile la continuazione del romanzo oltre la VI puntata (delle 12 progettate), precluse la soluzione del mistero — la scomparsa di Edwin Drood — all'autore come al lettore. Non è certo, infatti, che Dickens ne avesse chiara la conclusione durante la stesura delle prime puntate (come accadeva di sovente per i suoi romanzi), a giudicare dalle testimonianze contraddittorie riportate dalla vasta letteratura sull'argomento. Oltre al fatto ovvio (ma non tanto, ai numerosi critici dickensiani) che per un romanzo rimasto incompleto qualunque conclusione, dedotta o arguita, è sempre arbitraria, nel caso di *Edwin Drood* il mistero è infittito da una serie di eventi che sembrano aver cospirato a confermarci della soggettività e dell'ambiguità del reale, che in questo romanzo appare sempre come doppio, mutevole, sfuggente⁴.

³ E. Davis, « Dickens and the Significant Tradition », *Dickens Studies Annual*, vol. 7, 1980, pp. 63-64.

⁴ Fra gli elementi che hanno contribuito a creare confusioni e contraddizioni, vanno ricordate le differenze tra il progetto del primo disegnatore della copertina, Charles Collins, che morì prima di poter concludere il proprio lavoro, e quello di fatto attuato da

Non va nemmeno esclusa l'ipotesi del deliberato inganno da parte dell'autore che dissemina la prima parte del romanzo di indicazioni fuorvianti, volte a far cadere i sospetti su Jasper — il 'villain' del romanzo, ritenuto responsabile della morte di Edwin Drood —, per poi rivelare che omicidio non c'è stato se non nell'immaginazione del presunto assassino e nelle aspettative del lettore.

Un esempio di perfetta « detective story », dunque, ma ovviamente, come sempre nel caso di Dickens, qualcos'altro. E non intendo soltanto che *Edwin Drood* è anche un romanzo psicologico oltre che un romanzo ad effetto (queste, infatti, sono le due principali linee interpretative all'interno della critica dickensiana), ma che se delitto c'è — nella realtà o nell'immaginazione di Jasper — si tratta di un caso di « murder for murder's sake », di un omicidio fine a se stesso. Questo non è soltanto un romanzo sulle fantasie criminali di un oppiomane (John Jasper, appunto), ma è anche una testimonianza della « abilità dell'autore nel manipolare un delitto »⁵.

L'assassinio è qui un atto simbolico e poco conta sapere se avviene realmente. Anzi, si potrebbe sostenere che la Storia si è fatta complice dell'Arte nel momento in cui la morte dell'autore ha reso impossibile il completamento del romanzo. In tal modo il presunto omicidio di Edwin

Luke Fildes fra l'ottobre e il dicembre 1869; le confidenze di Dickens all'amico e biografo John Forster circa la conclusione del romanzo; le indiscrezioni di amici e parenti a cui l'autore aveva accennato a possibili soluzioni.

⁵ G. Almansi, « Prefazione » a *Il mistero di Edwin Drood*, traduzione e cura di S. Manferlotti, Napoli, Guida, 1983, p. 10. Almansi riferisce questa interpretazione rinviando al critico che per primo l'ha proposta, V. S. Pritchett: « *Edwin Drood* stands at the parting of the ways between the early Victorian and the modern attitude to murder in literature, and also, I suspect, at the beginning of a change in Dickens himself ... When Wilkie Collins wrote *The Moonstone* and Dickens, not to be outdone, followed it with *Edwin Drood*, we begin the long career of murder for murder's sake, murder which illustrates nothing and is there only to stimulate our skill in detection and to distract us with mystery » (*The Living Novel*, London, Chatto & Windus, 1946, p. 74).

Drood è stato privato di finalità, non sapendo, il lettore, chi l'abbia commesso e se sia stato commesso. Il testo, così dimezzato, costringe a ricercare senso in una 'fiction' ancor più artificiale di quanto già non lo sia per definizione la finzione narrativa. La condizione di frammento del romanzo determina un effetto di straniamento dal momento che non è possibile l'identificazione del lettore, consapevole fin dall'inizio (tranne che per i lettori contemporanei di Dickens che seguivano la vicenda puntata per puntata) che il romanzo è incompleto.

La nostra lettura di *Edwin Drood* tralascia, perciò, di discutere e di schierarsi con questa o quella ipotesi fra le tante proposte dai numerosi 'Droodisti', « quella muta di segugi delle minuzie dickensiane annusanti il tar-tufo della metà assente, che da più di un secolo si affannano a ricostruire l'irricostruibile »⁶.

Non entreremo nemmeno nella polemica cui si è già accennato — siamo di fronte a un romanzo ad effetto o a un romanzo psicologico? — se non per dire che si tratta di un falso problema che riguarda la narrativa dickensiana in generale. È indubbio che fra le forme popolari del romanzo vittoriano il « sensation novel » fosse quella più praticata dal nostro autore, nelle sue diverse varianti, quali il « Gothic romance » (o, meglio, « urban Gothic »), il « Newgate novel », e il racconto di fantasmi⁷.

Dunque, per quanto riguarda la struttura del romanzo, Dickens ricorse ai modelli esistenti utilizzando con particolare maestria gli ingredienti del mistero e del suspense, comuni a tutti i sottogeneri narrativi prima menzionati e legati alla fortuna della pubblicazione seriale. All'interno di questa letteratura prevalentemente formulaica, che poneva particolare attenzione all'intreccio, Dickens sviluppò l'interesse per il personaggio e per la sua caratterizzazione psicologica. Nelle cosiddette « dark novels » dell'ultima fase questo interesse si accentua, fino a divenire dominante in

⁶ G. Almansi, *op. cit.*, p. 8.

⁷ Cfr. D. Punter, *The Literature of Terror*, London, Longman, 1980, p. 216.

Edwin Drood. Qui, quasi tutti i personaggi posseggono una complessa personalità e un passato tutt'altro che chiaro e decifrabile.

Fra questi Jasper è il più complesso sia in termini etici che psicologici. È lui l'eroe problematico del romanzo⁸, mentre Edwin Drood diventa rilevante dal momento della sua scomparsa nel cap. XIV (otto capitoli prima della fine). È la presenza di Jasper di contro all'assenza di Drood che determina l'azione: personaggio 'agente' vs personaggio 'paziente', secondo la tipologia attanziale dei personaggi proposta da C. Bremond nella sua *Logique du récit* (1973). E qui va rilevata una curiosa deroga alla consuetudine seguita da Dickens per gli altri romanzi in cui il protagonista coincide col personaggio eponimo. Se si pensa alla cura con cui Dickens ne sceglieva i titoli, colpisce che in questo caso tutte le alternative o contengano il nome di Edwin Drood come oggetto di scomparsa, perdita o fuga, o indichino il rapporto di parentela fra i due personaggi principali (Drood e Jasper)⁹. Ciò suggerisce due riflessioni: che a Dickens non interessava la 'storia' di Edwin Drood, né quindi la sua caratterizzazione in termini di evoluzione e di crescita (come era stato il caso di due classici del *Bildungsroman*, *David Copperfield* e *Great Expectations*), bensì il mistero intorno alla sua scomparsa; e che John Jasper e Edwin Drood sono complementari l'uno all'altro, sia sul piano narrativo che su quello simbolico (e ciò è accresciuto dal legame di consanguineità). Come il primo è notturno, cupo e indecifrabile, così il secondo è solare, limpido e ingenuo. Entrambi amano, con modalità opposte e coerenti alla loro personalità, la bella Rosa: Jasper in maniera appassionata e sensuale, Drood, impacciata e

⁸ Secondo F. Aylmer Jasper non è il 'villain' ma l'eroe positivo, che non uccide il nipote Edwin ma lo protegge da una minaccia esterna (*The Drood Case*, London, R. Hart-Davis, 1964).

⁹ Negli appunti di Dickens sono indicati, fra gli altri, questi titoli: *The loss of Edwyn Brood*, *The flight of Edwyn Drood*, *The Disappearance of Edwin Drood*, *A Kinsman's Devotion*, *The Two Kinsmen*. Un'altra interessante annotazione segue l'ultimo, effettivo, titolo: « Dead? or alive? ».

romantica. Jasper è un uomo già maturo, nonostante i suoi ventisei anni, annoiato e insoddisfatto, sicché deve ricorrere all'oppio per provare emozioni nuove e pericolose; Drood è un giovane semplice che guarda con speranza alla sua prossima carriera e al matrimonio con la sposa promessa.

Si direbbe, dunque, che i due personaggi stiano a indicare le due metà di un'unità, secondo un interesse costante di Dickens per il dualismo che costituisce la natura umana. « The relation between the inner and the outer man » sarebbe, infatti, secondo un critico, il principale interesse dell'autore in questo romanzo¹⁰. In Jasper domina l'uomo 'interiore', mentre in Drood l'uomo 'estriore'; nel primo è esaltata la facoltà dell'immaginazione che nel secondo è del tutto assente¹¹. Il romanzo stesso è basato sull'opposizione di due metà (ed è sinistramente ironico che la morte dell'autore abbia impedito che ne venisse scritta la seconda), essendo esso « attraversato da cima a fondo da una scissione che investe da un lato i personaggi in quanto tali e dall'altro l'intera struttura dell'opera »¹²; sicché si può affermare che l'intento dell'autore fosse quello di svolgere « una indagine della categoria della contraddizione vista come cifra fondamentale dell'azione umana »¹³, piuttosto che creare una perfetta « detective story ».

Che il personaggio di John Jasper sia un tipico caso di sdoppiamento di personalità è divenuto un *locus clas-*

¹⁰ C. Mitchell, « *The Mystery of Edwin Drood: the Interior and the Exterior of Self* », *English Literary History*, vol. 33, June 1966, p. 228.

¹¹ Questa lettura potrebbe confermare l'ipotesi che assassinio non ci sia affatto nel romanzo: « It may be possible that we are meant to consider the murder (which may never in fact have happened) symbolically: that is, if the self must kill the outer man in order to liberate the inner man, we can sympathize with the necessity of symbolic death needed for a psychic rebirth » (*Id.*, p. 234).

¹² S. Manferlotti, « Nota » a *Il mistero di Edwin Drood*, ed. cit., p. 327.

¹³ *Id.*, p. 325.

sicus della critica dickensiana, almeno a partire dal saggio di Edmund Wilson « *The Two Scrooges* »¹⁴. Il rispettabile maestro del coro della cattedrale di Cloisterham e il consumatore d'oppio della sordida fumeria nell'East End di Londra sono due parti dello stesso individuo, come l'autore ha reso esplicito sin dalla scena d'apertura del romanzo, dove viene svelata la natura divisa di Jasper in tre distinti momenti.

Prima, indicando la scissione attraverso la visione surreale di una allucinazione prodotta dalla droga, un'immagine scopertamente simbolica in cui si sovrappongono, confondendosi, il grigio decoro dell'Inghilterra vittoriana e la variopinta fantasmagoria di luci e suoni dell'Oriente:

An ancient English Cathedral town? How can the ancient English Cathedral town be here! The well-known massive grey square tower of its old Cathedral? How can that be here! There is no spike of rusty iron in the air, between the eye and it, from any point of the real prospect. What IS the spike that intervenes, and who has set it up? Maybe, it is set up by the Sultan's orders for the impaling of a hord of Turkish robbers, one by one. It is so, for cymbals clash, and the Sultan goes by to his palace in long procession. Ten thousand scimitars flash in the sunlight, and thrice ten thousand dancing-girls strew flowers. Then, follow white elephants caparisoned in countless gorgeous colors, and infinite in number and attendants.

Poi, con l'ironica demistificazione di questa visione in un estraniante effetto di *bathos*:

Stay! Is the spike so low a thing as the rusty spike on the top of a post on an old bedstead that has tumbled all awry? Some vague period of drowsy laughter must be devoted to the consideration of this possibility.

Infine, con il ritorno alla realtà (ma presto ci si chiederà *quale* sia la realtà) dell'uomo « whose scattered consciousness has thus fantastically pieced itself together ».

¹⁴ E. Wilson, *The Wound and the Bow*, London, Secher & Warburg, 1941, p. 92.

Il primo capitolo di *The Mystery of Edwin Drood* è particolarmente eloquente non soltanto perché il romanzo è inscritto nel principio stesso della frantumazione e della ricomposizione — qui riferito alla coscienza di Jasper —, ma perché vengono gettati i semi del dubbio circa la conoscibilità del reale.

Nelle pagine immediatamente seguenti la scena iniziale, vediamo Jasper avvicinarsi agli altri equivoci ospiti della fumeria e alla sua proprietaria, che giacciono inebetiti intorno a lui. Nel vano tentativo di comprendere i brontolii emessi nel sonno prodotto dalla droga, egli non può che definire quei suoni confusi « unintelligibile » — parola che viene ripetuta tre volte in questa occasione e che si rivelerà una parola-chiave del romanzo, essendo uno dei suoi nodi cruciali l'impossibilità di distinguere fra realtà e apparenza; una contrapposizione, questa, che si articola a diversi livelli (verbale, sintattico e semantico) nei contrasti luce / ombra, dentro / fuori, superficie / profondità. Il 'doppio', inteso sia come rispecchiamento o immagine riflessa, sia come altra metà opposta e complementare, è la metafora centrale del romanzo.

Con il personaggio di Jasper siamo di fronte a una personalità divisa, ma non per effetto dell'oppio, che è solo un mezzo per procurarsi una tregua dalla monotonia della vita, bensì per una dissociazione psicologica connaturata alla mente criminale. Questo è uno dei misteri del romanzo, come il narratore stesso non esita a comunicare al lettore in un tipico 'a parte' da autore onnisciente:

(... what could she [Rosa] know of the criminal intellect, which its own professed students perpetually misread, because they persist in trying to reconcile it with the average intellect of average men, instead of identifying it as a horrible wonder apart)¹⁵.

Nell'affrontare la problematica del 'doppio' Dickens non è ricorso (come prima di lui E. A. Poe e dopo di lui Stevenson e Wilde) a due distinti personaggi, o proiezioni: William Wilson e il suo sosia, Dr Jekyll e Mr Hyde, Dorian

¹⁵ *The Mystery of Edwin Drood*, ed. cit., p. 233.

Gray e il suo ritratto. È lo stesso Jasper a contenere due parti opposte in lotta fra loro. In ciò l'estrema modernità di Dickens. È una soluzione in termini narrativi più sottile e complessa di quella, ad esempio, di Stevenson, che deve affidarsi all'espedito della pozione per operare la metamorfosi di Jekyll in Hyde, una trasformazione troppo demoniaca per essere accettabile, in termini laici, all'interno delle convenzioni del romanzo realistico borghese. Con *Edwin Drood* è la psiche — e non più l'aldilà — l'inconoscibile, o, se si vuole, *l'altro*.

La scissione fra il Jasper gentiluomo di Cloisterham e il Jasper oppiomanes (e forse assassino) è tale che egli vive due distinte esistenze con due coscienze separate. Se ne ha la prova in quello che è divenuto l'ultimo capitolo del romanzo, il cui titolo, « The Dawn again », richiama per una bizzarra coincidenza quello del primo capitolo, « The Dawn ». Questa è la parte più misteriosa del romanzo (su cui si tornerà più oltre) e forse quella che contiene la chiave della coscienza di Jasper, se non della scomparsa di Edwin Drood.

Si può a questo punto affermare che il mistero del romanzo è almeno duplice: sul piano dell'intreccio (che cosa nasconde la scomparsa di Drood? assassinio, fuga o travestimento?) e del personaggio protagonista (chi è davvero Jasper?).

Esiste poi un ulteriore livello del discorso che riguarda *The Mystery of Edwin Drood* come metaromanzo. Suo oggetto sarebbe la costruzione del romanzo del mistero, come circa trent'anni più tardi avrebbe fatto H. James con *The Turn of the Screw*. Di questo testo ormai non interessa più sapere se siano i piccoli Flora e Miles a vedere i fantasmi di Peter Quint e di Miss Jessel, o se sia la governante a proiettare le proprie fantasie erotiche in visioni che essa attribuisce ai bambini. Questo romanzo ci parla ora come esercitazione narrativa che ha per tema l'ambiguità della psiche e della scrittura¹⁶.

¹⁶ Scrive M. Blanchot che il « sujet » di questo romanzo non è l'aneddoto riportato nei « note books » dell'autore, ma l'arte stessa

Edwin Drood è strutturato intorno alla natura stessa del mistero che scaturisce dall'ambiguo rapporto fra realtà e apparenza.

2. Il viaggio

Ai miei occhi ... i sogni non hanno molto più senso delle forme delle nuvole o dei disegni sulle ali di farfalla. Non annunciano e non rivelano alcunché. È già un bel problema che esistano. D'altronde possono persino essere illusori senza che, per questo, lo debba essere la realtà. Ma giacché è inevitabile che li si confonda con la realtà, quanto meno nel momento in cui sogniamo, come potremmo andar certi che, quando non sogniamo, non confondiamo la realtà con i sogni?¹⁷

Torniamo all'ultimo capitolo del romanzo e alla scena della fumeria d'oppio. Comprendiamo che Jasper vi ritorna dopo una lunga assenza (forse i sei mesi trascorsi dalla scomparsa di Edwin), dalla sorpresa che manifesta la vecchia a rivedere il suo cliente. Jasper dichiara d'essersi procurato l'oppio da solo e d'averlo preso di tanto in tanto « a modo suo »; si lamenta poi d'essersi assuefatto alla droga e di avvertirne meno l'effetto.

La parte più importante del dialogo inizia quando Jasper allude a un viaggio « difficile e pericoloso », fatto infinite volte in quella stanza: « That was the subject in my mind. A hazardous and perilous journey, over abysses where a slip would be destruction »¹⁸. Ma non è stata soltanto una discesa nel profondo dell'inconscio stimolata dalla droga; si è trattato di un preciso atto, cercato dalla volontà e compiuto in stato di trance. È una fantasia ossessiva che egli ha ripetuto ogniqualvolta ha preso l'oppio e che si è svolta sempre nello stesso modo: « Yes, I came on purpose. When I could not bear my life, I came to

di James e la sua abilità a girare intorno a un segreto che l'aneddoto mette in azione (*Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, pp. 190-197).

¹⁷ R. Caillois, *L'incertezza dei sogni*, Milano, Feltrinelli, 1983, p. 18.

¹⁸ *The Mystery of Edwin Drood*, ed. cit., p. 268.

get the relief, and I got it. It WAS one! It WAS one! »¹⁹. E quando il 'viaggio' ha avuto davvero luogo, si è rivelato deludente: « when it was really done, it seemed not worth the doing, it was done so soon »²⁰.

Si direbbe che qui Jasper alluda al suo desiderio omicida che, una volta trasferito sul piano dell'azione (con l'assassinio del nipote), ha perduto ogni fascino — sia perché si è rivelata un'orrenda realtà, sia perché ha smesso di assolvere alla sua funzione di fantasia trasgressiva. « When it comes to be real at last, it is so short that it seems unreal for the first time »²¹. Con questa frase viene toccato, a mio avviso, il problema centrale del romanzo: la confusione fra realtà e apparenza, fra veglia e sonno, tra pensiero razionale e visione. E la *realtà* è sempre inferiore alla fantasia:

« This is a vision. I shall sleep it off. It has been too short and easy. I must have a better vision than this; this is the poorest of all. No struggle, no consciousness of peril, no entreaty — and yet I never saw *that* before ... Look at it! Look what a poor, mean, miserable thing it is! *That* must be real. It's over! » (p. 22).

La visione « misera, meschina e miserabile » di cui Jasper ha orrore è forse il ricordo dell'omicidio così come si è compiuto per davvero: non un delitto eroico ed esaltante, ma l'annientamento di una vittima inerme, che non oppone resistenza perché inconsapevole del pericolo, forse caduta in una trappola tesagli dalla persona — un consanguineo — di cui più si fidava.

Questa ossessione che perseguita Jasper non è da prendersi, comunque, come prova del delitto. Aver desiderato la morte di Edwin con quella parte di sé portata in superficie dall'oppio può aver convinto Jasper d'aver effettivamente compiuto quell'atto. Ma egli non sa che cosa è davvero successo: la separazione fra i due stati di coscienza

¹⁹ *Id.*, p. 270.

²⁰ *Ibidem.*

²¹ *Id.*, p. 271.

²² *Ibidem.*

è troppo vaga e imprecisa per poter distinguere fra vero e falso. Tutto è così « incomprensibile », commenta la vecchia della fumeria, ripetendo beffarda la parola usata da Jasper nella prima scena. « I heard ye say once, when I was lying where you're lying, and you were making your speculations upon me, 'Unintelligible!'. I heard you say so, of two more than me. But don't ye be too sure always; don't ye be too sure, beauty! »²³.

Il mistero inteso come impossibilità di comprendere il reale nelle sue varie forme avvolge la scomparsa di Edwin così come tocca il rapporto fra vita e arte. Probabilmente, in quella seconda parte del romanzo che non è mai stata scritta, Dickens avrebbe sviluppato questo aspetto che invece è soltanto accennato, seppure con forza, nella prima. Queste incursioni nel mondo dell'incomprensibile (che coincidono con le visite di Jasper alla fumeria) avvengono secondo una simmetria non casuale nei capitoli I e XXII, cioè all'inizio e alla metà del romanzo, e si sarebbero probabilmente verificate di nuovo nell'ultimo capitolo con la soluzione dell'enigma.

Emerge, comunque, con sufficiente chiarezza che per Jasper (e per l'autore?) l'immaginazione è superiore all'azione, che « the act of the mind has a greater reality than the act of the body »²⁴, perché questo tipo di esperienza può ripetersi quante volte si vuole, senza conseguenza o responsabilità, senza limiti fisici e materiali. È un atto autonomo, fine a se stesso, di dominio assoluto dell'io.

Questa fantasia di violenza non è disgiunta da una fantasia erotica, non soltanto in termini di rapporti fra i personaggi (eliminando Edwin, Jasper spera di poter far sua Rosa), ma per la qualità del piacere legato alla fantasia omicida, che è, nelle parole stesse di Jasper, paragonabile alla liberazione di tensione prodotta dall'atto sessuale: « When I could not bear my life, I came to get the relief, and I got it ».

²³ *Ibidem*.

²⁴ F. Kaplan, *Dickens and Mesmerism. The Hidden Springs of Fiction*, Princeton, N.J., Princeton U.P., 1975, p. 206.

L'esperienza di Jasper ha luogo tutta nella mente; sia l'impulso erotico che quello omicida esprimono un desiderio di potenza destinato a rimanere represso. E come non avviene la congiunzione con Rosa (che lo respinge, terrorizzata), così è ipotizzabile che non avvenga l'assassinio di Edwin. Anzi, l'impossibilità di agire — la sua impotenza — caratterizza questo personaggio. Egli vive solo esperienze vicarie: si esalta ad uccidere Edwin nelle sue visioni allucinatorie ma è inorridito di fronte all'atto reale o a quello che ritiene tale; desidera Rosa e cerca di sedurla, ma è solo con lo sguardo e con la parola che riesce a turbarla, dal momento che non potrà possederla. È dunque la dimensione del sogno ad occhi aperti quella che vive Jasper, simile alla condizione del sonnambulo, centrale nell'esperienza mesmerica, un ambito, questo, che Dickens conosceva bene²⁵.

Da quanto si è visto emerge in modo palese che Jasper è un personaggio tipicamente romantico, per l'enfasi da lui data alla vita interiore e all'immaginazione. E Dickens, che si era formato non soltanto sui grandi romanzieri Fielding, Smollett e Scott, ma anche sui poeti romantici Blake, Wordsworth e Keats, era profondamente convinto del dominio della mente sulla materia, e nutrì sempre una grande curiosità per gli stati psicologici paranormali, al confine fra norma e devianza.

L'artista romantico col quale più condivise questo interesse fu De Quincey. Secondo un critico, elementi comuni ai due scrittori erano l'impulso autobiografico, il fascino dell'omicidio e i temi della colpa e dell'io diviso²⁶. Il ro-

²⁵ *Id.*, p. 204. Un riferimento preciso al mesmerismo si trova nel romanzo a proposito di un personaggio minore, Miss Twinkleton, con la funzione, forse, di spiegare in maniera indiretta la condizione psichica di Jasper: « As, in some cases of drunkenness, and in others of animal magnetism, there are two states of consciousness which never clash, but each of which pursues its separate course as though it were continuous instead of broken ..., so Miss Twinkleton has two distinct and separate phases of being » (*The Mystery of Edwin Drood*, ed. cit., p. 53).

²⁶ C. Herbert, « De Quincey and Dickens », *Victorian Studies*, vol. 17, March 1974, pp. 247-263.

manzo di Dickens più esplicitamente dequinceyano è *Edwin Drood* che rinvia a due testi in particolare: *Confessions of an English Opium-Eater* e *Murder Considered as One of the Fine Arts*. Anzi, alla luce dell'influsso che essi ebbero su Dickens, si potrebbe sottointitolare questo romanzo « le fantasie omicide di un fumatore d'oppio », una definizione che ben rende il rapporto fra trance da droga, proiezione fantastica della libido repressa e creazione artistica.

Dickens doveva indubbiamente conoscere *Confessions* (1822). Accanto ad alcune generiche analogie come l'esotismo e il paesaggio gotico della Londra notturna rievocata da De Quincey, ve ne sono altre più precise. Il personaggio di Jasper sembra costruito sul resoconto fornito da De Quincey della propria esperienza di mangiatore d'oppio. Due punti in particolare richiamano il testo del saggista romantico.

Quando De Quincey enuncia gli effetti dell'oppio sui sogni, egli parla della « penosa simpatia » che si stabilisce fra gli stati di veglia e di sonno, e della difficoltà di distinguere fra le due condizioni, sicché « whatsoever I happened to call up and to trace by a voluntary act upon the darkness was very apt to transfer itself to my dreams; and at length I feared to exercise this faculty »²⁷.

È la confusione che avverte Jasper nel tracciare una linea di demarcazione fra la visione fittizia e l'esperienza reale: « This is a vision. I shall sleep it off... I must have a better vision than this; this is the poorest of all... ».

Si avverte in entrambe le confessioni la sofferenza nel rievocare la terribile esperienza. Si ricorda, per inciso, che secondo John Forster Dickens avrebbe progettato di concludere il romanzo con la confessione, appunto, di Jasper nella cella della prigione, dove avrebbe rivissuto il delitto compiuto e poi rimosso dalla coscienza, raccontandolo come se un altro fosse il colpevole. Ma l'ipotesi contenuta in tale rivelazione (sempre che si prendano per buone le confidenze di Forster e non si dimentichi che

²⁷ T. De Quincey, *Confessions of an English Opium-Eater*, London, Oxford U.P., 1952, p. 265.

Dickens spesso modificava i piani iniziali dei suoi romanzi) non garantisce che un delitto ci sia stato, né che sia stato Jasper a compierlo, dal momento che la stessa incertezza fra sogno e veglia ingenera il dubbio su quale sia la realtà. Come scrive R. Caillois, il vero problema non è dubitare dell'illusorietà del sogno ma della realtà della veglia. Nel caso di Jasper non si tratta propriamente di sogni, ma di visioni stimolate dalla droga, visioni di morte relative al suo 'compagno di strada', Edwin, che gli fanno rispondere alla vecchia che gli chiede di che cosa sia morto il suo parente. « Di Morte, con ogni probabilità ». Una risposta che non è solo uno sbrigativo modo di zittire la donna importuna, ma l'unica spiegazione della definitività dell'evento. È l'incertezza sul labile confine fra apparenza e realtà, tra « fact » e « fancy » che aveva sempre interessato Dickens fin dai tempi di *Hard Times*, o quando sosteneva la necessità di conciliare « the graces of the imagination with the realities of life »²⁸.

Un altro accostamento fra le *Confessions* di De Quincey e *Edwin Drood* si può fare a proposito del 'viaggio' compiuto per effetto dell'oppio. De Quincey descrive l'abisso in cui gli sembra di scendere ogni notte come qualcosa di molto concreto:

I seemed every night to descend — not metaphorically, but literally to descend — into chasms and sunless abysses, depths below depths, from which it seemed hopeless that I could ever re-ascend. Nor did I, by waking, feel that I *had* re-ascended²⁹.

Così Jasper, nel parlare del suo viaggio, lo definisce « terribile, irto di insidie, su abissi dove metter un piede in fallo significa la fine ».

In entrambi i casi è descritto lo *horror vacui*, il senso di vertigine che è proprio dell'esperienza di limite, quando cade il confine « tra fisico e mentale, tra materia e spirito,

²⁸ Cfr. il commiato di Dickens al pubblico e l'annuncio della prossima pubblicazione di un nuovo periodico, *All the Year Round*, nell'ultimo numero di *Household Words* (May 28, 1859).

²⁹ T. De Quincey, *Confessions*, ed. cit., p. 265.

tra cosa e parola», per dirla con un grande critico della letteratura fantastica, T. Todorov³⁰.

Il resoconto dell'esperienza fornito da De Quincey non tralascia — accanto alle angosce prodotte dalla droga — i piaceri, rari ma raffinati, che essa procura:

For opium (like the bee, that extracts its materials indiscriminate from roses and from the soot of chimneys) can overrule all feelings into a compliance with the master-key³¹.

E così Jasper cerca nella droga l'esperienza del sublime che lo sottragga alla noia di un'esistenza monotona. Questa è la malattia — « an agony » — che egli cura con la medicina dell'oppio, come spiega al nipote durante una crisi successiva al suo consumo. Ma gli effetti prodotti dall'oppio non includono soltanto gli « spettri » che esso evoca — il viaggio compiuto migliaia di volte e il compagno con cui lo ha intrapreso « senza mai vedere la strada » — bensì anche quelle armoniose melodie che Jasper, musicista, riesce a produrre come se tutte le facoltà in lui fossero stupendamente in accordo fra loro. Anzi, egli ricorre all'oppio per raggiungere questa condizione di armonia che normalmente gli era preclusa:

Impassive, moody, solitary, resolute, concentrated on one idea, and on its attendant fixed purpose that he could share with no fellow creature, he lived apart from human life. Constantly exercising an Art which brought him into mechanical harmony with others, and which could not have been pursued unless he and they had been in the nicest mechanical relations and unison, it is curious to consider that the spirit of the man was in moral accordance or interchange with nothing around him³².

³⁰ *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1977, p. 116.

³¹ T. De Quincey, *Confessions*, ed. cit., pp. 214-215.

³² *The Mystery of Edwin Drood*, ed. cit., p. 264. Un'altra allusione al rapporto fra armonia musicale e armonia psichica si trova nella scena che precede il probabile assassinio di Edwin da parte di Jasper. Alla domanda del canonico minore, che si complimenta con lui per le sue perfette qualità vocali, se abbia provato una nuova medicina per curare la sua occasionale indisposizione, Jasper ri-

Il contrasto fra la condizione di isolamento e l'aspirazione all'armonia, fra realtà e desiderio, dunque, è all'origine della personalità scissa di Jasper.

La terminologia desunta dal linguaggio musicale ricorre sovente nel romanzo, il cui metodo compositivo è stato da un critico accostato a quello della 'fuga'³³. Interessante, a questo riguardo, un appunto di Dickens nel suo Memoranda Book relativo alla pianificazione della prima puntata del romanzo. Alla fine del cap. I, a proposito delle parole del canto « Se il malvagio... » (tratte da Ezechiele, 18.27), che Jasper intona con il coro della cattedrale subito dopo il ritorno da Londra, l'autore annotò: « Touch the key note 'When the Wicked Man' ». La chiave dominante, in senso traslato, è probabilmente il mutamento di personalità (o, se si vuole, la coesistenza di due *personae* nello stesso individuo), che non è prodotto dall'oppio, mero strumento per evadere dalla piatta vita di Cloisterham, ma da turbe psichiche più antiche e profonde³⁴. Il 'viaggio' come fuga dalla claustrofobica condizione umana è anche la ricerca — in certa misura eroica perché autodistruttiva — di qualcosa di più essenziale. Il rischio della discesa nell'inconscio è di scoprire, accanto a potenzialità nascoste, terribili mostri.

sponde di sì e aggiunge: « I am a muddy, solitary, moping weed. However, I have got over that mope ». Nella scena successiva si apprende della scomparsa di Edwin. Gli 'indizi' indicherebbero che Jasper è riuscito a riacquistare la sua 'armonia' grazie al superamento delle sue fantasie omicide: uccidendo Edwin o ricorrendo all'oppio?

³³ C. Werner, riprendendo e sviluppando l'intuizione di S. Monod (*Dickens romancier*, 1953), mostra come il modo in cui Dickens struttura il romanzo è simile all'approccio polifonico alla composizione della fuga. Dickens si baserebbe su un tema dominante — Jasper e la mentalità criminale — per dar senso ai due temi secondari, la facciata di rispettabilità del protagonista e la natura autodistruttiva della sua criminalità (« Fugal Structure in *The Mystery of Edwin Drood* », *Dickens Studies Newsletter*, vol. 9, No. 3, Sept. 1978, pp. 77-80).

³⁴ Cfr. C. Forsyte, *The Decoding of Edwin Drood*, London, Gollancz, 1980, pp. 62-63.

3. *Il travestimento*

But seeming may be false or true.
C. Dickens³⁵

Lying and poetry are arts.
O. Wilde³⁶

Le analogie fra *The Mystery of Edwin Drood* e *Murder Considered as One of the Fine Arts* (1854) sono altrettanto evidenti quanto quelle fra il romanzo e le *Confessions*.

Il saggio di De Quincey, come è noto, esalta il delitto come atto estetico, da un'ottica decadente, dunque, in ciò anticipando il Wilde di *Pen, Pencil and Poison* (1889). Anzi, esiste un'interessante relazione fra i due autori e fra questi e Dickens che sembra giustificare ulteriormente tale accostamento³⁷. Nel suo saggio Wilde illustra la composita carriera di criminale e artista di Thomas Griffith Wainwright, personalità eclettica, al tempo stesso poeta, pittore e critico d'arte che, nel 1829 iniziò la sua attività di falsario e assassino. Di lui Wilde scrive di averlo trovato menzionato in De Quincey, e che venne imprigionato in Newgate dove Dickens lo incontrò in occasione di una sua visita alle carceri. Sempre secondo Wilde, Dickens si sarebbe ispirato a Griffith per l'eroe del suo racconto *Hunted Down* (1859).

³⁵ *The Mystery of Edwin Drood*, ed. cit., p. 272.

³⁶ « The Decay of Lying » (1889), *The Works of Oscar Wilde*, London, Collins, 1948, p. 911.

³⁷ Una coincidenza curiosa va segnalata. Nella seconda relazione, che è una delle tre parti di cui si compone *Murder Considered as One of the Fine Arts*, pubblicata sul *Blackwood's Magazine* nel novembre 1839, De Quincey allude ai Thugs (a proposito di un pranzo dato dalla ipotetica Società dei cultori del delitto) forse in occasione della comparsa del Thuggismo in Inghilterra nel 1838. Questa era una confederazione di assassini professionisti che strangolavano le loro vittime in onore della dea Kali. Secondo E. Wilson Jasper era un affiliato a quella setta e prova ne sarebbe il presunto strangolamento di Edwin Drood con una sciarpa nera. Se si accettasse questa ipotesi, si potrebbe anche supporre che Dickens abbia utilizzato per il suo romanzo la menzione che fa De Quincey dei Thugs.

Queste tracce indicano l'interesse comune ai tre scrittori non soltanto per la personalità criminale ma per il rapporto fra delitto e arte.

Il saggio di De Quincey, ad iniziare dal titolo, è scritto in una vena ironica e intenzionalmente dissacratoria che ricorda Swift in *A Modest Proposal* (che non a caso egli cita). L'assassinio come occasione di piacere e di elevazione spirituale è la tesi 'stravagante' di questo trattatello, che si propone di tracciare una storia di quest'arte ed esaminarne criticamente i principi.

People begin to see that something more goes to the composition of a fine murder than two blockheads to kill and be killed — a knife — a purse — and a dark lane. Design, gentlemen, grouping, light and shade, poetry, sentiment, are now deemed indispensable to attempts of this nature³⁸.

L'assassinio va considerato, secondo l'autore, sia dal punto di vista morale e giudiziario che da quello estetico. Ed è infatti il delitto in relazione al gusto che interessa il raffinato De Quincey, come interesserà più tardi Wilde, il quale scrive in *Pen, Pencil and Poison*: « One can fancy an intense personality being created out of sin... There is no essential incongruity between crime and culture »³⁹. Nelle gesta criminali dell'uomo di gusto di cui narra (« an amateur of beautiful things, and a dilettante of things delightful »), Wilde vede applicato uno dei principi del credo decadente, l'amoralità dell'arte.

Il delitto come atto estetico è quanto Jasper stesso compie o, per quel che ci è dato di sapere, quanto aspira a compiere. Jasper è dotato di sensibilità artistica: abile maestro del coro e aspirante scrittore (tiene un diaro dove annota le sue riflessioni dopo la scomparsa del nipote), egli confessa a Edwin di esser turbato da « erratiche ambi-

³⁸ *Murder Considered as One of the Fine Arts*, in T. De Quincey, *Select Essays*, vol. I, ed. by D. Masson, Edinburgh, Adam & C. Black, 1888, p. 13.

³⁹ « Pen, Pencil and Poison », *The Works of Oscar Wilde*, ed. cit., pp. 946-7.

zioni, aspirazioni, irrequietezze, insoddisfazioni»⁴⁰. Insomma, la sua immaginazione partorisce fantasie escapiste alla stregua dell'artista che crea forme di finzione. Perciò è irrilevante scoprire se delitto ci sia davvero stato, e chi sia l'assassino, per risolvere il mistero. Ciò che importa è l'atmosfera creata dalle fantasie criminali di Jasper.

È il fascino per il delitto che lega Jasper al suo autore⁴¹. In molti romanzi di Dickens i personaggi sono letteralmente ossessionati dal crimine, sia che vi si imbattano casualmente, rimanendone segnati per la vita, come Pip in *Great Expectations*; sia che ne diventino gli artefici, come Jonas Chuzzlewit; sia che l'abbiano desiderato e compiuto più volte con l'immaginazione, finché ne rimangono essi stessi vittime, come Bradley Headstone in *Our Mutual Friend*, che cerca di uccidere per amore e muore insieme alla sua preda. Anche lui, come Jasper, ripercorre con la mente il gesto che lo porta alla perdizione:

He had no remorse; but the evil-doer who can hold that avenger at bay, cannot escape the slower torture of incessantly doing the evil deed again and doing it more efficiently ... The state of that wretch who continually finds the weak spots in his own crime, and strives to strengthen them when it is unchangeable, is a state that aggravates the offence by doing the deed a thousand times instead of once; but it is a state, too, that tauntingly visits the offence upon a sullen unrepentant nature with its heaviest punishment every time⁴².

La condizione di inseguitore-preda e, più in generale, la tematica del doppio contenuta nella coppia Wrayburn-

⁴⁰ *Il mistero di Edwin Drood*, ed. cit., p. 33.

⁴¹ Scrive P. Citati: « Il delitto era, per Dickens, una specie di reagente, di stimolante o di droga. Violava ogni barriera tra lui e le cose, tra lui e i personaggi, gli consentiva di entrare nella più intima fibra della realtà; e permetteva al suo sguardo allucinato di raggiungere una 'lucidità sovranaturale' » (*Il migliore dei mondi impossibili*, Milano, Rizzoli, 1982, p. 108).

⁴² C. Dickens, *Our Mutual Friend*, Harmondsworth, Penguin, 1979, pp. 776-7.

Headstone, anticipa quella di Jasper che così descrive il suo 'viaggio', a metà fra realtà e fantasia ossessiva:

« I did it millions and billions of times. I did it so often, and through such vast expanses of time, that when it was really done it seemed not worth the doing, it was done so soon »⁴³.

Il delitto, intensamente desiderato e forse mai compiuto da Jasper, indica la superiorità del desiderio rispetto alla realtà, e se guardiamo all'arte come suprema forma di desiderio, ci ritroviamo in piena atmosfera romantico-decadente. Il delitto come atto simbolico è anche la protesta dell'artista nei confronti di una società a cui si sente estraneo, posizione, questa, in cui forse si trovava Dickens nel 1870. Jasper potrebbe leggersi come una proiezione dell'autore in quella fase della propria vita in cui non era più in « moral accordance or interchange » con i sentimenti e i valori dell'epoca sua, che egli stesso aveva contribuito a glorificare con la propria attività di artista⁴⁴.

In *Edwin Drood* sono frequenti le allusioni a quella forma d'arte che era più amata da Dickens, anche se non la praticò mai da professionista: il teatro. È noto il gusto dello scrittore per la spettacolarità e la messa in scena, come testimoniano la sua breve esperienza di attore e regista, le letture pubbliche, la 'teatralità', di alcune scene dei suoi romanzi, dense di didascalie. In questo ultimo romanzo i riferimenti al teatro sono di vario genere: alcuni rinvii a Shakespeare (specie a *Macbeth*, ma anche a *Hamlet*); la segreta aspirazione di uno dei personaggi comici minori, Bazzard, a divenire autore di tragedie; il gusto del travestimento e della maschera, un motivo, questo, su cui conviene soffermarsi perché strettamente collegato a quello del doppio.

Quasi tutti i personaggi di *Edwin Drood* (tralasciando,

⁴³ *The Mystery of Edwin Drood*, ed. cit., p. 269.

⁴⁴ Questa è la tesi di E. Wilson (*op. cit.*, p. 102), poi ripresa e sviluppata da Jane R. Cohen (« Dickens's Artists and Artistry in *The Mystery of Edwin Drood* », in *Dickens Studies*, vol. 3, No. 2, Oct. 1967, pp. 126-145).

ovviamente, Jasper) compaiono in un doppio ruolo, nel senso che rivelano una personalità non univoca, oppure hanno un sosia, o un loro opposto. Così, Edwin, esteriormente ingenuo, lascia intravedere una complessità maggiore di quanto non appaia (alludendo a se stesso come fidanzato di Rosa e al suo modo di amarla, dice: « He may not show all he feels; or he may not... »⁴⁵); Mr Grewgious, che suole definirsi legnoso e spigoloso, si esibisce in una poetica descrizione della fisionomia spirituale e psicologica del vero innamorato, che fa scoprire di sé emozioni insospettite; Miss Twinkleton, dall'ambiguo nome evocatore di 'doppiezza' (« twin- »), è rigida istitutrice di giorno e sognatrice di piaceri 'proibiti' di notte. E ancora: Rosa è l'identica copia della madre morta, sicché il segreto amore giovanile di Grewgious per quella si è trasferito sulla ragazza che proteggerà con affetto paterno; il sindaco e banditore Mr Sapsea imita sfacciatamente il Decano di Cloisterham a cui guarda come a un 'modello'; Helena e Neville Landless sono gemelli, « a certain air upon them of hunter and huntress; yet withal a certain air of being objects of the chase, rather than the followers »⁴⁶; le due sorelle Crisparkle, simili a delicate statuine di porcellana, sono una copia l'una dell'altra al punto che « they would have made a delightful pair of ornaments for the two ends of any capacious old-fashioned chimneypiece, and by right should never have been seen apart »⁴⁷. Questo uso della « pathetic fallacy » in chiave comica — di cui Dickens era maestro — investe anche le due dispense di casa Crisparkle, l'una adibita a marmellate, spezie e cordiali, l'altra a erbe medicinali — l'una per nutrire, l'altra per depurare —, che sono costruite secondo una simmetria e una serie di corrispondenze con casuali:

No common closet with a vulgar door on hinges, openable all at once, and leaving nothing to be disclosed by degrees, this rare

⁴⁵ *The Mystery of Edwin Drood*, ed. cit., p. 143.

⁴⁶ *Id.*, p. 85.

⁴⁷ *Id.*, p. 82.

closet had a lock in mid-air, where two perpendicular slides met: the one falling down, and the other pushing up⁴⁸.

Questo « duality pattern » non ha soltanto la funzione di riverberare il motivo della doppia coscienza di Jasper nella intera struttura del testo⁴⁹, ma permette di inscrivere il romanzo nella categoria del travestimento, inteso come occultamento dell'identità reale e assunzione di un'identità fittizia.

L'apparire sotto mentite spoglie è un espediente a cui ricorrono vari personaggi di *Edwin Drood* che letteralmente si camuffano come attori sulle scene. Jasper, quando torna a Cloisterham dalle sue visite clandestine alla fumeria di Londra, si cambia d'abito per indossare la tonaca; la donna trafficante d'oppio lo pedina e indaga su di lui facendosi passare per una innocua vecchina (strega e fata buona); Mr Datchery, infine, è l'epitome (o la parodia?) del « detective » privato, che per passare inosservato assume sembianze alquanto vistose — una gran massa di capelli bianchi (forse una parrucca?) in sospetto contrasto con le folte sopracciglia nere — e investiga su Jasper ricorrendo ad uno strano aiutante, Deputy, il monello al servizio di Durdles. Nell'ultimo capitolo la vecchia cerca di carpire informazioni su Jasper da Datchery (stando

⁴⁸ *Id.*, p. 123. Questa organizzazione del romanzo secondo precise simmetrie è sottolineata anche da G. Thurley che parla di un « symmetrical structuring of the book's psychology », ravvisabile non soltanto negli esempi già visti ma nella coppia Edwin-Rosa: « They are the golden-haired children ... the mythic lovers ... at the centre of things in the book ... [They] are in fact curiously alike: they are equally blithe, fair and extrovert, and might almost be brother and sister, or even the twin halves of one personality. The mutually agreed dissolution of the betrothal seems to reflect some sense of unfitness in the match that might possibly be explained in Jungian terms: there is almost a refusal of an archetypal incest in their balking at marriage » (*The Dickens Myth. Its Genesis and Structure*, London, Routledge & Kegan Paul, 1976, pp. 331-2).

⁴⁹ Cfr. C. Forsyte, *op. cit.*, pp. 84-99 e S. Manferlotti, *op. cit.*, pp. 327-8.

ben attenta a non scoprirsi), mentre questo, a sua volta, interroga il monello sulla identità di lei. Quasi in un gioco di sguardi — in cui i ruoli di segugi e prede si scambiano confondendosi — i tre si spiano a vicenda e tutti spiano Jasper nella scena della cattedrale:

She is behind a pillar, carefully withdrawn from the Choir Master's view, but regards him with the closest attention. All unconscious of her presence, he chants and sings. She grins when he is most musically fervid, and — yes, Mr Datchery sees her do it! — shakes her fist at him behind the pillars' friendly shelter. Mr Datchery looks again to convince himself ... And at that moment, outside the grated door of the Choir, ... Deputy peeps, sharp-eyed, through the bars, and stares astounded from the threatener to the threatened⁵⁰.

Il ruolo di spia dei tre personaggi — seppur con accenti parodici, non va dimenticato (come se l'autore giocasse egli stesso con questo tema) — è sottolineato da un'ulteriore forma di travestimento: i nomi fittizi che essi assumono per non rivelarsi. Il monello (« the Imp »), chiamato 'Deputy' ma anche 'Winks', mette in guardia Datchery dal rendere pubblico quest'ultimo nome (« But I say... don't yer go a making my name public. I never means to plead to no name, mind yer »⁵¹). Quando poi fa riferimento alla vecchia della fumeria come « er Royal Highness the Princess Puffer », Datchery commenta che di certo deve chiamarsi in un altro modo. Di fatto a questo personaggio non è dato nome; è una figura grottesca, una specie di rappresentante del Maligno, « as ugly and withered as one of the fantastic carvings on the under brackets of the stall seats »⁵².

Quest'aria di segretezza creata dalla confusione sulla vera identità dei personaggi accresce l'ambiguità che av-

⁵⁰ *The Mystery of Edwin Drood*, ed. cit., p. 279. A.E. Dyson accosta questo uso dello sguardo ai poteri ipnotici di Jasper e, più in generale, alla pratica mesmerica come forma di dominio presente in tutto il romanzo (« *Edwin Drood*: a Horrible Wonder apart », *Critical Quarterly*, vol. 11, 1969, pp. 142-144).

⁵¹ *The Mystery of Edwin Drood*, ed. cit., p. 276.

⁵² *Id.*, p. 279.

volge il romanzo. D'altra parte, Dickens era sempre meno interessato a chiarire il significato degli eventi narrati e perciò ricorreva sempre più spesso a una figura che facesse da filtro tra sé e la storia: quella dell'investigatore⁵³. E questo è probabilmente il ruolo che avrebbe assunto Datchery nella seconda parte del romanzo.

Secondo alcuni critici questo è uno dei personaggi già comparsi, qui sotto mentite spoglie, per indagare sulla scomparsa di Edwin Drood: potrebbe trattarsi di Neville Landless, ingiustamente accusato dell'assassinio, o di sua sorella Helen che cerca indizi per incolpare Jasper, oppure di Edwin stesso, fuggito perché si sentiva minacciato e poi tornato per scoprire il suo potenziale assassino. Siamo nel campo delle illazioni, ovviamente, e non vogliamo farci coinvolgere dalla mania investigativa di tanti 'Droodisti'. Certo è che Datchery merita particolare attenzione se non altro perché è il personaggio su cui si chiude la metà del romanzo che ci resta.

Se si pensa al momento particolare in cui Dickens scrisse *The Mystery of Edwin Drood* (da anni aveva una relazione con la giovane attrice Ellen Lawless Ternan per la quale aveva acquistato un appartamento sotto falso nome) si può capire quanto il camuffamento e la 'doppia vita' facessero parte del mondo reale dello scrittore. E se si tiene conto dell'interesse sempre nutrito per *Le mille*

⁵³ Scrive P. Citati: « ... via via che gli anni passavano, rivelare la superficie trasparente delle cose, quella che non cessò mai d'incantare Tolstoj, gli interessò sempre meno ... Se il romanzo non era altro che la costruzione, l'occultamento e la rivelazione di un segreto, come raccontarlo? Dickens non poté più ricorrere alla tecnica della narrazione diretta e onniveggente, che gli era sempre parsa limitata. Aveva bisogno di guardare indirettamente, in tralice, da una porta socchiusa, ascoltando e non vedendo, insieme conoscendo e ignorando, o rivelando a metà ciò che conosceva. Ricorse a una controfigura: il detective o la spia, di cui Nadgett, nel *Martin Chuzzlewit*, è l'archetipo meraviglioso » (*op. cit.*, pp. 105-6). Altri personaggi che svolgono questo ruolo sono l'investigatore Bucket in *Bleak House*, e Riderhood in *Our Mutual Friend*, che « per tutta la vita non aveva fatto altro che stare in agguato e spiare e tendere insidie ».

e una notte, con tutte le implicazioni di erotismo e violenza contenute in questo archetipo del racconto fantastico, si può cogliere il gusto per il 'meraviglioso' (nel senso che vi dà Todorov di « soprannaturale non spiegato ») espresso da questo « oriental dream » vissuto da Jasper sotto effetto della droga. « The Mystery of Edwin Drood turns out to be an 'Arabian Nights expedition' (Dickens once invited Wilkie Collins to one in real life). Datchery is Charles Dickens himself, moving like Haroun al-Raschid in disguise among the subjects of his fictional kingdom »⁵⁴.

Insomma, il personaggio di Datchery sarebbe il travestimento assunto dal narratore che, simile a Dio, interviene a sbrogliare le fila dell'intricata matassa. E, in fondo, l'autore onnisciente del romanzo vittoriano non era forse esso stesso un dio che tutto sapeva e tutto poteva — decidere della sorte dei personaggi e rivolgersi con complicità al lettore, mettendolo a parte di riflessioni, commenti e giudizi?

Certo, anche su questo ruolo giocato da Datchery si possono azzardare solo ipotesi, ma l'espedito — un vero *deus ex machina* — spiegherebbe l'estrema segretezza di Dickens che fuorviò amici e collaboratori fornendo loro false piste.

Il mistero rimane ma forse a Dickens non interessava poi tanto costruire una perfetta « detective story » (questo genere inizierà effettivamente qualche anno più tardi con Conan Doyle), quanto, piuttosto, indagare sulle motivazioni nascoste che muovono le azioni umane. E chi poteva farlo meglio di Datchery, personaggio eccentrico, che si presenta a Cloisterham come un signore che vive di rendita, amante dell'antico e del pittoresco, abile nell'investigare senza darlo a vedere? Jasper è la persona su cui Datchery indaga, perché Jasper è il mistero del romanzo e la soluzione risiede nel suo smascheramento; e non solo in senso tra-

⁵⁴ Questa è l'affascinante ipotesi di W.W. Robson che permette di uscire dalle secche dell'enigma « chi ha ucciso Edwin Drood? », per spostarsi su un piano squisitamente metanarrativo (« *The Mystery of Edwin Drood: the solution?* », TLS, Nov. 11 1983, p. 1259).

slato (scoprire se è un assassino) ma in quello letterale di togliergli la maschera che nasconde la sua ambigua personalità. Ed è inquietante che il romanzo si concluda proprio qui, quando Datchery comincia ad entrare in azione come 'osservatore partecipe'. Le ultime parole indicano la sua soddisfazione per aver accumulato nuove informazioni sul suo indiziato; soddisfazione espressa con tipico gusto dickensiano da un gesto che, per una di quelle strane coincidenze così frequentemente disseminate nei romanzi di Dickens, ricorda il primo dei grandi personaggi di questo autore, Pickwick: Datchery siede a tavola e « falls to with an appetite »⁵⁵.

⁵⁵ A questo punto si potrebbe tentare una rilettura di *Edwin Drood* alla luce del gioco delle forze opposte o convergenti in esso presenti, utilizzando per il romanzo la tipologia dei personaggi proposta per il teatro da E. Souriau (*Les deux cent mille situations dramatiques*, Paris, Flammarion, 1950), che riconduce a sei il numero delle funzioni suscettibili di combinarsi in un'azione drammatica. 1) *Il protagonista*: questo personaggio che dà all'azione il suo « primo impulso dinamico » è nel nostro caso Edwin Drood, non soltanto perché è il personaggio eponimo, ma perché la sua scomparsa costituisce la « forza tematica » del romanzo stesso. 2) *L'antagonista*: la forza oppositrice è rappresentata da John Jasper, che costituisce l'ostacolo al perseguimento della felicità da parte di Edwin, nutrendo una passione segreta per Rosa. 3) *L'oggetto (desiderato)*: lo scopo a cui tendono sia il protagonista che l'antagonista è Rosa. 4) *Il destinatario*: la situazione conflittuale può risolversi grazie all'intervento di un personaggio che possa esercitare un influsso sulla 'destinazione' dell'oggetto, una sorta di arbitro o di Provvidenza; se si considera Datchery come il travestimento assunto dal narratore che interviene a dare ordine al racconto, questo personaggio può ricoprire tale funzione, ma non è escluso che Crisparkle o Grewgious avrebbero potuto rivestire questo ruolo nella seconda metà del romanzo. 5) *Il destinatario*: il beneficiario dell'azione che ottiene l'oggetto desiderato può essere il protagonista (Edwin, se non è stato ucciso) oppure un nuovo personaggio che compare alla fine del cap. 17° (Tartar), col quale Rosa intreccia un delicato rapporto d'amore su uno sfondo pastorale, in cui acque e verzure sono i simboli di rinascita. 6) *L'aiutante*: si è visto come questa funzione sia svolta dal monello (il cui nome, Deputy, è di per sé indicativo), che collabora alle indagini di Datchery, contribuendo, presumibilmente, alla soluzione del mistero.

4. *Il labirinto*

They enter, locking themselves in, descend the rugged steps, and are down in the crypt. The lantern is not wanted, for the moonlight strikes in at the groined windows, bare of glass, the broken frames for which cast patterns on the ground ... Then they go up the winding staircase of the great tower, toilsomely, turning and turning, and lowering their heads to avoid the stairs above, or the rough stone pivot around which they twist ...⁵⁶.

Si è riportato questo passo dalla scena della spedizione notturna di Jasper e Durdles nella cattedrale perché questo è forse l'esempio più palese di 'gotico' nel romanzo. Si direbbe che qui siano rispettati i principali *topoi* del « Gothic romance »: il monastero, i sotterranei, le forme circonvolute e contorte, l'alternanza di luci e ombre — per non parlare di altri elementi presenti nel romanzo, quali le allucinazioni di Jasper e i suoi poteri mesmerici, le passioni violente e l'atmosfera cupa del cimitero di Cloisterham, l'eroina perseguitata (Rosa), il giovane eroe (Edwin) e il 'villain' (Jasper). Fin qui nulla di nuovo: il romanzo gotico lascia tracce di sé nel « sensation novel » vittoriano e Dickens ne aveva fatto uso in forme diverse in tutti i suoi romanzi. Non stupisce, dunque, di trovare una vecchia cattedrale con tutti i *paraphernalia* di rito. Ma è rilevante notare che essa viene sempre identificata con la città stessa di Cloisterham fin dalla scena d'apertura, quando, nella visione di Jasper alla immagine lussureggiante dell'Oriente si contrappone quella austera della città con la sua cattedrale.

Il contrasto fra Cloisterham e Londra coincide sin dall'inizio del romanzo con il conflitto interiore di Jasper, e i termini del dilemma sembrano palesi: rispettabilità *vs* evasione esotica, norma *vs* trasgressione, ordine *vs* caos. Eppure, come ci ammonisce R. Caillois, se « il fantastico significa anzitutto inquietudine e rottura », che gusto c'è a cercarlo fra ciò che è già « fantastico per partito preso »

⁵⁶ *The Mystery of Edwin Drood*, ed. cit., p. 154 e 156.

o « fantastico istituzionalizzato »⁵⁷ — che nel caso di *Edwin Drood* è, ovviamente, l'esperienza di Jasper con l'oppio, la squallida fumeria dove, come è legittimo aspettarsi, si consumano le sue fantasie omicide, il suo 'viaggio' nel proibito? Se — per dirla sempre con Caillois — il fantastico è « rottura dell'ordine riconosciuto, irruzione dell'inammissibile all'interno della inalterabile legalità quotidiana »⁵⁸, dovremo cercarlo altrove.

La 'inalterabile legalità quotidiana' di *Edwin Drood* è Cloisterham: città monotona e silente, città indolente ed immobile, soffocata dalla rispettabilità opprimente, ferma in un passato che ne costituisce le sue stesse fibre, come testimoniano i frammenti di vecchie mura, di cappelle e conventi, convertiti in case e giardini, « much as kindred jumbled notions have become incorporated into many of its citizens' minds »⁵⁹.

Un'allusione scopertamente allegorica, questa, in cui le complessità architettoniche della città rappresentano la confusione psicologica dei suoi cittadini. La « gothic line » è ancora ravvisabile nella locanda dove vive il monello, il Travellers' Twopenny, « a house all warped and distorted like the morals of the travellers »⁶⁰, con ciò autorizzando una lettura della incongrua architettura della città come simbolica delle 'storture' dei suoi abitanti.

Cloisterham è definita 'pittoresca' da vari personaggi in differenti occasioni, e un critico suggerisce che questa è la parola-chiave nella presentazione della città, come lasciano anche intendere gli appunti di Dickens a proposito del terzo capitolo in cui si legge: « Still picturesque suggestions of Cathedral Town »⁶¹. Ma il 'pittoresco' nasconde qualcosa

⁵⁷ « Invece di un fantastico dichiarato, io cerco decisamente un fantastico insidioso che accade d'incontrare nel cuore stesso del fantastico istituzionalizzato come un elemento estraneo o fuori posto » (*Nel cuore del fantastico*, Milano, Feltrinelli, 1984, p. 13).

⁵⁸ *Id.*, p. 92.

⁵⁹ *The Mystery of Edwin Drood*, ed. cit., p. 52.

⁶⁰ *Id.*, p. 76.

⁶¹ Nancy Hill, *A Reformer's Art. Dickens' Picturesque and Grotesque Imagery*, Athens, Ohio, Ohio U.P., 1981, p. 137.

di più inquietante; sotto la facciata di immobilità e tranquillità crescono mostri, come questa macabra descrizione suggerisce: « so abounding in vestiges of monastic graves, that the Cloisterham children grow small salad in the dust of abbots and abesses, and make dirt-pies of nuns and friars »⁶². Dalle rovine dell'antica città balza fuori il 'grottesco' nelle sue forme più bizzarre: Durdles, che si aggira fra le rovine e le tombe come un vampiro; il monello, che ricorda il nano Quilp nella sua danza demoniaca; e lo stesso Jasper, una figura diabolica quando esercita il suo potere ipnotico su Rosa nella scena della meridiana (« his face looks so wicked and menacing, as he stands against the sun-dial, setting, as it were, his black mark upon the very face of the day »⁶³).

Cloisterham non ospita soltanto queste bizzarre figure (quasi da portali di chiese medievali), ma personaggi ben più pericolosi perché custodi della legalità: il tronfio sindaco Sapsea e l'altrettanto pomposo diacono. Pronti a spiare ogni gesto degli abitanti della città, il potere che essi esercitano legalmente non è forse più subdolo di quello esercitato da Jasper col suo sguardo ipnotico?

The problem of Jasper in Cloisterham is the problem of the artist in the complacent, philistine, provincial society in England in the late 1860s — the world of Podsnappery, in fact ... In justified alienation from the society he is supposed to represent in glowing and flattering terms, the artist seeks compensatory visions in the world of narcotics⁶⁴.

Dunque, il contrasto Cloisterham-Londra non è poi tanto lineare, come non lo è mai la 'struttura-delle-due-città' in Dickens: Londra e Parigi, Londra e il villaggio del Kent da cui proviene Pip, Coketown e il circo, Inghilterra ed America, Inghilterra ed Italia, e così via. Queste strutture spaziali sono cariche di significati che contengono spesso i loro contrari.

⁶² *The Mystery of Edwin Drood*, ed. it., p. 51.

⁶³ *Id.*, p. 228.

⁶⁴ M. Hollington, *Dickens and the Grotesque*, London & Sidney, Croom Helm 1984, p. 239.

Ma neanche i 'paradisi artificiali' dell'oppio — regolati dalle stesse leggi della domanda e dell'offerta che controllano il mondo degli affari 'legali' — sono molto diversi dagli 'inferni reali' della rispettabilità borghese: Londra e Cloisterham sono parti dello stesso sistema di potere e luoghi dell'animo, contraddittori, dai confini sfumati e dai contorni imprecisi.

Fortemente suggestiva è la penultima scena del romanzo in cui la vecchia trafficante d'oppio s'insinua nella cattedrale e vi si confonde, « as malignant as the Evil One, as hard as the big brass eagle holding the sacred books upon his wings »⁶⁵. Il 'fantastico dichiarato' (per citare Caillois) è dunque letteralmente irrotto nell'ordine riconosciuto (cosa c'è di più sacro di una chiesa?) ed è divenuto pericolosamente trasgressivo perché è uscito fuori dai suoi limiti. Princess Puffer ha stabilito un inquietante (e ironico) legame fra il pittoresco di Cloisterham e il grottesco della fumeria d'oppio, « allowing us to see the 'ordinariness' of the world of opium and the 'extraordinariness' of the everyday world of Cloisterham, in a manner not dissimilar to the dialectic of surrealism as this is analysed by Walter Benjamin »⁶⁶. E non intendeva anche questo Dickens quando dichiarava, nell'introduzione a *Bleak House*, di volere soffermarsi sul « romantic side of familiar things »?

A questo punto si ritorna al problema iniziale da cui siamo partiti: la dialettica fra realtà e apparenza, che attraversa l'intero romanzo e su cui sono modulati tutti i motivi del testo. Ma i contrasti luce/ombra, dentro/fuori, superficie/abisso si placano in una ricerca di unità, oppure rimangono irrisolti in una impossibile riconciliazione?⁶⁷ E se la spinta all'integrazione — che controlla la conclu-

⁶⁵ *The Mystery of Edwin Drood*, ed. cit., p. 279.

⁶⁶ M. Hollington, *op. cit.*, p. 239.

⁶⁷ Quest'ultima ipotesi è sostenuta da J. Hillis Miller, secondo cui se il romanzo fosse stato completato avrebbe forse segnato una svolta nell'opera di Dickens per il radicale rifiuto di sanare le contraddizioni (*Charles Dickens: the World of His Novels*, Cambridge, Mass., Harvard U.P., 1965, p. 321).

sione di *Our Mutual Friend* ed è raggiunta in *Great Expectations* — è ricercata anche da Jasper, sarà essa produttrice di armonia per l'individuo o di annullamento dell'io? L'energia che Jasper esprime — un'eredità delle 'passioni' che muovevano i 'villains' dei romanzi gotici⁶⁸ — può vedersi contrapposta, in termini psicoanalitici, alla *entropia*, che è il ritorno dell'io alla condizione originaria dello stato di indifferenziazione. Perciò la scissione fra i due stati di coscienza di Jasper, e fra l'io pubblico e l'io privato, indica anche la contrapposizione fra il principio della realtà e il principio del piacere, che rende questo testo così moderno nella sua denuncia della civiltà del XIX secolo.

In termini di generi letterari, poi, *The Mystery of Edwin Drood* è un superamento dello stesso « Gothic romance », un passo avanti verso « our modern probing of madness, and our modern situation itself... Dickens takes us to the battlefield where good and evil engage each other, and Cloisterham reflects the purities and nightmares of rival worlds »⁶⁹.

L'energia espressa — e repressa — da Jasper può sublimarsi in arte, e Jasper, come si è visto, è un artista. Ma l'arte, intesa come finzione e gioco dell'immaginazione, è liberatrice perché autonoma, o è pericolosa perché incontrollabile? Questa è una domanda che il romanzo sembra porre, anche se in termini assai velati.

Dai tempi di *Hard Times* (1854) (ma ancor prima, nel 1850, nell'editoriale del I numero di *Household Words*) Dickens aveva sostenuto il benefico effetto della « fancy » contrapposta ai « facts ». In *Edwin Drood* la fantasia è rappresentata dall'artificio, dal travestimento, dalla menzogna. Si sarebbe portati a condividere la tesi di Angus Wilson secondo il quale Dickens era ormai deluso dall'arte che praticava, « very mistrustful of fiction, ... of the fancy and

⁶⁸ L. Frank accosta il romanzo a *The Monk* (« The Intelligibility of Madness in *Our Mutual Friend* and *The Mystery of Edwin Drood* », *Dickens Studies Annual*, vol. 5, 1976, p. 166).

⁶⁹ A. E. Dyson, *op. cit.*, p. 157.

the imagination as weapons on behalf of the Good in life »⁷⁰. La fantasia e la meraviglia sarebbero state sostituite dalle forze maligne, la poesia e l'avventura delle *Mille e una notte* si sono rivelate erotismo e violenza, l'aspirazione del grande Shakespeare si è ridotta all'atmosfera cupa e delittuosa di *Macbeth*.

Ma questa lettura è parziale perché lascia fuori altre sollecitazioni contenute nel pur incompleto romanzo. I personaggi di Crisparkle, di Grewgious, di Tartar sono tutte figure positive che avrebbero avuto forse imprevedibili risvolti. Datchery, come si è visto, lascia intuire sviluppi interessanti: se va preso come intervento autoriale 'filtrato', esprime molto verosimilmente la fiducia di Dickens nella funzione 'divina' dell'artista, una fiducia perfettamente coerente con la tradizione romantica in cui egli si riconosceva, e che affidava alla immaginazione il potere di creare mondi alternativi e dischiudere verità superiori.

Le ultime pagine del testo, infine, contengono l'accenno a una rinascita che sarebbe presumibilmente iniziata nella seconda metà del romanzo. Oltre che nel titolo stesso di questo capitolo, « The Dawn again », s'incontra un ulteriore segno di speranza di rigenerazione nella descrizione della città di Cloisterham, qui mostrata in tutto lo splendore di una radiosa giornata estiva:

A brilliant morning shines on the old city. Its antiquities and ruins are surpassingly beautiful, with the lusty ivy gleaming in the sun, and the rich trees waving in the balmy air. Changes of glorious light from moving boughs, songs of birds, scents from gardens, woods, and fields — or, rather, from the one great garden of the whole cultivated island in its yielding time — penetrate into the Cathedral, subdue its earthy odour, and preach the Resurrection and the Life. The cold stone tombs of centuries ago go warm, and flecks of brightness dart into the sternest marble corners of the building, fluttering there like wings⁷¹.

⁷⁰ A. Wilson, « Introduction » a *The Mystery of Edwin Drood*, ed. cit., p. 24.

⁷¹ *Op. cit.*, p. 278. Cfr. A. Sanders, *Charles Dickens: Resurrectionist*, London, Macmillan, 1982, pp. 217-8.

La Natura, col suo potere salvifico, domina e sconfigge il passato e la morte. Dunque, sino alla fine il testo, pur nel suo stato di frammento, rispetta la struttura binaria dell'intreccio (storia d'amore/mistero e delitto) nelle immagini contrastanti di luce/oscurità e nelle strutture spaziali (spazi aperti/spazi chiusi, giardini/tombe). Struttura binaria, ricordiamo, già tutta contenuta nel disegno della copertina per le puntate mensili del romanzo, che mostra due metà, divise da rami di rose e di spine, in un'allegorica spirale dal basso verso l'alto — dalla fumeria d'oppio alla cattedrale —, onde indicare non solo la netta opposizione tra un luogo maledetto e un luogo sacro, ma anche la personalità divisa di Jasper.

L'ossessione che Dickens rivela in questo romanzo per tematiche di tipo spiritualistico, accanto all'attrazione per le regioni oscure della psiche, erano un'eredità romantica che egli condivideva con l'amico e collaboratore Bulwer Lytton, il cui *A Strange Story* (apparso su *All the Year Round* nel 1860-61) presenta sorprendenti analogie con *Edwin Drood* nell'interesse mostrato dal suo autore per i territori inesplorati dell'inconscio, per il sogno ad occhi aperti, per la trance ipnotica.

Ma il labirinto del romanzo non è soltanto lo spazio interiore della mente di Jasper. È la struttura stessa del racconto, che procede in un movimento sempre più convulso fra Cloisterham e Londra, lasciando che il lettore vi si perda, nonostante l'intervento del personaggio-guida Datchery e ben oltre le intenzioni dell'autore, ignaro che da quel viaggio non sarebbe egli stesso tornato. Se il labirinto non conduce in alcun luogo e il mistero rimane insoluto, non risiede forse in questa ambiguità la forza del romanzo?

« OUTLAWRENCE »
OVVERO L'IDEOLOGIA DEL FUORILEGGE
IN *WOMEN IN LOVE*

di
Enrico Cozzolino

1. Scende pacato il crepuscolo su una cittadina della provincia inglese, dissolvendo i suoni e i contorni del paesaggio. Il buio incipiente filtra attraverso le finestre della scuola elementare, ammantando il volto della maestrina, Ursula Brangwen, d'una penombra stranamente foriera di presagi epifanici.

Il terzo capitolo di *Women in Love* non è tuttavia la famosa *Elegy* del Gray, né Beldover può rassomigliare ad un luogo ove si possa meditare sul destino degli umili.

S'apre, infatti, una porta, ed entra subito più luce. Quasi terrorizzata per l'aura sacra del numinoso che la pervade e per il progressivo schiarimento non solo dell'aula ma anche della sua coscienza, Ursula trasale. Ecce homo! Rupert Birkin, ispettore scolastico in osservanza del dato sociologico di balzachiana memoria e novello Messia dell'umanità per vocazione, si trova per la prima volta di fronte all'allieva destinata ad accogliere il suo messaggio profetico.

La coloritura nietzschiana in stile Getsemani del momento narrativo¹ è di una teatralità ricercata ed esasperante, e non merita certo ulteriori commenti. Qui lo ricor-

¹ Cfr. D.H. Lawrence, *Women in Love*, Harmondsworth, Penguin Books, 1983, p. 38. — Nelle successive citazioni sarà indicata la sigla WL, seguita dal numero della pagina a cui si fa riferimento.

diamo solo per illustrare dietro ai tratti superomistici di Birkin, il doppio narrativo di Lawrence, la sufficienza dell'ideologia profetica del romanzo. La parola del romanziere inglese, ponendosi non solo come veicolo convenzionale della comunicazione umana, bensì anche come Logos, progetta e comanda. Birkin si accetta così com'è, senza discutere. La visione redentrica dell'arcobaleno in *The Rainbow* non era nulla di gratuito per Ursula, ma presagiva già nella sua elementare significazione simbolica un imponente passaggio di consegne. Quel romanzo, infatti, era stato scritto pensando a lui, non già a lei:

« In the scheme of the novel ... I must have Ella get some experience before she meets her Mr Birkin »².

La donna fiduciosa di sé a cui aveva abituato *The Rainbow* cede dunque la saggezza duramente acquisita al nuovo profeta: la maestrina ritorna nei banchi di scuola a sentir lezioni di misticismo schopenhaueriano e di escatologia nietzschiana. L'autodidatta diventa così l'heautòntimorùmenos confermando che s'è fatto tanto rumore per nulla.

C'è di nuovo che Birkin-Lawrence, ormai lontano dall'ardore guerriero della folla impazzita, vive la stessa condizione parassitaria del fuorilegge, cioè attinge ai valori normativi della propria visione del mondo senza contrastare quelli della società civile che lo ha bandito³.

Il fuorilegge, infatti, infrange le norme del diritto solo per detenere maggiore potere economico e politico, o anche per vedere accresciuto il proprio prestigio sociale. Il suo sogno è quello di essere reintegrato con onori e glorie in quello stesso consorzio umano che giuridicamente ha preso

² D. H. Lawrence, « Letter to Edward Garnett », 29th Jan. 1914, in *The Letters of D. H. Lawrence*, ed. by A. Huxley, London, Heinemann, 1932, p. 177.

³ Cfr. H. Broch, *I Sonnambuli*, Torino, Einaudi, 1960, pp. 433-434: « ... mentre il ribelle vuol soggiogare l'ordine esistente, il criminale cerca di adattarsi ». — Per una più ampia esplicitazione teorica cfr. anche K. Marx, *Teorie sul plusvalore*, Roma, Editori Riuniti, 1979, pp. 416-417.

le distanze da lui. Il fuorilegge è, per dirla alla Eco, un apocalittico ed un integrato.

2. All'indomani del sequestro di *The Rainbow* per oscenità, Lawrence venne a trovarsi isolato dai suoi amici intellettuali, Lady Ottoline Morrell e Bertrand Russell in particolare, che pure lo avevano elevato in un primo tempo al rango di astro nascente del firmamento letterario nazionale. *Women in Love* nasceva già con la prospettiva d'un incerto futuro editoriale. Fuor di metafora, il romanziere inglese si sentì davvero un fuorilegge:

« I feel quite anti-social, against this social whole as it exists. I wish one could be a pirate or a highwayman in these days. But my way of shooting them with noiseless bullets that explode in their souls, these social people of to-day, perhaps it is more satisfying. But I feel like an outlaw. All my work is a shot at their very innermost strength, these banded people of to-day. Let them cease to be. Let them make way for another, fewer, stronger, less cowardly people »⁴.

La parte finale del romanzo, scritta appunto nel periodo al quale risale la lettera testé citata, reca i segni di questa singolare condizione sociale ed esistenziale. Quivi, infatti, Lawrence allontana byronianamente il suo Birkin dall'Inghilterra e lo pone come spettatore impotente sul continente, al di sopra degli eventi che stanno per innalzare il romanzo a tragedia esemplare:

« I don't mean anything, why should I? », said Birkin. « I'm an Englishman, and I've paid the price of it. I can't talk about England — I can only speak for myself ».

« Yes », said Gudrun slowly, « you love England immensely, immensely, Rupert ».

« And leave her », he replied.

« No, not for good. You'll come back », said Gerald, nodding sagely⁵.

⁴ D. H. Lawrence, « Letter to Lady Ottoline Morrell », 15th Feb. 1916, in *Letters*, cit., pp. 324-325.

⁵ WL, 446

Il distacco è avvenuto simbolicamente nel ventiseiesimo capitolo (« A Chair »), allor quando Birkin ha rinunciato al suo passato e alla patria regalando a una giovane coppia operaia di Beldover una poltrona finemente lavorata del '700 appena scovata fra le cianfrusaglie d'un mercatino di robe vecchie. L'ispettore scolastico mutuava allora un tema già caro al Nietzsche delle *Considerazioni Inattuali*, vale a dire quello della storia antiquaria come retaggio d'una cultura ripetitiva e decadente⁶. Significativamente inserita in questo contesto narrativo, la giovane coppia si trasformava ai suoi occhi attenti in una immagine di quello che egli stesso e Ursula sarebbero diventati di lì a poco senza la fuga dall'Inghilterra.

Che poi la old merry England diventasse per Birkin il fuorilegge una sorta di inferno dantesco, era singolarmente sottolineato dalla trasformazione simbolica della topografia reale del viaggio dalle Isole Britanniche verso Innsbruck⁷, che aveva tutti i connotati d'obbligo d'una risalita dagli inferi⁸, d'un graduale venir alla luce⁹, non senza l'oleografia delle presenze umane come spettri¹⁰.

Gerald, dunque, è convinto che Birkin ritorni presto in patria da riconosciuto ed acclamato profeta. Per Lawrence, infatti, l'umanità di stampo ottocentesco sta accelerando con la guerra i tempi della sua agonia prima dell'avvento

⁶ Cfr. la Seconda Inattuale, Torino, Einaudi, 1943, p. 26: « ... chi invece vuol attenersi a ciò che si venera per tradizione e per lunga abitudine si rivolge al passato in atteggiamento di storico antiquario ».

⁷ « So they left off looking at the faint sparks that glimmered out of nowhere, in the far distance, called England ... » (WL, 436) « This (Innsbruck) was the centre, the knot, the navel of the world ». (WL, 450).

⁸ « It was all so strange, so extremely desolate, like the underworld, grey, grey, dirty grey, desolate, forlorn nowhere ... » (WL, 439).

⁹ « It seemed the train ran by degrees out of darkness into a faint light, then beat after beat into the day ». (WL, 440).

¹⁰ « Voices were still calling in inhuman agitation through the dark-grey air, spectres were running along the darkness between the train ». (WL, 438).

del superuomo (another, fewer, stronger, less cowardly people). Solo quando il sipario sarà calato su questa farsa da bottegai, Birkin potrà essere integrato nuovamente, e con il carisma che gli compete, in quella stessa società dalla quale ora si diparte. Il suo rapporto con Hermione, il doppio narrativo di Lady Ottoline Morrell — l'aristocratica lady londinese che aveva fatto gravitare intorno ai suoi cenacoli culturali il fior fiore degli intellettuali e degli editori della seconda decade del nostro secolo —, esemplifica mirabilmente il discorso di fondo. Nel personaggio di Hermione si problematizzarono, infatti, le motivazioni della ricerca del consenso intellettuale d'un Lawrence insieme marito impegnato a mantenere le geometrie del triangolo borghese e scrittore in predicato di gloria. Birkin non cercherà mai la rottura definitiva con Hermione nel romanzo per le stesse ragioni che legavano Lawrence alla Morrell nella vita reale: le chances d'una vita parassitaria ed oziosa (base reale di quella metafora solipsistica e decadente che fu Ranamin), palestra di esibizioni intellettuali e di teorizzate prospettive erotiche¹¹, nonché agevole punto di riferimento di amici influenti e di editori compiacenti:

« It was strange how inviolable was the intimacy which existed between him and Hermione. Ursula felt that she was an outsider. The very tea-cups and the old silver was a bond between Hermione and Birkin »¹².

Il fuorilegge adula, non disprezza. Lawrence privilegiò così in Ottoline l'immagine della sposa spirituale e non esitò a contrapporla a quella della sensualissima moglie¹³. Comprensibilmente avvelenata, Frieda interverrà d'autorità

¹¹ « As it is, what you want is pornography — looking at yourself in mirrors, watching your naked animal actions in mirrors ... » (WL, 46).

¹² WL, 337.

¹³ « This violent and directionless reaction between animalism and spiritual truth would go on in him till he tore in two ». (WL, 334).

nella stesura del romanzo¹⁴, offrendo al suo doppio (Ursula) il destro di svelare la bassa spregevolezza di Birkin nel voler adorare Diana e prendersi gioco di Afrodite:

« Go to your spiritual brides — but don't come to me as well, because I'm not having any, thank you. You're not satisfied, are you? Your spiritual brides can't give you what you want, they aren't common and fleshy enough for you, aren't they? So you come to me, and keep them in the background! You will marry me for daily use. But you'll keep yourself well provided with spiritual brides in the background! I know your dirty little game »¹⁵.

Il fuorilegge in campo letterario non ha un terreno culturale comune col pubblico dei lettori. A differenza degli altri produttori letterari, egli non cerca la sintesi in una visione del mondo, ma attinge parassitariamente e secondo la convenienza delle circostanze ora al codice generalmente condiviso da tutti ora al proprio. Come dire, gli manca il ripensamento storico. In Lawrence il riflesso consapevole di questa condizione si traduce nell'autocensura¹⁶, o nel migliore dei casi nell'incertezza della resa verbale, quando cioè la rivelazione risolutiva dell'ideologia di fondo viene mortificata nell'uso della litote:

« He seemed to penetrate into Gerald's more solid, more diffuse bulk, to interfuse his body through the body of the other, as if to bring it subtly into subjection, always seizing with some rapid necromantic fore-knowledge every motion of the other flesh, converting and counteracting it, playing upon the limbs and trunk like some hard wind. It was as if Birkin's whole physical intelligence interpenetrated into the flesh of the fuller man, like some potency, casting a fine net, a prison, through the muscles into the very depths of Gerald's physical being »¹⁷.

¹⁴ « Now you will find her (Frieda) and me in the novel, I think, and the work is of both of us ». D.H. Lawrence, « Letter to E. Garnett », 22nd April 1914, in *Letters*, cit., p. 189.

¹⁵ WL, 345.

¹⁶ « Quenched, inhuman, his fingers upon her unrevealed nudity were the fingers of silence upon silence ... » (WL, 361). — Cfr. anche la soppressione dell'originario 1° Capitolo del romanzo, ove più evidenti erano le tendenze omosessuali di Birkin.

¹⁷ WL, 304-305.

L'astrattezza della dizione colta riproduce in questo caso solo goffamente nella lotta gladiatoria tra Birkin e Gerald l'agone aristocratico dell'amicizia omosessuale tra Nietzsche e Wagner.

Gli è che con quella rivelazione risolutiva coincidono i vari livelli di significato d'entrambi i codici culturali a cui Lawrence attinge. Attraversandone i punti nodali allineati lungo l'asse sintagmatico della narrazione, la scrittura di *Women in Love* si sforza di riprodurre mimeticamente il processo psichico di disvelamento noumenico in quel lettore col quale Lawrence non condivide alcun terreno culturale. Non a caso la significazione connotativa insegue ossessivamente il discorso denotativo, meno concitato ed occasionalmente addirittura elegiaco, e corre lungo il filo di una riformulazione verbale in piani semantici diversi, scandendo i ritmi discontinui della fabulazione mitico-narrativa. Non senza esporsi tuttavia al rischio di gratuità melodrammatiche in casi di ingiustificato eclettismo, nonché di vere e proprie tautologie in quelli di inatteso abbassamento del tono narrativo. L'accumulazione sintattica e lo spessore semantico così acquisiti si rivelano un comune aspetto tecnico dell'ideologia del romanzo.

3. Nel sottrarre se stesso e, di rimando nella finzione narrativa, il suo Birkin dalla storia¹⁸, Lawrence trovava un valido modello teorico di legittimazione nel pensiero di Arthur Schopenhauer (1788-1860), il filosofo di Danzica che — com'è stato convincentemente dimostrato¹⁹ — inaugurò la prassi intellettuale dell'apologetica indiretta dell'imperialismo. Agevoleremo quindi senz'altro il confronto tra le due scritture, citando dalla traduzione inglese di *Die Welt als Wille und Vorstellung* che circolava in Gran Bretagna

¹⁸ « The social being I am has become a spectator at a knock-about dangerous farce. The individual particular me remains self-contained and grins ». D.H. Lawrence, « Letter to Lady C. Asquith », 26th April 1916, in *Letters*, cit., p. 347.

¹⁹ G. Lukàcs, *La distruzione della ragione*, Torino, Einaudi, 1974, I, pp. 195-248.

ai primi del '900, nella riproduzione di *The Story of Philosophy* di W. Durant, solo rammaricandone la mancanza di ulteriori dettagli bibliografici.

Pur vivendo comodamente di rendita, Schopenhauer era profondamente convinto che vivere fosse un eterno calvario. L'umana specie si illude, dunque, coi suoi meschini intrighi e le lotte di parte, di poter realizzare un ideale di autoaffermazione! L'individuo è arrogantemente persuaso di avere una propria realtà, e non si accorge invece che l'individualità ha un senso solo se è intesa fenomenicamente. La realtà è, infatti, cieca volontà senza scopo né direzione, forza vitale incontenibile, come un fiume sotterraneo incessantemente in piena: « Consciousness is the mere surface of our minds, of which, as of the earth, we do not know the inside but only the crust »²⁰.

Nel romanzo di Lawrence Birkin insegnerà ripetutamente a Ursula questa idea schopenhaueriana:

« It seethes and seethes, a river of darkness », he said, « putting forth lilies and snakes, and the ignis fatuus, and rolling all the time onward. That's what we never take into account — that it rolls onwards ».

« What does? »

« The other river, the black river. We always consider the silver river of life, rolling on and quickening all the world to a brightness, and on to heaven, flowing into a bright eternal sea, a heaven of angels thronging. But the other is our real reality »²¹.

L'uomo comune, riteneva lo Schopenhauer, si dibatte dunque tra fallaci concetti astratti. Vero genio può dirsi invece colui che riesce ad elevarsi grazie all'ascesi della contemplazione mistica al di sopra degli egoismi e dalle catene del desiderio:

« Genius is the power of leaving one's own interests, wishes and aims entirely out of sight, of entirely renouncing one's own

²⁰ A. Schopenhauer, *The World as Will and Idea*. In W. Durant, *The Story of Philosophy*, New York, Pocket Books, 1958, p. 312.

²¹ WL, 192-193.

personality for a time, so as to remain pure knowing subject, clear vision of the world »²².

Lawrence riproduce pressoché alla lettera questa rinuncia:

« There is », he said, in a voice of pure abstraction, « a final me which is stark and impersonal and beyond responsibility. So there is a final you. And it is there I would want to meet you — not in the emotional, loving plane — but there beyond, where there is no speech and no terms of agreement. There we are two stark, unknown beings, two utterly strong creatures, I would want to approach you, and you me. And there could be no obligation, because there is no standard for action there, because no understanding has been reaped from that plane. It is quite inhuman — so there can be no calling to book, in any form whatsoever — because one is outside the pale of all that is accepted, and nothing known applies. One can only follow the impulse, taking that which lies in front, and responsible for nothing, asked for nothing, giving nothing, only each taking according to the primal desire »²³.

Non sfugga nell'ultima frase di questa citazione l'esigenza lawrenciana di teorizzare la propria posizione di fuorilegge. L'inconscio qui non è certo l'Es freudiano, ché questi — se correttamente inteso — dovrebbe rimandare alle ragioni storiche della repressione degli istinti, sulle quali invece Lawrence non indaga; bensì ha tutti i tratti del daimon dell'antichità greca. Non a caso, del resto, Birkin si compiace di avere compreso il senso dell'aristocratica rinuncia di Eraclito nel noto frammento sulla purezza dell'anima: « You know Herakleitos says "a dry soul is best". I know so well what that means »²⁴.

Il corollario di questa risentita posa intellettuale è la misantropia: « ...What a dread he had of mankind, of other people! It amounted almost to horror, to a sort of dream

²² A. Schopenhauer, *op. cit.* In W. Durant, *op. cit.*, p. 334.

²³ WL, 162-163.

²⁴ Birkin si riferisce (WL, 193) al frammento B 118 (secondo il Diels-Kranz) di Eraclito: « L'anima asciutta è la più sapiente e la più nobile », in Eraclito, *Tutti i Frammenti*, Firenze, Le Monnier, 1967, p. 105.

terror -- his horror of being observed by some other people »²⁵.

Lawrence, tuttavia, non va fino in fondo alla sua enfasi egotistica. Anzi, spintovi dal sogno di essere reintegrato come profeta in patria, non perde occasione di contraddire il suo eroe accrescendone il pathos drammatico coi contrassegni titanici del Weltschmerz di byroniana memoria:

« Then why do you care about people at all? », she asked, « if you don't believe in love? Why do you bother about humanity? »
 « Why do I? Because I can't get away from it ».
 « Because you love it », she persisted. It irritated him.
 « If I do love it », he said, « it's my disease »²⁶.

Lawrence e Schopenhauer sono, in definitiva, ideologicamente accomunati dall'unica esigenza storica di voler teorizzare, e perciò legittimare, l'assurdità di ogni azione politica. Nel secondo capitolo di *Women in Love* se ne troverà una eco ben distinta. Quivi Birkin è impegnato con Gerald, Hermione ed altri comprimari in una singolare discussione sulla libertà politica, compiaciutamente traslata nella metafora del cappello:

« Of course », said Gerald, « I can see Rupert's point. It is a question to him whether his hat or his peace of mind is more important ».

« Peace of body », said Birkin.

« Well, as you like there », replied Gerald.

« But how are you going to decide this for a nation? »

« Heaven preserve me », laughed Birkin²⁷.

Più tardi, in *Etruscan Places*, il romanziere inglese dirà apertamente:

« It is not for me to put even my little finger in any political pie »²⁸.

²⁵ WL, 121.

²⁶ WL, 144.

²⁷ WL, 33.

²⁸ D. H. Lawrence, *Etruscan Places*, Harmondsworth, Penguin, p. 200. In *The Flying fish and other Tales*, Napoli, Liguori, 1979, p. 44.

Sia l'agiato filosofo di Danzica che il precario plebeo del Nottinghamshire vollero sottrarre l'élite intellettuale della rispettiva società borghese di appartenenza alla contaminazione dell'impegno sociale, favorendo così il terreno all'imperversare delle forze reazionarie ed imperialistiche. Se tuttavia l'imperialismo contemporaneo allo Schopenhauer oggettivava una fase storica di compromesso del capitalismo con gli Junker prussiani e gli Hohenzollern, quello contemporaneo di Lawrence è capace di trascinare l'umanità negli orrori d'una guerra spaventosa. Più grave, quindi, appare la rinuncia di Lawrence, che non quella di Schopenhauer.

4. Il passo da Schopenhauer a Nietzsche lungo la strada della decadenza ideologica del pensiero borghese non è certo disagevole²⁹, e Lawrence la percorre con disinvoltura.

Poeta lirico d'eccezione e filologo mediocre, Friederich Nietzsche (1844-1900) pagò con la pazzia il prezzo d'essersi scagliato contro lo spirito egalaritario dell'epoca (che poi, invece, egalaritario non fu), che egli chiamava con stile impeccabilmente sprezzante « la morale del gregge »³⁰, etichetta d'universale applicazione nichilistica capace di associare con noncurante disinvoltura Socrate, il cristianesimo, l'amore, il marxismo, il pensiero logico-scientifico e l'ebraismo. La sua parola non conobbe il serrare polemico della dialettica, non si impegnò mai nel confronto del dialogo, non volle provare né confutare su un piano di comune comprensione, bensì annunciava e rivelava una nuova fede nel momento stesso in cui scherniva tutte le altre. Non le erano estranei, perciò, accenti d'improvviso decollo lirico o anche folgorazioni paradossali. L'aforisma fu, per lui, la soluzione espressiva di un linguaggio profetico che mal celava un agnosticismo antisistemico di fondo.

In *Women in Love* Birkin, profeta e fuorilegge, fa dell'aforisma l'arma risolutiva di ogni discussione. Anche quan-

²⁹ Cfr. G. Lukàcs, *op. cit.*, I, pp. 308-402.

³⁰ Cfr. W. Durant, *op. cit.*, pp. 401-447.

do lo si coglie in avvedute meditazioni, il suo pensiero tende a condensarsi sempre in sofferte generalizzazioni, che tradiscono la sollecitazione ideologica impressagli dall'esterno. Non a caso tra le righe del secondo capitolo Gerald il simbolico ammonisce bonariamente Birkin l'immaginario di monopolizzare tutta l'attenzione del romanzo:

« Don't you agree? », asked Gerald.

« Quite », said Birkin. « Only it bores me rather, when you become aphoristic ».

« Damn you, Rupert, you want all the aphorisms your own way », said Gerald³¹.

La nuova fede proclamata da Nietzsche era l'avvento del Superuomo³², espressione mitica dell'uomo nuovo nato nell'epoca dell'imperialismo post-bismarckiano e destinato ad essere il futuro padrone del mondo. Il superuomo di Nietzsche supera con la volontà di potenza il nichilismo dell'uomo ottocentesco ed accetta come suo amor fati la pienezza dell'essere e della vita (nelle accezioni ideologiche del primo '900). Come per Schopenhauer, così anche per Nietzsche le citazioni sono tratte dalle traduzioni in lingua inglese consultate da Willy Durant:

I teach you superman. Man is something that shall be surpassed. What have ye done to surpass him?

... What is great in man is that he is a bridge and not a goal, what can be loved in man is that he is a transition and a destruction ...³³

Di fronte al corpo gelato ed esanime dell'amico Gerald, Birkin ripete questo concetto nietzschiano, filtrandolo attraverso il linguaggio dell'evoluzionismo spenceriano prima e cercandone la definitiva santificazione con una citazione

³¹ WL, 35.

³² Cfr. W. Durant, *op. cit.*, pp. 401-447.

³³ F. Nietzsche, *Thus Spake Zarathustra*, senza dati. In W. Durant, *op. cit.*, p. 417. Titolo originale dell'opera: *Also Sprach Zarathustra*.

shakespeariana alquanto tendenziosa sulla vanità delle umane cose³⁴ poi:

... Whatever the mystery which has brought forth man and the universe, it is a non-human mystery, it has its own great ends, man is not the criterion ...

God can do without man. God could do without the ichtyosauri and the mastodon. These monsters failed creatively to develop, so God, the creative mystery, dispensed with them.

In the same way the mystery could dispense with man, should he too fail creatively to change and develop. The eternal creative mystery could dispose of man, and replace him with a finer created being. Just as the horse has taken the place of the mastodon.

... He went into the room and sat down on the bed. Dead, dead and cold!

Imperial Caesar dead, and turned to clay

Would stop a hole to keep the wind away³⁵.

La volontà di potenza (*Wille zur Macht*)³⁶ è la versione nicciana dello spirito aggressivo e militarista dello Stato prussiano lanciato alla conquista dei mercati internazionali dello sfruttamento imperialistico della manodopera. Osservando il passaggio d'uno squadrone di cavalleria per le strade di Francoforte, il Nietzsche aveva confessato:

I felt for the first time that the strongest and highest Will to Life does not find expression in a miserable struggle for existence, but in a Will to War, a Will to Power, a Will to Overpower!³⁷

Nel tredicesimo capitolo di *Women in Love*, dedicato al gatto Mino, Birkin ha difficoltà ad ammettere esplicitamente il debito della sua ideologia cosmico-astrale alla *Wille zur Macht* del Nietzsche. Si rifugia, anzi, nel frasario della metafisica aristotelica ed arriva a mascherare il concetto

³⁴ W. Shakespeare, *Hamlet*, V, i.

³⁵ WL, 538-539.

³⁶ Cfr. W. Durant, *op. cit.*, pp. 401-447. Cfr. anche infra, la citazione di WL di cui alla nota 38.

³⁷ Förster-Nietzsche, *The Young Nietzsche*, London, 1912, p. 235. In W. Durant, *op. cit.*, p. 406.

di fondo con l'aiuto della lingua francese. Ursula lo coglie puntualmente in fallo, ma sarà inutile come sempre:

I agree that the *Wille zur Macht* is a base and petty thing. But with Mino, it is the desire to bring this female cat into a pure stable equilibrium, a transcendent and abiding rapport with the single male. Whereas without him, as you see, she is a mere stray, a fluffy sporadic bit of chaos. It is a *volonté de pouvoir*, if you like, a will to ability, taking *pouvoir* as a verb ».

« Ah! Sophistries! It's a the old Adam »³⁸.

Il concetto nicciano della *Wille zur Macht* s'associava indissolubilmente al disprezzo aristocratico delle masse proletarie, della democrazia e del socialismo. Zarathustra dice significativamente ai suoi adepti: « They want something which we have »³⁹. La democrazia livella gli spiriti eletti al rango della mediocrità piccolo-borghese ed operaia. Lo spirito egualitario del cristianesimo ha favorito, per Nietzsche — che tralascia di considerare come, invece, quello spirito sia stato storicamente tradito e calpestato —, la cieca corsa all'emulazione e alla promiscuità degli sciocchi (ebrei e socialisti). Lawrence gli fa da cassa di risonanza:

... Seething masses of miners met daily, carried away by a new religious impulse. The idea flew through them: « All men are equal on earth », and they would carry the idea to its material fulfilment. After all, is it not the teaching of Christ? ... It was a religious creed pushed to its material conclusion ...⁴⁰

Nel piano di realtà narrativa che gli compete, Birkin fa eco al Lawrence:

« I must say », said Birkin, « I detest the spirit of emulation »⁴¹.

³⁸ WL, 167.

³⁹ F. Nietzsche, *Thus Spake Zarathustra*, cit., p. 137-138. In W. Durant, *op. cit.*, pp. 433-434.

⁴⁰ WL, 253.

⁴¹ WL, 31.

Il superuomo di Nietzsche lascerà dunque alle masse subalterne la soggezione ai falsi ideali e porrà invece sé stesso al di là del bene e del male della tradizione nichilistica:

Moral systems must be compelled first of all to bow before the gradations of rank; their presumption must be driven home to their conscience — until they thoroughly understand at last that it is immoral to say that what is right for one is proper for another⁴².

Il concetto non è affatto diverso in Birkin; per il quale, anzi, può ben legittimare la propria condizione di fuorilegge:

« Standard — no. I hate standards. But they're necessary for the common ruck. Anybody who is anything can just be himself and do as he likes »⁴³.

Nelle sue boutades in favore delle idee ereditate da Nietzsche è tutto il clima culturale dell'epopea imperialista:

« I think Gerald is right — race is the essential element in nationality, in Europe at least », he said⁴⁴.

Nove anni dopo, queste idee rimarranno parte integrante della visione lawrenciana nel mondo:

« Every man, in the struggle of conquest towards his own consummation, must master the inferior cycles of life, and never relinquish his mastery »⁴⁵.

5. Oltre Nietzsche non può esservi che il nulla o, se si vuole, il silenzio. Il fuorilegge giunge qui alla sua auto-scienza pura, quella cioè dell'immaginario. Smette perciò

⁴² F. Nietzsche, *Beyond Good and Evil*, senza dati. In W. Durant, *op. cit.*, p. 423. Titolo originale dell'opera: *Jenseits von Gut und Böse*.

⁴³ WL, 35-36.

⁴⁴ WL, 31.

⁴⁵ D.H. Lawrence, *Reflections on the Death of a Porcupine*, 1925, in *The Flying Fish and Other Tales*, cit., p. 196.

di teorizzare su sé stesso, non vuole affatto giustificarsi, anzi chiude ogni porta del suo eletto microcosmo sull'universo logico del discorso. Nel romanzo questa fase suprema è caratterizzata in quel Birkin che sostituisce alla parola il comando: « He looked at her with his strange, non-human singleness. "Yes, you are right", she said »⁴⁶, all'apertura intellettuale la delega delle proprie responsabilità:

There was a darkness over his mind. The terrible knot of consciousness that had persisted there like an obsession was broken, gone, his life was dissolved in darkness over his limbs and his body. But there was a point of anxiety in his heart now. He wanted her to come back. He breathed lightly and regularly like an infant, that breathes innocently, beyond the touch of responsibility⁴⁷.

Prima di diventare figura inconscia da assimilare ai ghiacci, Gerald si sforzerà di preservare per Birkin i contatti logici con simbolico⁴⁸. V'è, tuttavia, nell'uno un mal dissimulato fondo di scetticismo verso l'altro. Fortificatosi nella corazza dell'etica della produttività e del farisaico common sense in cui si condensò l'ideologia del toryismo novocentesco, Gerald si rapporta a Birkin allo stesso modo in cui il borghese sicuro e fiducioso nell'incrollabilità del mondo e dei valori in cui si specchia, guarda ad un camerata un po' strano e geniale. Lo ascolta, è vero, con interesse massonico, ma credergli è tutt'altra cosa!

Gerald really loved Birkin, though he never quite believed in him. Birkin was too unreal; — clever, whimsical, wonderful, but not practical enough. Gerald felt that his own understanding was much sounder and safer⁴⁹.

Sarà poi questa diffidenza sottile a far fallire quel fronte unitario di lotta per l'autosufficienza maschilista dal

⁴⁶ WL, 357.

⁴⁷ WL, 349.

⁴⁸ « Birkin refused to answer any more ... » « I think Rupert means », he said, « that nationally all Englishmen must die ... » (WL, 446-447).

⁴⁹ WL, 226.

potere assertivo delle donne in amore di *Women in Love*, che Lawrence chiamerà *Blutbrüderschaft*, non senza gloriarsi delle suggestioni letterarie offerte dall'epos germanico e, di rimando, dall'opera wagneriana. Provando che è meglio essere soli che in cattiva compagnia, Birkin l'immaginario potrà così sancire nella gratuità narrativa del rito (quello della sassata all'immagine della luna riflessa nello specchio d'acqua di Willey Water) l'estraneità storica del Logos culturale dominante alla « female transcendency »⁵⁰, cioè alla condizione femminile e, conseguentemente, all'annullamento del privilegio nella distribuzione dei ruoli sociali che in quest'ultima è implicito. La legge dell'unione teorizzata nel saggio su Hardy richiede la sottomissione di uno dei due sessi (« the submission of one »)⁵¹, non la loro reciproca collaborazione, e su questo Lawrence non ha dubbi: è il sesso femminile a dover capitolare. In questo senso, il gatto Mino è per così dire il correlativo oggettivo del pensiero narcisista e maschilista di Lawrence.

6. Epos germanico e suggestioni wagneriane forniscono dunque i modelli culturali di riferimento della metafora in cui è traslato il destino di Gerald, ovvero dell'homo oeconomicus nato dal nichilismo del liberalismo ottocentesco e irrimediabilmente avviato al crepuscolo degli dèi con l'apocalittica conflagrazione della Grande Guerra. Mentre i cannoni di Sua Maestà tuonavano implacabilmente contro la stanca Prussia di Erich Maria Remarque, Lawrence il fuorilegge spediva a una delle sue aristocratiche amiche una poesia, dalla quale si può leggere: « Let us rise up, and go from out this grey Last twilight of the Gods, to find again The lost Hesperides where love is pure »⁵². Il romanzo reca fedelmente i segni di questo tratto si-

⁵⁰ WL, 296.

⁵¹ Cfr. F. Ferrara, *Romanzo e Profezia*, Roma, Officina Edizioni, 1982, pp. 39-47.

⁵² Da una poesia senza titolo allegata alla « Letter to Lady Cynthia Asquith » del 2 Novembre 1915, lines 34-36, in *Letters*, cit., p. 268.

gnificativo dell'ideologia lawrenciana. Prima che Birkin e Ursula lascino l'Inghilterra, si legge:

The tram-car mounted slowly up the hill, where the ugly winter-grey masses of houses looked like a vision of hell that is cold and angular. They sat and looked. Away in the distance was an angry redness of sunset. It was all cold, somehow small, crowded, and like the end of the world⁵³.

Per un fuorilegge che si mette in salvo, deve esserci dunque un Gerald che sprofonda. Su quest'ultimo viene a gravare, infatti, il peso della pars destruens dell'ideologia profetica di *Women in Love*. La significazione simbolica si fa pertanto precisa e, soprattutto, motivata. In una sua posa retorica e cattedratica, Birkin si chiede:

Is every man's life subject to pure accident, it is only the race, the genus, the species, that has a universal reference? Or is this not true, is there no such thing as pure accident? Has everything that happens a universal significance? Has it?⁵⁴

Gerald è dunque il novello Siegfried⁵⁵ giunto alla conquista della coscienza infelice. Intorno a lui, il borghese prometeico che ha sacrificato l'Eros alle ragioni storiche dell'Ananke, s'apre la vertigine del vuoto:

His eyes were blue and keen as ever ... He could see the darkness in them, as if they were only bubbles of darkness. He was afraid that one day he would break down and be a purely meaningless babble round a darkness⁵⁶.

Semidio solare⁵⁷ iscritto nella logica dell'industrialismo spietato e disumanizzante del primo '900⁵⁸, Gerald reca su

⁵³ WL, 407-408.

⁵⁴ WL, 28.

⁵⁵ « He is waving », said Ursula. « Yes », replied Gudrun. « Like a Nibelung », laughed Ursula. (WL, 51).

⁵⁶ WL, 261.

⁵⁷ « His totem is the wolf », she repeated to herself. (WL, 16).

⁵⁸ « He found his eternal and his infinite in the pure machine-principle of perfect coordination into one pure, complex, infinitely repeated motion ». (WL, 256-257).

di sé il destino delle razze nordiche, vale a dire di quell'uomo moderno in cui l'astratto cerebralismo mortifica le pulsioni vitali del corpo:

Birkin thought of Gerald. He was one of these strange white wonderful demons from the north, fulfilled in the destructive frost mystery. And was he fated to pass away in this knowledge, this one process of frost-knowledge, death by perfect cold? Was he a messenger, an omen of the universal dissolution into whiteness and snow?⁵⁹

Suo è il destino dei guerrieri germanici, quell'andare incontro alla Not, l'estrema avventura senza redenzione né salvezza, di cui egli aveva già esperito tragici moniti nell'uccisione involontaria del fratello e nella morte della sorellina Diana. Valga per quest'ultimo incidente la piena comprensione della duplice valenza semantica (« ambiguità del terzo tipo », direbbe il compianto prof. Empson) di quel « Di-Oh Di-Oh Di-Di »⁶⁰ con cui Winnie chiama la sorellina caduta in acqua e invita Gerald al suo incontro con la morte: « di » (realizzazione fonica: /dai/) è insieme diminutivo di Diana e verbo 'morire'.

Suo è quel lottare come il dio Vulcano contro la materia inerte — miniere e minatori vengono equiparati cinicamente in un unico piano di sfruttamento e di mercificazione capitalistica⁶¹ — e plasmarla al suo volere. La sua attività febbrile e solare teme la notte e quel riposo che è ristoro fisico e mentale. Tre volte egli si addormenta in pace col mondo e tre volte ripiomba ai piedi del suo ineluttabile destino.

La prima volta, nella tragica notte della morte di Diana, Gerald è in barca con Gudrun ed è sul punto di raggiungere con lei quell'equilibrio mistico tra individualità pure predicato incessantemente da Birkin. Ma in luogo dell'anelato sonno, sopraggiunge il dramma. Il leggiadro capitano d'in-

⁵⁹ WL, 287.

⁶⁰ WL, 201.

⁶¹ « The terms were given: first the resistant Matter of the underground; then the instruments of its subjugation, instrument human and metallic; and finally his own pure will ... » (WL, 257).

dustria che ella aveva visto tuffarsi nelle acque di Willey Water e nuotare libero nella luce del sole⁶², si muta sotto l'influenza nefasta della luna e della notte, numi tutelari dell'autosufficienza verginale e del potere matriarcale di Gudrun, nello strumento impersonale di una volontà universale⁶³. Il nuovo tuffo di Gerald ha tutte le caratteristiche d'una Nekyia⁶⁴, terribile monito della colpa commessa dai Crich ed, insieme, esperienza rituale dell'impossibilità d'ogni sua espiazione terrena.

La seconda volta è nella camera da letto di Gudrun. Ivi egli è approdato dopo aver provocato la morte del padre, alla cui tenace volontà di vivere egli ha opposto la propria di parricidio in aspra e titanica lotta⁶⁵. Nei meccanismi edipici del suo inconscio, Gerald vuole obliterare la fatalità tragica del destino trasmessogli dal padre, colpevole di avere praticato due ideali inconciliabili: la volontà di potenza del capitalismo e la nichilistica morale d'un filantropismo annacquato di precetti religiosi. Il rifiuto di Gerald Crich non può essere quello della madre, per la quale l'unica rinuncia possibile è quella del ruolo di Magna Mater⁶⁶. L'unica strada percorribile per lui è quella d'una conscia e fredda volontà di potenza, aliena alle esigenze gnoseologiche dell'io sensuale. Il ritorno dell'inconscio represso provoca in Gerald una vera e propria dissociazione mentale: « "You see", said Birkin, "part of you wants Minette, and nothing but Minette, part of you wants the mines, the business, and nothing but the business — and there you are — all in bits" »⁶⁷.

⁶² WL, 50-57.

⁶³ « It was as if he belonged naturally to dread and catastrophe ... » (WL, 200).

⁶⁴ « It's curious how much room there seems, a whole universe under there; and as cold as hell ... » (WL, 205-206).

⁶⁵ « He somehow wanted this death, even forced it ». (WL, 363).

⁶⁶ « If I thought that the children I bore would lie looking like that in death, I'd strangle them when they were infant, yes ». (WL, 378).

⁶⁷ WL, 108. L'esempio è addotto da F. Ferrara in *Romanzo e Profezia*, cit., p. 84.

Gudrun capirà che ciò di cui Gerald ha bisogno è la capitolazione nell'abbraccio della donna che è insieme madre e amante. L'unione tra i due avverrà nel capitolo « Death and Love », ove i termini dell'endiadi stanno fra loro in un confuso rapporto di causa ed effetto, non senza la gratificazione d'un linguaggio coloritamente swinburniano⁶⁸. Accettando da lei il culto della Magna Mater, il capitano d'industria ottiene il rapimento estatico del suo io lacerato e abbassa la guardia della conscia volontà che ha eretto a difesa di quello, cedendo così a quel sonno che è, nelle parole del Macbeth shakespeariano, « balsamo dell'anime ferite » (balm of hurt minds) (Act II, sc. ii).

L'ultima volta che Gerald si assopisce è tra le nevi: la metafora è del Lawrence stesso⁶⁹. Mutandosi in demone dei ghiacci, egli schianta il calore sacro della finzione artistica nell'animo alienato⁷⁰ di Gudrun:

« It was snow everywhere, a white, perfect cradle of snow, new and frozen, sweeping up on either side, black crags, and white sweeps of silver towards the blue pale heavens. As they stepped out on the naked platform, with only snow around and above, Gudrun shrank as if it chilled her heart. "My God, Jerry", she said, turning to Gerald with sudden intimacy, "you've done it now". »⁷¹

Gerald scompare tra le nevi come Siegfried dopo una nullificazione progressiva nel ghiaccio che è iperbole lawrenciana d'una estraneazione alla vita e alla sacertà delle sue gioie sensuali. L'aggettivazione « snow-burned »⁷² riferita a Gerald morente rimanda direttamente alla purificazione del

⁶⁸ « He had come for vindication ... Into her he poured all his pent-up darkness and corrosive death, and he was whole again ... And she, subject, received him as a vessel filled with his bitter potion of death ». (WL, 388).

⁶⁹ « ... as he fell something broke in his soul, and immediately he went to sleep ». (WL, 533).

⁷⁰ « She could see it, she knew it, but she was not of it. She was divorced, debarred, a soul shut out ». (WL, 452).

⁷¹ WL, 447.

⁷² WL, 518.

fuoco nella scena finale della *Götterdämmerung*. Lo stesso vuoto di coscienza nel personaggio lawrenciano riecheggia la condizione di Siegfried morente, quella cioè di *unbelehrt*⁷³, per effetto del filtro magico somministratogli da Guttrune. Ancor più wagnariamente, le cime innevate dei monti si mutano in guglie d'una cattedrale, conferendo all'insieme del momento narrativo il suggello d'una solenne religiosità: « But in the heaven the peaks of snow were rosy, glistening like transcendent, radiant spikes of blossom in the heavenly upper world, so lovely and beyond »⁷⁴.

Gerald Crich, il Cristo che si immola per la redenzione della società opulenta (Crich = 'Christ' + 'rich'), ritrova tra le nevi superne il Cristo dei poveri, limite estremo del mondo oltre il quale solo la morte è possibile. Lawrence può a questo punto affidare al suo Birkin il ruolo tradizionalmente svolto dal coro della tragedia classica: quello di liberare nella finzione ritualizzata del capro espiatorio la propria ideologia di fuorilegge dalla necessità della legittimazione intellettuale. La scrittura lawrenciana è, in questo senso, davvero esemplare:

« I didn't want it to be like this — I didn't want it to be like this », he cried to himself. Ursula could but think of the Kaiser's: 'Ich habe es nicht gewollt'. She looked almost with horror on Birkin »⁷⁵.

7. La *pars destruens* dell'ideologia di *Women in Love* si completa con la metafora lawrenciana sul destino dell'arte. Il modello culturale di riferimento è, stavolta, un classico di J. W. Goethe, il romanzo *Die Wahlverwandschaften* (1809).

In verità, le derivazioni del romanzo lawrenciano da quest'opera sono molteplici e qui possono essere solo accennate: la rinuncia al contesto sociale della narrazione come polo dialettico del romanzo borghese in favore del-

⁷³ Cfr. R. Wagner, *Götterdämmerung*, Firenze, Sansoni, 1974, III, ii.

⁷⁴ WL, 452.

⁷⁵ WL, 539.

l'esemplarità della fabula⁷⁶; la costruzione dell'ideologia di fondo attraverso le esperienze di una doppia coppia di protagonisti, l'una destinata a sopravvivere allo sfacelo in virtù d'una più ampia comprensione delle umane cose, l'altra a perire tragicamente perché moralmente più debole; l'incidente della festa sul lago come momento narrativo capace di catalizzare epifanie decisive alla vita delle coppie destinate a soccombere (Eduard-Ottillie e Gerald-Gudrun); etc.

Di fatto, Goethe aveva preso coscienza dei profondi mutamenti sociali che s'accompagnavano alle guerre napoleoniche, e aveva voluto trasporre nella soluzione narrativa lo sconvolgimento degli equilibri storici nel rapporto tra classi aristocratiche e classi emergenti, tra l'individuo settecentesco e i mutamenti della natura stilizzata in cui questi si specchiava (il parco in stile inglese). Aiutandosi col linguaggio della chimica, lo scrittore tedesco aveva chiamato « affinità elettive » (*Wahlverwandschaften*) le irresistibili forze associative e disgregatrici che concorrono alla formazione del destino dell'individuo esemplare e, in senso più ampio, della sua società:

... ciò che chiamiamo pietra calcarea è una terra calcarea più o meno pura, intimamente combinata con un acido sottile che ci è noto in forma di gas. Se tuffiamo un pezzo di questa pietra nell'acido solforico diluito, questo attrae subito la calce e si trasforma con essa in gesso, mentre l'acido sottile e gasoso sfugge. Avviene quindi una separazione e una nuova composizione, tanto che ormai ci si crede autorizzati ad usare il termine di affinità elettiva, perché si ha veramente l'impressione che un rapporto venga preferito all'altro ed eletto al posto dell'altro⁷⁷.

Nel rapporto tra Gudrun e Gerald è l'applicazione lawrenciana di questo concetto goethiano. Già nel primo capitolo del romanzo, la giovane artista di Beldover si chiede:

« Am I really singled out for him in some way, is there really

⁷⁶ Cfr. D. H. Lawrence, « Prologue to *Women in Love* », written in 1916, published in *Texas Quarterly*, VI, Spring 1963.

⁷⁷ J. W. Goethe, *Le affinità elettive*, Milano, Rizzoli, 1962, pp. 56-57.

some pale gold, arctic light that envelopes only us two? », she asked herself. And she could not believe it, she remained in a muse, scarcely conscious of what was going on around⁷⁸.

Lawrence intende l'affinità elettiva di Gudrun a Gerald come slancio artistico d'una ricercata volontà di vivere: « Don't you find yourself getting bored? », she asked of her sister. « Don't you find, that things fail to materialize? Nothing materializes! Everything withers in the bud »⁷⁹.

A quella volontà di vivere è demandato il compito di attrarre a sé come limite estremo d'ogni possibile esperienza, come morte rituale, la forza distruttiva che è in Gerald:

Oh, and the beauty of the subjection of his loins, white and dimly luminous as he climbed over the side of the boat made her want to die, to die.

... He was not like a man to her, he was an incarnation, a great phase of life.

... And she knew it was all no good, and that she would never go beyond him, he was the final approximation of life to her⁸⁰.

Due episodi del romanzo catalizzano l'attenzione del lettore su quest'esperienza.

L'uno è quello della giumenta araba nel nono capitolo, esperito da Gudrun come frammento epifanico d'una verità eterna⁸¹. Affondando gli speroni nel corpo dell'animale, irretito dallo stridìo metallico d'una locomotiva — efficace immagine lawrenciana a metà tra il fallico e il perverso —, Gerald trasmette a Gudrun la sua volontà di dominio, di annientamento di quel mondo verginale ed autosufficiente che ella ha creato per sé e per la sua arte:

The world reeled and passed into nothingness for Gudrun, she could not know any more.

⁷⁸ WL, 16.

⁷⁹ WL, 9.

⁸⁰ WL, 203.

⁸¹ « Gudrun could see the whole scene spectacularly, isolated and momentary, like a vision isolated in eternity ». (WL, 124).

... she herself was cold and separate, she had no more feeling for them. She was quite hard and cold and indifferent⁸².

L'altro episodio è quello del coniglietto, nel diciottesimo capitolo, ove il rituale è più evidente. Gerald e Gudrun vengono graffiati dalla bestiola ed associati nel rito del sangue⁸³. Gerald codifica così allo specchio il suo ruolo di dominatore, mentre Gudrun è costretta a vedere nel coniglio che si dibatte per la vita lasciando l'ultimo grido di terrore al suo giustiziere, una immagine perdente di sé e un'iperbole della pericolosità del suo gioco⁸⁴. La sua reazione è improntata al sovvertimento di quel rapporto di dominio:

« God be praised we aren't rabbits », she said in a high, shrill voice.

The smile intensified a little on his face.

« Not rabbits? », he said, looking at her fixedly.

Slowly her face relaxed into a smile of obscene recognition.

« Ah, Gerald », she said in a strong, slow, almost man-like way. « All that, and more ».

Her eyes looked up at him with shocking nonchalance.

He felt again as if she had hit him across the face — or rather as if she had torn him across the breast, dully, finally. He turned aside⁸⁵.

Nel trattamento degli animali da parte di Gerald, ella scorge la trasgressione, il reato contro la sua logica, per la quale invece gli animali sono il soggetto d'una metafora artistica⁸⁶ capace di appagare il ricercato sensazionalismo

⁸² WL, 124.

⁸³ « There was a league between them, abhorrent to them both. They were implicated with each other in abhorrent mysteries ». (WL, 272).

⁸⁴ « ... she looked almost unearthly. The scream of the rabbit, after the violente tussle, seemed to have torn the veil of her consciousness ». (WL, 271).

⁸⁵ WL, 273-274.

⁸⁶ « That's what they (her models; E.C.) are — animals and birds ... » (WL, 105).

della sua volontà di vivere. Delicata e fragile, Gudrun assomma nel suo estetismo narcisista le virtù eroiche ed aristocratiche bandite dal filisteismo piccolo-borghese: le affettazioni e il gusto insolito nel vestire, la civetteria auto-compiaciuta, il piacere del paradossale, il concettino finalizzato a quell'*épater le bourgeois* già caro al dandyismo fine '800, la volontà di fare della propria vita un'opera d'arte:

You'll find that the real chic thing is to be absolutely ordinary, so perfectly commonplace and like the person in the street, that you really are a masterpiece of humanity, *not the person in the street actually, but the artistic creation of her*⁸⁷.

(Il corsivo è mio)

La volontà di vivere di Gudrun non ha nulla di schopenhaueriano, non genera fleurs du mal⁸⁸, ma è posa intellettuale e manierata. La sua concezione dell'arte ricorda da vicino quella di W. Pater, ma trattiene in unica soluzione di forzata continuità storica i modelli culturali del '700 (Jane Austen e il parco di Breadalby), l'estetismo post-vittoriano, la munificenza eduardiana e la perversione di Loerke. Il suo isolamento, specchio dell'alienazione dell'artista nell'epoca d'assalto del nuovo capitalismo, è visto da Lawrence come conseguenza d'un mancato contatto con le radici più profonde e sacre dell'essere, della vita e del sesso: « Gudrun felt herself outside. Always this desolating, agonized feeling, that she was outside of life, an onlooker...⁸⁹. Pur gratificandosi nel simbolico con Ursula, che è narrativamente sotto l'egida dell'immaginario Birkin, Gudrun è esemplare figura di reietto, di fuorilegge mancato: « Perhaps it was not in her to marry. She was one of life's outcasts, one of the drifting lives that have no root »⁹⁰.

Il confronto Birkin-Gudrun è mirabilmente esemplifi-

⁸⁷ WL, 56.

⁸⁸ Cfr. WL, 193.

⁸⁹ WL, 185.

⁹⁰ WL, 424.

cato nell'impiego sapiente dei symbola⁹¹ narrativi. Nella prima metà di uno di questi, Gudrun disegna dei fiori acquatici sul suo album da disegno, mostrando di conoscerne bene ogni aspetto visivo. Ma Schopenhauer aveva detto: « We can never arrive at the real nature of things from without »⁹². E Birkin gli aveva fatto da eco:

« It is your reality, nevertheless », he said, « that dark river of dissolution. You see it rolls in us just as the other rolls — the black river of corruption. And our flowers are of this — our sea-born Aphrodite, all our white phosphorescent flowers of sensuous perfection, all our reality, nowadays »⁹³.

Nell'arte virginea e sublimata di Gudrun non è dato di vedere il fiore anche dalla parte delle radici, ov'è non solo acqua ma anche fango. Nell'altra metà del symbolon Birkin mostra invece di conoscere non solo la rosa ma anche il loto (per dirla alla Melchiori), disegnando un'oca calda e sensuale in mezzo a dell'acqua e a del fango gelido.

Lawrence si avvede dunque della finzione esistenziale celata dietro la posa artistica: il problema era di coscienza, non di inconscio. L'ironia di Gudrun⁹⁴ è l'atteggiamento mentale d'una coscienza corrosivamente critica, progettata nell'opera di riduzione del mondo alle ciniche esigenze d'un esasperato sensazionalismo:

Did she want 'goodness'? Who but a fool would accept this of Gudrun? This was but the street view of her wants. Cross the threshold, and you found her completely, completely cynical about the social world at its advantages. Once inside the house of her

⁹¹ Cfr. V. Cilento, *Comprensione della religione antica*, Napoli, Morano, 1967, p. 133, 6n: « Symbolon significa, originariamente un oggetto spezzato in due parti di cui due ospiti conservavano ciascuno una metà, che trasmettevano in eredità. Le due parti riunite servivano a far riconoscere i portatori e provare l'antica relazione di ospitalità ».

⁹² A. Schopenhauer, *op. cit.* In W. Durant, *op. cit.*, p. 311.

⁹³ WL, 192-193.

⁹⁴ « Everything turned to irony with her: the last flavour of everything was ironical ». (WL, 470).

soul, and there was a pungent atmosphere of corrosion, an inflamed darkness of sensation, and a vivid, subtle, critical consciousness, that saw the world distorted, horrific⁹⁵.

Anacoluti e sgrammaticature a parte (il punto di vista narrativo è di Loerke!), si colga in quel « cross the threshold » il riflesso significativo del titolo del ventunesimo capitolo, « Threshold » appunto.

La soglia, in quel caso, era quella che delimitava l'immaginario sacro ed artistico di Gudrun e Winnie dalla profana Shortlands e, quindi, da Gerald. Winnie, come la Ottilie goethiana, ha raggiunto il limite estremo dell'isolamento virgineo e femminilista dell'arte per l'arte. Diabolica e perversa, ella va fino in fondo alla strada della disumanizzazione dell'individuo originata dalla divisione specialistica del lavoro nell'epoca storica del capitalismo pianificato. Laddove Gudrun privilegia nella sua arte piccole ed insolite sculture di animali e uccelli, Winnie crea per sé un insieme fittizio di rapporti affettivi con i pet animals di Shortlands, tra i quali privilegia le femmine e rimprovera i maschi. La sua concezione della vita come ancilla artis è per Lawrence un vero e proprio insulto alla dignità dell'esistenza: l'arte va messa al servizio della vita, non la vita a quello dell'arte. Loerke è già dietro l'angolo, e con lui il compiacimento della sua rovina.

Loerke è l'Anticristo che spinge l'umanità verso l'odio e la guerra, nel baratro della perversa mortificazione della vita e dell'uomo, e che fa di questo scellerato proposito la ragione estetica della propria corrotta brutalità. Il corollario lawrenciano di questa agghiacciante offesa alla vita è l'amore sterile e alienato tra i ghiacci, cioè l'amore omosessuale con Leitner⁹⁶ o quello platonico con Gudrun⁹⁷.

⁹⁵ WL, 507-508.

⁹⁶ « It was evident that the two men had travelled and lived together, sharing the same bedroom, had now reached the stage of loathing ». (WL, 475).

⁹⁷ « I tell you what, I would give everything, everything, all your love, for a little companionship in intelligence ». (WL, 516).

L'arte, per Loerke, ha perso ormai ogni funzione rituale⁹⁸, si è emancipata da ogni contesto ideologico, diventando movimento assoluto di forme meccaniche e, quindi, verità assoluta dell'epoca industriale e della forza disumanizzante di questa:

Men will not go on submitting to such intolerable ugliness. In the end it will hurt too much, and they will wither because of it. And this will wither the work as well. They will think the work itself is ugly: the machines, the very act of labour. Whereas the machinery and the acts of labour are extremely, maddening beautiful. But this will be the end of our civilization, when people will not work because work has become so intolerable to their senses, it nauseates them too much, they would rather starve. Then we shall see the hammer used only for smashing, then we shall see it. Yet here we are — we have the opportunity to make beautiful factories, beautiful machine-houses — we have the opportunity⁹⁹.

Loerke è convinto che l'opera d'arte sia fine a se stessa perché autocoscienza pura di pensiero e azione¹⁰⁰, mentre per Birkin — che fiuta l'inganno della sua sedicente de-ideologizzazione — « egli odia l'ideale con tutto il cuore, eppure ne è dominato » (He hates the ideal utterly, yet it still dominates him)¹⁰¹.

Loerke esemplifica in modo significativo il rapporto alienato tra arte e società nell'epoca storica della massima profanazione (o, nel migliore dei casi, di laicizzazione) dell'una da parte dell'altra. Il futuro dell'arte è segnato: essa può paradossalmente sopravvivere solo negando sé stessa nella negazione stessa della realtà. Vengono così a frantumarsi le proprietà relazionali del processo semiologico: l'arte è veicolo segnico che annulla tutte le funzioni semio-

⁹⁸ Lo spunto lawrenciano (« Art should interpret industry as art once interpreted religion », WL 477) divenne nota teoria d'arte nel 1936 con la pubblicazione di *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità di massa* di W. Benjamin.

⁹⁹ WL, 477.

¹⁰⁰ « It is a work of art, it is a picture of nothing, of absolutely nothing ». (WL, 484).

¹⁰¹ WL, 481.

tiche del segno, assimilando ed insieme espurgando sia il designato che l'interpretante dell'intero processo di significazione.

Per Gudrun tali proprietà non venivano negate, bensì trasferite in un differente campo semantico. La metafora sostituiva la mimesi¹⁰² ed approdava a quella *critical consciousness* ravvisata da Loerke. Designato e segno divorziavano nella sfera della rappresentazione sensibile e venivano relegati ai margini intellettuali dell'esistenza borghese. L'artista perveniva così alla sua coscienza infelice e insieme all'illusoria promessa di riconciliazione. Loerke annienta ora non solo la metafora e, quindi, quell'illusione, bensì anche la realtà messa tra parentesi. La *Lebensphilosophie* imperialistica raggiunge così l'apice della mistificazione ideologica: l'artista scinde arbitrariamente i relata del suo processo semiologico anche nella sfera del concetto e naufraga sull'ultima Thule della sua condizione alienata.

¹⁰² « How stupid anthropomorphism is! Gudrun is really impudent, insolent, making herself the measure of everything, making everything come down to human standards ». (WL, 298).

SPAZI E PIACERI DEL TESTO ESOTICO:
GEORGE MOORE E OSCAR WILDE *

di

Maria Del Sapio

Pour l'enfant, amoureux de cartes et d'estampes,
L'univers est égal à son vaste appétit.
Ah! que le monde est grand à la clarté des lampes!
Aux yeux du souvenir que le monde est petit!

(Baudelaire, *Le Voyage*)

Fra il libro e la lampada: lo studio dell'artista

Come il viaggio nella Londra di « fango e di fuliggine » che il protagonista di *A Rebours* conclude fra una libreria e un paio di taverne parigine, la vera avventura esotica *fin-de-siècle* inizia e si conclude in un interno. Comincerò perciò con la descrizione di un interno, uno studio d'artista, poiché è nel suo spazio chiuso che erudizione e delirio fantasmatico, il sapere e l'immaginario, la storia e la leggenda, l'archeologia e il bric-à-brac si alleano per ordire la preziosa trama del testo esotico decadente, edificazione di un *altrove* nel tempo e nello spazio posto sotto il dominio sovrano della scrittura.

* Questo articolo è elaborazione di un intervento fatto nel corso sull'esotismo letterario che Luciano Zagari ha svolto all'Istituto Universitario Orientale di Napoli.

Lo studio è di Flaubert — precursore per tanti versi del decadentismo — e la descrizione, che traggo dal *Journal* di Jules e Edmond de Goncourt, è datata 29 ottobre 1863:

Eccoci nello studio di lavoro ostinato e senza tregua, di continuo travaglio, da cui sono usciti *Madame Bovary* e *Salammbô*.

Attraverso due finestre, che danno sulla Senna, si possono vedere l'acqua del fiume e i battelli che passano; altre tre si aprono sul giardino [...] Negli spazi liberi, tra queste ultime finestre, dei corpi di libreria in quercia, a colonne ritorte, armonizzano con il corpo centrale, che occupa tutta la parete chiusa della stanza [...] Tra le due finestre che danno sulla Senna, si alza sopra un piedistallo quadrato tinto in bronzo, il ritratto in marmo bianco della sorella morta, eseguito da Pradier [...] A lato, un divano-letto con il materasso ricoperto da un drappo turco e carico di cuscini. In mezzo alla stanza, vicino a una tavola su cui una cassetta indiana a disegni colorati sorregge un idolo dorato, c'è la scrivania, grande e rotonda, coperta da un tappeto verde, con un calamaio a forma di rospo.

Una vivace tela di Persia, di tipo antico orientaleggiante, a grandi fiori rossi, adorna porta e finestre. Qua e là sul camino, sui tavoli, sui ripiani della biblioteca, appese a dei bracci o applicate contro il muro, delle cianfrusaglie orientali: amuleti ricoperti dalla patina verde caratteristica degli oggetti egiziani, delle frecce, delle armi, degli strumenti musicali, una panca di legno di quelle su cui i popoli d'Africa dormono, tagliano la carne e si siedono, dei piatti di rame, delle collane di vetro e due piedi di una mummia che lo stesso Flaubert ha portato alla luce nelle grotte di Samouin e che, in mezzo alle brosure, risaltano con un colore di bronzo fiorentino e con la vita contratta dei loro muscoli.

In questa stanza c'è l'uomo con i suoi gusti e il suo talento: la sua vera passione è per questo Oriente grossolano, nella sua natura di artista c'è un fondo di barbarie¹.

Per i non certo benevoli fratelli Goncourt — noti e raffinati collezionisti di oggetti d'arte e iniziatori nella Francia ottocentesca del gusto per cineserie e giapponeserie — la grossolana attrezzatura kitsch di questo studio può essere discutibile fino a includere l'Oriente evocato nelle opere dello scrittore.

¹ E. e J. de Goncourt, *Journal. Mémoires de la vie littéraire* (trad. it. *Il diario dei Goncourt*, Milano, Garzanti, 1965, pp. 98-99).

Quale esempio di un gusto che diventerà presto moda e che vedrà proliferare in tutta Europa ben più variopinti e appariscenti interni orientaleggianti (si pensi alle eccentriche dimore parigine di Robert de Montesquiou, scenario della sua poetica delle cose e dei suoi « voyages immobiles »², allo studio di Makart a Vienna³ o alla Peacock Room dipinta da Whistler per Sir James Leyland), lo studio di Flaubert a noi interessa soprattutto per il valore che esso riveste in quanto condizione emblematica della scrittura del testo esotico.

Il tragitto della scrittura verso l'*altrove* esotico passa infatti attraverso questi interni per fermarsi, per diventare racconto di una visionaria immobilità, di una vertigine da spaesamento alimentata dai segni di questi stessi interni, segni duplicati e resi incandescenti da una biblioteca o da una pinacoteca le quali riverberano tutta l'intricata, erudita e sincretica rete dei percorsi che la cultura e l'immaginario hanno tracciato nel tempo sui luoghi esotici.

L'esotismo *fin-de-siècle* è spaesamento erudito alla Flaubert, è « hashish storico » secondo un'espressione che lo stesso Flaubert usò per *Salammbô*: « Parliamo del romanzo cartaginese in cui è immerso ». Il resoconto è sempre dei Goncourt. « Ci racconta le sue ricerche, i suoi lavori, le sue letture, tutto un universo di appunti che potrebbero servire come piedistallo a un Beulé, la difficoltà di trovare

² *Voyages immobiles* è il titolo di una sezione delle sue memorie, *Les pas effacés*, pubblicate postume nel 1923.

³ Tipica del convulso esotico degli interni di moda nel secondo Ottocento è la singolare lista di oggetti futili che Mario Praz riesce a mettere insieme sulla base del quadro *Studio del pittore Hans Makart* (1885) di Rudolf von Alt: « vasi cinesi, bronzi pseudo-rinascimentali, strumenti musicali, avori, armi vetuste, frammenti d'altari barocchi, busti, sarcofagi, stemmi, velluti, braceri di metallo, lucerne medievali tedesche di corna di cervo terminanti in busti di sirene, tappeti orientali, pelli di animali, armi africane, mensole, paraventi, ventagli, e palme, palme, palme ... » (*La filosofia dell'arredamento*, Milano, Longanesi, 1981, p. 367. Di Praz cfr. anche « Il sogno orientalista », in *Perseo e la Medusa*, Milano, Mondadori, 1979, p. 172).

parole esatte che lo obbliga a continue metafore: 'Sapete quale è la mia ambizione? Chiedo a un uomo onesto di chiudersi per quattro ore in una stanza con il mio libro; io voglio dargli un modello di hashish storico. Ecco ciò che voglio...' »⁴.

Per Flaubert, così come per la successiva generazione di esteti, condizione di questa vertigine da dislocazione storica oltre che geografica non è tanto il viaggio (che pure qualcuno compirà in Oriente), quanto l'immobilità, l'estranearsi in una stanza dalle tende tirate e illuminata da luce artificiale e qui estenuarsi nella costruzione di fantasmagorie di luci, forme e colori la cui sontuosità appartiene alla meticolosità e alla pazienza del sapere.

« In realtà il XIX secolo ha scoperto uno spazio di immaginazione di cui le età precedenti probabilmente non avevano sospettato la potenza », dice Foucault nel saggio che ha dedicato alla *Tentation de Saint Antoine*:

Questo nuovo luogo di fantasmi non è più la notte, il sonno della ragione, il vuoto incerto spalancato davanti al desiderio: è al contrario la veglia, l'attenzione continua, lo zelo erudito, l'attenzione sempre vigile. Il chimerico ormai nasce dalla superficie nera e bianca dei segni stampati, del volume chiuso e polveroso che si apre su un volar via di parole obliate; si dispiega con cura nella biblioteca attutita, con le sue colonne di libri, i suoi titoli allineati, i suoi scaffali che la limitano da tutte le parti ma che per un altro verso si spalancano su mondi impossibili. L'immaginario si inserisce tra il libro e la lampada [...] si stende tra i segni, da libro a libro, nell'interstizio delle ripetizioni e dei commenti; nasce e si forma nell'intercapedine dei testi. È un fenomeno da biblioteca⁵.

L'*altrove* esotico dei decadenti, come il fantastico di cui parla Foucault e con il quale si confonde, si dispone sul versante della cultura, nasce nelle pieghe inquietanti della sua memoria storica, rivisita e ricombina, contro l'autenticità e la verosimiglianza del naturale, gli eccessi di artificialità depositati nel sapere di civiltà in via di

⁴ E. e J. de Goncourt, *op. cit.*, p. 58.

⁵ M. Foucault, « Un fantastico da biblioteca », in *Scritti letterari*, Milano, Feltrinelli, 1971, pp. 137-138.

decomposizione: l'Africa di Cartagine, l'Egitto dei Tolomei, la Grecia orientaleggiante di Alessandro, la Roma di Caligola, Eliogabalo, Tiberio — la Roma di Petronio —, l'impero di Bisanzio, l'Oriente dei trofei archeologici, delle città morte e dei templi policromi dedicati a divinità dai nomi esotici. È l'esotismo costituzionalmente di tipo anti-quario, ma senza le preoccupazioni filologiche dell'archeologia, che nei casi peggiori riempirà di scenari kitsch tanti dipinti di fine secolo (è il caso di Alma Tadema oggi rivalutato).

L'immagine esotica passando attraverso lo spazio reale o immaginario di uno studio segna insomma non l'allontanamento dalla civiltà bensì l'ingresso in un mondo di più sofisticato e consapevole artificio.

Che l'immagine esotica, la 'parola obliata', addirittura coincida con l'idea decadente di scrittura, rappresentandone la più completa realizzazione, è esemplarmente registrato, oltre che in opere famose di Wilde (*Salomé*, *The Sphinx*, *The Picture of Dorian Gray*), in quel compendio di pose *fin-de-siècle* che sono le *Confessions of a Young Man*, una sorta di autobiografia letteraria con al centro l'eroe fittizio Edwin Dayne, che George Moore scrisse nel 1888 dopo un lungo soggiorno di circa sei anni a Parigi.

La dedica a Jaques Blanche⁶ che George Moore scrive in francese, perché quella è la lingua che sa dire gli inquieti e sedentari esotismi dell'immaginario, introduce attraverso una doppia mediazione culturale, francese e egiziana, all'atto della scrittura come ad un rito funerario:

L'âme de l'ancien Egyptien s'éveillait en moi quand mourut ma jeunesse, et j'ai eu l'idée de conserver mon passé, son esprit et sa forme, dans l'art.

⁶ Jaques Blanche è pittore amico di Whistler e di Robert de Montesquiou. Del suo studio orientaleggiante a Auteuil, costruito a imitazione di quello di Whistler, Wilde ebbe a dire: « J'aime tant voir votre atelier avec sa porte bleue de paon, et la petite chambre verte et or, car c'est pour moi une fraîche oasis de beauté dans le désert de Louis seize que je trouve à Paris » (lettera del 9-10(?) aprile 1883, in *The Letters of Oscar Wilde*, ed. by R. Hart-Davis, London, 1962, p. 145).

Alors trempant le pinceau dans ma mémoire, j'ai peint ses joues pour qu'elles prissent l'exacte ressemblance de la vie, et j'ai enveloppé le mort dans les plus fins linceuls. Rhamesès le second n'a pas reçu des soins plus pieux! Que ce livre soit aussi durable que sa pyramide!

Votre nom, cher ami, je voudrais l'inscrire ici comme épitaphe ...⁷

Lo scrivere come una cerimonia. Ed è un'imbalsamazione, un rituale esotico, antico, un rituale di sovrano, a simboleggiare l'accesso nel regno del perfetto artificio a cui appartengono la forma e la scrittura. Chi scrive è il cerimoniere di un rito funerario così come capo di un protocollo funerario era la divinità egizia della scrittura, Thot: primo funzionario del faraone, patrono degli scribi e maestro dei libri, iniziatore degli uomini alle lettere e alle arti, ma anche divinità della morte non solo perché di dei e uomini contava i giorni, non solo perché presiedeva alla toilette dei morti, ma anche perché alla parola vivente del dio-re sostituisce il corpo esanime della scrittura⁸.

È un ordine convenzionalizzato quello della scrittura. Entrare nel palazzo dell'arte, farne parte, sembra appunto significare per Moore morire al naturale della vita e entrare nel regno che codifica in segno il sapere sulla vita e sulla natura. Tanto più il protocollo altamente formalizzato di estinti riti e sistemi di raffigurazione orientali sembra offrirsi come memoria, luogo per eccellenza in cui questo sapere rimane tracciato come pura forma, come arabesco, come bellezza.

Il soggetto muore dunque al presente della vita per rinascere come istanza sovrana nella sontuosa singolarità di una scrittura obliata. In questo senso, assegnando al soggetto una padronanza culturale delle sue visioni, me-

⁷ G. Moore, *Confessions of a Young Man*, ed. by S. Dick, Montreal and London, McGill-Queen's University Press, 1972, p. 33.

⁸ Mi richiamo alla trattazione che ne fa J. Derrida nel saggio « La pharmacie de Platon » (in *La dissémination*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, pp. 96-107).

diata cioè dallo spazio della biblioteca, l'immagine esotica permette di disporre del piacere della simbolizzazione che viene dalla letteratura in modo dispotico e privato. L'apertura verso l'infinito dell'*altrove*, regolata per converso da questa chiusura esclusiva sul sapere, diventa esercizio di un dominio incontrastato sulla molteplicità dei luoghi che danno forma al desiderio, e a un desiderio non comune.

Ritorna allora emblematico lo spazio dello studio, le tende tirate, la luce artificiale, in cui il cerimoniere di questa forza-sapere⁹ in una condizione di ozio erudito — la zelante immobilità dello scrivere — sperimenta sul mondo della forma e delle parole la stessa sovranità, lo stesso fasto, la stessa estenuata femminile raffinatezza dei despoti ai quali ambisce sostituirsi. È una condizione riassunta nei celebri versi di Verlaine: « Je suis l'Empire à la fin de la décadence, / Qui regarde passer les grands Barbares blancs / En composant des acrostiches indolents / D'un styl d'or où la languueur du soleil dans » (*Languueur*); una condizione di ultimo imperialismo del verbo che con Verlaine, e soprattutto con Gautier, Moore condivide con tutta l'esagerazione del neofita:

He [Gautier] taught me that our boasted progress is but a pitfall into which the race is falling, and I learned that the correction of form is the highest ideal, and I accepted the plain, simple conscience of the pagan world as the perfect solution of the problem that had vexed me so long; I cried, «ave» to it all: lust, cruelty, slavery, and I would have held down my thumbs in the Colosseum that a hundred gladiators might die and wash me free of my Christian soul with their blood¹⁰.

Moore che si dichiara « feminine, morbid, perverse. But above all perverse, almost everything perverse inte-

⁹ Un'interessante discussione di questo aspetto in Pierre Loti si trova nel saggio di Roberta Maccagnani « Pierre Loti: dalla maschera esotica alla sovranità coloniale », in *Letteratura, esotismo, colonialismo* di A. Licari, R. Maccagnani e L. Zecchi, Bologna, Cappelli, 1978, p. 77.

¹⁰ G. Moore, *op. cit.*, p. 80.

rests, fascinates me »¹¹, vive attraverso questa scrittura autobiografica una sorta di deriva controllata, un lasciarsi consapevolmente trasportare da tutte le seduzioni dell'immaginario dell'estetismo francese secondo un'economia dell'eccesso fatta di citazioni, ritagliata dai libri e resa sontuosa da tutte le voci del linguaggio esotico *fin-de-siècle* che Moore visita e cattura, vantandosene, con frenesia predatoria. Fino a proporre se stesso come involucro neutro, epidermide disponibile, una resa incondizionata della soggettività alle suggestioni del significante.

Il bottino prezioso, una fantasmagoria di parole, è ciò che effettivamente per l'autore rende inebriante e singolare questa avventura autobiografica: viverci, scriversi come soggetto esotico, come soggetto di un'avventura compiuta attraverso i preziosismi del linguaggio — preziosismi improduttivi, femminei, scandalosi.

Il vocabolario di questa lingua fastosa è in Mallarmé, in Villiers de l'Isle Adam, è in Coppée — « pugnali, armature, gioielli, porcellane »; in Hérédia — « rovine, sabbie, ombre e silhouette di palme e di colonne, negri, colori cremisi, spade, silenzio e arabeschi »¹²; in Gustave Khan i cui versi per Moore sono « musica dolce, elusiva, ermafrodita », pieni di dalie, pavoni e rose lunari, corpi illanguiditi da ritmi profumati e desideri nati dall'incenso e dal racconto¹³. È poi il turno di Verlaine: crepuscoli di *Les fêtes galantes* fatti di « blu, giallo, verde, malva e timida porpora »; malia di *Parsifal*, di una inquietante musica in falsetto e di un primitivismo solenne e barbarico come lo « odour of iris exhaled by some ideal tissues, or of a missal in a gold case, a precious relic of the pomp and ritual of an archbishop of Persepolis »¹⁴.

Questa avventura del desiderio compiuta attraverso la forma e i simulacri è annunciata del resto già nella prima

¹¹ *Idem*, p. 76.

¹² *Idem*, p. 84. I versi di Hérédia che Moore riporta sono presi da *A une ville morte*.

¹³ *Idem*, p. 86. Citazioni di Khan da *Les palais nomades*.

¹⁴ *Idem*, p. 87.

pagina delle *Confessions* dove Moore si esibisce in un'etica della simulazione, un'etica dell'insincerità ricalcata sul Pater di *The Renaissance*, non esitando a definirsi un uomo di cera, una superficie plasmabile secondo qualsiasi foggia:

I came into the world apparently with a nature like a smooth sheet of wax, bearing no impress, but capable of receiving any; of being moulded into all shapes. Nor am I exaggerating when I say I think that I might equally have been a Pharaoh, an ostler, a pimp, an archbishop ...¹⁵.

Tutta la carriera di Moore sembra essere stata spesa all'insegna di questa vocazione: inseguire, produrre dei doppi illusionistici, delle immagini identificanti (fossero esse quelle di una posa, di una fede estetica o di un ideale politico) e lasciarsi sedurre, come ogni narcisista che si rispetti, dallo charme un po' perverso, o appena sufficientemente eccentrico di queste immagini di sé. Moore che sapeva di essere a « man who made himself because he imagined himself »¹⁶, e che con un impegno autobiografico durato tutta una vita (sono ben sei i suoi scritti autobiografici) non smise mai di *immaginare* se stesso, è soprattutto nell'immaginario esotico che trova non solo il modo per fuggire di singolarità vicaria la sua esperienza, ma anche il modello del processo di duplicazione che è inerente all'immaginare (il sostituire l'immagine alla cosa).

Durante il soggiorno parigino, nel periodo della sua iniziazione all'estetismo, è innanzitutto il sapere esotico che gli offre la possibilità di un trasgressivo polimorfismo posto sotto il dominio dell'ordine simbolico della letteratura. È un gioco di eclettica e libera produzione di apparenze, un gioco con immagini il cui dispositivo è controllato da una prospettiva localizzata: quella dello studio come luogo simbolico della rivalsa dell'immaginario sul reale, dell'artificio sul naturale.

¹⁵ *Idem*, p. 49.

¹⁶ Cit. in « George Moore's Early Fiction » di M. Chaikin, in G. Owens (ed.), *George Moore's Mind and Art*, Edinburgh, Oliver and Boyd, 1968, p. 21.

Ed è forse questa consapevolezza di aver tradotto in repertorio di pose e di frasi l'estetismo francese, di aver tradotto in codice d'esteta l'erudizione esotica, di averne logorato e estenuato il senso a forza di citare, che conferisce alla « confessione dei peccati » di Moore un'involontaria ironia che non manca a tratti di farsi esplicita come nella descrizione del suo appartamento da sibarita a Parigi:

Then I took an *appartement* in one of the old houses in Rue de la Tour des Dames [...] It was Marshall of course who undertook the task of furnishing, and he lavished on the rooms the fancies of an imagination that suggested the collaboration of a courtesan of high degree and a fifth-rate artist [...] The drawing room was in cardinal red, hung from the middle of the ceiling and looped up to give the appearance of a tent; a faun, in terra cotta, laughed in the red gloom, and there were Turkish couches and lamps. In another room you faced an altar, a Buddhist temple, a statue of the Apollo, and a bust of Shelley. The bedrooms were made unconventional with cushioned seats and rich canopies; and in picturesque corners there were censers, great church candlesticks, and palms; then think of burning incense and wax and you will have imagined the sentiment of our apartment in Rue de la Tour des Dames. I bought a Persian cat, and a python that made a monthly meal off guinea pigs; Marshall, who did not care for pets, filled his rooms with flowers — he used to sleep beneath a tree of gardenias in full bloom. We were so, Henry Marshall and Edwin Dayne [...] He was to paint, I was to write¹⁷.

Negli anni '80 quando Moore vive la sua stagione parigina, protagonista di una esclusiva scena intellettuale e mondana è il conte Robert de Montesquiou, esteta e 'Professeur de Beauté', eccentrica figura di letterato, di collezionista erudito e di bibliofilo, discepolo di Whistler, frequentatore dello studio di Gustave Moreau e degli studi esotici dei pittori dell'epoca, tutore dell'Art Nouveau e dei 'poeti dell'oggetto' (il Gallé dei vetri orientaleggianti, il Lalique dell'oreficeria dalla linea sinuosa e avvolgente). Con Sarah Bernhardt, il cui gesto evoca il serpente e la liana, condivide la passione per l'arte e l'artigianato estremo-orientale; attraverso Judith Gautier, amica di Wagner, ri-

¹⁷ G. Moore, *op. cit.*, pp. 75-76.

pete nell'architettura e negli arredi delle sue residenze di Parigi e di Versailles le follie di un gusto del superfluo e dell'eccesso che Luigi II vive nei suoi castelli di Baviera.

Sul conte — che diventerà fra l'altro l' 'accordo in nero' di un famoso quadro di Whistler — saranno modellati personaggi di opere celebri: il Des Esseintes di *A Rebours*, il Monsieur de Phocas dell'omonimo romanzo di Jean Lorrain, il barone de Charlus della *Recherche* di Proust.

Se gli esotismi di Moore sono di marca parigina, il conte andrà a Londra per dare gli ultimi ritocchi, attraverso Blake, Pater, Swinburne, Morris e i Preraffaelliti, ad una poetica del bizzarro e dello strano in cui, come lo stesso Montesquiou spiegherà nelle sue memorie, *Les pas effacés*, l'amore delle cose è parte di un progetto dell'anima e dell'immaginazione, parte di un progetto creativo che inizia con una speciale, zelante 'curiosità' da collezionista.

« Shopping poétique » è stata definita da Philippe Jullian questa filosofia dell'oggetto e dell'arredamento che è tutt'uno con l'estetica decadente e che ispira tanto la casa di Wilde a Tite Street che il *décor* squisitamente collezionistico di opere come *The Picture of Dorian Gray*, *Salomé* e *The Sphinx*.

In verità per il « sovrano delle cose transitorie », come Montesquiou si definisce nella dedica della foto che regala al giovane Proust¹⁸, gli accordi in verde, oro e piume di pavone, realizzati nel suo appartamento al Quai d'Orsay, sono molto di più: sono fantasie murali, fonte d'ispirazione per una scrittura basata sull'associazione delle idee. Associazioni e corrispondenze dell'anima giocate attraverso la vista si stabiliscono fra le lacche, i vetri e il mobilio, « mosaïque mobilière et mobile, successive et diversifiée, constamment défaite et refaite autour de moi, et tout du long des mes jours, avec les produits du genre humain dans le genre manuel et visuel »¹⁹. « Écritures », letterarie

¹⁸ Cfr. P. Jullian, *Robert de Montesquiou. Un prince 1900*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1965, p. 230.

¹⁹ R. de Montesquiou, *Mes Demeures*, in *Les pas effacés*, Paris, Emile-Paul Frères, 1923, vol. II, p. 95.

e musicali, spiegherà ancora il conte, sono le cose belle e rare, ordinate dall'immaginazione secondo corrispondenze tematiche non meno rigorose di un *leitmotiv* wagneriano²⁰. Moltiplicatori dell'immaginazione sono gli oggetti d'arte contenuti nel suo appartamento, la sua caverna di Ali-Baba, come egli lo chiama, una caverna che è degna di un racconto arabo e che è luogo di una « fascination assez vertigineuse »²¹, la scena dei suoi « voyages immobiles »²².

Una poetica dell'interno è così posta paradossalmente al servizio dell'*altrove* e dell'uscita dal sé; controllabili e visitabili tasselli di un paesaggio che nasce come arredo della mente sono posti al servizio di una pagina che deve poter 'curiosamente' guardare (collezionare, leggere, associare), prima di potersi scrivere.

Lo studio di Moore a Parigi ripropone un interno come luogo di questo spaesamento erudito posto a condizione della scrittura. Tanto meglio poi se l'appartamento-studio di Rue de la Tour des Dames non è mai esistito, come il critico francese Jean C. Noël si è dato da fare a dimostrare con pazienti ricerche negli archivi catastali²³. Segnato com'è dal gusto e dalla propensione dell'epoca per una fittizia densità tropicale questo luogo-santuario di simulacri, così come la piramide della dedica, rimane a indicare lo spazio di elezione di un'intera generazione di artisti: lo spazio emblematico del riorientamento della scrittura, col decadentismo, dall'esterno verso se stessa, di una deriva dell'immaginario che riconosce il potere di fascinazione di segni già scritti.

²⁰ *Idem*, pp. 112-118.

²¹ *Idem*, p. 97.

²² « Je n'avais rien du voyageur, d'un ethnographe, ni d'un folkloriste » spiega il conte nelle sue memorie, « et ce que je regrette, dans cet ordre d'idées, c'est de ne pas avoir promené l'extrémité de mon rayon visuel sur plus de tableaux de nature et d'art, de ceux qui devaient vivifier mon entendement et multiplier ma fantaisie » (*Voyages immobiles*, in *Les pas effacés*, cit., vol. III, p. 205).

²³ Cfr. J.C. Noël, *George Moore. L'homme et l'œuvre*, Paris, Didier, 1966, pp. 680-82.

The Island o' Fay, Silence, Elionore, were the familiar spirits of an apartment beautiful with tapestry and palms; Swinburne and Rossetti were the English poets I read there; and in a golden bondage, I, a unit in the generation they have enslaved, clanked my fetters and trailed my golden chain. I had begun a set of stories in many various metres, to be called « Roses of Midnight ». One of the characteristics of the volume was that daylight was banished from its pages. In the sensual lamplight of yellow boudoirs, or the wild moonlight of centenarian forests, my fantastic loves lived out their lives, died with the dawn which was supposed to be an awakening to consciousness of reality²⁴.

Nel vuoto di realtà che si crea fra « il libro e la lampada » lo studio si apre ad altri interni, ad altri testi, che allontanano sempre più dalla coscienza del reale. Ed è appunto il risucchio di una sorta di messa in abisso, di sprofondamento concentrico da testo a testo, da artificio a artificio, che definisce la scrittura come una condizione di lettura oltre che di scrittura.

Come i viaggi che l'eroe di *A Rebours* compie attraverso un romanzo di Poe, *The narrative of Arthur Gordon Pym*, standosene in una stanza a forma di cabina di nave immersa in un acquario a sua volta contenuto in una stanza a chiusura ermetica, il testo esotico decadente finge il proprio *altrove* a partire da un altro testo.

Non esiste un fascino intrinseco del luogo esotico, sostiene Wilde parlando del Giappone in *The Decay of Lying*, poiché l'esotico stesso esiste solamente come effetto di una convenzione artistica che solo un occhio educato dall'arte riesce a percepire:

In fact, the whole of Japan is a pure invention [...] the Japanese people are, as I have said, simply a mode of style, an exquisite fancy of art. And so, if you desire to see a Japanese effect, you will not behave like a tourist and go to Tokio. On the contrary, you will stay at home and steep yourself in the work of certain Japanese artists and then, when you have absorbed the spirit of their style, and caught their imaginative manner of vision, you will go some

²⁴ G. Moore, *op. cit.*, p. 88. Le opere menzionate all'inizio della citazione sono di E.A. Poe.

afternoon and sit in the Park or stroll down Piccadilly, and if you cannot see an absolutely Japanese effect there, you will not see it anywhere²⁵.

Sono osservazioni, queste di Wilde, che introducono ad una folta casistica.

Il luogo esotico in Moreau, osserverà Symons, nasce come architettura del sogno e del cervello, come effetto cerebrale creato e immaginato in uno studio, come reminiscenza e combinazione di un'arte studiata nelle gallerie anziché essere appresa dalla vita²⁶.

Altra ed esotica, per il George Moore erudito *flâneur* di St. James Park e Piccadilly, può apparire Londra in una notte d'estate. Ciò che dell'Oriente è fissabile in un'estetica, in un repertorio di immagini mutuato dallo spazio dello studio (essenze bruciate in piatti d'argento, guglie e minareti, sensuali atmosfere profumate di viole, patchuli e gelsomino) può sostituirsi, nel delirio di un'immaginazione nutrita di arte, all'ovvia familiarità dello spazio esterno²⁷.

Il vero altrove, teorizza Des Esseintes, è quello che « una pupilla educata dalla letteratura e dall'arte » riesce a visualizzare e che la sottile menzogna dell'intelletto riesce a produrre per falsificazione, per simulazione, sostituendosi cioè o supplendo alla « plebea realtà dei fatti »²⁸.

Gli interni a scatola cinese che Des Esseintes si fa costruire, interni a cui non è consentito aprirsi verso l'esterno se non attraverso finestre che danno su finti cieli di seta, si aprono invece, convergendo, sulla finzione per ec-

²⁵ O. Wilde, *The Decay of Lying*, in *Complete Works*, London, Collins, 1969, p. 988. Tutte le citazioni dagli scritti di Wilde, salvo diversa indicazione, si riferiscono a questa edizione.

²⁶ A. Symons, « Gustave Moreau » (1905), in *Studies in Seven Arts*, vol. 9 di *The Collected Works*, New York, AMS Press, 1973, pp. 41-50.

²⁷ G. Moore, « Sunday Evening in London », in *Memoirs of My Dead Life*, London, Heinemann, 1915, pp. 312-323.

²⁸ J. K. Huysmans, *A Rebours* (trad. it. *Controcorrente*, Milano, Garzanti, 1975, p. 37).

cellenza che della casa costituisce effettivamente il centro, cioè il punto di fuga verso la deriva fantasmatica: i libri e un vecchio leggio in ferro battuto. Sono in effetti i libri e i dipinti, ultima membrana di un'ermetica chiusura verso l'esterno (scansie di libri e il marocchino a grana grossa con il quale si rilegavano i libri ricoprono per intero le pareti), a fare della casa di Des Esseintes un vero e proprio buco nel reale, a realizzare pienamente nella raccapricciante struttura fisica di una casa, il sogno comune a tanti esteti e decadenti; quello di poter, attraverso l'arte e l'artificio, fermare il tempo e cancellare l'ovvia naturalità dello spazio esterno: « L'artificio del resto Des Esseintes lo considerava il segno distintivo del genio. Per dirla con le sue parole, la natura ha fatto il suo tempo: essa ha per sempre stancato con la stucchevole monotonia dei suoi paesaggi e cieli la pazienza e l'aspettativa dei raffinati »²⁹.

Punto cieco è la casa di Des Esseintes. Paragonabile a quegli ambienti privati dell'architettura rinascimentale — i camerini di Alfonso d'Este a Ferrara, la grotta di Isabella nel palazzo di Mantova, gli studioli di Federico da Montefeltro nel palazzo ducale di Urbino — dove la stanza del principe nasce entro la stanza, nasce cioè come non-luogo entro e contro la razionale organizzazione prospettica dello spazio del palazzo. La casa di Des Esseintes, così come tanti veri studi di artisti del secondo Ottocento, realizzano questo stesso vuoto di reale, un'assenza di luce prospettica che è ammessa solo se è simulata e che come tale diventa condizione della fuga di spazi tutti mentali che l'immaginazione decadente vagheggia. Vuoto di reale di interni riservati e illuminati indirettamente che fa pensare, anche, allo studio di S. Girolamo nella famosa tavola di Antonello da Messina dove la biblioteca è recinto isolato, contenuto entro e contro una vasta e luminosa cornice architettonica vuota.

È infatti in uno spazio finto ed esclusivo che il testo esotico di fine secolo nasce come istanza polemica di so-

²⁹ *Idem*, p. 30.

vrantità: come padronanza assoluta del segreto della duplicazione illusoria dello spazio che i libri contengono e come piacere di un soggetto che in sé presuppone il lettore sensuale, un soggetto che dal sapere vuole attingere oggetti materiali e concreti di un desiderio di spaesamento mai soddisfatto — oggetti di intensa passione e di costante rigetto — e che perciò della sua biblioteca si fa feticista³⁰.

È in un interno e a partire da un testo, l'*A Rebours* di Huysmans, che prendono le mosse le divagazioni esotizzanti che occupano l'intero XI capitolo di *The Picture of Dorian Gray*; è a partire dai quadri di Moreau che Des Esseintes si abbandona alla più famosa evocazione (seconda solo a quella della *Tentation* di Flaubert) di miti, culti e teogonie dell'Oriente: « Così s'era proposto di non ammettervi che una pittura squisita, essenziale, che bagnasse le sue radici in un antico sogno, s'alimentasse di un'antica corruzione, ignara del nostro tempo, ignara dei nostri costumi »³¹.

Queste simboliche situazioni di lettura che nei testi classici del decadentismo ricorrono con la centralità assegnata a un luogo narrativo generatore di nuovi contesti, inscrivono il piacere di un autore/lettore, di un autore/consumatore all'interno della produzione del testo e fanno della scrittura decadente una scrittura che nasce da un rapporto di piacere con un altro testo, con altri testi. Fa da riscontro il ribaltamento dei compiti che lo stesso discorso critico opera a cominciare con Pater nei cui saggi il testo criticato (famoso il saggio su Leonardo) soggetto ad una amorosa e infedele duplicazione, rimane solo come traccia di piacere.

³⁰ Così Moore nelle *Confessions* (cit., p. 99): « there are affinities in literature corresponding to, and very analogous to, sexual affinities — the same unreasoned attractions, the same pleasures, the same lassitudes. Those we have loved most we are most indifferent to. Shelley, Gautier, Zola, Flaubert, Goncourt! how I have loved you all; and now I could not, would not, read you again. How womanly, how capricious ».

³¹ J. K. Huysmans, *op. cit.*, p. 32.

L'esotico per i decadenti, come per il Sant'Antonio di Flaubert, insorge come *tentazione* dell'impossibile, ma come tentazione che viene dal libro.

Sono tentazioni di lettore, fa notare Foucault, quelle che assalgono il santo nel suo ritiro nel deserto, è da un libro che il santo va leggendo, il Libro delle Sacre Scritture, che sorge e si dipana la fantasmagoria di palazzi orgiastici, imperatori ebbri, regine voluttuose, aromi e incensi, orrori e splendori di Alessandria e Costantinopoli, così come in effetti la *tentazione* di Flaubert è sorta dalle molte biblioteche che ha consultato. Quest'opera di Flaubert inaugura dunque una « letteratura che esiste solo nella rete e attraverso la rete del già scritto », è edificata « là dove si forma l'archivio »³².

Con i decadenti però — con Des Esseintes, con l'Edwin Dayne di G. Moore, con Dorian Gray — l'ascetico e visionario santo di Flaubert si è ormai trasferito in tropicali interni dai profumi stagnanti e in sinestetiche nicchie di lettura. Ed è lo spazio ecletticamente atopico dello studio, materializzazione di piaceri eruditi, di piaceri secondi, che ora più opportunamente descrive l'atopia di questo ideale disporsi l'uno di fronte all'altro dell'atto della lettura e della scrittura, il loro vicendevole riflettersi e gli effetti di infinitazione e di deriva che sono costitutivi della scrittura decadente e del testo esotico.

Parlando dei piaceri della lettura Barthes ha immaginato i piaceri di un lettore feticista. Egli « si accorderebbe col testo ritagliato, con lo spezzettamento delle citazioni, delle formule, delle cadenze, col piacere della parola »³³. L'altrove esotico di Wilde è ricerca nella biblioteca di questo non luogo utopico delle parole (l'eterologia di cui parla Barthes): un coagulo atopico di significanti sontuosi, una sospensione nella materialità della lingua, nel suo corpo fonetico e nei suoi colori, che è anche il modo per Wilde di recuperare l'arte alle sue antiche capacità di visione.

³² M. Foucault, *op. cit.*, pp. 138-139.

³³ R. Barthes, *Il piacere del testo*, Torino, Einaudi, 1975, p. 62.

Sulle tracce della sfinge

Je suis belle, ô mortels! comme un rêve de pierre,
Et mon sein, où chacun s'est meurtri tour à tour,
Est fait pour inspirer au poète un amour
Éternel et muet ainsi que la matière.

Je trône dans l'azur comme un sphinx incompris;
J'unis un cœur de neige à la blancheur des cygnes;
Je hais le mouvement qui déplace les lignes,
Et jamais je ne pleure et jamais je ne ris.

Les poètes, devant mes grandes attitudes,
Que j'ai l'air d'emprunter aux plus fiers monuments,
Consumeront leurs jours en d'austères études.

(Baudelaire, *La Beauté*)

Fra i progetti di Wilde non realizzati due almeno, per lui molto importanti, sono connessi con l'Oriente.

Il primo, la traduzione della *Tentation*, un confronto diretto con la prosa preziosa di Flaubert, sarebbe stato per lui una sorta di definitiva investitura: « To learn how to write English prose I have studied the prose of France. [...] Yes! Flaubert is my master, and when I get on with my translation of the *Tentation* I shall be Flaubert II, *Roi par grâce de Dieu* »³⁴. Il secondo, un'opera teatrale con al centro gli splendori di un faraone, avrebbe dovuto segnare il suo ritorno al mondo della letteratura dopo il processo e la prigione: « but I must have books about Egypt », diceva ai suoi amici, « full of the names of beautiful things, rare and curious meat for the feast, not the mere flesh-pots the Jews regretted. At night, in the cold... when I felt hungry... I have often thought of fantastic feasts »³⁵.

In entrambi i casi l'Oriente è legato a un'ossessione: un desiderio di dominio incontrastato sulla parola che pre-

³⁴ Lettera a W.E. Henley del dicembre 1888, in *The Letters of Oscar Wilde*, cit., p. 233.

³⁵ C. Ricketts, *Recollections of Oscar Wilde*, Bloomsbury, The Nonesuch Press, 1932, p. 48.

suppone il confronto con i repertori in cui la sua storia rimane fissata come archeologia, come reperto, come residuo estetico di un parlare antico e raro.

L'opera che verso questa ambizione sembra tendere più da vicino rimane senz'altro *The Sphinx* completata dopo circa vent'anni e pubblicata nel 1894, circa un anno prima del processo e dell'arresto.

L'immaginario esotico che nell'impianto narrativo di *The Picture of Dorian Gray* coincide con le manie collezionistiche dell'esteta protagonista, è infatti nell'impianto ritualistico della *Salomé* ma soprattutto nell'impianto mitico di *The Sphinx* che effettivamente si presenta come area di investimento di un enciclopedico sogno del sontuoso e del mostruoso, come arena di sperimentazione di una parola totale alimentata dalle risorse della biblioteca — il dominio del già scritto — di cui Wilde non teme di dichiararsi avido consumatore e disinvolto *pasticheur*.

« I appropriate what is already mine », egli afferma, « for once a thing is published it becomes public property »³⁶. « Il n'est ni l'écho, ni le reflet de la vie », scrive di lui Robert Merle nel 1948. La sua ispirazione muove sempre dai libri. « Il est l'écho d'un écho, et le reflet d'un reflet »³⁷. Senonché è Wilde stesso a esibirsi in un'idea di scrittura intesa come riscrittura, come riformulazione del già detto: « to me there is something very pleasurable in seeing and studying the same subject under different conditions of art [...] The originality, I mean, which we ask from the artist, is originality of treatment, not of subject. It is only the unimaginative who ever invents. The true artist is known by the use he makes of what he annexes, and he annexes everything »³⁸. E ancora: « In a very ugly

³⁶ Cit. in A. Ojala, *Aestheticism and Oscar Wilde*, Helsinki, 1954, p. 135.

³⁷ R. Merle, *Oscar Wilde. Appréciation d'une Oeuvre et d'une Destinée*, Rennes, Imprimeries Réunies, 1948, p. 438.

³⁸ O. Wilde, « Olivia at the Lyceum » (1885), in *Reviews*, vol. 6 di *The First Collected Edition of the Works of O. Wilde*, 15 vols., ed. by R. Ross, London, Methuen, 1969, p. 29.

and sensible age, the arts borrow, not from life, but from each other »³⁹.

È quanto basta perché le accuse di plagio e gli ottimi risultati che gli studi sulle sue fonti hanno sempre dato possano essere ascritti ad un'estetica che consapevolmente — per non dire spavalidamente — con Wilde orienta la scrittura non più in direzione del mondo ma in direzione dei sistemi artistici, e ne fornisce una definizione non in termini di contenuto ma secondo una tipologia delle forme, basata cioè in senso tutto moderno sulla coppia identità-differenza.

The Sphinx è per eccellenza, nella produzione complessiva di Wilde, la scrittura di ciò che ha letto; un testo concepito come gioco verbale estremo inscritto sin dal primo verso nella sfera della letterarietà.

« In a dim corner of my room » (v. I), nell'angolo oscuro di una stanza dedicata allo studio. Il miraggio di piaceri sontuosi e mostruosi è immediatamente delimitato dallo spazio artificiale di un interno — il « qui » della visualizzazione — che fa coincidere l'*altrove* con il dispositivo dell'immaginazione, con il dispositivo di selezione e combinazione della scrittura⁴⁰. È infatti durante la notte insonne di uno studioso che la languida Sfinge, creatura squisita e grottesca, per metà donna e per metà animale, appare per rimanere ossessione anche del giorno:

In a dim corner of my room for longer than my fancy thinks
A beautiful and silent Sphinx has watched me through the shifting
[gloom. (vv. 1-2)

...
What snake-tressed fury fresh from Hell, with uncouth gestures and
[unclean,
Stole from the poppy-drowsy queen and led you to a student's cell?
What songless tongueless ghost of sin crept through the curtains
[of the night,

³⁹ O. Wilde, *Pen, Pencil and Poison*, in *Complete Works*, cit., p. 1001.

⁴⁰ Così in *The Decay of Lying* (cit., p. 978): « Art is really a form of exaggeration; and selection, which is the very spirit of art, is nothing more than an intensified mode of over-emphasis ».

And saw my taper turning bright, and knocked, and bade you enter
[in? (vv. 161-164)

La convenzione che era già stata collaudata da Poe in *The Raven* (1845) segnala subito il trionfo della letterarietà in questo testo che nasce come sviluppo di un *topos*. Ma non è solo a ripetizione di un *topos*, è anche a segnalare il dispositivo di organizzazione e di sviluppo del testo stesso che lo splendido mostro felino, così come il sinistro e arcaico corvo di Poe, si offre come perturbante visione ad uno sguardo evidentemente estenuato da una veglia sui libri.

Il gatto stesso del resto, già nella prefazione che Gautier aveva scritto per l'edizione delle *Fleurs du Mal* del 1869, sembra essere discusso come figura della scrittura in Baudelaire, rappresentando la vigile e disciplinata immobilità dello scrivere e allo stesso tempo l'esperienza del limite che il poeta condivide con le alchemiche pratiche notturne del dottor Faust. Erede del segreto delle sfingi, agile, calmo, paziente, silenzioso, il gatto, aveva detto Gautier, è il *genius loci* della stanza del poeta: perché quel suo modo fulmineo di allungare la zampa sembra poter rappresentare l'idea presa al volo al suo passaggio e consegnata alla punta della penna; perché il lavoro di chi scrive sa accompagnare con discrete movenze ritmiche e gutturali; perché nel suo sguardo dilatato e fosforescente sembrerebbe condensarsi l'incontro del poeta con il fantasma e con gli altri abitanti della notte, gli amanti, gli assassini, i necromanti, i borsaioli⁴¹.

I tratti felini della Sfinge e il suo potere di seduzione in Wilde rimandano appieno a questa complessità di rapporti che il gatto intratterrebbe con la scrittura.

La Sfinge infatti appare come tentazione di un sapere fatto di mitico orrore e favolosa retorica durante l'intervallo di una notte che l'implicita erudizione della voce

⁴¹ Cfr. C. Baudelaire, *Les Fleurs du Mal* (Précédés d'une notice par Théophile Gautier, 1868), Paris, Lévi Frères, 1869, pp. 33-35.

monologante riuscirà a dilatare oltre le normali scansioni temporali del giorno e della notte:

Inviolata and immobile she does not rise she does not stir
For silver moons are naught to her and naught to her the suns
[that reel.

Red follows grey across the air, the waves of moonlight ebb and flow
But with the Dawn she does not go and in the night-time she is there.

Dawn follows Dawn and Nights grow old and all the while this
[curious cat
Lies couching on the Chinese mat with eyes of satin rimmed with
[gold. (vv. 3-8)

Non è il sonno dunque ma una veglia erudita che ha permesso al sogno di sopravvivere all'avvento del giorno, che ha permesso al desiderio infinito di un sovrano io notturno di sfuggire alla necessità del limite, il limite del tempo, la finitezza del concepibile e del verosimile. Grazie a questo scoperto protocollo finzionale l'esotico, il meraviglioso, prende forma nello scarto di una doppia dimensione: come scarto fra i luoghi del mito e lo spazio interiore della voce monologante che si impone come filtro e autorità della visione «altra»; come scarto fra la diacronia della storia e il tempo fermo della scrittura che impone l'infinito sincronico dell'enciclopedia come sua modalità di apparizione.

Il soprannaturale prezioso e barbarico di *The Sphinx* trova dunque in un protocollo finzionale che è segnalazione di un'atopia — il «nowhere» dello studioso di fronte al proprio sapere — le ragioni della sua costruzione per espansioni a incastro. Il meraviglioso esotico viene costruito cioè come una serie di piani arretranti, messi in fuga o in abisso da un sapere che si compiace di citare per avvolgimenti a spirale dai propri repertori, fino a esaurire l'intera storia dell'antico Egitto con le sue divinità, i suoi faraoni, i suoi culti, le sue leggende, le sue città.

La struttura spiraliforme è coerente con il tema del palinsesto della memoria annunciato al verso 17, «A thousand weary centuries are thine», tema ripreso al v. 29 da una sua immagine metonimica: gli occhi della Sfinge, cu-

scini di raso nero dove si può sprofondare, «black satin eyes which are like cushions where one sinks».

La seduzione della Sfinge si confonde dunque con la tensione del monologante nel dar forma alle stratificazioni della memoria, a ciò che in essa vi è di più inaccessibile e di più indicibile. Una capacità di visione esercitata sui libri e alimentata dalle inquietudini del sapere positivo ottocentesco, il sapere della stratigrafia — la storia, la geologia, l'archeologia — risale attraverso la memoria assoluta della Sfinge le tracce dei propri malati sedimenti nel tentativo di placare un'ossessione che è anche una nostalgia. Nostalgia delle origini, ossessione e terrore delle eredità mostruose lasciate dall'antichità, stanchezza per il peso che il sapere di «mille secoli stanchi» fa sentire all'uomo dell'età moderna (il peso che Dorian Gray ha sentito), risucchiandolo in un ordine non certo lineare e progressivo della storia, ma entro un cerchio in cui la ferinità e la decomposizione del passato sembrano chiudersi inesorabilmente sul presente.

Singolare è il confronto tra mito, darwinismo e idee di malattia e decadenza. Mitologia, archeologia, storia, evolucionismo darwinista si coniugano nella letteratura del decadentismo sulla base di una loro comune perturbante virtualità esotica, sulla base della ricostruzione di una memoria dell'uomo fatta di meraviglie e di terrore, di umano e di bestiale.

La Sfinge è per eccellenza questa doppiezza.

Partorita secondo il resoconto di Esiodo da Echidna, una dea per metà donna bellissima e per metà serpente che divorava le sue vittime nella cavità della terra, la Sfinge insieme al Minotauro è figura privilegiata di dualità e di trapasso. Posta fra il mondo sotterraneo e la luce, fra il piacere bestiale e la sua negazione, fra l'Egitto e la Tebe di Edipo, fra una civiltà orientale fondata sul mistero e una occidentale fondata sul suo disvelamento⁴², la fanciulla-leonessa (o fanciulla-cagna) condensa nella for-

⁴² Cfr. A. Tagliaferri, «Il labirinto», in *Alfabeta* 26/27, pp. 14-15.

ma circolare del suo corpo (l'umano ricongiunto al ferino) e nella circolarità del suo enigma (l'impotenza della vecchiaia ricongiunta all'impotenza dell'infanzia) l'angoscia e il fascino della storia nei confronti del proprio residuo oscuro.

Per l'uomo moderno educato alle verità del sapere positivo ottocentesco si ripropone qui un nuovo enigma. Egli rinnova, questa volta attraverso Darwin, l'incontro fra Edipo e la Sfinge.

L'esotico a cui Wilde ci introduce attraverso la Sfinge è questo inquietante residuo oscuro, questa pressante memoria del passato sul presente con le sue malattie: gli « strange thoughts and fantastic reveries and exquisite passions » che Pater aveva visto depositati cellula per cellula sul viso della Gioconda, rappresentazione del desiderio millenario dell'uomo (l'animalismo della Grecia, la lussuria di Roma, il misticismo del medioevo, i peccati dei Borgia) e condensazione per lui esemplare dell'idea tutta moderna della molteplicità e complessità dell'umano⁴³.

Attraverso gli occhi della Sfinge il soggetto enunciante sprofonda dunque nella propria antichità, in una illimitata e esotica notte del desiderio, desiderio di cui percorre l'intera fenomenologia, una sorta di sua eclettica e erudita archeologia sullo sfondo di un affollato *décor* egiziano: lo sfarzo dei faraoni, gli amori incestuosi di Osiride e Iside, l'unione di Antonio e Cleopatra, l'amore di Afrodite e Adone, di Adriano e Antinoo e poi gli amori bestiali della Sfinge stessa consumati fra le colonne dei templi, le palme, i canneti del Nilo e le piramidi; amori con divinità con occhi di verdi berilli e teste di falco dipinte di rosso e di argento, con Anubi dal volto di cane, con Memnone re degli Etiopi, con il dio Amone amante dilaniato della femminilità divorante. Di Amone restano enormi frammenti di pietra, una mano di granito ancora si leva disperata dalle sabbie del deserto. È in rovina anche la sua casa

⁴³ W. Pater, *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*, Chicago, Academy Press, 1977, p. 125.

di marmo intagliato. Un fico si insinua spezzandoli fra i pilastri del peristilio. Vi si aggirano luride serpi e sciacalli. La scimmia di Horus dal volto turchino farfuglia sull'ammasso delle rovine.

Colorato di gotico orrore e di nuovi enigmi, percorso da potenti suggestioni fantastiche, il passato dell'uomo riappare attraverso queste rovine e questi frammenti pietrificati di divinità mutilata visualizzato dal soggetto monologante nell'ordine dell'archeologia: « I saw his giant granite hand still clenched in impotent despair » (v. 116). Il passato dell'uomo riappare cioè attraverso visioni alimentate dai suoi tangibili e inquietanti trofei: i colossi delle divinità egizie che per tutto l'Ottocento dalla Valle del Nilo prendono la via dell'Europa riempiendo i primi musei egittologici, fra cui la sezione di antichità faraoniche del British Museum, e le tavole delle molte pubblicazioni di archeologia.

È il fascino e lo sgomento che Flaubert ha fissato nelle pagine di *Salammbô*: « La collina dell'Acropoli, al centro di Byrsa, scompariva in mezzo a un ammasso di monumenti. Erano templi dalle colonne ritorte con capitello di bronzo [...] I peristili arrivavano fino ai frontespizi, le volute si svolgevano tra i colonnati: muraglie di granito sostenevano tramezzi di tegole e tutte queste cose si ammontichiavano l'una sopra l'altra, nascondendosi a metà in modo meraviglioso e incomprensibile. Vi si sentiva la successione delle età e come un ricordo di patrie dimenticate »⁴⁴.

Sul filo di conoscenze attraversate dal brivido del meraviglioso e del terrificante, sullo sfondo cioè di un sapere usato come riserva di suggestioni fantastiche e di effetti decorativi *The Sphinx* si dispiega con i suoi 174 versi organizzati in distici come una ininterrotta sequenza labirintica mossa da una voce che interroga il mistero, che moltiplica le sue domande e le sue parole avvolgendosi nei

⁴⁴ G. Flaubert, *Salammbô* (trad. it., Milano, Sonzogno, 1953, p. 47).

propri interni percorsi: quelli fundamentalmente dell'invocazione e della descrizione ritualistiche che si espandono per ripetizione di una matrice sintattica e di senso fino a esaurimento di un paradigma di connotazioni o di rappresentazioni.

Ad esempio la serie di epiteti e di tratti descrittivi riferiti alla Sfinge nei vv. 11-16 esaurisce il paradigma delle connotazioni di « felino e ferino sopore » espandendosi entro un modello sintattico che ripeténdosi uguale ritorna su se stesso: « Come forth, my lovely seneschal », « Come forth you exquisite grotesque », « Come forth my languorous Sphinx », « And let me stroke your throat », « And let me touch your curving claws ». Labirintico è appunto il ritorno, il ripetersi, il ruotare intorno, come lo è già il verso in poesia.

Questo modello di espansione diviene costante testuale dopo l'introduzione del tema del palinsesto della memoria al v. 17. I miraggi che la voce monologante invoca attraverso la mediazione della Sfinge si danno già solo nel verso 20 (« And you have talked with Basilisks, and you have looked on Hippogriffs ») come enciclopedia di rappresentazioni proprio a causa del parallelismo sintattico e della coordinazione polisindetica; figure della ripetizione che per loro natura configurano l'enumerazione enciclopedica.

Sicché il ritorno alternato di « And » nei versi successivi, poi sostituito dal disgiuntivo « Or », non fa che marcare di ridondante ordine circolare e ritualistico un'interrogazione che già di per sé a causa dell'amplificazione anaforica si pone come interrogazione infinita, come continua, insistita e nevrotica *correctio* della domanda:

O tell me, were you standing by when Isis to Osiris knelt?
And did you watch the Egyptian melt her union for Antony
(vv. 21-22)

(And ... And ... And ...)

Who were your lovers? who were they who wrestled for you in the
[dust?

Which was the vessel of your Lust? What Lemman had you, every day?

Did giant Lizards come and crouch before you on the reedy banks?
Did Gryphons with great metal flanks leap on you in your trampled
[couch. (vv. 45-48)

[26]

...
Or had you shameful secret quests ... (v. 53)
(Or ... Or ... Or ...)

Espansione illimitata, enciclopedica, del lessico e strutture sintattiche che ritornano uguali per corrispondenza anaforica, conferiscono dunque a *The Sphinx* le qualità del linguaggio insieme decorativo e rituale che Wilde sperimenta anche nella *Salomé*: ripetitivo, ciclico, nelle sue strutture, infinito nelle sue parole.

Si veda per tutti il paradigma di rappresentazioni del dio Amone rigidamente contenuto entro strutture sintattiche fra loro parallele (un parallelismo che è caratteristico della poesia ebraica), e però ogni singolo tratto del dio — ciglia, membra, capelli, volto, occhi — sconfinava per similitudine in un'immagine continuata, ogni suo ornamento si perde in perifrasi descrittive, di ogni suo tesoro si dice attraverso un racconto levantino: tanti piccoli testi incassati, tante preziose tortuosità contemplate nella regola di espansione del testo.

He strode across the desert sand: he reached the valley where you lay
He waited till the dawn of the day: then touched your black breasts
[with his hand. (vv. 79-80)

...
With Syrian oils his brows were bright: and widespread as a tent at
[noon

His marble limbs made pale the moon and lent the day a larger light.

His long hair was nine cubits' span and coloured like that yellow gem
Which hidden in their garment's hem the merchants bring from
[Kurdistan.

His face was as ... (vv. 87-91)

Questo modello di sviluppo verticale del testo trova rispondenza al livello orizzontale del verso che si sviluppa spesso per germinazione a partire da una parola matrice che satura per equivalenza semantica, grammaticale e soprattutto fonica la sequenza di parole derivate. Una attualizzazione di questo modello, studiato da Riffaterre, è il famoso verso di Baudelaire, « O Beauté! monstre énorme, effrayant, ingénu » (*Hymne à la Beauté*), in cui

[27]

l'aggettivazione *énorme, effrayant* più che qualificare *monstre* (capovolto e paradossale sinonimo di *beauté*) ne ripete come una variazione musicale i semi fondamentali: « orrore » e « sproporzione ». Allo stesso modo *ingénu* risulta connesso semicamente a *beauté* di cui ripete uno dei suoi possibili semi « purezza ». La relazione antagonista *beauté/monstre* (cioè « fascino » e « simmetria »/« orrore » e « sproporzione ») viene così opportunamente dispiegata nel verso mediante il pieno sviluppo di una doppia potenzialità semantica della parola nucleare *beauté*⁴⁵.

Esempio di questo modo monumentale di costruire il verso in *The Sphinx* è il distico:

Come forth, my lovely seneschal! so somnolent, so statuesque!
Come forth you exquisite grotesque! half woman and half animal!
(vv. 11-12)

dove *somnolent* e *statuesque* non solo svolgono variandolo il senso di « calma solenne » implicito in *seneschal*, ma lo attualizzano saturandolo anche fonicamente attraverso l'allitterazione. Inoltre a causa della rima interna la regola fonica imposta dalle sibilanti e dalla terminazione di *seneschal* condiziona anche il verso successivo. Che infatti introduce, già riassunta nell'ossimoro *exquisite grotesque*, la relazione obliqua fra il senso di « maestosità » e « sontuosità » svolto nel verso precedente e il senso di « orrificata mostruosità » presente nell'essenza umana-animale della Sfinge; una relazione questa, che viene saturata mediante le capovolte e incrociate simmetrie che anche a causa della rima interna si stabiliscono fra *seneschal* e *animal, statuesque* e *grotesque*⁴⁶.

L'alternanza a-b/b-a stabilita dalla rima interna e secondo cui ogni distico deve avere almeno due coppie di

⁴⁵ Cfr. M. Riffaterre, *Semiotica della poesia*, Bologna, Il Mulino, 1983, pp. 56-57.

⁴⁶ Sull'orribilmente bello e le sue connessioni con l'esotico cfr. le pagine famose che Praz ha dedicato alla « bellezza medusea » e alla « belle dame sans merci » in *La carne, la morte e il diavolo* (1930).

parole con uguale terminazione costringe Wilde a un impegnativo modello di germinazione sonora che mette a dura prova le risorse del suo vocabolario.

Il risultato è un saccheggio. Una sorprendente concentrazione di parole, cercate e ordinate con curiosità da collezionista: *hieroglyphs, obelisks, basilisks* e *hippogriffs*, e poi *catafalque* e *Amenalk, labyrinth* e *plinth, corridors* e *mandragores, Sidonian* e *Leviathan, sarcophagus* e *Tragelaphos, talc* e *Oreichalc, car* e *nenuphar, ...* ecc. Difficile per Wilde mettersi sulle piste di Amenalco, « the God of Heliopolis », se in una lettera del 1883, circa dieci anni prima che *The Sphinx* fosse ultimata, già troviamo appuntate le sue difficoltà a trovare una rima per *catafalque*: « The rhythmical value of prose has never yet been fully tested; I hope to do some more work in that genre, as soon as I have sung my Sphinx to sleep, and found a trisyllabic rhyme for *catafalque* »⁴⁷.

The Sphinx è piena di parole attinte ai vocabolari specialistici della mitologia, dell'archeologia, delle teogenie orientali, della letteratura latina della decadenza, oltre che dalla *Tentation* di Flaubert. Sono parole arcaiche, un residuo estetico appunto, ma nuove e uniche nella lingua inglese; parole che tendono a cancellarsi come senso e ad imporsi oltre che come suono, come macchie di colore⁴⁸, parole che con la loro esotica grafia tendono a disegnarci sulla pagina come materia non trasparente, come pura decorazione. Sono parole che, come nel catalogo delle esotiche pietre preziose esibito in *The Picture of Dorian Gray*, nominano senza rimandare all'oggetto. L'oggetto rimane oscuro, rimosso quasi da una voce opaca che non denota⁴⁹.

⁴⁷ O. Wilde, *The Letters*, cit., p. 144.

⁴⁸ Un interessante richiamo di Wilde all'esempio di Gautier è contenuto in una recensione del 1888 (« A Note on Some Modern Poets », in *Reviews*, cit., p. 350): « Théophile Gautier once said that Flaubert's style was meant to be read, and his own style to be looked at ».

⁴⁹ Cfr. M. Del Sapiro, « Dorian Gray fra la verità della scienza e la verità delle maschere », in *L'età vittoriana: l'immagine dell'uomo fra letteratura e scienza*, a cura di V. Gentili e P. Boitani, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1982, p. 281.

Una condizione della parola questa, che la prima edizione di *The Sphinx* tese a realizzare anche attraverso una preziosa veste editoriale: raffinate illustrazioni di Charles Ricketts in rosso cupo, l'intero testo in maiuscole nere, iniziali di ogni sequenza in verde, copertina in pelle bianca, titolo in oro.

L'*altrove* esotico in questo testo di Wilde — e il mistero della Sfinge — viene così a coincidere con la lingua esotica che lo parla; viene a coincidere con una forma, con la materialità dispiegata della scrittura: sinuosa, spiraleforme, un arabesco chiuso nel gioco meraviglioso e scandaloso dei propri labirintici percorsi.

Il testo esotico di Wilde nasce così come piacere della parola — parola da sentire, da vedere, da toccare — nasce come desiderio di fasto verbale, come cedimento alle seduzioni del linguaggio e dei suoi più specialistici repertori. Non solo nasce nell'ordine preesistente del sapere mitologico o biblico, ma nasce nell'ordine delle parole e dei colori che letteratura e pittura del pre-decadentismo e del decadentismo europei hanno accumulato e vanno accumulando intorno a figure come la Sfinge e Salomé.

Insieme ai miti di Orfeo e di Narciso, la femminilità divorante di Salomé e della Sfinge pervade, anche come mito trasposto, l'immaginario di fine secolo recuperando nell'area esotica della fantasia orientaleggiante l'eros stesso e l'immagine della donna: il gatto misterioso, voluttuoso e malvagio delle poesie di Baudelaire; la sua altera regina di *Hymne à la Beauté*; la « sfinge antica » scintillante di acciaio, oro e diamanti di *Sed non satiata*; la vergine infondata dalla pelle di granito, di fede maomettana nel piacere (*Allégorie*) che pervade con la stessa presenza fatale le pagine di Flaubert, Swinburne, Mallarmé, Huysmans.

È la femminile sensualità dispotica che riempie i dipinti tardi di Rossetti (*Venere, Astarte, Circe*) e che pervade del suo segno prezioso e barbarico le tele di Moreau (*Edipo e la Sfinge, Le Chimere, Salomé, L'apparizione*), del suo segno serpentinato e labirintico le opere di Beardsley e dell'Art Nouveau, del suo segno sfingeo i dipinti dei simbolisti, da Toorop a Stuck, a Knopff.

È soprattutto attraverso un corpo di donna chiamato a farsi sontuosità distante e lontana, insondabile grafema dei sensi, che miti e leggende orientaleggianti fanno rivivere il segno di una sfarzosa atopia del desiderio. Nei riccioli di una donna, quei riccioli che poi saranno segno distintivo dell'Art Nouveau, Baudelaire si era inebriato della « languida Asia » e della « ardente Africa » (*La chevelure*).

The Sphinx pubblicata nel 1894 era stata iniziata da Wilde ancora studente a Oxford nel 1874. La Sfinge lo ha tenuto dunque impegnato per circa vent'anni così come *Sant'Antonio* ha accompagnato Flaubert per venticinque o trent'anni prima che ci fosse data l'ultima stesura del 1872. E da presumere che a quest'opera Wilde affidasse la realizzazione del suo progetto di arte così come è espresso in *The Decay of Lying*: un'arte astratta, decorativa, mitologica, che contro le intrusioni della vita erige la barriera impenetrabile dello stile, un'arte del meraviglioso e del mostruoso, un'arte della narrazione bugiarda, che contro i rischi della rappresentazione e della mimesi isola e sospende nella dimensione materiale e non espressiva della lingua, nella sua musica e nel suo ritmo; un'arte cioè che sospende i significati e assoggetta i piaceri della percezione sensoria alle sole costrizioni della forma. Si trattava per Wilde di tornare a un'arte delle origini:

Art begins with abstract decoration, with purely imaginative and pleasurable work dealing with what is unreal and non-existent. This is the first stage. Then Life becomes fascinated with this new wonder, and asks to be admitted into the charmed circle. Art takes life as part of her rough material, recreates it, and refashions it in fresh forms, is absolutely indifferent to fact, invents, imagines, dreams, and keeps between herself and reality the impenetrable barrier of beautiful style, of decorative or ideal treatment. The third stage is when Life gets the upper hand, and drives Art into the wilderness. This is the true decadence, and it is from this that we are now suffering. [...] the limitation, the very condition of any art is style⁵⁰.

⁵⁰ O. Wilde, *The Decay of Lying*, cit., pp. 978-79.

Se il piacere dato dall'arte equivale allora a un riconoscimento — il riconoscimento intellettuale di muoversi entro lo spazio di una convenzione, la convenzione dello stile — il piacere che Wilde vorrebbe restituire al suo lettore passa attraverso il recupero di un'arcaica propensione dell'arte all'astrazione e alla stilizzazione che l'Occidente ha perduto. La storia delle arti decorative in Europa, ma anche del teatro e del romanzo, dice Wilde, è la storia di una lotta « between Orientalism with its frank rejection of imitation, its love of artistic convention, its dislike to the actual representation of any object in Nature, and our own imitative spirit »⁵¹.

Il genere mitico e esotico sperimentato in *The Sphinx* e nella *Salomé* autoproponendosi come bugia, come invenzione che prescinde dalle leggi della verosimiglianza, tende verso la realizzazione di un'arte insieme astratta e decorativa, fatta dell'intellettuale senso della forma posseduto appieno dai Greci (il consapevole e critico uso da parte dell'artista degli strumenti con i quali lavora, il linguaggio, i generi, le forme, di cui Wilde parla in *The Critic as Artist*), e del piacere orientale per la materialità non trasparente, non referenziale dell'ornamento e del colore. Celebrazione di questo incontro per Wilde è stata l'arte di Bisanzio:

In Byzantium the two arts met — Greek art, with its intellectual sense of form, and its quick sympathy with humanity; Oriental art, with its gorgeous materialism, its frank rejection of imitation, its wonderful secret of craft and colour, its splendid textures, its rare metals and jewels, its marvellous and priceless traditions⁵².

Recuperare l'arte alla sua perduta dimensione fittizia significa allora per Wilde recuperare parte della sua storia esotica, parte delle sue origini orientali.

È un po' come chiedere alle parole di ritessere l'enigma e il canto della Sfinge.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² O. Wilde, « A Fascinating Book » (1888), in *Reviews*, cit., p. 330.

LA DEMOCRATIZZAZIONE DEL RAPPORTO DI LAVORO IN INGHILTERRA

di

Nicola Pantaleo e Angela Cecere *

Per restituire l'ottica più idonea ad una valutazione non unidimensionale del fenomeno oggetto del presente studio e per delineare nella loro complessiva significazione le dinamiche culturali che si originano dall'impatto tra le nuove forme dello sviluppo capitalistico nel dopoguerra¹ e l'articolarsi dell'organizzazione sociale nei primi anni Settanta, è opportuna una disamina delle ragioni storico-culturali che hanno portato a maturazione fermenti e aspirazioni di partecipazione e decisionalità, presenti da lungo tempo sulla scena sociale inglese, sullo sfondo di una dialettica tra istanze della democrazia politica e bisogni e movimenti delle masse lavoratrici. In effetti, nel più ampio

* In questo lavoro 'a due mani', Nicola Pantaleo ha curato la cornice storico-culturale e i problemi della democrazia industriale, mentre Angela Cecere si è occupata specificamente della questione femminile.

¹ Una schematizzazione estremamente arbitraria ne ridurrebbe il novero alla tendenza alla concentrazione e centralizzazione dei capitali, all'espansione dei piani lavorativi basati sulle linee produttive e gli strumenti di controllo, al prevalere dell'industria leggera (in particolare la produzione di beni di consumo), all'allargamento del settore pubblico e dei servizi, alla tendenza alla despecializzazione, con la conseguente separazione tra *conception* ed *execution*, alla nascita, infine, di nuove abilità tecniche (cfr. Clarke J., 1979, p. 239).

quadro istituzionale stagnano i nodi non risolti dello sviluppo di una democrazia sostanziale a partire dalle sedi di più prestigiosa rappresentatività nazionale, dove il controllo pubblico si esercita in forme limitate, a causa del grado elevato di autonomia di cui gode l'esecutivo, ed è spesso surrogato dalle ampie facoltà di interpretazione delle leggi e di dilazione nella loro applicazione di cui sono investiti i burocrati degli apparati statali². Per altro verso, la ferrea regolamentazione che imbriglia il dibattito parlamentare e il condizionamento espresso dai centri del potere finanziario, sottratti a forme efficaci di controllo pubblico, rendono endemicamente problematica l'attivazione di processi e strumenti di democratizzazione capaci di influire sul sistema produttivo, sui rapporti di classe, sesso ed etnia e sull'organizzazione del lavoro.

In un fascicolo della Open University dedicato alle relazioni tra lavoro e organizzazione sociale si legge:

An interest in the culture of work implies a preoccupation with the relationships between, on the one hand, work activities, organizations and events and, on the other, the structure of interests and power within the society and the enterprise. It also implies an interest in the relationship between work activities, organizations and events and the formation and nature of certain attitudes, values and knowledge³.

In un altro luogo dello stesso volume si fa riferimento ai costi umani in termini di modificazioni di valori e stili di vita che ogni riassetto del sistema produttivo comporta inevitabilmente:

Personal costs and deprivations frequently associated with work organization, activities and events and the ways in which these activities and organizations, and the attitudes and values to which they gave rise, related to the structure of interest within society, and the stability or overthrowing of this society⁴.

² Cfr. Hindess B., 1980, p. 63.

³ Salaman G., 1976, p. 8.

⁴ Idem, p. 7.

Si ipotizza, conclusivamente, una « complex relationship between work and ideas, knowledge and culture »⁵. Dai meandri di questo alquanto contorto periodo sociologico si evince il concetto elementare che l'esperienza del lavoro, e soprattutto la forma in cui essa è esperita, interagisce in modo decisivo con l'evoluzione degli standards culturali individuali e collettivi (i 'valori' e gli 'atteggiamenti' della nostra citazione). Una considerazione, si arguiva, lapalissiana in quanto appare fuori discussione che i modi in cui si esplica l'attività lavorativa (le frustrazioni o gratificazioni che si determinano nella reattività individuale) si travasano in tutti i ruoli sociali e a tutti i livelli dell'organizzazione interpersonale: familiare, di gruppo (associazioni, confessioni, partiti, sindacati), di macrostrutture etnicolinguistiche, del tempo libero e delle aggregazioni culturali. In alcune specifiche congiunture storico-sociali i problemi dell'organizzazione del lavoro si saldano, in una dimensione di vivace produttività culturale, ad una congerie di altre tematiche in nessi così stretti da non consentire un'agevole individuazione di priorità. Una congiuntura di questo tipo è ravvisabile nella metà degli anni Settanta, in cui giungono a maturazione crisi e prospettive datate di un decennio. È questa l'opinione di John Clarke, un autorevole studioso del campo:

The period with which we are dealing involves a process of cultural transition — a transition which begins not from some homogeneous entity called working-class culture, but from a complex, uneven and contradictory ensemble made up of internal contradictions, a range or repertoire of different 'cultural solutions' — trade-unions, religion, respectability, crime, domesticity, socialist politics, etc.⁶.

Tale processo di transizione implica un rapporto di continuità con forme e stereotipi culturali tradizionali, quali, ad esempio, le manifestazioni di solidarietà collettiva che nel mondo del lavoro s'identificano con i valori di abilità

⁵ Idem, p. 8.

⁶ Clarke J., 1979, p. 247.

e mascolinità; ma esso comporta, altresì, fratture e mutamenti rispetto alle strategie rivendicative consuete, soprattutto attraverso la diffusione delle azioni e dispute non ufficiali e non concordate. Gli aggiustamenti di cui si era dotato il sistema entrano gradualmente in crisi, nonostante i tentativi di neutralizzazione messi in atto, ad esempio, con il N.E.D.⁷ e il crescente coinvolgimento dello Stato che chiama le parti sociali a cooperare in nome di quello che, con lievi variazioni semantiche, laburisti e conservatori al potere eleggeranno concordemente a suprema finalità: l'interesse nazionale. Ad ogni buon conto, alla 'provocazione' rappresentata dall'emergere delle nuove identità sindacali, l'esecutivo reagiva, nella seconda metà degli anni Sessanta, creando le condizioni per una strumentazione contrattuale garantita, per un verso, da diagnosi, riflessioni e proposte di ordine politico come il discusso « In place of Strife » della laburista Castle, e, per altro verso, favorendo l'instaurarsi di una 'cultura di umanizzazione' delle relazioni industriali che fa ricorso alla seducente metafora dell'« enrichment » della prestazione lavorativa e articola le prime enunciazioni di democrazia industriale. Ma la matrice originaria dei recenti, controversi sviluppi nella democratizzazione del rapporto di lavoro quale la possibilità (opportunità?, utilità?) di una cogestione operaia delle aziende e la pressante istanza di una parità effettiva tra i due sessi, è da ricercarsi nell'esperienza del governo laburista dell'immediato dopoguerra, con la costruzione del Welfare State e con l'instaurazione di un equilibrio centrista che avrebbe per lungo tempo dominato la scena britannica. Gli eterni antagonisti dell'economia moderna, capitale e lavoro, vengono chiamati a stipulare tregue e intese (arbitro e supremo regolatore lo Stato), fornendo così nuova materia alla dialettica democratica. Di tali

⁷ Il National Economic General Council, scherzosamente abbreviato in NED o Neddy, con quella carica di ironia inoffensiva ma dissacratrice peculiare dei lavoratori inglesi, nasce nel 1962 da un accordo tra il Premier conservatore Mac Millan e il capo del TUC Woodcock.

processi, ad un tempo tessuto connettivo e prodotto, si configura un'inedita, emergente cultura sociale fondata sugli imperativi della partecipazione e dell'eguale dignità, nonché sulla valorizzazione delle minoranze e delle diversità, che culminerà nella poliedrica anarchia creativistica dei movimenti sessantotteschi. Si apre allora una crisi di vaste proporzioni che investe, ai rispettivi livelli, l'economia, nella quale l'endemica debolezza dell'apparato produttivo post-imperiale si salda ad una fase di recessione internazionale, gli organismi politici, in maggior misura il partito laburista chiamato a gestire la crisi capitalistica da posizioni virtualmente filo-operaie, e la stessa legittimazione politica delle strategie del controllo sociale⁸.

I punti di rottura degli equilibri tradizionali, di cui la crisi sopra descritta costituisce il precipitato finale, sono individuabili in altrettanti nodi politico-sociali che caratterizzano l'insieme della situazione europea nei decenni Cinquanta e Sessanta. In primo luogo, a proposito del rapporto tra luogo di lavoro e cultura di appartenenza, si verifica la progressiva erosione del tessuto comunitario locale — in particolare delle strutture solidaristiche degli aggregati operai, di cui sono responsabili, oltre che la modificazione qualitativa dei rapporti familiari intranucleari ed internucleari, soprattutto i fenomeni di neo-urbanizzazione connessi al decentramento delle aziende nell'ambito di una profonda ristrutturazione del sistema produttivo⁹.

In secondo luogo, appare fortemente deteriorato lo stereotipo dello Stato *supra partes*, indotto a giuocare un suo ruolo sempre più esplicitamente interventista in eco-

⁸ È manifesta una crescente messa in discussione della legittimità dell'esercizio del potere fondato sui principi dell'autorità, cui si contrappongono il diritto al dissenso e la predicazione della lotta di classe.

⁹ Tra gli aspetti più eclatanti di tale fenomeno si annoverano la tendenza alla mobilità dei capitali, la razionalizzazione dei luoghi di lavoro, la separazione tra aree industriali e aree residenziali; si verifica, di conseguenza, un declino della partecipazione operaia alle forme locali di rappresentanza politica.

nomia, ma al tempo stesso portatore di istanze di neutralità e di tutela del costume e dell'etica tradizionali: tra gli effetti più direttamente avvertibili sul piano della cultura di massa è da situare la *querelle* che oppone i guardiani della pubblica moralità ai fautori del permissivismo, innescando una polarizzazione dei corollari politici e disorientando le correnti del consenso sociale. In connessione con ciò, si consolida lo sviluppo (e per opposto il tentativo di repressione) delle culture giovanili alternative e *underground* che ripropongono modelli di vita comunitaria giudicati dagli organi d'informazione borghesi utopistici e palesemente eversivi.

A tali fenomeni più generalmente occidentali si associano tratti distintivi del 'caso britannico' che connotano la crisi della società inglese a ridosso degli anni Settanta nella triplice direzione della radicalizzazione della questione irlandese, della rivolta dei ghetti neri, con le conseguenti misure di contenimento dell'immigrazione di colore, dell'« estremizzazione » di alcuni settori della classe operaia rispetto alla consuetudine di moderatismo dei circoli ufficiali del tradeunionismo.

La reazione dell'apparato di potere si sviluppa, in parallelo, in violazione dei principi non scritti della *common law*, attraverso una proliferazione di leggi speciali, processi esemplari, violenze poliziesche che hanno rari precedenti nella recente storia del Paese: è un'involuzione culturale quella dei primi anni Settanta che travalica le frontiere partitiche per investire l'insieme dell'opinione pubblica opportunamente sensibilizzata dai persuasori occulti della comunicazione di massa; è una strategia restauratrice che accomuna artatamente droga, criminalità giovanile e terrorismo politico con glis cioperi, il dissenso ideologico, la protesta studentesca sotto l'etichetta speciosa della società permissiva di estrazione marcusiana. In presenza di una presunta cospirazione comunista internazionale, agitata dai seguaci di Enoch Powell e di Mary Whitehouse¹⁰, si predi-

¹⁰ Powell è l'esponente di maggiore spicco e l'ideologo massimalista del moderno razzismo, camuffato da efficientismo: la sua

spongono le condizioni per il diffondersi del 'panico sociale', raccordandovi la mistica della legge e dell'ordine. Il 1972 segna il momento culminante ma anche l'inizio della parabola discendente della strategia di confronto globale con la classe operaia e i movimenti progressisti: all'avanguardia del movimento di resistenza sono una volta ancora i minatori e i portuali che, dopo l'incarcerazione dei loro dirigenti sindacali, organizzano una massiccia azione solidaristica che blocca l'uscita dei giornali per sei giorni. Il drammatico « braccio di ferro » che viene allora ingaggiato è tematizzato, non senza semplificazione, nei termini di una antitesi primordiale tra la 'violenza' e la 'legge': il tentativo è quello di spazzare assieme alla conflittualità operaia ogni manifestazione di contestazione dei canoni di comportamento della classe egemone, non risparmiando i movimenti e le iniziative di vita alternativa più introversi e meno politicizzati. In effetti, diversamente dalle sottoculture giovanili consolidate agli inizi degli anni Sessanta (i Mods, i Rockers, gli Skinheads), che erano sorte all'interno della classe lavoratrice e la cui 'oddity' si esprimeva nell'area del tempo libero, assumendo i caratteri prevalenti di un conflitto generazionale, le controculture germinate alla fine degli anni Sessanta e sviluppatasi all'inizio del decennio successivo sono caratterizzate da una valenza di marca 'sovrastrutturale': dipartitesi dalla matrice medio-borghese (parto illegittimo dell'ideologia del benessere), nel loro rifiuto dei parametri etici della borghesia esse reclamano un mutamento della coscienza (per molti versi simile, invero, alla seconda alternativa del binomio audeniano « new styles of architecture, a change of heart »)¹¹ e sostanziano la loro polemica ideologica di furori icono-

proposta di legge per limitare l'immigrazione ha suscitato appassionati consensi e violenta opposizione alla stessa stregua delle campagne moralizzatrici contro l'edonismo e la pornografia orchestrate dalla Whitehouse, leader dei National Viewers and Listeners.

¹¹ È il verso finale di una famosa breve composizione di W.H. Auden « Petition » che ipostatizza l'antinomia 'rivoluzione interiore — rivoluzione sociale'.

clastici e palingeneticici¹². Ma col prevalere della politica di integrazione, nella polarizzazione tra rifiuto globale e tentativi di incorporazione con cui si caratterizza nei loro confronti l'atteggiamento dell'ideologia egemone, esse hanno potuto essere infine agevolmente incanalate in misura cospicua nelle logiche commerciali, fornendo nuove e allettanti opportunità per la produzione di consumi voluttuari¹³. Sono le occasioni perdute di una fermentazione culturale che, ove si fosse incontrata con le tensioni del decennio successivo, avrebbe potuto determinare una situazione di immane potenzialità rivoluzionaria, come riconoscono alcuni studiosi¹⁴.

È ben vero che il 'caso britannico' preserva nel divenire storico e tra le grandi mutazioni socio-culturali di questo secolo una peculiare identità politica che ne fa un crogiuolo di spinte opposte reciprocamente neutralizzanti e stempera i conflitti più acuti in una dimensione etica che sembra informare tutto e tutto definitivamente motivare, come è opinione del Goldthorpe:

The British political culture is characterized by a balance that holds, even across lines of class and party, between participant, activist attitudes on the one hand, and acquiescent, passive attitudes, on the other, between emotional commitment to political principle and cool pragmatism; between consensus on matters of procedure and conflict over particular issues¹⁵.

E tuttavia la straordinarietà della mobilitazione di energie politiche e culturali nel periodo in oggetto è difficilmente contestabile. Tali energie, riattivate nel fuoco della repressione scatenata da Heath nei primi anni Settanta, mutano la tradizionale connotazione — non più o non solo élites intellettuali ma movimenti di estrazione proletaria

¹² Cfr. le acute osservazioni di S. Hall *et alii*, 1978, p. 319.

¹³ A ridosso, infatti, dei bisogni e interessi giovanili fiorisce un'imponente circolazione di beni non primari (riviste, dischi, bigiotteria, vestiario, ecc. (cfr. J. Clarke, T. Jefferson, 1976, pp. 148-158).

¹⁴ S. Hall *et alii*, cit., p. 254.

¹⁵ J. H. Goldthorpe, 1974, p. 221.

— e si orientano su obiettivi di più ambizioso respiro (lotta al sistema capitalistico e ai suoi strumenti coercitivi, in nome di una democrazia più integrale e partecipativa). Tra i campi privilegiati di questa espansione dell'iniziativa democratica, sia pure nella nuova accezione di rigoroso spirito collettivo, vi è l'istruzione pubblica che, dopo la minaccia di un intervento drasticamente restrittivo annunciata nel Black Paper conservatore del 1969, conosce una salutare ristrutturazione con le misure indicate dal primo *Bullock Report* del 1975 che riscopre il nesso fondamentale tra sviluppo linguistico di partenza e successo scolastico e restituisce allo Stato facoltà di controllo e di iniziativa, in concerto con le famiglie e le forze sociali locali¹⁶. Ma le tensioni ideali e le istanze materiali trovano un corrispettivo politico articolato e risposte istituzionali soprattutto nella legge sulle discriminazioni tra i sessi del 1975 e nel secondo *Rapporto Bullock* sulla democrazia industriale apparso agli inizi del 1977.

Per intendere appieno la portata e l'impatto culturale del *Sex Discrimination Act*, che perfeziona e sviluppa l'*Equal Pay Act* del 1970, occorre collegare tale normativa al contesto della legislazione progressista degli anni Sessanta, con particolare riferimento al 1968, anno in cui le donne significativamente vollero fare il punto sui progressi compiuti, nell'ambito di un più ampio movimento per i diritti umani, e sottolinearono le disparità tuttora esistenti in vari settori del mercato del lavoro: si evidenziò, ad esempio, che i *Race Relations Acts* del 1965 e del 1968 rivelavano che in molti casi, paradossalmente, le condizioni lavorative degli immigrati erano di fatto più vantaggiose rispetto a quelle della manodopera femminile indigena¹⁷.

¹⁶ Cfr. gli studi di D. Finn *et alii*, 1978, e di R. Johnson, 1980. Finn, in particolare, sottolinea il carattere metaforico dell'istruzione che, a suo giudizio, è paradigmatica di una tendenza generale verso la determinazione di un nuovo consenso e di una nuova egemonia fondata sui temi della disciplina e della subordinazione degli interessi individuali a quelli collettivi (cfr. p. 191).

¹⁷ V. Beechey, 1978, p. 78.

Nel giugno del 1968, le lavoratrici della Ford iniziarono uno sciopero che poi il sindacato dei metalmeccanici riconobbe essere stato essenzialmente rivolto ad ottenere una reale parificazione salariale: uno dei risultati immediati fu la formazione di una specifica organizzazione femminile, le cui istanze furono raccolte dal ministro del lavoro laburista Barbara Castle, una donna per l'appunto, e tradotte in legge nel 1970, anche se poi dovettero trascorrere cinque anni prima che, in un clima di progettazione democratica ancor più favorevole, se ne verificasse l'operatività¹⁸. La legge sulla parità è senza dubbio un importante punto d'arrivo e di consolidamento dell'ideologia dominante, nella versione socialdemocratica, ma è altrettanto certo che non si sarebbe potuto conseguire una siffatta soluzione legislativa senza l'intensa pressione esercitata dai sindacati, con gradualità conquistati alle rivendicazioni femminili, dalle organizzazioni femministe, nonché da una capillare mobilitazione dell'opinione pubblica ad opera della stampa progressista e delle pubblicazioni dell'intelligenza femminista quali *Spare Rib* e *Feminist Review*, pur se il retaggio di tradizionali disegualianze nell'istruzione scolastica e nelle opportunità di apprendistato poté vanificarne

¹⁸ Le Trade Unions, del resto, già a partire dal 1888 avevano avanzato rivendicazioni, che furono poi oggetto di accese discussioni, specialmente ad opera di Anne Godwin e di Florence Hancock, delegate a Washington alla Conferenza internazionale laburista del 1961. In ogni caso, la partecipazione delle donne alla vita sindacale ha segnato una crescita costante che non accenna a diminuire: nel 1920 vi erano 1.343.000 donne iscritte ai sindacati e nel 1944 si raggiunse la cifra di 1.668.000. Intorno agli anni Trenta, le donne erano generalmente impiegate in lavori sottopagati, essenzialmente nel settore tessile e in quello dell'abbigliamento. Negli anni Quaranta nuove opportunità si prospettarono nel settore manifatturiero, negli ospedali, nelle scuole e nel Civil Service. Nel 1944 circa il 21% dei sindacati includevano personale femminile impiegato soprattutto nell'industria meccanica. Nel 1958 The Ministry of Labour Gazette riportava il numero delle donne lavoratrici in 7.778.000 unità di cui il 23% iscritte al sindacato. Nel 1973 su 8.983.000 lavoratrici, il 33,9% era sindacalizzato, con un aumento percentuale di circa dieci punti.

gli effetti, come puntualizza nel 1978 la Women's Advisory Committee¹⁹.

Alla metà degli anni Settanta, d'altra parte, cresce in modo netto il livello di politicizzazione delle lavoratrici: il femminismo sciovinistico e ghetizzato, « rivoluzione nella rivoluzione », del 1968 cede il posto a più duttili e 'politiche' forme di intervento, cui non sono estranee le proposizioni marxiste di *Women Take Issue* e *Work Woman and the Labour Market*²⁰. Del resto, all'interno di un modo di produzione capitalistico, le relazioni patriarcali, caratterizzate dalla gerarchia maschile/femminile, hanno assunto forme storiche specifiche a livello economico, politico ed ideologico-culturale. La subordinazione economica e sociale delle donne era infatti divenuta un elemento integrale della articolazione sociale capitalistica, essendone uno dei principi organizzatori essenziali.

La separazione della famiglia dal processo produttivo e la dipendenza economica della donna dal marito o padre costituiscono il fondamento economico della struttura industriale, mentre l'istruzione scolastica trasmette, modifica e costruisce definizioni specifiche di sesso e di relazione

¹⁹ « The proportion of women workers who will secure the full benefits of the *Equal Pay Act* will be minimal unless positive action is taken now to eliminate the traditional inequalities in the education and training opportunities available to girls and women compared with similar opportunities available to boys and men » (M. McCarthy, 1977, p. 40).

²⁰ La crescente rilevanza del nuovo approccio ideologico alla questione femminile è testimoniata ad esempio dalla seguente lucida argomentazione, contenuta in L. Bland *et alii* (1978, p. 54):

« In comparison with other aspects of women's position, women's wage labour most obviously concerns the economic relations of capital. However if, for example, we examine their labour in the post-second World War Period, it is impossible to understand the complexities of women's entry and engagement in the labour market through the economic alone, even though it is the processes of capital accumulation that provide the overreaching umbrella under which women's wage labour takes place. Capital accumulation establishes certain 'needs' in relation to the labour force, economic needs which women primarily come to fulfil for ideological and political as well as economic reasons » (corsivo nostro).

tra i sessi, come è ampiamente riconosciuto, in ciascuna nuova generazione, all'interno e attraverso le divisioni di classe, giocando un ruolo centrale e critico nella riproduzione del modo di produzione capitalistico²¹.

La tendenza del mercato del lavoro è incline a segmentarsi, segregando il mercato primario da quello secondario in cui le donne sono impiegate in settori stereotipicamente 'femminili', sia a causa della presunta maggiore abilità manuale, come nel settore tessile, sia per la tendenza a riprodurre ruoli domestici, come nei settori alimentare e sanitario, sia infine per il richiamo alla 'vocazione femminile al sacrificio', come nell'insegnamento e nelle attività sociali. All'interno della struttura capitalistica è essenziale che le definizioni mutevoli di 'maschile' e 'femminile' costituiscano un aspetto della natura dinamica del ruolo della donna nella società, mentre il capitale continua ad acquisire cospicui vantaggi dall'impiego di manodopera femminile. L'introduzione di manodopera femminile è, d'altra parte, tradizionalmente osteggiata dai lavoratori che lottano per preservare il loro livello occupazionale e le posizioni di privilegio acquisite e vedono il sesso concorrente come un potenziale 'esercito di riserva'. L'eccesso di manodopera è, dunque, occasione di competitività tra i lavoratori e consente, in rapporto per l'appunto alla sua fluttuazione nel ciclo produttivo, manovre di decremento salariale e alti tassi di sfruttamento sotto la pressione della disoccupazione²². Scontati questi assunti generali concernenti le stra-

²¹ Cfr. le acute osservazioni di M. McDonald (1980, pp. 142 segg.) che rileva tra l'altro che tale riproduzione agisce su soggetti « both classed and sexed, who are to take their place in a social division of labour, structured by a dual, yet often contradictory, force of class and gender relations ».

²² Le donne coniugate, poi, costituiscono un ulteriore esercito di riserva: sono più agevolmente poste in cassa integrazione, sono generalmente meno sindacalizzate e difficilmente ricoprono i posti previsti dal *Redundancy Payment Act*. Esse, inoltre, pur pagando pesanti contributi al Fondo assicurativo nazionale, ricevono minori benefici dallo Stato, a meno che non siano iscritte nelle liste dei disoccupati; le statistiche ufficiali, in ogni caso, sottovalutano ampia-

tegie poste in atto dal capitale nell'organizzazione del processo lavorativo in rapporto alla condizione femminile v'è da rilevare che nella fattispecie l'organizzazione degli industriali inglesi (CBI) non ha avvertito decisamente una politica di parificazione dei salari ma l'ha condizionata alla soppressione della legislazione protettiva delle donne in nome di una maggiore razionalità del mercato del lavoro, alleggerito di ogni restrizione in materia di mobilità e uso del lavoro. Ma la ferma opposizione dei sindacati ha consentito che nel 1970 l'*Equal Pay Act* venisse approvato mantenendo la legislazione protettiva preesistente. Le donne finiscono inevitabilmente per occupare settori stagnanti o fluttuanti della produzione e solo negli anni Settanta esse sono faticosamente riuscite ad ottenere quei riconoscimenti che, sia pure in modo imperfetto e spesso meramente formale, il *Sex Discrimination Act* pure sancisce.

Sull'altro versante, quello della 'democrazia industriale', occorre preliminarmente rilevare che nella realtà viva della contrattazione si era da tempo aperta una discrasia tra temi squisitamente economici e questioni attinenti al controllo dell'impresa, innescando un dibattito sulla cultura del lavoro che vede al centro dell'interesse le nozioni di strumentalità e materialismo²³. La ricerca di maggiore benessere, di un maggior numero di beni di consumo e di una migliore occupazione nasce, secondo le più aggiornate elaborazioni di sociologia del lavoro, non tanto da una vieta aspirazione materialistica quanto da una « deprivazione psicologica », indotta dalle strutture classiste della società, nei termini di una messa in questione della identità produttiva del lavoratore dipendente piuttosto che, più semplicemente, del suo ruolo negoziale; ma tale preminente interesse 'strumentale' è naturalmente propiziato dai datori

mente il fenomeno. (Cfr. V. Beechey, 1978, pp. 175-6 A.H. Halsey (1978, p. 102) nota l'accentuata crescita del fenomeno: « In the first two decades of this century less than 10% of married women went out to work; in 1951 the percentage was 21.74; by 1966 it had risen to 38.08, and by 1976 to 49 ».

²³ Cfr. G. Salaman, cit., p. 44.

di lavoro, preoccupati di porre sul tappeto della contrattazione problematiche salariali anziché di controllo politico dell'azienda. Per sanare tale divaricazione e restituire all'azione sindacale la possibilità di incidere a monte delle scelte produttive locali e nazionali e a coronamento di una riflessione sviluppatasi nei partiti della sinistra e nel sindacato, nel gennaio 1977 vengono rese pubbliche le conclusioni della Commissione Bullock — sofferte e contrastate al proprio interno in due anni di elaborazione — che non solo rovesciano la logica della Legge sulle relazioni industriali introdotta da Heath per domare l'opposizione operaia, ma si spingono in avanti, preconizzando sviluppi inusitati della coscienza sociale ed esorcizzando gli spettri degli *shop stewards* (i combattivi delegati di reparto) e degli scioperi 'selvaggi', evocati nel Rapporto Donovan del 1968²⁴ e additati dai sapienti scenografi del 'panico sociale' come i veri nemici della società britannica.

Si era, per la verità, registrato negli anni immediatamente precedenti un salto di qualità dell'iniziativa sindacale che si era attrezzata in maniera del tutto nuova per fronteggiare le sfide della crisi occupazionale, da un lato, e della cultura radicale, dall'altro: uno straordinario pululare di azioni dimostrative, focolai di ribellione in rapida reiterazione, interventi non strettamente rivendicazionistici, mentre si rinnovano le stesse forme di lotta, mutate dalle agitazioni studentesche degli anni 1968-1970 (*work-in*, *sit-in*, occupazioni, assemblee permanenti)²⁵. Maturato in clima di « contratto sociale », con un governo, laburista, ansioso di riabilitare la propria immagine e un sindacato disponibile

²⁴ Il Rapporto Donovan fu commissionato all'omonimo gruppo di lavoro (Royal Commission on Trade Unions) dal governo laburista allora in carica e le sue conclusioni, per molti versi progressiste e controcorrente, vennero poi strumentalizzate in chiave anti-operaia, provocando lunghi strascichi polemici (cfr. R. Taylor, 1978, pp. 127-9).

²⁵ Nell'industria aeronautica Lucas gli operai reclamano la sostituzione della produzione bellica con quella di beni socialmente utili, mentre nell'edilizia si rivendica la salvaguardia del patrimonio monumentale. *Work-in* e cooperative autogestite si costruiscono tra i portuali ma anche tra i redattori dello *Scottish Daily News*.

a negoziare la compressione dei salari, ma già concretizzato negli impegni elettorali del Labour Party e in un pronunciamento del TUC (Trade Union Council) del 1974, le tesi del rapporto Bullock²⁶ muovono, non casualmente, dalla constatazione del profondo mutamento culturale verificatosi a partire dal dopoguerra nel costume civile e nella dinamica sociale, con il declino del principio d'autorità e di quella che viene felicemente chiamata « società deferenziale »²⁷. Tali presupposti, pur se prudenzialmente confinati a pochi paragrafi del ponderoso documento, sono sintomatici di una nuova consapevolezza delle istituzioni nei confronti di un tenace processo di egemonizzazione dal basso e appaiono persino più rilevanti delle stesse proposte tecnico-strategiche sulle modalità della partecipazione operaia ai consigli di amministrazione delle aziende, che saranno oggetto di successiva negoziazione e, di fatto, in gran parte svuotate dei contenuti più innovativi col *White Paper* governativo del 1978 che dà avvio alla sperimentazione²⁸.

L'analogia tracciata nel Rapporto Bullock tra l'evoluzione della democrazia politica culminata nel suffragio universale, senza che ne derivassero i presagiti cataclismi sociali, e le istanze di democrazia industriale tende a mettere in luce la portata storica e culturale del mutamento auspicato. Indubbiamente, al di là delle diverse valutazioni di merito, la proposta Bullock rappresenta uno snodo delicato e cruciale della lotta per l'egemonia tra forze del lavoro e forze del capitale e tra le loro rispettive forme di rappresentanza politica, né si può inferire dal fallimento

²⁶ Il Bullock Report, elaborato da una commissione di sindacalisti, imprenditori ed esperti istituita nel 1975 e presieduta da Lord Alan Bullock, è stato stampato a Londra col titolo integrale *Report of the Committee of Inquiry on Industrial Democracy* e include una relazione di maggioranza ed una di minoranza, a testimonianza della divaricazione degli interessi e delle posizioni politiche.

²⁷ Cfr. *Report etc.*, pp. 22-3.

²⁸ Il documento del governo laburista è, notoriamente, il frutto di una difficile mediazione tra atteggiamenti contrastanti esistenti all'interno dell'esecutivo e, al tempo stesso, il tentativo di non alienarsi i favori dell'elettorato moderato e della CBI. L'innovazione più saliente e la diluizione dei tempi di prova.

della sperimentazione nei Post Office la ragione di una sua irrealizzabilità²⁹.

Quello che qui conta rilevare è che le aspirazioni dei lavoratori, delle donne, dei giovani e delle minoranze ad un maggiore spazio nella sfera deliberativa attingono nella metà degli anni Settanta un livello propositivo inusitato, non spiegabile meramente in termini congiunturali (la durezza dello scontro sociale negli anni 1971-1972). Anzi, prendendo a prestito dalla semiologia del racconto e ricontestualizzando una proposizione cara a Barthes³⁰, la concatenazione dei 'nuclei' (le categorie ideologiche e la loro dialettica) appare caratterizzare il fenomeno qui descritto ancor più di quanto le sue manifestazioni 'catalitiche' autorizzerebbero ad affermare. In quegli anni si forgia, per il tramite di un confronto costruttivo, e in taluni casi una collusione, tra governanti e masse popolari, ma per decisiva ispirazione di queste ultime, un progetto di democrazia sociale che, ancor più che nella scansione legislativa, segna nel dibattito culturale e nella tensione ideale cui dà vita il vertice di una parabola la cui spinta propulsiva è remota, affondando le radici nell'ampio e ineguale rinnovamento culturale che ha scosso la società europea nella seconda metà degli anni Sessanta. Ed è scarsamente rilevante, ai fini di questa lettura, che Margaret Thatcher, rilanciando la semantica dell' 'inglesità' nei termini di un competitivismo vetero-liberale e di un personalismo piccolo-borghese, abbia 'congelato' quel processo. Il dopo-Thatcher ne farà probabilmente giustizia.

²⁹ L'importante e atteso esperimento di democrazia industriale nei Post Office trovava un terreno fertile e nella natura di servizio pubblico e nel dibattito che fin dal 1974, con la pubblicazione del *PO Board Memorandum*, poneva le premesse soprattutto attraverso la divulgazione del documento sindacale *POEW-UPW Joint Statement on the Principle of Extending Industrial Democracy within the Post Office* dell'agosto 1975 per la realizzazione di una cogestione introdotta per legge nel 1978 con proporzione paritaria tra lavoratori e management. L'esperimento ebbe fine nel 1980 per decisione della direzione avallata dal Gabinetto conservatore.

³⁰ R. Barthes, « L'analyse structurale du récit », *Communications*, 8, Editions du Seuil, Paris, 1966, pp. 19-23.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BARTHES R., « L'analyse structurale du récit », *Communications* 8, Seuil, Paris, 1966.
- BEECHY V., « Critical Analysis of some Sociological Theories of Women's Work », in *Feminism and Materialism* (A. Kuhn, A. Wolpe eds.), Routledge and Kegan Paul, London, 1978.
- BLAND L., BRUNDISON C., HOBSON D., WINSHIP J., « Women 'inside and outside' the relations of production », in *Women Take Issue* (Women's Studies Group eds.), Hutchinson, London, 1978.
- CLARKE J., « Capital and culture: the post-war working class revisited », in *Working-Class Culture* (J. Clarke, et al.), Hutchinson, London, 1979.
- CLARKE J., JEFFERSON T., « Working-class Youth Cultures », in *Idem* (G. Mungham, G. Pearson eds.), Routledge and Kegan Paul, London, 1976.
- FINN D., GRANT N., JOHNSON R., « Social democracy, education and the crisis », in *On Ideology* (B. Schwartz, et al.), Hutchinson, London, 1978.
- GOLDTHORPE J. H., « Social inequality and social integration in modern Britain », in *Poverty, Inequality and Class Structure* (D. Wedderburn ed.), Cambridge University Press, Cambridge, 1974.
- HALL S., CRITCHER C., JEFFERSON T., CLARKE J., BRIAN R., *Policing the Crisis*, Macmillan, London, 1978.
- HALSEY A. H., *Change in British Society*, Oxford University Press, Oxford, 1978.
- HINDESS B., « Democracy and the Limitations of Parliamentary Democracy in Britain », in *Politics and Power*, Routledge and Kegan Paul, London, 1980.
- JOHNSON R., « Ideology, culture and schooling », in *Cultural Studies and Educational Practices, Screen Education*, Spring 1980, n. 4.
- LEVENHAK S., *Women and Trade Unions: an outline of women in the British Trade Union Movement*, Ernst Benn, London, 1977.
- MC CARTHY M., « Women in Trade Unions Today », in *Women in the Labour Movement*, Croom Elm, London, 1977.
- MC DONALD M., « Socio-cultural Reproduction and Women's Education », in *Schooling for Women's Work* (R. Deem ed.), Routledge and Kegan Paul, London, 1980.
- Report of the Committee of Inquiry on Industrial Democracy (Bullock Report)*, Her Majesty's Stationery Office, London, 1977.
- SALAMAN G., *Work and Society*, The Open University Press, London, 1976.
- TAYLOR R., *The Fifth Estate: Britain's Unions in the Seventies*, Routledge and Kegan Paul, London, 1978.
- WEST J. et al., *Work, Women and the Labour Market*, Routledge and Kegan Paul, London, 1982.

AA.VV., *Orwell. «1984»: il testo*, Palermo, Centro internazionale studi di estetica, 1984, 80 pp. (numero speciale di *Aesthetica/pre-print*, 5).

S. MANFERLOTTI, *Anti-utopia. Huxley Orwell Burgess*, Palermo, Sel-lerio, 1984, 156 pp.

Sebbene le numerose celebrazioni orwelliane abbiano in certo modo smorzato il desiderio e attenuata la necessità di parlare ancora di George Orwell, non si può passare sotto silenzio la pubblicazione di due bei libri appena usciti in Italia — anzi, per una singolare coincidenza, entrambi a Palermo — che risultano in qualche misura complementari l'uno all'altro. Il primo affronta il testo *1984* proponendone cinque diverse letture che riproducono gli interventi introduttivi alla giornata di studio sul romanzo di Orwell, promossa dal Centro internazionale studi di estetica di Palermo (10 marzo 1984). Il secondo contestualizza *Nineteen Eighty-Four* nella grande famiglia delle distopie, accanto a illustri 'avi' (*Brave New World*, *Ape and Essence*, *Island* di A. Huxley) e a non meno famosi 'discendenti' (*A Clockwork Orange*, *The Wanting Seed*, *The End of the World News* di A. Burgess).

Lo studio di Manferlotti conduce un'analisi informata e intelligente di questi romanzi, esaminati all'interno della grande tradizione dell'anti-utopia, la cui vasta bibliografia è qui generosamente segnalata e commentata. Quanto l'autore si propone è, infatti, « un'indagine del paradigma letterario distopico », la cui natura precipua è « la riscrittura in negativo del mondo contemporaneo o apparentemente a venire » (p. 15). A Huxley, Orwell e Burgess viene riconosciuto innanzitutto l'intento pedagogico, anzi, la vocazione al sermone, propria di quegli intellettuali che sentono di avere un compito etico e civile da svolgere e che pertanto utilizzano il codice comunicativo della persuasione per lanciare un monito o un avvertimento (da qui la definizione del macrotesto anti-utopico come « warning »).

Nel proposito dichiarato di pervenire a una tassonomia non rigida ma funzionale della distopia letteraria, Manferlotti suggerisce per l'aggettivo 'distopico' il significato aperto di « caratterizzato da tratti negativi rispetto ad un determinato corpus di valori, implicito od esplicito, scelto come termine di confronto », e preferisce parlare di « narrazioni a dominante distopica, miste riguardo

al genere e caratterizzate da una varietà non illimitata di modi, fra i quali prevale l'intento ironico-satirico» (p. 37). Egli individua poi alcune strutture narrative ricorrenti, come la funzione del personaggio *outsider* (sovente un *outcast*) che si sostituisce al viaggiatore dei racconti utopici, e lo schema circolare dell'intreccio che segue il modello Integrazione-Ribellione-Integrazione.

Quest'ultimo punto sollecita un collegamento (sottolineato dall'autore stesso) con la lettura già svolta da Fernando Ferrara in *La lotta contro il Leviatano* (Napoli, Pironti, 1981), uno studio che ha felicemente anticipato la grande esplosione di critica orwelliana nell'anno 1984. Secondo Ferrara i romanzi di Orwell possono vedersi tutti come variazioni sul tema della 'parabola della devianza'. Un esemplare confronto fra la parabola biblica del figliol prodigo e la fabula di questi testi — a) ribelle contro il sistema; b) ribelle mutilato dal sistema; c) ribelle reintegrato nel sistema — permette all'autore di individuare un modello funzionale che può applicarsi efficacemente all'intera categoria della distopia. Ed è quanto fa con successo Manferlotti nel suo libro. Di esso, fra l'altro, va rilevata la felice scelta nelle intitolazioni di capitoli e paragrafi, mentre meno giustificata mi sembra l'inclusione in appendice della traduzione (peraltro assai buona) delle pagine iniziali di tre romanzi (*Brave New World*, *Nineteen Eighty-Four* e *The Wanting Seed*).

Il rapporto di 1984 con la tradizione utopica è ovviamente un tema centrale della critica orwelliana e non mancano, infatti, precise analisi in questo senso fra i contributi apparsi sul n. 5 della rivista *Aesthetica/pre-print* interamente dedicato a questo romanzo.

In «'It makes no difference'. 1984: un'utopia della simulazione e della trasparenza» Vita Fortunati (già autrice di *La letteratura utopica inglese*, Ravenna, Il Portico, 1979) definisce il testo di Orwell «una sfida all'utopia» e una parodia dei testi utopici precedenti, per l'attacco che l'autore muove a questo filone narrativo attraverso la struttura stessa del romanzo. Il bersaglio di Orwell diventa, infatti, «l'utopia come operazione totalizzante, un'Utopia che crea universi totalitari, che tende al consolidamento dell'omogeneo, del tipo, della ripetizione e dell'ortodossia» (p. 42). E sebbene questa operazione tenda a dimenticare l'alto valore riformatore delle opere utopiche, essa è anche l'unica possibile in una «società dell'indifferenza» e in un «universo della trasparenza», quale è il mondo in cui viviamo. In ciò risiede l'amara e lucida capacità di comprensione che Orwell ha avuto non solo delle sorti di un genere letterario ma dell'intera civiltà occidentale.

Accanto a questa lettura del testo in rapporto al paradigma utopico e alle sue regole e convenzioni, si pone quella di Franco Marengo con «1984: la povertà dell'utopia negativa», che, più interessato al livello ideologico del romanzo che a quello formale, arriva a un giudizio molto severo e, a mio avviso, troppo dogmatico. 1984 è infatti visto come «l'ammissione della sconfitta di una ten-

sione al futuro, al progetto, che mai si era allentata nella storia del pensiero occidentale» (p. 6). Il mondo del romanzo orwelliano sarebbe l'universo politico della contraddizione, di cui lo stesso romanzo diventa prigioniero allorché rinuncia al modello di emancipazione antropologico-culturale che lo aveva fino ad allora interessato per quello storico-politico che lo ha deluso e che egli deve condannare. In ciò Marengo individua la sconfitta non solo di Winston Smith ma dello stesso George Orwell, che finisce, a suo avviso, col darci un rovesciamento del sogno dell'intellettuale — la vecchia Utopia di Tommaso Moro — in ciò tradendo il compito proprio dell'intellettuale.

Sempre sul rapporto intellettuale-potere, ma giungendo a conclusioni opposte, si sofferma il saggio di Romolo Runcini («Dalla scrittura dell'esperienza all'esperienza della scrittura: la scissione della parola in 1984»). Esso esamina questo testo come sintomo del disagio dello scrittore di fronte alla «crisi della civiltà» che negli anni fra le due guerre aveva interessato numerosi intellettuali europei (A. Schweitzer, J. Ortega y Gasset, J. Huizinga). Per Runcini 1984 è innanzitutto la denuncia di Orwell nei confronti della «impossibilità di recuperare lo spazio privato dell'individuo dalla prospettiva del collettivismo proletario e il mancato riscatto della dimensione soggettiva dall'apparato ideologico del consumismo industriale» (p. 22). L'autore individua nel testo tre distinti piani di scrittura: il piano realistico della fabula (del narratore), quello immaginario delle confessioni (del narratario) e quello simbolico del documento (i due manuali concernenti uno il sistema politico — il libro di Goldstein —, l'altro il sistema linguistico — Newspeak). In questa complessa strutturazione del romanzo Runcini coglie l'intento pedagogico col quale Orwell testimonia dello svuotamento dei contenuti espressivi della comunicazione apportato dalla civiltà tecnologica.

Un approccio del tutto diverso dai precedenti è condotto da Giuseppe Sertoli in «1984: segreto identità e potere», che offre un'affascinante lettura in chiave psicoanalitica. Individuando nel segreto il tema dominante del romanzo, in cui gli spazi reclusi diventano i luoghi della memoria e perciò dell'identità ricostruita, Sertoli propone l'inquietante ipotesi che l'identità di Winston altra non sia che quella stessa dell'oppressore, col quale, alla fine, c'è totale identificazione. Infatti, «tutta la strategia di segretezza che Wilson mette in campo contro il Partito non riproduce forse la strategia del Partito?» (p. 68). La novità di questa ipotesi consiste nel leggere in 1984 una risposta biologistica al problema del potere. Per Orwell sarebbe il corpo e non la coscienza il punto vulnerabile dell'uomo, e la crudeltà (il «tallone di ferro» di londinese memoria) sarebbe un istinto e non un dato culturale. Ma se è un istinto, come si può parlare di male? Cadrebbe dunque ogni pregiudiziale etica e politica? Ponendo queste domande, e facendo slit-

tare il discorso dal livello ideologico a quello antropologico (il contrario di quanto afferma Marengo nel saggio visto prima), Orwell non solo metteva in crisi le fedi e le certezze della sinistra, ma costringeva a « fare i conti col proprio rimosso » (p. 73). In ciò il suo coraggio di intellettuale.

La dimensione storico-culturale di *1984* — in cui la Storia comprende anche la storia individuale dell'autore (la malattia e la morte) e la Cultura è anche la tradizione letteraria in cui egli consapevolmente situa la propria opera — è esaminata da Carlo Pagetti in « *1984: cronache del dopobomba* ». Questo romanzo sarebbe un felice esempio di « naturalismo fantastico », come già nelle intenzioni di Orwell, che la recente versione cinematografica mi sembra abbia rispettato nell'alternanza di descrittivismo realistico (si pensi alle scene che rinviano a una Londra post-bellica) e di surrealismo onirico (il Golden Country del sogno e delle fantasie di Winston). La novità di questo saggio sta nell'accento posto sulla dimensione metanarrativa del romanzo che è colta nella « progressiva distruzione della personalità di Winston, il tentativo di sradicare memorie e convinzioni, la riduzione del personaggio a manichino agito e manipolato, la cui mente è una pagina bianca su cui può essere impresso qualsiasi testo ... » (pp. 51-52). Pagetti indica i rinvii più o meno espliciti a precedenti modelli letterari, come la parodia del romanzo utopico e del romanzo gotico, ma anche il ricorso autoironico al *romance* pastorale — l'evasione di Winston e Julia nella campagna incontaminata e poi nella stanza sopra la bottega di Mr Charrington rappresenta al tempo stesso una fuga dalla realtà oppressiva di Oceania ma anche la 'rivisitazione' di una tradizione culturale (si pensi al contrasto città-campagna).

Quest'ultimo riferimento offre lo spunto per una riflessione in margine. Il negozio di rigattiere che permette a Winston di entrare in contatto con un passato a lui sconosciuto, qui rappresentato da oggetti 'preziosi' e altamente simbolici (il diario, il fermacarte di vetro, la stampa della chiesa di St. Clement), è il luogo della Storia che può leggersi come una vera citazione letteraria. « The old curiosity shop » è infatti l'espedito retorico che fornisce all'autore un collegamento significativo con l'intera tradizione del romanzo inglese. Dickens, come Shakespeare, è riconoscibile dalla maggiore parte dei lettori di lingua inglese. È una pietra miliare nella cultura britannica. Non è perciò casuale che il personaggio di Mr Charrington richiami alla mente il vecchio nonno di Little Nell, e il suo negozio la bottega dell'antiquario. Si direbbe che così facendo Orwell si sia metaforicamente garantita la sopravvivenza del suo testo, sottraendolo alla cancellazione delle opere del passato condotta dal Ministry of Truth! Poco importa se Mr Charrington si rivelerà una spia: questa operazione di demistifi-

cazione del modello letterario celebre permette, anzi, all'autore di allargare il discorso alla funzione dell'arte in una società (Oceania o quella nostra futura) in cui nemmeno l'imitazione è più possibile. L'operazione di falsificazione della realtà è tale che ogni rappresentazione — perfino della finzione narrativa — risulta deformata.

MARIA TERESA CHIALANT

H. MELVILLE, *Poesie di guerra e di mare*, scelta e traduzione di Roberto Mussapi. Introduzione di Antonio Porta. Milano, Mondadori, 1984, pp. 130.

Le poesie scelte, coi testi originali a fronte e nella traduzione di un giovane poeta italiano, sono introdotte da un ampio ed interessante saggio di Antonio Porta, il quale ricollega la presente traduzione ad un'ormai consolidata tradizione di interesse in Italia per Melville poeta, ricordando giustamente i nomi di Luigi Bertì, Alfredo Rizzardi ed Elémire Zolla. Porta colloca le poesie di guerra e di mare in un periodo critico della vita dello scrittore in cui l'intima certezza del valore della propria sensibilità artistica gli consentiva di resistere allo scoraggiamento per una serie impressionante di insuccessi presso un pubblico ed una critica sempre più ostili. Allo stesso tempo la poesia melvilliana costituisce un consapevole intervento, inascoltato ma profetico, nella realtà sociale di un'America sconquassata e lacerata dalla terribile Guerra di Secessione ben oltre quanto fossero in grado di rendersi conto sia il popolo che l'aveva combattuta che la classe politica al potere che l'aveva dichiarata.

Il discorso di Porta, ricco di informazioni e sensibile ai valori della poesia di Melville, contiene purtroppo più di una inesattezza che potrebbe risultare fuorviante, e che quindi segnalo.

Innanzitutto, Seward non morì assassinato con Lincoln (p. 12) ma sopravvisse all'attentato per continuare come Segretario di Stato sotto Andrew Johnson, successore di Lincoln alla Presidenza, leggendo il proprio nome all'acquisto dell'Alaska.

Inoltre, *Billy Budd* non fu propriamente l'unica opera in prosa scritta da Melville dopo la Guerra (p. 13), ci furono anche i *Burgundy Sketches*.

Infine, i versi di « Nel campo di prigionia » (In the prison pen) non credo risentano di Dante (p. 13) quanto — come dice il testo medesimo — dell'*Eneide*. Comunque sia, quella di Longfellow non era l'unica traduzione della *Divina Commedia* in inglese, come crede Porta (p. 13): ce n'erano diverse, a partire da quella di Boyd (1785 — *L'Inferno*; 1802 — l'intera *Comedia*) e, più importante, quella di

Cary (1814) che Melville comprò nel 1848. Anzi, difficilmente Melville avrà visto la traduzione di Longfellow all'epoca di « Nel campo di prigionia » (1864); non avrebbe potuto, a meno di non essere fra gli intimi del poeta, il che non era. L'*Inferno* di Longfellow fu stampato (ma in soli dieci esemplari!) nel 1865 e una copia venne inviata a Firenze in tempo per il secentenario della nascita di Dante. Fu solo nel 1867 che la traduzione della *Comedia* uscì in un'edizione accessibile al pubblico.

Passando alle poesie, si può perdonare molto ad un poeta come Roberto Mussapi, capace di far vivere in italiano la viscosità manierata dei versi « Seals, dozing sleek on sliddery ledges / Slipt never » come « Le foche viscide sonnacchianti sugli scogli scivolosi / non sgusciarono via, mai » (p. 99), oppure:

Along the spurs of ridges pale,
Not any slenderest shaft and frail,
A prism over glass-green gorges lone,
Topped; or lace of trceries fine,
Nor pendant drops in grot or mine
Were jarred ...

come:

Dagli speroni dalle pallide creste
nemmeno l'albero più sottile e fragile nemmeno
un prisma precipitò nel deserto delle gole di verde cristallo
le stalattiti nelle grotte nelle miniere non ebbero
una sola vibrazione ...

(p. 97)

anche con qualche intelligente rinuncia. E le nerissime ironie di « The Malgrave Shark » sono, mi sembra, rese benissimo dal Mussapi.

Molto si può perdonare — ma non tutto! E gli errori di interpretazione sono, lo dico con rammarico, molti — tanti da essere rovinosi. I guasti peggiori avvengono nella traduzione di « A Requiem », dove l'aver preso la preposizione 'save' (= tranne) per un imperativo, fa sì che « All creatures joying in the morn, / Save them forever from joyance torn » venga reso « Tutte le vite ridenti nel mattino / salva per sempre dalla gioia interrotta, / e salva loro, la cui barca, ecc. » (p. 69).

« To Ned » è rovinata alla fine, quando « mortal twice » viene inteso come « due volte mortali », laddove i versi

Marvelling mild if mortal twice,
Here and hereafter, touch a Paradise

(p. 94)

significano, approssimativamente, « Meravigliandoci un po' che ad un mortale sia concesso due volte, qui e nell'aldilà, di sbarcare in un Paradiso ».

Ma il rincrescimento maggiore è per « The mound by the lake », dove l'aver interpretato « footing it » (= andando a piedi) come « calpestandola » porta il traduttore a pensare che la gentile zitella sia già morta quando i soldati passano vicino alla sua dimora, addirittura calpestando la sua tomba. Lei invece muore dopo, quando non ci sono più i giovani soldati cui fare da « madre ».

Le sviste e i casi di incomprensione del traduttore sono molto più numerosi di quanti abbia qui spazio per evidenziare. Mi limito a notare che nella « Nota del traduttore » Matthiessen viene due volte storpiato in 'Matthiessen' — e neanche i testi originali sono esenti da errori di trascrizione. Particolarmente dannosa risulta l'inserzione in « The coming storm » alla fine dell'ottavo verso di un segno l'interpunzione (un punto) che svia il traduttore come svierà anche il lettore.

Ma diamo l'ultima parola a Melville, e al traduttore in un suo momento felice:

... un lamento d'addio
e una preghiera spontanea
di nemici morenti, lì mescolati
nemici al mattino, ma amici alla sera
indifferenti alla gloria e alla patria,
disingannati dalla verità di un proiettile ...

« What like a bullet can undeceive! » (p. 36).

GORDON POOLE