

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, 2

1984

INDICE

ARTICOLI E SAGGI

- Silvana Carotenuto, *Not I e il gioco delle forme* . pag. 7
Fernando Ferrara, *Shakespeare e l'utopia: idiosincrasie del discorso e interdizioni dello spazio artistico* . » 39
Eleonora Rao, *Un triangolo narrativo in Mrs Dalloway di Virginia Woolf* » 65
Paola Splendore, *Mito storia e metafora in G. di John Berger* » 93

INCONTRI E CONFRONTI

- Rossella Ciocca, *Splendori e miserie della regalità sacra in Shakespeare: leggendo The Great Image di M. Marrapodi* » 113

RECENSIONI

- S. Clark, *The Elizabethan Pamphleteers. Popular Moralistic Pamphlets 1580-1640*, London, The Athlone Press, 1983 (M. G. Palermo Concolato) » 137
P. Parrinder, *James Joyce*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984 (M. T. Chialant) » 141
R. Rutelli, *Il desiderio del diverso. Saggio sul doppio*, Napoli, Liguori, 1984 (S. Manferlotti) » 143

AION

anglistica

ANNALI

XXVII, 2

anglistica

NAPOLI 1984

Teatro e narrativa occupano in misura equilibrata le pagine di questo fascicolo che sviluppa un discorso variegato nel quale le riflessioni sui grandi temi pubblici del potere dal Medioevo al Rinascimento si confrontano con le anguste ma profonde problematiche private della contemporaneità.

Del teatro shakespeariano Rossella Ciocca illustra, utilizzando lo strumento della critica antropologica, « Splendori e miserie della regalità sacra » definendone il percorso che muove dallo splendore della monarchia sacra e giunge infine a figure del potere le cui radici sono unicamente e miseramente umane. Fernando Ferrara nello studio dedicato a « Shakespeare e l'utopia » discute un'idiosincrasia della tematica politica di Shakespeare: il rifiuto della visione utopica, inadatta alla dimensione teatrale e temibile come lievito di sovversione.

Lo scetticismo della modernità che fra Cinquecento e Seicento decostruisce il politico e il pubblico aggredisce nella narrativa del secolo ventesimo l'intimo e il privato: nello studio di Silvana Carotenuto intitolato « Not I e il gioco delle forme » si osserva come Beckett, attraverso 17 minuti di paradossi linguistici e scenici, ostenti la fine del logos e del teatro; Eleonora Rao nell'articolo intitolato « Un triangolo narrativo in Mrs Dalloway » descrive quella dimensione schizofrenica dell'io diviso che è tipica della angoscia di Virginia Woolf e della sensibilità modernistica; Paola Splendore in « Mito storia e metafora in G di John Berger » esamina la dimensione più recente dell'assurdo esistenziale in una reticente, deformata reincarnazione narrativa dell'archetipo di Don Giovanni.

NOT I
E IL GIOCO DELLE FORME

di
Silvana Carotenuto

L'arte è sempre produzione di opulenza, anche quando sembra praticare i luoghi negativi dell'ombra e della notte. Essa parla un linguaggio sempre lampante, luminoso e illuminante. Un linguaggio portatore di luce che punta il proprio bagliore su quell'eccesso che è l'immagine. L'opulenza nasce dal lampante slittamento di un linguaggio che rompe le impoverite verosimiglianze di un'immagine semplicemente speculare¹.

Not I, brevissimo dramma scritto da S. Beckett nel 1972 direttamente in inglese², sembra realizzare perfettamente l'idea di A. Bonito Oliva, pur praticando il luogo dell'assenza e della negazione totale. L'opera possiede infatti un'immagine: sul palcoscenico oscurato sono presenti una bocca e una figura umana posta diagonalmente rispetto ad essa. Il linguaggio di quest'immagine è quello di una parola, emessa dall'orifizio parlante della bocca, che non si comprende a causa della velocità estrema della sua enunciazione — il dramma non dura più di 17 minuti. Questo testo pronunciato come suono viene ritmato da brevi silenzi che seguono una frase ricorrente: « What?... who?... no! ... she! ».

¹ A. Bonito Oliva, *Minori maniere*, Milano, Feltrinelli, 1985, p. 33.

² Per ulteriori informazioni vedi D. Bair, *S. Beckett. A Biography*, London, Picador, 1978, pp. 510-531.

³ Utilissimi a questo proposito gli interventi di Claudio Marchesi, *Il geroglifico teatrale*, Milano, Shakespeare & Company, 1983, e di J. Derrida, « Artaud: la parole soufflée », in *La scrittura e la differenza*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 210-254.

Il balenare di una forma e un segno sonoro: questi gli unici elementi del dramma che, riecheggiando in maniera personalissima visioni e progetti artaudiani³, rifiuta il primato della rappresentazione che rende il teatro un'arte speculare e, proprio in base a questo rifiuto e all'accoglienza in sé del non-senso e della non-identità, assume il valore massimo della forza espressiva del teatro. Una forma e un segno sonoro: questi gli unici elementi che sostengono una opera che, ancora più di altre espressioni beckettiane, vede l'esaltazione della morte dell'arte — uno dei temi più cari della topografia creativa e sperimentale dell'autore — trasformarsi nel suo esatto contrario, la riuscita dell'opera, la sua « opulenza », l'espressività — nel senso appiano di *ausdruckskraft*⁴ — che utilizza la concisione del significante per accrescere l'intensità del suo significato. Come dice M. Esslin:

Not I is an immensely important work. It contains substance which lesser writers would have needed three or four hours on the stage or a 500-page novel (at least) to encompass, and moulds that wealth of human experience, into an image so telling, so graphic, into words so brilliantly meaningful, that a bare quarter of an hour suffices to communicate all⁵.

La riuscita dell'opera è strettamente e volutamente legata alla sua maggiore capacità di negarsi. Come suggerisce G. Vattimo, nel suo commento all'interpretazione adorniana dell'universo beckettiano: « L'opera d'arte, nella condizione presente, manifesta caratteri analoghi all'essere heideggeriano: si dà solo come ciò che, al tempo stesso, si sottrae »⁶. Gli fa eco il principio baudelairiano citato da Beckett in *Proust*: « Chi non ha la forza di uccidere la realtà, non ha il coraggio di crearla »⁷. Ed infatti, in

⁴ Vedi L. Simonson, « The Ideas of A. Appia », in E. Bentley (ed.), *The Theory of the Modern Stage*, Harmondsworth, Penguin, 1968, p. 27.

⁵ Recensione di M. Esslin, in *Plays and Players*, March (1973), p. 39.

⁶ G. Vattimo, *La fine della modernità*, Milano, Garzanti, 1985, p. 65.

⁷ S. Beckett, *Proust*, New York, Grove Press, 1931, pp. 59-60.

Not I, la pensabilità dell'opera viene formulata come provocazione a tutti gli attributi teatrali storici: la distanza dello sguardo, l'analisi psicologica dei personaggi, la presenza di un soggetto-attore vivente e comunicante, l'uso del dialogo, il tempo, la storia, etc. L'estetica teatrale di *Not I* non utilizza più nessuna di queste categorie drammatiche — merci d'appoggio, cosiddette 'esteemed commodities'⁸ — rinnegando così ogni rispecchiamento nel reale, come conviene ad ogni opera d'arte innovativa e sperimentale:

... essa si sottrae sempre ad ogni comparazione, si ritira nel luogo comodo della propria produzione, nei recessi irraggiungibili di un immaginario che non si concede ai conflitti con il mondo, ma resta ancorato dentro la propria materia, dentro i filamenti di un linguaggio interiore, interno all'arte stessa⁹.

Beckett, in quest'opera, realizza in maniera totale ed assoluta quest'abbandono del mondo: egli rifiuta ogni progetto di riprodurre la trama delle apparenze, distrugge ogni fisionomia umana, disdegna ogni parvenza di realismo, « the miserable statement of line and surface », « the penny-a-line of a literature of notations », « the vulgarity of a plausible concatenation »¹⁰. Egli già nel 1932 aveva immortalato gli adepti della verosimiglianza della superficie in questa immagine forte:

... the realists and the naturalists worshipping the offal of experience, prostrate before the epidermis and the swift epilepsy and content to transcribe the surface, the façade...¹¹.

Nello stesso saggio *Proust* aveva anche osservato che l'artista doveva immergersi nell'abisso dell'arte stessa, lontano dalla superficie degli avvenimenti:

⁸ S. Beckett e G. Duthuit, *Three Dialogues*, in M. Esslin (ed.), *S. Beckett. A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1965, p. 20.

⁹ A. Bonito Oliva, *op. cit.*, p. 33.

¹⁰ S. Beckett, *Proust*, cit., p. 57.

¹¹ *Id.*, p. 59.

The only fertile research is escavatory, a contraction of the spirit, a descent. The artist is active but negatively, shrinking from the nullity of extracircumferential phenomena, drawn into the core of the eddy¹².

Uccidere il reale, entrare nel linguaggio interno, raggiungere il fondo libero dall'animazione e dal senso di facili concatenazioni per realizzare il sogno estetico di Beckett, « my dream of an art unresentful of its insuperable indigence and too proud for the farce of giving and receiving »¹³. Accettare, per l'arte, la cesura dal mondo, il 'fallimento' come consapevolezza della fine o dell'inutilità dell'immaginazione — « the counter-poison » viene definita in *Ill Seen Ill Said*¹⁴ —, della volontà¹⁵, del desiderio produttivo, per realizzare una nuova estetica, una nuova espressione artistica. Come egli stesso dice parlando del pittore Van Veldes, questa innovazione si nutre della lucida coscienza della rottura dei canoni tradizionali dell'arte affermata:

My case, since I am in the dock, is that Van Veldes is the first to desist from this estheticised automatism, the first to submit wholly

¹² *Id.*, p. 48.

¹³ S. Beckett e G. Duthuit, *Three Dialogues*, cit., p. 18.

¹⁴ S. Beckett, *Ill Seen Ill Said*, London, Calder, 1982: « Such the confusion now between real and — how say its contrary? No matter. That old tandem. Such the confusion between them once so twain. And such the farrago from eye to mind. For it to make what sad sense of it may. No matter now. Such equal liars both. Real and — how ill say its contrary? The counter-poison » (p. 40).

¹⁵ Vedi S. Beckett, *Proust*, cit. L'autore in quest'opera, esprimendosi sulla relazione che intercorre tra ispirazione e desiderio, fa coincidere la saggezza per l'artista non già nella soddisfazione ma nell'obliterazione del desiderio. Della volontà bisogna sospettare, come ad esempio fa Proust, il quale riesce a creare la sua monumentale opera soltanto quando comprende tutta la forza creativa del rifiuto consapevole della volontà: « He is almost exempt from the impurity of will. He deplors his lack of will until he understands that will, being utilitarian, a servant of intelligence and habit, is not a condition of the artistic experience. When the subject is exempt from will, the object is exempt from causality (Time and Space taken together) » (p. 69).

to the incoercible absence of relation, in the absence of terms or, if you like, in the presence of unavailable terms, the first to admit that to be an artist is to fail, as no other dare fail, that failure is his world and the shrink from it desertion, art and craft, good housekeeping, living [...] I know that all is required now [...] is to make of this submission, this admission, this fidelity to failure, a new occasion, a new term of relation, and of the act which unable to act, obliged to act he makes an expressive act, even of itself, of its impossibility, of its obligation¹⁶.

Tale espressione enigmatica e alquanto paradossale trova una conferma puntuale nell'organizzazione di *Not I*: l'artista, sceso nel fondo dell'abisso, si chiede cosa possa mai ancora essere fedele al fallimento, cosa possa resistere al mondo e al suo fascino ingannatore. La risposta di *Not I* è concisa e definita: bisogna recuperare una traccia, una forma, un tratto che, come dice R. Barthes, « non esprime ma semplicemente fa esistere »¹⁷, che, senza necessità di omologazione dall'esterno o desiderio di rassomigliare al mondo, esista solo per se stesso, rassomigli solo a se stesso. Il *segno*: esso è autosufficiente e autoreferente « senza mistero se non quello della propria splendente presenza »¹⁸. Questa presenza è la sua unica obbligatorietà ed è essa che lo offre alle forme solo per ridare al teatro la sua componente non verbale, per esprimere i residui del senso, le apparenze vuote della comunicazione. L'interrogativo beckettiano che può essere considerato premessa e presupposto di *Not I* è il seguente:

Is there any reason why that arbitrary materiality of the word's surface should not be dissolved... so that for pages at a time we cannot perceive other than... as a vertiginous path of sounds connecting unphantomable abysses of silence¹⁹.

Questa operazione di dissolvimento della materialità della parola, della comunicazione e della razionalità più

¹⁶ S. Beckett e G. Duthuit, *Three Dialogues*, cit., p. 21.

¹⁷ R. Barthes, *L'impero dei segni*, Torino, Einaudi, 1984, p. 94.

¹⁸ A. Bonito Oliva, *op. cit.*, p. 82.

¹⁹ In una lettera ad un amico tedesco, Axel Kaun. Vedi L. E. Harvey, *S. Beckett: Poet and Critic, 1929-1949*, Princeton, Princeton University Press, 1970, p. 434.

che un atto possibile è una necessità impellente. Il segno la realizza in pieno laddove esso esprime un vuoto che è la forza di turbamento che non si lascia subordinare agli schemi funzionali di una fredda disciplina fruitiva, che sa che al teatro non è più dato di « convincere »²⁰ il suo pubblico ma soltanto di esporlo ad un impatto, facendolo uscire dalle trame del senso, del possibile, del quotidiano:

I speak of an art turning from it [the plane of the feasible] in disgust, weary of its puny exploits, weary of pretending to be able, of doing a little better the same old thing, of going a little further along a dreary road²¹.

Il segno è il prodotto del disgusto beckettiano ed è espressione del necessario rinnovamento dei linguaggi artistici. Beckett, per creare le condizioni ottimali per la piena esemplificazione del segno, ne sfrutta le forme germinali: *la linea, il quadro* — col suo spessore irriducibile ai significati — e *la qualità sonora della voce* — il commento vocale che interiorizza la linea e la trasforma in una passione che ha riscontro soltanto nel quadro dove essa è iscritta.

Quadro e voce: *Not I* è una delle massime realizzazioni del segno e della sua costruzione estetica. Il dramma, infatti, apre il suo sipario su un vuoto — lo scenario

²⁰ L'Età della Ragione è finita definitivamente e la sua fine ha trascinato con sé tutta l'apoteosi della conoscenza, della mente umana e della razionalità. In una intervista con T. Driver, Beckett dice: « There is the inexplicable and there art raises questions that it does not attempt to answer ». Vedi L. Graver e R. Federman (eds.), *S. Beckett. The Critical Heritage*, London, Routledge & Kegan Paul, 1979, p. 220. Il problema della funzione chiarificatrice dell'arte era già stato sollevato nel 1938 quando Beckett aveva scritto: « The time is not perhaps altogether too green for the vile suggestion that art has nothing to do with clarity, does not dabble in the clear, and does not make clear, any more than the light of day (or night) make the subsolar — lunar and — stellar excrement ». Vedi *transition*, 27 (April-May 1938), p. 298. L'autore, anche esprimendosi su *Not I*, disse: « I am not unduly concerned with intelligibility ». Vedi D. Bair, *op. cit.*, p. 527.

²¹ S. Beckett e G. Duthuit, *Three Dialogues*, cit., p. 17.

del fondo dell'abisso — e su una oscurità totale, senza specularità o rispecchiamenti: il suo spazio è la visione e il suo significato è nella materia sensibile della scena assente dove risplendono le forme di una bocca e di un ascoltatore. La sua tragedia è nel canto che fuoriesce dalla bocca e l'enigma è nel suono:

Mon travail est un corp de sons fondamentaux [sans jeu de mots] produit aussi plainement que possible et je n'accepte de responsabilité pour rien d'autre²².

Le forme del quadro

Si guarda: la civiltà dello sguardo si riflette in una lente che è illusione della prossimità e voragine dell'infinito piccolo di pascaliana memoria. Si guarda: la testimonianza a un'azione che non ci appartiene, possibile unicamente nell'impossibilità di agire, oggi ripudiato il sentimento, scivola in un gioco ravvicinato dove l'occhio possiede per tentativo di Essere. Beckett, sguardo radicale del XX° secolo: nessuna storia, niente idee, solo lo sguardo ci è dato; l'azione, fallita la lotta ideologica, è inutile, nessuna ragione spiega le cose. Beckett... giunge alle ragioni di un realismo « altro », sospeso nel vuoto, senza ieri né domani, una nuova temporalità, un presente assoluto, un senso delle cose più interiore e lo sguardo fisico quasi un terzo occhio. Lo Sguardo dell'assurdo è una grande lente a cogliere una realtà immota negli immensi deserti del microcosmo, dove la ragione rinuncia al significato — come perdersi nei particolari — e l'occhio diventa sovrano protagonista²³.

Quale commento migliore all'immagine di *Not I*? Lo sguardo che indaga, fruga nell'assenza per scoprire che esso non è luogo arido e sterile ma ricco di nuove possibilità percettive: questo il senso ultimo del quadro di questo dramma.

Sul palcoscenico di *Not I* appare soltanto una forma vuota al suo interno — « una linea di contorno »²⁴ dice R. Barthes,

²² Questo quanto l'autore dichiarò al regista A. Schneider per sottolineare la qualità sonora della sua opera. Vedi L. Janvier, *Beckett*, Paris, Seuil, 1969, p. 158.

²³ Pier'Alli, *Beckett/Sguardo* (programma dello spettacolo « *Winnie, dello sguardo* » del gruppo Ouroboros, con regia di Pier'Alli e musica di Sylvano Bussotti).

²⁴ R. Barthes, *op. cit.*, pp. 25-26.

« un tatuaggio sanguinante »²⁵ è l'espressione derridaiana — gola, sesso, ferita aperta. Lo scenario è in completa oscurità e nel buio si intravede una linea. Seguendo il valore del nome dato da Beckett nelle didascalie, si tratta di una bocca, Mouth, forma stilizzata di un soggetto come involucro vuoto della parola. Posto accanto ad essa c'è una figura tetra, forse umana, descritta spesso come « a huge silent Druidic figure », « a grotesquely monk-like figure »²⁶. Esso è immobile se non per quattro movimenti delle braccia.

Le didascalie vogliono quanto segue:

Stage in darkness but for MOUTH, upstage audience right, about 8' above stage level, faintly lit from close-up and below, rest of face in shadow, invisible microphone. AUDITOR, downstage left, tall standing figure, sex indeterminable, enveloped from head to foot in loose djellaba with hood, fully faintly lit, standing on invisible podium 4' high, shown by attitude alone by facing diagonally across stage intent on MOUTH, dead still throughout but for brief movements where indicated²⁷.

Questo il quadro, la visione che si presenta allo sguardo, lo scenario che non esiste per comunicare logocentricamente ma, nelle intenzioni dell'autore, per colpire la sensibilità reattiva del suo pubblico: « I hope the piece would work on the necessary emotions of the audience rather than

²⁵ J. Derrida, *op. cit.*, p. 244.

²⁶ Vedi B. Fletcher, J. Fletcher, B. Smith e W. Bachem, *A Student's Guide to the Plays of S. Beckett*, London, Faber & Faber, 1978, pp. 192-193. R. Roud ha paragonato la figura di Auditor ad un prete al confessionale nella sua recensione della prima dell'opera in *The Guardian* del 24 nov. 1972. Vedi anche J. Knowlson e J. Pilling, *Frescoes of the Skull*, London, Calder, 1979, pp. 196-207.

²⁷ S. Beckett, *Not I*, London, Faber & Faber, 1974. Il testo non presenta numerazione; si è perciò deciso di considerare il frontespizio come p. 3. Tutte le citazioni dal testo sono riferite all'edizione adottata.

appealing to their intellect »²⁸. L'immagine è un coagulo di molte ispirazioni, come punto di emergenza di mille spinte che guidano l'impulso creativo. Le fonti pittoriche sono innumerevoli e spesso citate: sicuramente il paesaggio rielabora la forza espressiva di quadri quali « La decapitazione di S. Giovanni » del Caravaggio, l'illustrazione botticelliana dell'*Inferno di Dante*, o ancora il dipinto di Goya « Disparate de Miedo »²⁹. La stesura grafica dell'opera può essere stata influenzata da una strana scena osservata dall'autore in Marocco: una donna araba vestita in jellaba, aspetta il ritorno del figlio, piegata sul marciapiedi di una strada affollata: l'attesa quanto mai intensa e sofferta viene sottolineata da rari movimenti delle braccia della donna³⁰.

La sintassi dello sguardo ha però disfatto queste fonti e di tutte queste ispirazioni ha ritenuto principalmente la connotazione stilizzata della dannazione: in *Not I* siamo realmente, fisicamente trasportati nel limbo infernale, dove l'annichilimento regna sovrano perché esso non nasconde o rovescia il senso ma lo rende assente. Portato all'apice il « weakening effect »³¹, il processo di rottura del cordone ombelicale che tiene legato l'artista al mondo, il principio di riduzione — la scarnificazione che annulla ogni dettaglio sovrastrutturale³² — diventa canone primo di quest'opera, liberando il quadro dalla sua stessa cornice.

²⁸ Alle insistenti richieste di delucidazione sul significato del dramma da parte dell'attore H. Cronyn, Beckett spedì un telegramma con questa laconica risposta. Vedi D. Bair, *op. cit.*, p. 526.

²⁹ Vedi J. Knowlson e J. Pilling, *op. cit.*, pp. 196-197.

³⁰ Vedi D. Bair, *op. cit.*, p. 524.

³¹ L'espressione beckettiana venne riportata in una lettera di H. Blau ai membri del San Francisco Actors' Workshop. Vedi M. Esslin, *The Theatre of the Absurd*, Hardmondsworth, Penguin, 1968, p. 38.

³² Un bellissimo riferimento alla scarnificazione delle apparenze viene fornito da *Ill Seen Ill Said*: « Careless. Less. Ah the sweet word. Less. Its is less. The some but less. Whencesoever the glare. True that the light. See now how words too. A few drops misaphazard. Then strangury. To say the least. It will end by being no more. By never having been ». S. Beckett, *Ill Seen Ill Said*, cit., p. 52. Il percorso sotto il segno *meno* arriva, tramite la riduzione, alla costatazione che il punto limite dell'arte è dato dall'annullamento totale, dalla negazione finale sia dell'apparenza sia della profondità.

Tutt'intorno c'è il « nulla » ed esso rende piccolo ma allo stesso momento illimitato lo scenario che si offre alla vista. La distruzione definitiva dell'ambiente si è avverata: non più urne, non più tane, nè interni demoliti o esterni sterili. Il monticello che interrava Winnie in *Happy Days* ha compiuto la sua opera inglobando se stesso. Ormai della natura non rimane più niente nè esiste il desiderio di riprodurre un simulacro verosimile. Anche i colori sono stati banditi: il liquido amniotico che avvolgeva i pochi residui umani scampati alla catastrofe, in opere come *Acts without Words* o *Embers*, qui non è sopravvissuto ed ha lasciato posto al nero più totale.

Le stesse componenti umane sono assenti: portando agli estremi la negazione dell'antropomorfismo — operazione sintomatica e sempre presente nell'arte beckettiana — il corpo umano in *Not I* non funge più da origine, da unità organica della visione³³. La disperazione-riduzione ha mangiato la sua carne e ha risparmiato solo la bocca, « a pair of blubbering lips », « an organ of emission without intellect »³⁴, e Auditor. Di questo personaggio sembra aver lasciato intatta la linea esterna, il contorno, ma solo per divorarne ogni essenza: esso non ha sesso, non ha viso, non pretende di esserci, quasi si ritrae alla vista, ricordando l'espressione dell'uomo vuoto di T. S. Eliot « shape without form, shade without colour, paralyzed force, gesture without

³³ R. Barthes, *op. cit.*: « Il fondamento della nostra arte teatrale consiste in realtà molto più in un'illusione di totalità che non di realtà: periodicamente, dalla *Koreia* greca all'opera borghese, noi concepiamo l'arte lirica come simultaneità di molteplici espressioni, (recitate, cantate, mimate), la cui origine è unica, indivisibile. Questa origine è il corpo, e la totalità che si reclama ha per modello l'unità organica. Lo spettacolo occidentale è antropomorfo: in esso, gesto e parola (senza parlare del canto) non formano altro che un unico tessuto, aggregato e lubrificato come un muscolo che permette di recitare l'espressione ma non la suddivide mai: l'unità di movimento e di voce produce *colui* che recita; ovvero, è in questa unità che si costituisce la 'persona' del personaggio » (p. 69). Beckett rifiuta l'unità organica, minando così allo stesso momento la persona dell'attore, che infatti in *Not I* sembra essere completamente assente.

³⁴ Vedi D. Bair, *op. cit.*, p. 527.

motion »³⁵. Sul palcoscenico così appaiono soltanto una figura risucchiata dal buio, Mouth, tanto statica e ridotta quasi a difendersi dalla minaccia dell'assenza che la circonda, miniaturizzata non tanto nella misura « ma da una sorta di precisione che la cosa mette a delimitarsi, nell'arrestarsi, nel concludersi »³⁶, e Auditor, una vita senza più senso, un dato matematico perché « i dati più limitati diventano più omnicomprensivi »³⁷.

Questa è l'icona di *Not I*, sommatoria di immobilità e negativo. Questo il grafismo che si iscrive nel vuoto, senza sbavature o margini, la forma del dramma la cui energia, decomposta perché giunta al limite, è trattenuta, fissata nel quadro, sospesa in esso nell'evocazione e non nella rappresentazione. Il quadro è anti-descrittivo e ogni stadio della visione è una « fragile essenza di apparizione »³⁸. Il teatro che vive di questa immagine è costretto a rinnegarsi quale luogo di sostanzialità e di comunicazione in « presentia ». Esso al contrario è una assenza che ha gli attributi della morte, spazio cioè in cui tutto si semantizza per la sua mancanza. Il vuoto diventa « sensibile », il silenzio si incarna, si fa segno esso stesso. La violenza della visione, la sua forza di impatto è immensa.

La scena non parla più, non traduce istanze morali, non rappresenta situazioni, non poggia più su un tessuto di evidenze, nega il contenuto, il significato e l'idea. Essa non è più luogo dell'identico, come copia del reale, ma spazio dello Sguardo che mette in moto un processo percettivo che acuisce la consapevolezza del valore ultimo del teatro. Infatti, l'occhio che ha risucchiato il mondo e si posa soltanto sulle due forme sul palcoscenico non placa la sua volontà conoscitiva ma, al contrario, la intensifica. Il fastidio ottico che l'immagine procura — come dice

³⁵ T. S. Eliot, *The Hollow Men*, in *Collected Poems 1909-1962*, London, Faber & Faber, 1963, p. 89.

³⁶ R. Barthes, *op. cit.*, p. 89.

³⁷ T. W. Adorno, « Tentativo di comprendere *Finale di Partita* », in *Note per la letteratura*, Torino, Einaudi, 1979, p. 278.

³⁸ R. Barthes, *op. cit.*, p. 51.

K. Worth (« The loss of gravity, the asymmetry are deeply disturbing »³⁹) — non mortifica la vista ma la spinge a vedere in profondità, a cercare il volto dietro la bocca, a immaginarsi l'uomo dietro il lungo vestito nero, la sostanza dietro la maschera.

Ciò che essa scopre è l'assenza ancora:

Lo sguardo, risvegliato dal desiderio di una presenza allusiva e non trovando nella cosa visibile l'impiego di tutte le sue energie, va oltre e si perde in uno spazio nullo, verso un aldilà senza ritorno⁴⁰.

Questa è la funzione delle forme: ridare al teatro e all'arte la loro connotazione di spazio nullo, specchio vuoto, simbolo del vuoto dei simboli. L'aldilà senza ritorno è proprio questa consapevolezza che lo sguardo acquisisce a contatto delle forme: non c'è possibilità alcuna di illudersi circa la capacità espansiva fuori dalla cornice, dalla sua specifica condizione, della creatività artistica. La forza mitica dell'arte perde la propria tensione a favore di un'immagine che è pura significanza, scabra, vuota come una frattura. Lo spettacolo non è sostanza ma accadimento, veloce e senza significato se non quello interno delle proprie forme offertesi allo sguardo. Con R. Barthes, si può dire che lo spettacolo, così caratterizzato, rompe con ogni sensibilità codificata dalla logica:

In esso noi riconosciamo una ripetizione senza origine, un evento senza causa, una memoria senza persona, una parola senza ormezzi⁴¹.

Il teatro è uno specchio che non conserva, che non possiede, che non omologa ma dissipa, segno che gioca sui limiti della percezione, sullo sfaldamento della conoscenza normalizzata dalla ragione verso la precarietà di un con-

³⁹ K. Worth, « The Space and the Sounds in Beckett's Theatre », in K. Worth (ed.), *S. Beckett: The Shape-Changer. A Symposium*, London, Routledge & Kegan Paul, 1976, p. 206.

⁴⁰ J. Starobinski, « Il velo di Poppea », in *L'occhio vivente*, Torino, Einaudi, 1975, p. 6.

⁴¹ R. Barthes, *op. cit.*, p. 93.

tatto sfuggente. Esso è, come dice Adorno, un fuoco d'artificio:

I fuochi d'artificio sono « apparition » *kat'exochén* (per eccellenza): manifestazione empirica, liberata dal peso dell'empiria (che è il peso della durata) segno del cielo e prodotta al tempo stesso, premonizione, scrittura sorgente in un lampo e scomparsa che tuttavia non si lascia leggere per ciò che significa [...] Le opere d'arte non si separano dal fallibile esistente mediante una superiore perfezione bensì, simili a fuochi d'artificio, ottengono ciò col loro irraggiante attualizzarsi a manifestazione esprime. Esse non sono soltanto altro dall'empiria: tutto in esse diventa altro⁴².

Beckett da perfetto conoscitore del teatro, per rispettare e oggettivare questa funzione spettacolare, accelera la velocità della visione prima che qualsiasi significato abbia avuto il tempo di affermarsi. L'immagine si è definita sul palcoscenico e veloce scompare, lasciando dietro di sé il vuoto della propria assenza.

Le forme del canto

Il fuoco d'artificio, il balenare veloce e luminoso della forma sulla scena è accompagnato da un fragore, un canto, uno sfondo sonoro alla deflagrazione dell'immagine. Esiste, infatti, in *Not I*, un testo che viene pronunciato da Mouth attraverso la tela del suo quadro e che funziona come un contrappunto vocale richiesto dalla scena per accrescere il suo volume di risonanza, per prosciugare ogni interiorità e definirsi sempre meglio come segno di scrittura teatrale.

La funzione strumentale di questo testo è straordinaria: esso rende il fondo alle superfici, creando una animazione di causalità specifiche tra il quadro e la voce che lo esprime, in un equilibrio perfetto tra forma e contenuto dell'opera. L'espressione beckettiana « Here form is content, content is form »⁴³ in quest'opera trova una conferma par-

⁴² T. W. Adorno, *Teoria estetica*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 137-139.

⁴³ S. Beckett, « Dante... Bruno. Vico.. Joyce », in *S. Beckett et al., Our Examination round his Actification for Incamination of Werk*

tuale e altamente innovativa per i linguaggi drammatici ancora utilizzabili nel teatro moderno. Essa infatti afferma che la forma di *Not I*, la scena, il quadro, sono l'unico contenuto che l'opera possiede per la forza espressiva dell'immagine prodotta. Al contempo, ciò che normalmente funge da contenuto del dramma, il suo testo, la parola, deve diventare esso stesso forma, suono, segno linguistico: il testo di *Not I*, infatti, a causa della velocità di emissione altamente intensificata e contratta, non viene compreso in teatro se non nella sua funzione di canto, segno tra i segni, parola che rinuncia alla comunicazione razionale per farsi timbro e sonorità.

Allo stesso momento, inoltre, la sua significazione interna, ciò che non viene compreso e che potrebbe essere definito come la sua razionalità narrativa negata, è costruita a immagine e somiglianza delle forme presenti sul palcoscenico, descrivendo l'esperienza di una bocca e della sua enunciazione a confronto con un mondo di ascoltatori. La storia che viene cantata ha come suoi attanti Mouth e Auditor trasformati e datisi come oggetti dell'immaginario narrativo. Il contenuto della forma vocale — parola come suono — consiste nella forma pittorica — la scena — divenuta narrazione.

Questa complessa dialettica di strutturazione del testo beckettiano viene puntualmente dimostrata da una analisi che si soffermi sulle sue principali caratteristiche: la velocità di enunciazione e la materia narrativa testuale.

in Progress, London, Faber & Faber, 1972. Beckett loda l'opera d'avanguardia di J. Joyce e aggiunge: « And if you don't understand it, Ladies and Gentlemen, it is because you are too decadent to receive it. You are not satisfied unless form is so strictly divorced from content, that you can comprehend the one without bothering to read the other. This rapid skimming and absorption of the scant cream of the sense is made possible by what I call a continuous process of copious intellectual salivation. The form that is an arbitrary and independent phenomenon can fulfil no higher function than that of stimulus for a tertiary or quaternary conditioned reflex of dribbling comprehension [...] Here form is content, content is form » (pp. 13-14).

La velocità

L'enunciazione, il dato costitutivo e qualificante del teatro⁴⁴, in *Not I* è estremamente accelerata. « Faster! Faster! was the watchword for *Not I* »⁴⁵, disse l'attrice Whitelaw descrivendo le prove alla prima dell'opera. Le difficoltà che ella ebbe ad imparare ad esporre il testo alla velocità imposta da Beckett riescono forse ad esprimere il tempo compresso della sua emissione. L'esperienza dell'attrice viene riportata dalla biografa beckettiana D. Bair:

After Beckett had gone to his hotel, Whitelaw would sit with her family watching sporting events on television, practising speed-speaking: when the time of the clock flashed on to the screen, she would count to ten clearly and succinctly for each second of time that elapsed⁴⁶.

L'emissione deve durare non più di 17 minuti e deve essere interrotta nella sua velocità soltanto da due grida, dal suono di quattro risate e da cinque brevissimi silenzi, contemporanei per quattro volte ai movimenti di Auditor.

L'intenzione drammatica che sostiene questo dramma vuole che *Not I* sia come una partitura musicale, dove la parola non ha più il predominio della comunicazione ma diventa suono che si fonde alla scena come sequenza di note che non si comprendono singolarmente ma soltanto nel loro velocissimo susseguirsi. Il suono deve essere veloce, breve, intenso così come la scena che lo produce è intensificata, ridotta e concentrata, quasi a realizzare una identificazione tra il tempo della sua consumazione visiva

⁴⁴ A. Serpieri, « Ipotesi teorica di segmentazione del testo teatrale », in AA.VV., *Come comunica il teatro: dal testo alla scena*, Milano, Il Formichiere, 1978: « Il teatro è istituzionalmente vincolato al processo di enunciazione: ha bisogno di un contesto pragmatico; ha una sua assialità temporale sempre basata sul presente, il suo spazio è la deissi » (p. 15).

⁴⁵ R. Cohn, *Just Play: Beckett's Theater*, Princeton, Princeton University Press, 1980, p. 201.

⁴⁶ D. Bair, *op. cit.*, p. 529.

con quello della sua espressione vocale: « ... one of those rare miracles of coincidence, when the calendar of facts runs parallel to the calendar of feelings »⁴⁷. L'espressione utilizzata da Beckett a commento della *recherche* proustiana può essere utilizzata perfettamente a motivo interpretativo della velocità del suono di *Not I*, soprattutto perché essa ha un esito particolarissimo in questa opera, un adattamento personale e sui generis: la parola che potrebbe esprimere il calendario dei sentimenti, proprio perché corre parallelo a quello dei fatti (la scena, il fuoco d'artificio), accoglie in sé la velocità e si libera dalla dizione.

Accelerando spasmodicamente l'emissione vocale, la parola non si recepisce più nella costringente univocità della sua esplicitazione concettuale, ma nella forza espressiva della sua forma sonora, in qualità di 'fonetismo'. In un equilibrio perfetto con il geroglifico sul palcoscenico, la parola si concede solo come segno tra i segni, timbro, accento, ritmo. Il fonetismo, quale simbolo della voce e sostanza specifica del linguaggio, esteriorizza non ciò che intrinsecamente veicola, i sentimenti o la storia, ma ciò che esso stesso è, il significante. Liberato da ogni forma di comunicazione logocentrica, da ogni normativa grammaticale, il linguaggio diventa volume, materia udibile e vedibile, suono liberato dal senso e dalla significazione⁴⁸.

La parola, da sempre garante del logos e del contenuto razionale, da sempre canone privilegiato dell'espressione teatrale e veicolo di una idea, qui si libera dal peso della sua storia, dai sedimenti mimetici della sua tradizione e descrive traiettorie linguisticamente intraducibili, perché

⁴⁷ S. Beckett, *Proust*, cit., pp. 3-4.

⁴⁸ Il significato di questo linguaggio sta nella sua capacità di superare il senso, in un processo che è al di là di ogni mediazione concettuale. Come sottolinea T. W. Adorno: « Interpretando *Finale di Partita* non si può inseguire la chimera di mediarne il senso per via filosofica: comprenderlo significa né più né meno comprenderne l'incomprensibilità, ricostruirne concretamente il nesso significante che consiste nel rendersi conto che esso non ne ha » (« Tentativo di comprendere *Finale di Partita* », cit., p. 269). L'espressione adorniana si adatta perfettamente a *Not I*.

fatte dello spessore dei segni che non rimandano più ontologicamente al reale ma che brillano della loro forza timbrica. Essa diventa la lunghezza di un fiato, il segreto di una pausa, l'inerpicarsi o il discendere di una sillaba, melodia di cui la vocalità, la *phoné*, è detentrica. Come ha osservato Carmelo Bene: « Il visivo sulla scena è un silenzio musicale (...) della voce »⁴⁹. In *Not I*, il suono si fa immagine, l'immagine vive di quel suono.

La materia narrativa di Not I

Il suono di *Not I* non è suono inarticolato o arbitrario ma al contrario esso è frutto di una organizzazione di un rigore e una precisione quasi maniacale. Il crollo presuppone l'architettura, la distruzione è preceduta dalla costruzione. Beckett, il grande critico della Ragione, colui il quale non vede alcuna traccia di logicità o sistematicità nel mondo (« I can't see any trace of system anywhere »⁵⁰) anzi diffida di ogni razionalità sistematica (« The thing to avoid [...] is the spirit of the system »⁵¹), costruisce il suo linguaggio di negazione con la più imperiosa, calcolata, matematica, formale scrittura drammatica. Infatti, ciò che la parola di *Not I* non vuole più comunicare, laddove si trasforma in suono, è « composto », organizzato e fissato in una materia narrativa che esiste a sostenere la propria incomprendibilità in teatro⁵².

⁴⁹ C. Bene, *La voce di Narciso*, Milano, Il Saggiatore, 1982, p. 39.

⁵⁰ Intervista con I. Shenker, in L. Graver e F. Federman, *op. cit.*, p. 149.

⁵¹ S. Beckett, *The Unnamable*, in *Three Novels*, New York, Grove Press, 1958, p. 292.

⁵² Sulla costruzione dell'insensato, T. W. Adorno, in « Tentativo di capire *Finale di partita* », cit., ha parole illuminanti: « Lo scoppio del senso metafisico, l'unico che garantiva l'unità del nesso estetico, fa sbriciolare quest'ultimo con un rigore e una necessità non inferiore a quello del canone formale del teatro tradizionale. L'unanime senso estetico e più che mai la sua soggettivazione in una intenzione robusta e tangibile, surrogava appunto quella conformità di significati la cui smentita costituisce il contenuto del teatro beckettiano. L'azione

Questa narrazione incompresa è trascritta in un testo la cui sintassi è specchio della disgregazione sul palcoscenico, tutta fatta di frasi dissociate, ellissi e elisioni, puntini sospensivi e disgiunzioni espressive. Inoltrandosi in questo dedalo di scrittura, si può leggere la storia di un'orfana afasica, che, improvvisamente assalita da un flusso inarrestabile di parole, viene ridotta alle dimensioni fisiche della sua bocca. Il suo linguaggio è incomprendibile a lei stessa e a coloro i quali la ascoltano.

In realtà ciò che appare essere una storia verosimile, altro non è che l'inventario autobiografico delle forme presenti sul palcoscenico, Mouth e Auditor. Essa non è altro che lo specchio narrativo della scena che traspone la sua esperienza nella storia di un personaggio, un pronome « she »⁵³, utilizzazione formale del canone della narrativa.

deve conformarsi, mediante la propria insensatezza organizzata, a quanto si svolgeva nel contenuto di verità di tutto il teatro drammatico. Tale procedimento di costruzione dell'insensato non si arresta neppure di fronte alle molecole del linguaggio: perché se esse — e i loro collegamenti — avessero un senso razionale, nel dramma finirebbero indefettibilmente col dare luogo a una sintesi che l'insieme nega » (pp. 268-269). L'analisi che segue non vuole realizzare la sintesi pericolosa di cui parla Adorno ma semplicemente mostrare la composizione interna del testo di *Not I*, rivelare che il dramma non è assurdo a causa dell'assenza di senso ma perché esso dibatte il senso.

⁵³ Un'analisi profonda dei soggetti grammaticali viene svolta dall'autore in *The Unnamable*, cit. Quest'opera viene spesso indicata come la fonte narrativa di *Not I* perché essa infatti presenta una struttura molto simile al dramma del 1972. L'Innominabile si racconta delle storie usando anch'egli dei pronomi: « ... any pronoun will do » (p. 343). Esso inventa i suoi burattini sperando che essi lo risolvano dalla stasi che ha afferrato il pensiero creativo e se stesso: « ... in the hope it would console me, help me to go on, allow me to think of myself as somewhere on the road, moving between a beginning and an end, gaining ground, losing ground, getting lost, but somehow in the long run making headway » (p. 314). La strumentalità di questi esseri, insieme alla consapevolezza della falsità della finzione narrativa, pervade però tutto il romanzo: « And Basil and his gang? Inexistent, invented to explain I forget what. All lies, God and man, nature and the light of day, the heart's pourings and the means of understanding, all invented by me alone, with the help

Il teatro, finestra chiusa sul mondo, monade autosufficiente, utilizza le sue condizioni attuali per esprimersi e descriversi metateatralmente, facendo corrispondere la *fabula acta* con quella « agenda »⁵⁴. Se oggi le sue condizioni sono costituite da due forme, quella di un organo di emissione in funzione di bocca e di una figura di ascoltatore impotente e compassionevole, la sua storia parlerà di emissione e dialogo, di enunciazione e ricezione, di produzione orale e rapporto di ascolto. La cinesi scenica influenzerà, perché unico materiale disponibile, l'azione del testo drammatico.

L'emissione e la parola incomprendibile. Analizzando il primo dei due elementi, l'emissione, subito è dato da capire che il personaggio « she » è in rapporto di identificazione con Mouth. Questa è infatti il materiale di ispirazione per la costruzione del personaggio narrato, del suo ambiente, del suo corpo, dell'esperienza dell'avvento delle parole⁵⁵. « She » guarda l'esterno che fa da sfondo alla vicenda narrata con gli occhi della forma e vede il palcoscenico, la sua oscurità e i suoi riflettori. La sua consistenza fisica è mediata dalla fisicità negata di Mouth: quest'ultima connotata come orifizio parlante, « she » sensibile soltanto ai confini fisici della sua bocca. L'accadimento dell'avvento delle parole è una trasposizione di ciò che si esperisce sul palcoscenico: la parola che Mouth pronuncia in teatro come

of no one, since there is no one... » (p. 304). A sostenere l'obbligo creativo il personaggio non ha altro a disposizione se non se stesso: « Nothing then but me, of which I know nothing, except that I have never uttered, and this black, of which I know nothing either, except that it is black, and empty. That then is what, since I have to speak, I shall speak of, until I need to speak no more » (p. 304).

⁵⁴ La distinzione viene utilizzata da A. Serpieri in « Ipotesi teorica di segmentazione del testo teatrale », cit., p. 12.

⁵⁵ L'analisi dell'identificazione di Mouth e « she » segue una tripartizione barthiana: « posizione, tematizzazione o formulazione dell'enigma, rivelazione » (Vedi R. Barthes, *Il grado zero della scrittura* Torino, Einaudi, 1982, p. 150). In *Not I*, essa è utilizzata presentando l'emissione del testo beckettiano in base all'ambiente (posizione), al corpo (tematizzazione dell'identificazione) e all'avvento delle parole (rivelazione).

suono, segno della propria sonorità, riappare nella narrativa in qualità di flusso di parole che assale « she », incomprensibile, veloce ed inutile, consapevole della fine della comunicazione razionale.

L'immaginario prende corpo. L'ambiente è il primo luogo della identificazione di « she » con Mouth. Per la forma teatrale, esso è costituito dalla scena, dal quadro. Il luogo di esistenza per il personaggio narrativo, al momento della sua nascita, è descritto come un buco, un vuoto:

... out... into this world... this world... tiny little thing... [...] ... in a godfor... [...] ... into this... out into this... [...] ... godforsaken hole called... no matter... (p. 6).

In questo vuoto che è il palcoscenico, il buio è totale se non per i riflettori che illuminano Mouth. Il testo rispecchia questa condizione di oscurità anche per « she ». Mentre ella vagava in un campo, guardando distrattamente nel vuoto o — il testo dà due versioni diverse forse a sottolineare l'inattendibilità della memoria o a parodiare la storia quando tenta di essere verosimile⁵⁶ — quando fissava una campana lontana dirigendosi verso di essa, tutto si oscura:

... when suddenly... gradually... all went out... [...] ... and she found herself in the... [...] ... found herself in the dark... (p. 7).

Nell'oscurità esiste però una luce che la illumina, un raggio che sembra inizialmente provenire dalla luna, come luce naturale, e che poi si definisce come prodotto di una fonte fissa e meccanica:

... and a ray of light came and went... came and went... such as the moon could cast... drifting... in and out a cloud... [...] ... and

⁵⁶ La prima versione presenta: « ... wandering in a field... looking aimlessly for cowlips... to make a ball... a few steps then stop... stare into space... then on... a few more... stop and stare again... so on... drifting around... » (p. 7). Secondo l'altra versione: « ... she fixing with her eye... a distant bell... as she hastened towards it... fixing it with her eye... lest it delude her... (p. 9).

all the time this ray or beam... like moonbeam... but probably not... certainly not... always the same spot... now bright... now shrouded... but always the same spot... as no moon could... no... no moon... (pp. 7-8).

Il raggio è il riflettore che tiene la forma esposta alla visione, l'obbligatorietà dell'atto teatrale da cui non si può prescindere in arte perché è il motivo primo della creazione. Il testo rivela la consapevolezza di questa obbligatorietà, sottoponendo il personaggio alla continua presenza di questa luce.

Il corpo si espone allo sguardo. Il raggio che illumina Mouth è il riflettore; esso fruga nel buio della scena per trovare l'oggetto su cui posarsi. Esso vede la forma di una bocca che si agita in movimenti convulsi per emettere delle parole. La narrativa assorbe questo oggetto e lo rende al personaggio che infatti viene progressivamente descritto con la fisicità di una bocca impazzita e incontrollabile. Inizialmente il testo è incapace di definire il corpo di « she », quasi che questo si ritraesse alla vista. Il personaggio non ha conoscenza o sensibilità della propria posizione corporale:

... she did not know... what position she was in... imagine!... what position she was in!... whether standing... or sitting... [...] ... whether standing... or sitting... or kneeling... or lying... (p. 7).

Ella sa di non potersi contorcere col corpo « ... writhe she could not... » (p. 9).

Il primo elemento fisico di cui ella sembra consapevole è il riflesso delle palpebre, movimento incontrollato allo stimolo esterno della luce:

... that she could feel... just the eyelids... presumably... on and off... [...] ... reflex they call it... no feeling of any kind... but the lids... even best of times... who feels them?... opening... shutting... all that moisture... (p. 9).

Lentamente e gradualmente, oltre le palpebre, « she » sembra acquisire la sensibilità di altre parti del suo viso. Esso si muove, la bocca si agita:

... when suddenly she felt... gradually she felt... her lips moving... imagine!... her lips moving... [...] ... and not alone the lips... the cheeks... the jaws... the whole face... all those... what?... the tongue?... yes... the tongue in the mouth... all those contortions without which... no speech possible... [...] ... the mouth alone... [...] ... whole body like gone... just the mouth... lips... cheeks... jaws... never... what?... tongue?... yes... lips... cheeks... jaws... tongue... never still a second... mouth on fire... (p. 11).

L'identificazione tra « she » e Mouth, nella loro connotazione fisica e formale è evidentissima: Mouth, tramite il personaggio si sta descrivendo nella narrativa, rispecchiando nella pagina scritta i suoi movimenti interni. Essa si dipinge nella storia con un linguaggio autobiografico e didascalico.

La parola assale la bocca. Mouth è scossa da un movimento fatto di parole che premono per uscire dall'orifizio. La loro stessa corsa le rende incomprensibili, inafferrabili, *phoné* pura e semplice. Il testo narrativo diventa a sua volta metadescrizione di questo suono, esprimendo inoltre la consapevolezza artistica del valore che l'emissione verbale assume in teatro. Il personaggio « she » è colpito da un brusio persistente e confuso:

... all the time the buzzing... so-called... in the ears... though of course actually... not in the ears at all... in the skull... dull roars in the skull... (p. 8).

Nel silenzio, questo ronzio prende lentamente consistenza ed ella comprende che è composto da parole:

... realized... words were coming... imagine!... words were coming... a voice she did not recognize... at first... (p. 10).

« She » cerca di convincersi che le parole, la voce, il suono non provengano da lei, ma la consapevolezza dei movimenti della bocca la convince della responsabilità del flusso delle parole. In ogni caso, « she », dice il testo, non comprende ciò che esso significa:

... stream of words... in her ears... practically in ears... not catching the half of it... not the quarter... no idea what she's saying...

imagine!... no idea what she's saying... and can't stop... no stopping it... [...] ... now can't stop... imagine!... can't stop the stream... and the whole brain begging... something begging in the brain... begging the mouth to stop... pause a moment... if only for a moment... (pp. 11-12).

L'interiorità si prosciuga, scontrandosi prima con l'obbligatorietà dell'atto creativo e poi con la pura significanza della voce. La parola non può arrestarsi perché deve tener fede a se stessa e all'affermazione beckettiana: « ... there is nothing to express, nothing with which to express, nothing from which to express, no power to express, no desire to express, together with the obligation to express »⁵⁷. Essa può però rendersi insignificante, può costringere il senso a dichiararsi superfluo, obsoleto, inadeguato⁵⁸. Nella narrativa, infatti, la parola si accetta quale canto, diventa consapevole dell'impossibilità del pensiero — organizzazione dell'attività del senso logico — e della fine della comunicazione logocentrica — attività della parola speculare —:

... and the brain... raving away on its own... trying to make sense of it... or make it stop... [...] ... something she... something she had to... [...] ... perhaps something she had to... had to... tell... could that be it?... [...] ... something that would tell... how it was... how she... [...] ... what?... not that?... nothing to do with that?... nothing she could tell... try something else... [...] ... not that either... all right... something else again... [...] ... what?... not that either?... nothing to do with that either?... nothing she could think?... all right... nothing she could tell... nothing she could think... (pp. 13-14).

⁵⁷ S. Beckett e G. Duthuit, *Three Dialogues*, cit., p. 17.

⁵⁸ Vedi T. W. Adorno, « Tentativo di capire *Finale di partita* », cit.: « La figura logica dell'assurdo la quale presenta come coerente l'opposto contraddittorio della coerenza, nega qualsiasi nesso significante che invece la logica sembra accordare e convince quest'ultima della sua assurdità: essa infatti con il soggetto, il predicato e la copula, ammannisce il non-identico come se fosse identico, come se germinasse nelle forme. L'assurdo non prende il posto della visione del mondo razionale, ponendosi come visione del mondo tout court, bensì questa si realizza nell'assurdo » (p. 296).

L'emissione è analizzata all'interno del suo linguaggio e il risultato di questo travaglio compiuto da « she » rispecchia le condizioni attuali della scena: lo spettacolo, non comunicando più per contenuto o idea ma sfruttando l'impatto fisico delle forme, influenza la parola che, prodotta da una scena così caratterizzata, si sottrae a ogni pretesa di significazione. Il suo ultimo atto è l'accettazione della propria continuazione senza ormecci o riferimenti:

... all that... keep on... not knowing what... what she was... [...] ... what she was trying... what to try... no matter... keep on... (curtain starts down)... hit on it in the end... then back... God is love... tender mercies... new every morning... back in the field... April morning... face in the grass... nothing but the larks... pick it up... (p. 15).

Il testo si conclude tentando un appiglio al mondo verosimile di una storia attraverso le reminiscenze narrative di un passato inventato: « she » allevata al credo religioso di un dio misericordioso, « she » distesa nell'erba nel silenzio interrotto dal canto delle allodole. In realtà tutto ciò che esula dalla identificazione di « she » e Mouth, aganciandosi alla realtà e apparentemente contraddicendo l'autoreferenzialità del testo rispetto alla scena, è pura parodia perché presente solo per essere negato. Come suggerisce T. W. Adorno:

Le categorie drammatiche nel loro complesso [...] vengono parodiate. Ma non derise. A volersi esprimere enfaticamente, parodia significa impiego delle forme nell'epoca della loro impossibilità. La parodia dimostra tale impossibilità e modifica così le forme [...] I dati costitutivi del dramma compaiono dopo morti: esposizione, intreccio, azione, peripezia e catastrofe, divenuti ormai elementi scomposti, fanno ritorno in una necropsia drammaturgica...⁵⁹.

Nel caso specifico di *Not I*, le immagini create sono pseudo-memorie che non si sviluppano, tentativi frustrati perché senza sbocchi, prodotti di una immaginazione che è consapevole della propria fine. Riappare il meccanismo infer-

⁵⁹ *Id.*, p. 288.

nale, descritto da Beckett in *The Unnamable*, col suo movimento paradossale:

... a pure mechanical way, excluding notably the free play of the intelligence and sensibility, so that my situation resembled rather that of an old broken-cart or bathhorse unable to receive the least information either from its instinct or from its observation as to whether it is moving towards the stable or away from it, and not caring greatly either way⁶⁰.

Nel mondo interno dell'arte, nel suo linguaggio chiuso alla realtà e alla mondanità, non si tollerano più quelli che erano i fattori costitutivi del dramma: la storia, caduta e distrutta la possibilità del senso « che una volta costituiva il polo di scarico del dramma »⁶¹, esiste soltanto per sottostare alla definizione spettacolare dell'avvenimento che altro non è che l'esaltazione delle forme in situazione teatrale. Nell'evidente fedeltà alla realtà presente sulla scena, espressione testuale ed esperienza scenica si identificano senza discontinuità alcuna, l'una da contrappunto all'altra, in un continuo rispecchiamento delle forme nella narrativa.

La ricezione e la realtà formale dell'Io narrante. Esiste ancora un altro elemento che contribuisce all'identificazione tra scena e testo ed è interpretato da Auditor: la ricezione in situazione teatrale. Beckett ingloba nel quadro e nel testo la figura dell'ascolto e realizza così una sottilissima analisi del rapporto che esiste tra il pubblico, che con la sua presenza assicura lo svolgimento del dramma in teatro, e l'impersonalità delle forme sia sceniche che narrative.

Sul palcoscenico Auditor è colui il quale ascolta il suono emesso da Mouth. Su un invisibile podio, esso è posto diagonalmente rispetto ad essa, quasi a simboleggiare il pubblico che guarda trasversalmente Mouth nell'angolo destro della scena. Auditor è intento e concentrato, con un'atteggiamento di compassione e pietà, sull'emissione

⁶⁰ S. Beckett, *The Unnamable*, cit., p. 320.

⁶¹ T. W. Adorno, « Tentativo di capire *Finale di partita* », cit., p. 279.

verbale incomprensibile e veloce che parte dalla bocca. Nel testo esso riappare narrativamente nelle vesti di tutti quelli che ascoltano le poche sconnesse articolazioni afasiche del personaggio « she », senza comprenderne il significato:

... so that people would stare... the rare occasions... once or twice a year... always winter some strange reason... stare at her uncomprehending... (p. 10).

O ancora:

... sometime sudden urge... once or twice a year... always winter some strange reason... the long evenings... hours of darkness... sudden urge to... tell... then rush out stop the first she saw... nearest lavatory... start pouring it out... steady stream... mud stuff... half the vowels wrong... no one could follow... till she saw the stare she was getting... then die of shame... crawl back in... once or twice a year... always winter some strange reason... long hours of darkness... (p. 15).

L'identificazione tra ciò che avviene in teatro dove Auditor non comprende il senso del canto di Mouth e ciò che nella narrativa è descritto come impossibilità del mondo a decifrare il 'linguaggio' di « she », è perfetta. Testo e scena si rispecchiano anche nel motivo della ricezione, utilizzando questa specularità interna a fini particolarissimi per lo sviluppo del dramma. Auditor infatti non è soltanto vittima del canto di Mouth, nè tantomeno impotente ascoltatore del bisogno comunicativo di « she ». Esso è, nel testo e sulla scena, colui il quale, con la sua sola presenza, istaura la rappresentazione perché rende la visione e il canto stesso oggetti del suo sguardo e del suo udito. Esso interpreta in funzione di pubblico, il principio berkeleiano « Esse est percipi »⁶².

Il dramma è, perché è percepito; la tragedia di « she » è, perché essa stessa e il mondo intorno a lei ascoltano la sua produzione orale e pubblicamente la definiscono non

⁶² L'analisi beckettiana del principio citato viene principalmente svolta in *Film*, London, Faber & Faber, 1969.

comprensibile. La rappresentazione esiste perché c'è un essere a garantire il suo svolgimento, Auditor che interagisce con Mouth, come i suoi movimenti dimostrano:

Movement: this consists in simple sideways raising of arms from sides and their falling back in a gesture of hopeless compassion. It lessens with each recurrence till scarcely perceptible at third. There is just enough pause to contain it as Mouth recovers from vehement refusal to relinquish third person (p. 16).

I movimenti, semplici e concisi, corrispondono ad una frase ricorrente di Mouth che, come interrogata da una voce che non risuona in sala nè è definita nel testo, rifiuta di abbandonare la terza persona della narrazione:

... what?... who?... no!... she!... (pause and movement 1) ... (p. 7)
 ... what?... who?... no!... she!... (pause and movement 2) ... (p. 10)
 ... what?... who?... no!... she!... (pause and movement 3) ... (p. 13)
 ... what?... who?... no!... she!... (pause and movement 4) ... (p. 14)
 ... what?... who?... no!... she!... SHE!... (pause) ... (p. 15)

I movimenti di Auditor diventano sempre più impercettibili sino a scomparire del tutto. L'ultimo rifiuto non provoca più alcuna azione. Che senso ha questa struttura dialogica e performativa? In realtà Auditor interpreta non soltanto la presenza silenziosa del pubblico ma anche tutto ciò che lo spettatore si aspetta dal dramma: egli vorrebbe disporre l'opera in un ordine reale e psicologico, spingere Mouth a specificare *la persona* che ha vissuto l'esperienza, sciogliendo l'enigma del pronome che il testo ha scelto come responsabile della vicenda narrata. In realtà, dietro lo stimolo dell'interrogazione della voce muta, Mouth sempre più veementemente ribadisce la neutralità della narrativa, enfatizza il pronome, rinnega la soggettività e afferma che l'espropriazione della mitologia umana e soggettiva è il fondamento delle forme stesse, il non-io del titolo stesso del dramma, *Not I*.

Il rapporto è di necessità: Auditor, come pubblico che vuole sapere, capire, spiegare, col suo semplice udito provoca necessariamente l'alienazione — principio primo di

ogni opera — di Mouth dalla propria interiorità. Esso chiede a Mouth, con la sua presenza, di essere un io per gli altri, un io spossessato della propria autonomia autosufficiente:

Dal momento che io parlo, le parole che ho trovato, dal momento che sono parole, non mi appartengono più, sono originariamente ripetute [...] Io debbo in primo luogo udirmi. Nel soliloquio come nel dialogo, parlare significa udirmi. Dal momento che mi sono udito, dal momento che mi odo, che l'io si ode, che mi ode, diventa l'io che parla e prende la parola senza mai toglierla a colui che crede di parlare ed esser udito a suo nome. Introducendosi nel nome di colui che parla, questa differenza non è niente, è il furtivo: la struttura della sottrazione istantanea ed originaria senza la quale nessuna parola troverebbe il suo fiato. La sottrazione si produce come l'enigma originario, cioè come una parola o una storia [...] che nasconde la sua origine e il suo senso, non dicendo mai da dove viene, né dove va, in primo luogo perché non lo sa, e perché questa ignoranza, cioè l'assenza del suo proprio *soggetto*, non le si aggiunge, ma la costituisce⁶³.

In *Not I* tutto ciò è portato alla coscienza dell'opera d'arte: Mouth accetta la sfida e, sollecitata dalle domande nel testo, accetta e ribadisce il suo essere una entità neutrale, anonima, oggettiva, per costituzione e volontà. Essa esprime la consapevolezza della realtà formale dell'io narrante e della cosa narrata — che come si è già mostrato si identificano perché il primo si trasforma nella seconda — contro ogni aspettativa codificata dalla tradizione di una fruizione razionale simboleggiata da Auditor. Questi è sul palcoscenico per espropriare perché guarda e ascolta; allo stesso momento richiede — e i suoi gesti lo confermano — che la cosa, da lui stesso reificata, lo liberi da ogni responsabilità, accettando la prima persona. Mouth, al contrario, non permette nessuna catarsi, nessuna consolazione: essa, segno che si dà alla narrazione e che rifiuta di abbandonare la terza persona, afferma che l'immaginazione rincorre in teatro un simulacro grammaticale e non una realtà: il testo è autorappresentazione di una forma neutra

⁶³ J. Derrida, *op. cit.*, pp. 229-230.

e non rappresentazione di una storia con un soggetto capace di ergersi a prima persona della narrazione.

L'io va eliminato — già nel 1932 Beckett richiedeva « the total disintegration of the I »⁶⁴ — e *Not I* realizza questa necessità estetica ancora una volta facendo identificare scena e testo. Il teatro si afferma come regno dei segni, linguaggio artificiale dei significanti dove l'identità non esiste se non nella sua forma negativa, non-io. Giocata nelle linee e nei timbri, l'opera è neutra e impersonale. Il testo, rispecchiando la scena, supera il soggettivismo che è fonte di ogni realismo e afferma di essere stanco di decretare la vita e la realtà degli esseri romanzeschi. Se trattiene questa categoria drammatica per rispettare le sue condizioni di esistenza, lo fa soltanto nella qualità del personaggio di essere 'prodotto', segno reciso dall'alibi referenziale per eccellenza, quello della cosa vivente.

Mouth e « she » sono soltanto due forme, una scenica, l'altra narrativa. Auditor non può richiedere da loro altra sostanza se non quella formale, e garantire, con la presenza di pubblico, il balenare di questi due segni sul palcoscenico e nel testo. I canali della significazione non passano più attraverso la soggettività. Auditor è lasciato con la sua « helpless compassion ».

Not I non si aspetta di significare nulla perché non potrebbe; non vuole rispecchiamenti nel mondo perché di esso è disgustato; non ha soggetti perché si nutre soltanto delle forme. Gli basta essere un'immagine e un canto, entrambi concisi e viventi nell'interstizio del teatro ormai alleggerito da ogni senso pieno. Soltanto come illuminazione, per un breve lasso di tempo, l'opera si offre alla sensibilità del suo pubblico. Il dramma, compiuta questa funzione, dopo brevissimi minuti, si conclude come era cominciato. *Not I* era stata introdotta come segue:

House lights out. Voice continues unintelligible behind curtain, 10 seconds (p. 6).

⁶⁴ S. Beckett *et al.*, *Poetry is vertical, in transition*, 2 (1932), p. 148.

Essa si chiude al negativo:

(Curtain fully down. House dark. Voice continues behind curtain, unintelligible, 10 seconds, ceases as light lights up) (p. 16).

Tutto si ripete, senza possibilità di salvezza o di sviluppo. La crisi artistica è portata alle sue estreme conseguenze: l'arte è ripiegata sulle proprie ferite, continuando nel suo sterile cammino, in una riduzione di tutte le sue valenze comunicative. *Not I* mostra di avere la consapevolezza della sua impotenza come suo tema centrale, nella sua compagine interna. Straordinariamente però, l'artista il quale ancora attribuisce all'arte una funzione di critica del mondo moderno e che ha deciso che il suo scopo non è quello di risollevare nè tantomeno conciliare le contraddizioni di questo mondo, la consapevolezza della fine non è elemento nichilistico o annichilente ma al contrario essa diventa suo motivo di forza e critica:

... nel tirare avanti apparentemente stoico, si grida senza suono che deve essere diversamente. Tale nichilismo implica il contrario dell'identificazione con il nulla. Da un punto di vista gnostico, il mondo creato è per lui [Beckett] quello radicalmente cattivo e la sua negazione è la possibilità di un altro, che non è ancora. Finché il mondo è quello che è, tutte le immagini di conciliazione, della pace e della quiete assomigliano a quelle della morte. La minima differenza tra il nulla e ciò che pervenuto alla quiete sarebbe il rifugio della speranza, terra di nessuno tra le pietre di demarcazione dell'essere e il nulla⁶⁵.

Beckett riesce a tirare avanti, laddove il mondo gli ha sottratto tutto ciò che normalmente caratterizza l'espressione artistica, rendendo tematica l'indisponibilità dei significati, degli oggetti, degli scopi, della volontà e del desiderio. Così egli mostra, con una fisicità che va oltre le parole, che paralizza il pubblico di *Not I* e sconvolge i suoi critici, il vuoto nel suo impatto concreto, materiale ed im-

⁶⁵ T. W. Adorno, *Dialettica negativa*, Torino, Einaudi, 1980, p. 344.

pressionante: « Nothing is more real than nothing »⁶⁶. In *Not I*, nell'immagine di organo di emissione di una voce che attinge la materia del suo discorso solo in se stessa risuona la domanda che Beckett ha più volte posto all'arte d'avanguardia:

What do you do when « I can't » meets « I must »?... at that level you break up words to diminish shame. Painting and music have so better a chance!⁶⁷.

Nella composizione formale dell'opera, che non a caso è stata descritta come una contrazione drammatica piena di tensione musicale, come un frammentato staccato di prosa o ancora come un pezzo di Schönberg⁶⁸, si comprende l'obbligo di creare e nel contempo il vuoto e decadente significato della creazione, espressione del fallimento dell'arte ma allo stesso momento indice di quanto quest'arte possa beneficiare da una lucida coscienza di sé come espressione impossibile e contraddittoria.

I am working with impotence, ignorance. I don't think impotence has been exploited in the past. There seems to be a kind of aesthetic axiom that expression is achievement — must be an achievement. My little exploration is that whole zone of being that has always been set apart by artists as something unusable — as something incompatible with art⁶⁹.

Paradossale dialettica che vede l'insoddisfazione beckettiana verso il possibile, verso un'arte potente ed affermata, tricotante di se stessa e della certezza di poter dare una versione conciliante del mondo, diventare impegno costante ed attento alle rivoluzioni espressive dell'arte d'avanguardia, contro ogni ignavia o disinteresse:

... it is useless not to seek, not to want, for when you cease to seek you start to find, and when you cease to want, then life begins

⁶⁶ S. Beckett, *The Unnamable*, cit., p. 410.

⁶⁷ S. Beckett, in L. E. Harvery, *op. cit.*, p. 247.

⁶⁸ L'attrice B. Whitelaw dice di *Not I*: « It's like music, a piece of Schönberg in his head ». Vedi B. Fletcher *et al.*, *op. cit.*, p. 327.

⁶⁹ Intervista con I. Shenker, in L. Graver e F. Federman, *op. cit.*, p. 150.

to ram her fish and chips down your gullet until you puke, and then the puke down your gullet until you puke the puke, and then the puked puke until you begin to like it⁷⁰.

Not I è immagine di se stessa ma soprattutto dello sforzo strenuo di una innovazione radicale delle forme e della loro esposizione, dove la nausea della saturazione è arrivata ai suoi limiti, ha distrutto ogni compromesso con la tradizione, e ha richiesto come forza produttiva, qualcosa di completamente nuovo. *Not I* ha assunto allora su di sé pochi elementi, forme ridotte all'essenziale — una bocca nel vuoto, un suono incomprensibile, una velocità inafferrabile, un linguaggio enigmatico, un quadro e una voce — riuscendo a realizzare uno sperimentalismo che difficilmente ha trovato eguali nella storia drammatica del '900. Con il niente, uscendo e rientrando velocemente nel niente, quest'opera è il contributo beckettiano: la sua brevità ne garantisce la perfezione, la sua concisione è prova della profondità dell'invito dell'autore a non fermarsi mai nel lento e proficuo processo di disvelamento e di disillusione. Ciò è quanto Beckett poteva fare, ciò è quanto egli ha sempre definito come suo compito:

I couldn't have gone through the awful wretched mess of life without having left a stain upon the silence⁷¹.

⁷⁰ S. Beckett, *Watt*, London, Calder, 1978, p. 43.

⁷¹ D. Bair, *op. cit.*, p. 539.

SHAKESPEARE E L'UTOPIA:
IDIOSINCRASIE DEL DISCORSO E
INTERDIZIONI DELLO SPAZIO ARTISTICO

di
Fernando Ferrara

Se l'utopia è il concretamento immaginario dell'astratta idealità di una comunità perfetta, allora essa è precognizione ottimistica del termine della storia; è, in ogni caso, un punto fermo del tempo, un immaginato permanente equilibrio che forse ha un passato ma che nel futuro è destinato a restare invariato, perfetto nel senso di compiuto e nel contempo eguale a un'idealità non migliorabile, privo di tensioni e di dinamicità come sistema nel suo insieme e in ciascuno degli elementi che lo compongono.

Per il Rinascimento il dramma è rappresentazione simbolica e ipostatizzata del divenire della storia. Secondo le poetiche cinquecentesche di derivazione aristotelica, l'essenza del dramma è, infatti, il mutamento: le tragedie rappresentano le sorti avverse e le cadute dei potenti e degli stati; le commedie le vicende di individui non eccellenti che da uno stato di turbamento giungono a una condizione di felicità¹. Come la storia — a seconda della dottrina che la informa — può essere esemplificazione della perfettibilità o della tendenza degenerativa dell'umanità (ma è sempre descrizione di mutamenti), così il dramma può essere 'comica' rappresentazione di un processo di ascesa verso la perfezione o 'tragica' imitazione simbolica di un

¹ Tale concezione, già asserita in Aristotile (cfr. *Poetica*, II, 2 e IV, 5), è ribadita da tutte le poetiche rinascimentali.

itinerario che da uno stato di relativa perfezione conduce a una situazione di 'disgrazia'.

Il nesso esistente fra dramma e storia è palese fin dalla prima trattazione sistematica dell'argomento, nella *Poetica* di Aristotele. « La poesia è cosa più nobile e più filosofica della storia, perché la poesia tratta piuttosto dell'universale, mentre la storia del particolare »². Poesia (drammatica) e storia sono dunque palesemente in relazione e la vantata superiorità della poesia deriva non da differenze sostanziali ma dall'assunzione di un metodo del discorso caratterizzato dalla simbolicità e cioè dall'universalità.

Le qualità fondamentali del dramma (e della storia) sono dunque la tensione (il conflitto) e il mutamento che da essa deriva; tale mutamento può aver luogo solo in un mondo imperfetto suscettibile di cambiamenti in meglio o in peggio. Nelle forme caratteristiche del dramma rinascimentale, inoltre, il quale è per definizione mimetico, peculiarità essenziali sono la concretezza dello spazio e del tempo e la veridicità del carattere dei personaggi i quali possono essere rimandati a tipi o a individui esistenti o esistenti nella società reale o nella storia (o nel mito) che il dramma deliberatamente imita.

L'utopia è, per i suoi caratteri di modello ideale, estranea a ogni tensione ed esente da ogni mutamento; le sue dimensioni spazio-temporali esulano da qualsiasi concreto riferimento alla realtà (il non-luogo essendo anche un non-tempo); i suoi abitanti sono estranei ai mores del mondo reale né possono avere alcun riferimento a figure esistite o esistenti. Per tali sue caratteristiche l'utopia — che è non-storia — non può avere alcuna connessione con il dramma (che è essenza simbolico-filosofica della storia).

Analogamente alla nostra epoca³ il Rinascimento è una era feconda di utopie. Di utopie ereditate dal Medioevo: utopie reminiscenti del Paradiso terrestre con le filiazioni

² IX, 10.

³ « Nell'utopia ritroviamo la rivoluzione, l'apocalisse e la morte. Essa è allo stesso tempo un incontro con noi stessi e con le vie del mondo. Sebbene sia nata con la poesia, essa è anche un'impor-

popolaresche del Paese di Cuccagna o del Carnevale; utopie della Nuova Gerusalemme, profetizzata da Giovanni di Patmos e riproposta da eretici e anabattisti; utopie derivate dalla Città di Dio di Aurelio Agostino che si connettono a un estremo con la tradizione biblica e all'altro con il rigorismo del Savonarola. Il Rinascimento è, per altro verso, un periodo di utopie derivate dalla tradizione classica: dall'utopia favolosa dell'Isola dei beati parodiata da Luciano che esiterà nell'Arcadia; dall'utopia mitica dell'Atlantide recuperata da Bacone; dall'utopia speculativa della Repubblica di Platone che verrà assunta a modello da Tommaso Moro. E un'epoca di utopie laiche e religiose, « concrete » o immaginarie, proiettate nel passato o nel futuro⁴.

Di fronte a tanta ricchezza di manifestazioni è interessante verificare — attraverso le peculiari proiezioni fantastiche che l'utopia produce nel teatro di Shakespeare — se tale categoria avesse all'epoca uno statuto pari a quello che essa può vantare oggi, presso di noi, e che Bloch ha ottimisticamente individuato e definito.

I

L'età di Shakespeare, preceduta dalla diffusione e dalla fortuna dell'*Utopia* di Tommaso Moro e conclusa dalla pubblicazione della *New Atlantis* di Bacone, è un'epoca quanto mai ricca di utopie formali; e se, da un lato, la sostanza del discorso che vi si svolge denota un appassionato vagheggiamento di nuovi schemi di convivenza civile, d'altro lato la forma dell'espressione di tale discorso indica la tendenza

tante figura logica. » In queste parole di Ernst Bloch (*Marxismo e Utopia*, Roma, Editori Riuniti, 1984, p. 141), che è stato definito il « filosofo della speranza e dell'utopia », si compendiano i motivi contenutistici e formali che oggi permettono di considerare l'utopia come un'importante modalità della speculazione e un impulso decisivo dell'azione civile e politica.

⁴ Cfr. L. Mumford, *Storia dell'Utopia*, Bologna, Calderini, 1969, soprattutto alle pp. 41-69 e J.W. Allen, *A History of Political Thought in the Sixteenth Century*, London, Methuen, 1960, pt. II, *passim*.

a rimuovere tali problemi trasferendoli nell'area del fantastico o nella dimensione irresponsabile del non-luogo.

Le proposte dichiaratamente utopiche di quest'epoca vengono elaborate mentre imperversa lo scontro di due ideologie che si affrontano duramente. Quella di conservazione, detta del *Body politic*, fondata sulla dottrina dell'ordine, della gerarchia e delle corrispondenze e quella di eversione, detta del *Commonwealth*, basata sulla credenza del prossimo avvento del Regno terreno del Cristo che avrebbe condotto alla vera uguaglianza fra gli uomini, alla proprietà comune dei beni e alla fine dei privilegi e degli arbitri.

Gli assertori dell'ideologia del *Body politic* riuscirono a generare due ambigui terrori destinati rispettivamente a ottenere l'affermazione della propria dottrina conservativa e il deprezzamento di ogni ideologia eversiva o, come si diceva allora, riformatrice.

Il primo terrore era quello ben noto delle « lacerazioni della guerra civile »⁵ fondato sulla memoria storica della Guerra delle due rose, ancora presente nelle varie ribellioni baronali o nei complotti di corte. Il secondo terrore era quello dell'« Inferno scatenato »⁶ (per adottare un titolo a effetto di Samuel Rowlands), fondato sulla rievocazione della Rivolta dei contadini e dei suoi esiti quattro- e cinquecenteschi reperibili nelle varie sommosse popolari di marca anabattista e poi nei moti lollardi e in quelli fomentati dagli estremisti puritani.

Ma per ciascuna delle due fazioni che si contendevano il potere allora — quella asserita e autorevole della corte, dei vescovi e dell'aristocrazia tradizionale o rinnovata, e quella emergente dei mercanti, dei predicatori puritani e dei nuovi ceti cittadini — esisteva un'« utopia concreta » che non era, come quella di More, un non-luogo: un'utopia

⁵ Le devastazioni e i lutti causati dalle guerre civili dovute al declino della regalità sono tema centrale di gran parte dei *chronicle plays* e delle *histories* dell'età elisabettiana. La medesima tematica è presente in molti dei *Roman plays* dello stesso periodo e, fra questi, in *The Wounds of Civil War* (1594) di T. Lodge.

⁶ *Hell's broke loose*, del 1605.

che era una realtà potenziale, vigente, una *eu-topia*, uno Stato perfetto. Con il trionfo degli ideali dell'una o dell'altra fazione l'utopia avrebbe preso sostanza e si sarebbe realizzata nel tempo e nello spazio di un'Inghilterra finalmente felice.

Per i primi, il risanamento del paese e la sua armonizzazione religiosa e civile avrebbero condotto al recupero dell'Età dell'oro, alla riedificazione, nell'isola felice rischiaramata dall'astro di una regalità meravigliosa e divina, del dominio dell'armonia delle sfere celesti, ove il Corpo politico avrebbe ritrovato quell'equilibrio prezioso che faceva dello Stato l'estensione del corpo naturale del sovrano.

Per la fazione borghigiana e popolare la visione della speranza si definiva nell'avvento dello stato teocratico, nella riproposizione dell'utopia chialistica legata al presentimento dell'Apocalisse e alla realizzazione del Regno di Cristo sulla terra (del Quinto regno, dopo quelli dell'Assiria, della Persia, di Macedonia e di Roma). Questa utopia era stata anticipata dalle grandi eresie millenaristiche del Medioevo (si pensi ai càtari, ai patarini e ai valdesi) e era divenuta movimento di massa e utopia evangelico-comunistica con gli anabattisti.

Ma mentre la prima eu-topia restava un vagheggiamento velleitario, continuamente smentito dalle imperfezioni della quotidianità, l'altra acquistava consistenza e concretezza con la comparsa delle prime comunità congregazionaliste e diventava una realtà ubiqua e inestirpabile all'interno della prassi religiosa, civile e politica dell'Inghilterra di Elisabetta e poi di Giacomo. La proposta di un « very and true Commonwealth »⁷, avanzata dai puritani intransigenti, appariva circondata dall'alone dell'entusiasmo religioso e dalla nube di cenere sollevata dai roghi su cui s'era consumato il comunismo mistico predicato sul Continente e in Inghilterra dai martiri seguaci di Wycliffe e di Huss. La graduale decantazione di quell'alone rivelava, per i fedeli seguaci di Calvino, la splendente visione del Quinto regno, generata dall'inarrestabile vicenda storica

⁷ Cfr. J. W. Allen, *op. cit.*, cap. VIII.

predestinata ab-aeterno e attivata dalle forze emergenti dell'operosità dei cittadini e dell'accumulazione del capitale; per i non-credenti la dissipazione di quell'alone svelava invece la presenza incombente dello spettro sanguinario e incontrollabile della ribellione comunista che poteva minacciare il nucleo essenziale della struttura della società e dell'universo stesso: il concetto fondamentale di gerarchia e di subordinazione.

Due considerazioni — la prima derivante da una riflessione metateatrale sull'essenza stessa del dramma e la seconda riferita invece alla situazione socio-culturale dell'età elisabettiana e giacomiana — sembrano determinare un atteggiamento peculiare di Shakespeare nella trattazione del tema dell'utopia nel suo testo: tale tema è presente bensì come discorso ma è quasi completamente assente come parte componente del mondo rappresentato nei drammi shakespeariani. Il discorso dell'utopia o sull'utopia, oscillando fra lo scetticismo e l'irrisione, tende a esorcizzare il minaccioso fantasma del Commonwealth puritano, relegandolo nella categoria della mistificazione e dell'assurdo; l'interdizione di tale campo dall'area del rappresentabile, che si attua mediante l'adozione sostitutiva e soltanto allusiva dei loci classici dell'Età dell'oro, dello Stato di natura o del Paradiso terrestre, tende a evitare che la tensione dialettica del dramma si stemperi e si esaurisca nella rappresentazione di uno spazio artistico statico e inerte e per giunta privo di quelle determinazioni di tempo e di luogo e del realismo dei caratteri e dei mores senza i quali la simbolicità mimetica del dramma risulta impossibile.

Il tema dell'utopia millenaristica viene enunciato enfaticamente da Jack Cade in quello che solitamente viene considerato il primo dramma scritto da Shakespeare, *2 Henry VI*. Il medesimo tema ritorna ripetutamente, con accentuazioni non dissimili, nel corso del canone shakespeariano e infine si ripropone più volte nella *Tempest*, che in molte cronologie autorevoli viene considerato l'ultimo dramma di Shakespeare.

Giustamente Brents Stirling nel suo studio dedicato a

The Populace in Shakespeare osserva: « più di un elemento dimostra che Cade, Straw e la plebe romana simboleggiano ciò che potremmo chiamare la sinistra puritana »⁸; per lui Cade somma alle caratteristiche proprie quelle di Tyler, di Ball e di Jack Straw e degli utopisti puritani.

L'egalitarismo dell'utopia, che aveva trovato la sua espressione concreta nelle « orgiastiche » rivolte dei contadini della seconda metà del secolo XIV, non era stato dimenticato nell'età di Shakespeare. Wycliffe, Langland e, in minor misura, lo stesso Chaucer, avevano contribuito a condensarne gli aspetti ideali in formulazioni culturalmente persistenti e memorabili che, alla fine, avevano dato forma a quel distico, più arrogante allora di quanto oggi non sembri, che era divenuto proverbiale e che ne compendia i fermenti egalitaristici:

When Adam delved, and Eve span,
Who was then a gentleman?

La citazione di questo slogan, solo apparentemente interrogativo, come pure il ricorrere dei nomi reali o fittizi dei leader della rivolta, non mancava di evocare nel '500 l'ombra lunga di una minaccia che dal 1381 aveva lambito più volte le mura stesse di Londra e la corona⁹.

La potenzialità rivoluzionaria di questa utopia plebea e rurale — che metteva in questione la struttura ordinata e graduata del « Corpo politico » dell'Inghilterra di Elisabetta e di Giacomo I — restava minacciosa. Sebbene fosse irrimediabilmente datata essa poteva, e non solo pretestuosamente, legarsi alle spinte eversive delle fazioni puritane più decise. Malgrado la diversa matrice socio-economica, infatti, tali gruppi non si facevano scrupolo di utilizzarne strumentalmente la carica eversiva per dissolvere le strutture portanti dello Stato.

Lo spettro della rivolta contadina e plebea è presente

⁸ New York, Columbia U.P., 1949, p. 132.

⁹ Cfr. C. Lerro, « Un'altra dissuasione... », in *Anglistica-AION*, XXVI, 3 (1983), pp. 135-140.

chiaramente sullo sfondo dell'enunciazione dell'utopia millenaristica affidata a Jack Cade. Questa enunciazione non è esente da inflessioni grottesche che rivelano un'intenzione derogatoria o ironica:

Be brave, then; for your captain is brave, and vows reformation. There shall be in England seven halfpenny loaves sold for a penny: the threehooped pot shall have ten hoops; and I will make it felony to drink small beer: all the realm shall be in common; and in Cheapside shall my palfrey go to grass; and when I am king... there shall be no money; all shall eat and drink on my score; and I will apparel them all in one livery, that they may agree like brothers, and worship me their lord. (2 *Henry VI*, IV, 2, 60-72)

L'acceso alla « reformation » gioca sull'ambiguità dei due sensi di « rivoluzione » e di « Riforma [religiosa] » e richiama da un lato il terrore della dissoluzione dell'ordine sociale e, dall'altro, quello del paventato trionfo delle correnti di sinistra del Puritanesimo che appunto si facevano sostenitrici dell'azzeramento di quella scala di valori gerarchici che l'ideologia Tudor riteneva indispensabile alla sopravvivenza di una comunità ordinata e dinamica.

Di fatto è proprio in questo periodo — intorno cioè al 1590 — che la minaccia sovvertitrice della predicazione puritana raggiunge un'acme pericolosa e provoca la reazione violenta dello Stato.

Gli opuscoli firmati da Martin Marprelate sono frecciate velenose al prestigio dei vescovi e quindi dello Stato. Per un momento si teme il ritorno della violenza « estatica » degli anabattisti e il potere colpisce duramente: Cartwright e altri capi puritani, accusati di predicare l'anarchia, sono imprigionati; William Hackett, che dal suo carretto annunciava al popolino di Cheapside il « ritorno di Cristo fra gli uomini » eccitando gli animi alla rivolta, è messo a morte; il predicatore John Udall languisce in prigione e vi si spegne durante l'attesa dell'esecuzione della sentenza di morte; Penry e i separatisti Barrow e Greenwood sono giustiziati¹⁰.

¹⁰ Cfr. J. W. Allen, *op. cit.*, pp. 217-225.

In questo clima Shakespeare realizza la figura di Jack Cade. L'utopia da lui proclamata — come mostra lo studio delle fonti — è legata a due secoli di utopismo: « Tutto il reame sarà in comune », « Tutti andranno d'accordo come fratelli », sono frasi sintomatiche che compendiano una lunga vicenda che va dal millenarismo comunistico di John Ball alla visione del « vero e perfetto Commonwealth » di Hackett.

Cade squalifica l'utopia del Quinto regno presentandosi falsamente come John Mortimer, cugino del Duca di York; cade nel delirio utopistico del Paese di Cuccagna, ove tutti « mangiano e bevono / gratuitamente, senza cure e senza sudore ». Lui solo si propone come cuspide aberrante in uno Stato privo di dislivelli, in uno Stato di servi in livrea, tutti uguali e fratelli, sudditi di un sovrano che è « più fratello » degli altri tutti.

A questo punto egli slitta nel paradosso più risibile e si atteggia di fatto come un Re dei folli, un Re del carnevale, un Lord of Misrule. Ed è proprio attraverso il richiamo alle due utopie degradate del Medioevo contadino e plebeo, attraverso il richiamo alle utopie del Paese di Cuccagna e del Carnevale — caratterizzate ambedue dal trionfo dell'infimo —, che egli svaluta e denigra le velleità egalitaristiche dell'utopia puritana che premeva urgentemente sulla coscienza del pubblico presente in teatro.

Come un Re dei folli, come un Lord of Misrule si comporta ancor più evidentemente Stephano, il cantiniere ubriaco della *Tempest*, che, vagando per l'isola fra i fiumi dell'alcool e le maliziose trappole di Ariel, elabora a sua volta una folle utopia « all'insegna del Mondo alla rovescia » (come aveva detto Thomas Nashe). Stephano, Trinculo e Caliban complottano per impadronirsi dell'isola eliminando Prospero e per fondarvi il loro cialtronesco Stato ideale. Il progetto per la presa del potere e la rozza ideologia — non immemore, in questa Rivolta dei servi, della Rivolta dei contadini — vengono espressi sinteticamente e paradossalmente da Stephano che, rivolgendosi a Caliban, annuncia:

Monster, I will kill this man, his daughter and I will be King and Queen — save our Graces! — and Trinculo and thyself shall be viceroys.

(III, 2, 104-106)

Le tesi del comunismo sono paradossalmente rovesciate in un egualitarismo al massimo livello: tutti re, questa volta, anche se uno è più re degli altri. È l'irrisione caricaturale di quella universale fratellanza di una società di eguali che il puritanesimo aveva ereditato dalla tradizione anabattista.

E non a caso, precedentemente, nel suo celebre 'ragtime song' e poi nei famosi luoghi lirico-descrittivi Caliban aveva evocato la Terra di Cuccagna, dell'ozio e del cibo offerto senza fatica dalla natura e aveva esaltato la libertà: « Freedom, high-day! high-day, freedom! freedom, high-day, freedom! » (II, 2, 186-187).

Sulla bocca di Caliban — che è servo ribelle — la parola 'libertà' ha lo stesso sapore amaro che ha sulle labbra di Cinna e di Casca quando, dopo aver trafitto Cesare, esclamano:

- Liberty! Freedom! Tyranny is dead!
- Run hence, proclaim, cry it about the streets.
- Some to the common pulpits, and cry out
- « Liberty, freedom, and enfranchisement! »

(Julius Caesar, III, 1, 78-81)

« Libertà » è lo slogan degli arruffapopoli più corrivi ed è il balbettio del plebeo incapace di intenderne il senso; del lazzarone che la interpreta come 'licenza di dar sfogo alla propria irrazionalità devastatrice e dissacrante'. La « libertà » di Caliban, di Cinna e di Casca è la licenza blasfema di Martin Marprelate, la furia maniacale della predicazione anarchica, il torvo furore di una plebe che può a ogni momento tornare a devastare le pacifiche strade di Londra e i suoi palazzi.

Ma proprio all'inizio del secondo atto della *Tempest* c'è il saggio, fedele cortigiano Gonzalo (che sembra, nel bene e nel male, un parente stretto di Polonio) il quale a sua volta non sa sfuggire al fascino dell'utopia ambigua del

saggio montaignano « Des cannibales »¹¹. Montaigne per un verso anticipa la dottrina dell'innocenza dello stato di natura e per altro verso riutilizza il mito dell'Età dell'oro. Ma Gonzalo incastona il tutto nella feroce cornice della colonizzazione (« Had I a plantation of this isle... ») e in una smania contraddittoria di comunismo ma anche di sovranità (che prelude alla libidine di Stephano e che è memore della ridicola velleità di Jack Cade): « And were the king on't, ... All things in common Nature should produce... ». Egli si lascia però sfuggire una frase che immediatamente colloca la sua visione nel carnascialesco, nel mondo alla rovescia dell'assurdo della Festa dei folli: « I would by contraries / Execute all things »¹². Il capovolgimento dell'ordine sociale, il suo annientamento temporaneo era appunto l'opera del Re del carnevale; e sarebbe stato altresì — e non per gioco e non per poco — il temuto risultato di un eventuale successo dell'utopia comunista dei successori degli anabattisti.

Perfino Antonio e Sebastian — che pure sono esemplari figure di farabutti e di corruttori dello Stato — si fanno beffe di lui e il Re Alonso alla fine commenta irritato « thou dost talk nothing to me ».

II

La Riforma religiosa e la rivoluzione culturale iniziata dall'Umanesimo conducono, durante il Rinascimento, in Inghilterra e in gran parte d'Europa, a un'imponente ricodificazione epistemologica. Da queste due mutazioni scaturiscono, nel campo dell'utopia, teorizzazioni di diversa natura che propongono visioni della comunità ideale spesso contrastanti ma per molti punti strettamente interrelate.

¹¹ Come è noto, una copia della traduzione di Florio (1603) reca la firma di Shakespeare.

¹² *The Tempest*, ed. by F. Kermode, London, Methuen, 1954, II, 1, pp. 138-166. Tutte le citazioni dai drammi shakespeariani sono tratte dalla serie « New Arden ».

La Riforma religiosa produce una serie di « utopie concrete » che si orientano verso lo Stato teocratico e che trovano la loro condensazione più influente a Ginevra nel 1541. Qui, con le *Ordinanze ecclesiastiche* di Calvino nasce la comunità ideale del Cristianesimo riformato governata da un'élite illuminata che ricorda le caste dei Sapiienti e dei Guardiani della Repubblica di Platone. La comunità cittadina, istruita dai Dottori, assistita dai Diaconi e vigilata dai Pastori, è guidata dagli Anziani del Concistoro sulla via dell'attuazione su questa terra della legge divina.

Il modello ginevrino, ripreso dai Puritani d'Inghilterra con forti connotazioni rigoristiche e moralistiche, viene proposto come fondamento di un rinnovamento della società civile e dello Stato e si attua concretamente, ove possibile, nelle direttive adottate da comunità particolari (da chiese, da scuole, da corti) o dagli organismi amministrativi delle città ove i Puritani sono influenti o prevalgono¹³.

Il culto delle *humanae litterae* e l'intreccio di questa nuova cultura con il potere conducono — per altro verso — all'affermazione di nuove istituzioni, le accademie, anch'esse spesso tangenti all'ambito dell'utopia¹⁴.

La ritualizzazione delle riunioni dei cenacoli degli eruditi dà luogo alla formulazione di regole di vita e di comportamento che fanno, di queste istituzioni, comunità esemplari di tipo utopistico organizzate secondo i principi che erano l'oggetto e lo strumento della loro speculazione.

Fra queste la più prestigiosa fu l'Accademia fiorentina, nata con il patrocinio dei Medici e sotto la direzione di Marsilio Ficino. Come ha illustrato la Yates, l'Accademia fiorentina (o platonica) fu particolarmente influente in terra di Francia ove Enrico di Navarra aveva fondato quella Academie françoise che il Primaudaye aveva descritto in un suo libro tradotto poi in inglese e assai famoso in Inghilterra.

¹³ Cfr. H. C. Porter, *Puritanism in Tudor England*, London, Macmillan, 1970, pt. VII; vedi anche V. Pearl, *London and the Outbreak of the Puritan Revolution: City Government and National Politics*, London, O.U.P., 1961, *passim*.

¹⁴ Cfr. F. A. Yates, *French Academies*, London, Routledge, 1947.

Su tale esempio sembra modellata l'Accademia fondata da un immaginario Re Ferdinando di Navarra descritta in *Love's Labour's Lost*. Il re ne proclama l'istituzione nei versi d'apertura della commedia:

Our court shall be a little academe
Still and contemplative in living art.

(I, 1, 13-14)

Gli adepti hanno giurato di osservare con grande scrupolosità le norme che la regolano le quali ricordano gli atteggiamenti moralistici e rigorosi delle comunità puritane. Tali norme elenca, con molte riserve, il duca di Berowne e poi le compendia in un distico che esprime anche il suo scetticismo sul significato e l'attuabilità di questa utopia:

O, these are barren tasks, too hard to keep,
Not to see ladies, study, fast, not sleep.

(I, 1, 47-48)

L'accademia utopistica del Re di Navarra è metafora di ogni aberrante regolamentazione dell'esistenza dettata da principi astratti che si esaurisce in un gioco formalizzato più connesso con le dottrine e con gli atti linguistici (come ha ben mostrato Keir Elam) che con le realtà costitutive dell'esistenza.

Vista sotto questa specie l'utopia culturale che viene instaurata nella corte di Navarra esibisce le qualità perverse che altrove caratterizzano l'utopia religiosa e politica, soprattutto quella utopia del dissenso che nega le dottrine organiche del Corpo politico.

Tali dottrine erano legate, per la mentalità analogizzante degli elisabettiani, alla natura stessa dell'universo e dell'individuo. Macrocosmo e microcosmo trovavano infatti corrispondenze tangibili nell'« organismo » dello Stato. L'utopia dissenziente — coniata secondo i dettami dell'erudizione accademica o secondo le proposte di una religiosità riformata, che negava le connotazioni analogiche e anagogiche della fede tradizionale — recideva in sostanza quei vincoli con la natura del cosmo e dell'uomo che la visione

del mondo di quell'epoca percepiva fortemente per l'eredità culturale che il Medioevo le aveva consegnato.

Sotto diversa specie — non più come Accademia ma come regola di una vita civile disumanizzata e disumanizzante — la stessa utopia ricompare, con tutte le sue fallacie e i suoi arbitri, in *Measure for Measure*.

Il regime inflessibilmente moralistico instaurato a Vienna dal Reggente ironicamente chiamato Angelo è tanto irrispettoso dei tratti caratteristici dell'umana fallibilità quanto l'Accademia della Corte di Navarra. Angelo nega le sollecitazioni dei sensi e dell'inconscio concedendo autenticità solo alle pulsioni intellettuali e alla sublimazione:

A man whose blood
Is very snow-broth; one who never feels
The wanton stings and motions of the sense;
But doth rebate and blunt his natural edge
With profits of the mind, study and fast.

(I, 4, 57-61)

Sotto la sua reggenza vengono rese operanti leggi severissime contro « la prostituzione, l'adulterio e la fornicazione »¹⁵ per adottare le parole dei moralisti puritani della fine del secolo fra i quali emerge Philip Stubbes. Costoro avevano invocato l'avvento di un 'Commonwealth' teocratico anche utilizzando la categoria dell'utopia.

« Why here's a change indeed in the Commonwealth » (I, 2, 96) esclama Mistress Overdone. La voce « commonwealth » è una spia non accidentale che rimanda all'utopia di Stubbes e degli altri riformatori puritani che vogliono abolire l'immoralità e la degenerazione dell'isola detta Ailgna (e cioè, fuori della convenzione anagrammatica propria dell'utopia, 'Anglia'). Dell'Inghilterra di Elisabetta, insomma, per la quale i puritani auspicavano una riforma morale, civile e politica che la riconducesse al modello dello Stato-chiesa proposto da Calvino.

L'atteggiamento di Angelo non è dissimile da quello del puritano Malvolio che vuole asserire una norma di vita

¹⁵ Cfr. *The Anatomie of Abuses*, London, R. Jones, 1965, cap. V.

virtuosa, un'utopia puritana, appunto, alla corte di Illiria, suscitando la sprezzante protesta e la divertente vendetta di Sir Toby e di Sir Andrew che incarnano lo spirito ancora non estinto della Merry England.

Il fallimento dell'utopia in tutti e tre i casi è reso particolarmente ironico dal fatto che la dottrina utopica viene confutata con i fatti dagli stessi propugnatori che la disegnano in parole e l'asseriscono nella lettera della sua formulazione teorica.

L'Accademia utopistica del Re di Navarra non resiste all'assalto dello « squadrone volante » delle dame di Francia. Ma soprattutto, essendo un'elaborazione meramente verbale e per giunta libresca e artificiosa, si sgretola nella collisione con le concrete pulsioni della vita. « It is religion thus to be forsworn » (IV, 3, 360), commenta con apparente paradosso Berowne. Ma di fatto è l'utopia dell'accademia ascetica che rappresenta un paradosso rispetto al comandamento sovrano dell'esistenza il quale impone di vivere con il corpo e con i sensi come con la mente; il quale impone di rifiutare ogni costrizione mortificante.

Il crollo dell'utopia moralistica che Angelo tenta di instaurare a Vienna è ancora più clamoroso e sarcastico. Angelo, che nel modo più turpe si rende colpevole degli stessi peccati che vuole eliminare, confuta se stesso e il suo progetto di uno stato teocratico fondato sull'imposizione di una legge intransigente e cade sotto i colpi micidiali di quel rigore inflessibile che egli stesso aveva predicato e praticato.

Il grottesco finale di *Twelfth Night* ridicolizza il velitarismo della virtù del puritano Malvolio e il ringhio della sua minaccia finale è sommerso e stemperato dalla misteriosa malizia del canto del Clown che evoca, secondo le interpretazioni più attendibili, la vicenda insopprimibile del sesso e della sensualità nella vita dell'uomo.

Le utopie della Corte di Navarra, di Vienna e di Illiria rispecchiano sì la dimensione umanistica dell'Accademia rinascimentale ma sarebbe assurdo non vedervi anche un vivace e risentito riflesso dell'utopia calvinista che

si proponeva come minaccia preoccupante per quegli inglesi che interpretavano la Monarchia e l'Anglicana Ecclesia come pilastri fondamentali di uno Stato tendenzialmente perfetto, realizzato sul suolo inglese in una fase felice e culminante della vicenda storica del paese.

III

L'utopia del passato, che è utopia del rimpianto, coincide con il mito biblico del Paradiso terrestre (perduto) e con quello classico dell'Età dell'oro (cui è succeduta nel presente l'imperfezione dell'Età del ferro).

Orlando, in *As You like It*, decanta questa splendida età antica:

the antique world,
When service sweat for duty, not for meed!
(II, 3, 31-32)

E del Duca e dei suoi fedeli che si sono rifugiati nella foresta di Arden si dice:

... they live like the old Robin Hood of England... and fleet the time carelessly, as they did in the *golden world*. (I, 1, 117-120)

In quest'ultima frase l'utopia nostalgica della 'Merry England' coincide con quella dell'Età dell'oro.

Il duca di Gaunt, in *Richard II*, esalta l'Inghilterra di un tempo con nostalgia non minore: « This other Eden, *demi-Paradise* » (II, 1, 42) egli la definisce; ma parla di un'utopia, di un paradiso perduto a causa delle manchevolezze del re e dei suoi sudditi.

Di fatto quasi tutto il teatro di Shakespeare sta a mostrarci come la felicità e l'armonia di un tempo (volute da una divinità benevola e da un'umanità raziozinante, obbediente alla sua legge) siano ora scardinate e divelte dagli affioramenti del sustrato ferino sedimentato nell'inconscio; da quel « lupo universale » che genera il disordine e il caos.

Ma c'è anche, in Shakespeare, un'utopia del presente, che è eu-topia dell'ottimismo e della fiducia. Essa affiora sempre dal fondo di una prospettiva torbida e caotica di passato, come esito di limpidezza e di ordine cui si giungerà attraverso un faticoso, lungo travaglio. Per quel passato che viene rievocato sulla scena, è un'utopia del futuro ed è però eu-topia del presente, dell'ottimismo per il pubblico che assiste allo spettacolo.

Più volte essa ritorna all'interno di una cornice di sovvertimento e di angoscia costituita dalla vicenda del dramma: ritorna sotto le spoglie di profetica visione di un futuro felice ma in effetti, per il pubblico, come immagine ridente di un presente perfetto legato alle fortune dei Tudor, al regno di Elisabetta.

È Richmond, il primo della dinastia dei Tudor, a pronunciare la profezia utopistica nel *Richard III*, nella prima fase del teatro shakespeariano:

O, now let Richmond and Elizabeth,
The true succeeders of each royal house,
By God's fair ordinance conjoin together!
And let their heirs, — God, if thy will be so, —
Enrich the time to come with smooth'd fac'd *peace*,
With smiling *plenty*, and fair *prosperous days!*
(*Richard III*, V, 5, 29-34)

Nella profezia del fondatore della dinastia Tudor si ravvisa quasi, come si vede, il presagio del ritorno sulla terra dell'Età dell'oro, sempre caratterizzata da 'pace', 'abbondanza' e 'prosperità'.

Nel finale di *Henry VIII* — che è fra gli ultimissimi drammi scritti da Shakespeare — la medesima decantazione è affidata invece a Thomas Cranmer, Arcivescovo di Canterbury, nel corso della spettacolare cerimonia del battesimo di Elisabetta.

In her [Elizabeth's] days *every man shall eat in safety*
Under his own vine, what he plants, and *sing*
The merry song of peace to all his neighbours:
God shall be truly known; and those about her

From her shall read the perfect ways of honour,
And by those claim their greatness, not by blood.
(*Henry VIII*, V, 4, 33-38)

Nelle parole del fondatore della Chiesa anglicana sembra inscritto l'auspicio del ritorno in questo mondo del Paradiso terrestre.

L'utopia « concreta », lo Stato perfetto, coincide dunque in Shakespeare con il presente e con la visione primitiva, con il sogno arcaico del Paradiso terrestre. « Il paradiso è qui » — dice Cranmer al pubblico — e nel presente si realizza l'antichissimo mito. Quel mito che fu per la prima volta registrato dai Sumeri sulle tavole di pietra della leggendaria città di Uruk che risalgono al 2000 a.C., all'epoca cioè del Primo regno¹⁶.

Questo corto circuito — che connette il passato remoto con il presente, saltando le epoche intermedie e quella di là da venire — esclude completamente la proiezione nel futuro e l'immagine apocalittico-avveniristica del Quinto regno. L'utopia fantastica viene rappresentata nel teatro di Shakespeare solo come enunciato velleitario o sovversivo; come atto di discorso, si può dire, o come figura retorica perversa e seducente che viene però puntualmente smentita dalla concretezza delle vicende, dalle azioni e dai comportamenti della *persona loquens*.

Né la Vienna di Angelo, né l'Illiria di Malvolio possono infatti vedersi come territori dell'utopia. In ambedue i casi si assiste, tutt'al più, al grottesco tentativo di instaurare l'utopia ma in effetti tutta l'azione altro non è che la dimostrazione della follia e dell'inopportunità di tale operazione. Gli spazi concreti di una Vienna/Londra in cui, non lontani dalla reggia, si trovano monasteri (che sono sede di impeccabili virtù, di severa moralità e di sentita religiosità) ma anche bordelli (ove la sensualità trova il suo torbido sfogo), questi spazi concreti e realistici non concedono asilo all'utopia. Né essa può allignare fra

¹⁶ Non che Shakespeare conoscesse tale precoce testimonianza: il mito era comunque diffusissimo e rimandava alla preistoria dell'umanità.

le mura dei palazzi di Illiria ove accanto al morigerato equilibrio di Orsino e di Olivia troviamo la ribalda sregolatezza di Sir Toby Belch e di Sir Andrew Aguecheek.

In tutto il teatro shakespeariano esiste un unico caso in cui un mondo utopico è ambito spaziale della vicenda. Dico, naturalmente, della *Tempest* ove vediamo realizzata sulla scena una terra inusitata e meravigliosa che obbedisce alle leggi della sapienza e della fantasia. E non si allude, con ciò, né al « brave new world » che solo Miranda vede, né al « commonwealth » decantato da Gonzalo, né al « brave kindom » di cui Stephano vaneggia nei fumi dell'ebrezza.

Si tratta dell'isola: l'isola è incantata, l'aria è percorsa da sublimi armonie come nella terra magica scoperta — secondo Montaigne — dai cartaginesi, « un'isola fertile e disabitata... ove si sente il dolce suono di flauti e di altri strumenti musicali »¹⁷.

... the isle is full of noises,
Sounds and sweet airs, that give delight and hurt not.
(III, 2, 132-33)

Calibano immagina che dalle nubi piovano ricchezze.

L'isola è ricca di sorgenti, di zone fertili e accoglienti e offre a chi vi abiti acqua dolce e cibo in abbondanza e senza fatica: bacche saporite, frutti e tuberi, pesci e cacciagione a volontà. L'isola è abitata da strani esseri che docilmente eseguono la volontà del loro Signore. Gonzalo li osserva e pensa che se ne parlasse ai suoi concittadini, nessuno gli crederebbe:

For, certes, there are people of the island —
Who, though they are of monstrous shape, yet, note,
Their manners are more gentle, kind, than of
Our human generation...
(III, 3, 30-33)

¹⁷ Montaigne cita qui Purchas (*Pilgrims*, I, 163).

Lo stesso Gonzalo osserva che l'utopia in cui egli si trova è più meravigliosa ancora di quelle favoleggiate da Mandeville e da Pietro Martire d'Anghiera¹⁸.

Ma se è vero che le qualità naturali dell'isola sono quelle tipiche delle terre dell'utopia e se è vero che la vita degli strani esseri che la abitano è retta dai principi della saggezza e della giustizia (simboleggiati dal libro magico di Prospero), è altresì vero che nell'isola si annida una contraddizione che ne erode e ne corrompe la sostanza.

Questa qualità negativa, fatta di violenza e di oppressione, affiora chiaramente dalla storia e dalla vicenda di Calibano, spodestato e fatto schiavo da Prospero, e dalla storia e dalla vicenda di Ariel, costretto a servire. Il dominio di Prospero sull'isola, sebbene sia dominio dell'intelletto sugli istinti, è fatto di violenza e di oppressione. E ciò non è dovuto a una stortura del Signore dell'isola ma alla natura stessa dell'uomo, che per esistere ha bisogno di essere governato dal potere, e alla natura stessa del potere che anche là dove è più saggio e temperato non può esistere senza controllare e punire (che significa violenza) e senza generare subordinazione (che significa oppressione). Il che equivale a constatare che anche nell'isola felice, nel paradiso ritrovato, l'utopia è irrealizzabile: una constatazione che relega definitivamente questa categoria nell'area minacciosa e contraddittoria della prassi impraticabile.

Ma il rifiuto non si limita a tale dimensione: l'isola è un'entità metafisica, un non-luogo generato dalla magia di Prospero, una vera Utopia che esiste in una sospensione del tempo e in un luogo abusivo dello spazio (come l'isola di Tommaso Moro). È cioè una categoria del sentire, della speculazione, della speranza. E per questo svanisce non appena Prospero cessa di fare appello agli strumenti della sua magia.

Il luogo del teatro è la scena. E la categoria comunicativa di ogni spettacolo teatrale è la finzione. Ogni luogo

¹⁸ La coincidenza espressiva con tali autori è stata notata da Kermode (*The Tempest*, cit., p. 86, n. 33); non si tratta peraltro di fonti ma di analogie casuali.

rappresentato sulla scena, ogni azione che vi si svolga debbono situarsi nello spazio e nel tempo. Uno spazio/tempo fittizio, naturalmente, e simbolico che ha però bisogno, per esistere, di referenti reali e concreti di cui sia imitazione. Il non-vero dello spettacolo teatrale è autentico solo in quanto esso è relazionabile a un vero storico-geografico o quanto meno culturale, riconducibile nella fruizione a dimensioni esistenti nella realtà. La Vienna di Angelo è teatrabile in quanto può ricondursi alla Londra di Elisabetta o di Giacomo e soprattutto in quanto le vicende che vi hanno luogo sono immagine di tensioni dialettiche di un momento culturale che si è attuato nella dimensione concreta della storia. E ciò vale anche per la Corte di Navarra, per l'Illiria di Orsino e tanto più per l'Inghilterra di Enrico VI, di Riccardo III o di Enrico VIII.

Ma questo non può dirsi dell'isola della *Tempest* la quale ha come referente l'utopia, il non luogo e il non tempo. Ed è per questo che la scena della *Tempest* finisce per simboleggiare se stessa e ha come referente concreto il teatro come ambito di realizzazione della finzione.

Ma l'operazione di fingere il non esistente non è praticabile e probabilmente per significare tale disagio o impossibilità Prospero, alla fine, abolisce lo spettacolo e si trova di fatto, quando pronuncia l'epilogo del dramma, a impersonare una figura ambigua che è per metà ancora il Signore dell'isola e per l'altra metà l'attore che ne ha interpretato la vicenda.

L'utopia, come giustamente ha affermato Bloch, è una categoria logica, una modalità della speculazione, e tali realtà — che sono dimensioni dell'epistemologia — non sono teatrabili se non come atti linguistici all'interno di un sistema di ambiente/azione che abbia un referente reale, collocato nella concretezza dello spazio e del tempo. Adottare l'utopia come fondamento di una finzione teatrale significherebbe fingere la finzione e di fatto, come accade nel caso della *Tempest*, significa fare metateatro (nel senso di teatro sul teatro).

Il macrotesto shakespeariano è riccamente punteggiato,

come si è visto, di riferimenti all'utopia. Per quanto attiene alla sostanza e alla forma del contenuto, si è visto come tutti questi momenti siano connotati da atteggiamenti che rispecchiano una forte prevenzione contro le intenzioni implicite di un'elaborazione sentita in ogni caso come sovversiva e capziosa nello stesso tempo; per la sostanza e la forma dell'espressione, si direbbe che l'utopia viene accettata solo come struttura logico-linguistica e viene invece rifiutata come denotazione di un possibile universo teatrabile perché di fatto essa è, per la sua natura di finzione, unicamente connotativa e quindi non utilizzabile come fondamento di una ulteriore finzione o funzione connotativa del reale.

Osservato dal punto di vista della fabula, della storia il testo drammatico appare fondato su una struttura che nella essenza può ricondursi allo schema binario di nodo e scioglimento. Il 'nodo' è caratterizzato da relazioni imperfette e confuse o conflittuali che si instaurano fra i personaggi; lo 'scioglimento' dalla determinazione di un nuovo sistema relazionale più armonioso e pertinente in cui la carica conflittuale si estingue attraverso il compimento lieto o tragico della vicenda.

Questa dinamica, che muove dal disordine e dalla turbolenza per tendere verso l'ordine e la chiarezza, è irrealizzabile nel mondo dell'utopia che è dominato costituzionalmente da relazioni logiche, nitidamente ordinate, che sono il punto d'arrivo, conseguito e fermo, di una precedente dialettica — svoltasi in un passato che è tutta la storia dell'umanità — oramai definitivamente e completamente superata e conclusa, che non prevede e non consente l'instaurazione di conflitti ulteriori.

Osservato dal punto di vista dell'azione scenica il dramma è ancora più evidentemente caratterizzato dall'opposizione entropia iniziale/ectropia conclusiva; tale opposizione — che è da vedersi come l'essenza stessa della teatralità — è palesemente inconciliabile con la struttura logica e completamente sistematizzata del mondo dell'utopia ove ogni dimensione entropica è stata completamente eliminata dal-

l'intervento ordinativo della razionalità che presiede assolutamente all'invenzione dei sistemi utopistici.

Lo sviluppo di un intreccio drammatico è caratterizzato, dal punto di vista della fruizione, dall'acquisizione — attraverso le vicende dell'azione, i comportamenti e gli atteggiamenti dei personaggi e le loro enunciazioni o narrazioni — di una serie di informazioni relative alle funzioni degli attanti. Tale insieme di informazioni forma all'origine (per la mancanza di indizi sufficienti e per la carenza di un completo raccordo relazionale dei dati acquisiti che solo lo sviluppo dell'azione potrà consentire) un complesso caotico, altamente entropico il quale via via, attraverso il successivo accumulo di ulteriori informazioni e l'individuazione delle loro interrelazioni, si compone per gradi in un sistema ordinato di informazioni pertinenti e sceverate (in base alla verifica 'vero/falso' e di rapporti 'stimolo/risposta') che solo in coincidenza con il termine della vicenda sono completamente intellegibili nel loro rapporto 'causa/effetto', sono, cioè, solo al termine della rappresentazione prive di entropia.

Se la vicenda del dramma fosse situata nel mondo dell'utopia, la matrice razionale di tale mondo sarebbe fin dall'inizio la chiave per la interpretazione di ogni informazione relativa alle funzioni degli attanti. Il codice dell'utopia, infatti, essendo fondato sulla razionalità e del tutto privo di dati ibridi o anfibi, con la sua instaurazione vieta quel processo di disambiguazione che costituisce il nerbo dell'interesse nella fruizione di una rappresentazione teatrale o comunque di un'opera di finzione che ha come codice primario il codice culturale epocale della società reale.

L'opposizione fondante entropia/ectropia trova la sua migliore esemplificazione, nel campo del comico, nella 'commedia degli equivoci', che il Rinascimento derivò dalla classicità. Tale tipo comico è la manifestazione più evidente del meccanismo strutturante dell'intreccio della commedia: l'agnizione è la procedura conclusiva di disambiguazione e di abbattimento dell'entropia che solo nell'ultima sequenza consente di definire le relazioni funzionali di tutti

i personaggi¹⁹. Nel campo tragico la 'tragedia di vendetta', che forse meglio si direbbe 'di delitto e castigo' esibisce più palesemente tale fondamento strutturante: in questo tipo tragico un primo ordinamento delle informazioni si ha con l'individuazione della vittima e dei suoi carnefici, ma solo con l'esecuzione della vendetta e con le dichiarazioni del vendicatore si stabiliscono le relazioni di causa/effetto fra tutti gli accadimenti della vicenda²⁰.

¹⁹ Esempio è, in tal senso, l'episodio conclusivo della *Comedy of Errors* (V, 1, 339-426) durante il quale ciascuno dei protagonisti ricostruisce la parte di antefatto a lui nota e ciascuno dei personaggi si identifica abolendo le confusioni create dalla somiglianza o dal travestimento e rimediando agli errori causati dalle ambiguità complesse e molteplici. Una breve citazione basterà a chiarire la funzione della intera sequenza:

Adr. Which of you two did dine with me to-day?
Syr. Ant. I, gentle mistress.

And are you not my husband?

Eph. Ant. No, say nay to that.

Syr. Ant. And so do I, yet did she call me so;

(V, 1, 369-372)

²⁰ Nella *Spanish Tragedy* di T. Kyd, Hieronimo al termine del « play in the play », inscenato da lui per eseguire la vendetta, assume su di sé la funzione esplicativa necessaria per sciogliere le ambiguità determinate dalla situazione ancora altamente entropica:

With these, O, these accursèd murderers:
Which now perform'd my heart is satisfied.
And to this end the bashaw I became
That might revenge me on Lorenzo's life,
Who therefore was appointed to the part,
And was to represent the knight of Rhodes,
That I might kill him more conveniently.
So, Viceroy, was this Balthazar, thy son,
That Soliman which Bellimperia,
In person of Perseda, murderèd:
Solely appointed to that tragic part
That she might slay him that offended her.
Poor Bellimperia miss'd her part in this:
For though the story saith she should have died,
Yet I of kindness, and of care to her,
Did otherwise determine of her end;
But love of him whom they did hate too much
Did urge her resolution to be such. —
And, princes, now behold Hieronimo,
Author and actor in this tragedy,
Bearing his latest fortune in his fist;
And will as resolute conclude his part,

Situazioni di tal genere non sono possibili nel mondo dell'utopia ove il potere, il sapere, l'utile e i comportamenti del quotidiano sono governati da leggi che stabiliscono relazioni esplicite, universalmente note e rigorosamente pertinenti le quali individuano fra le persone rapporti limpidi e stringenti che aboliscono ogni confusione e disordine, ogni imprevedibile mutazione, insomma, ogni situazione drammatica.

È forse per tale motivo che solo in *The Tempest* si affaccia, sulla scena shakespeariana, il mondo dell'utopia. *The Tempest* è infatti partecipe insieme dell'atmosfera lirica, spettacolare ma non teatrale, che è propria del masque; è infatti nutrita dei vagheggiamenti rosacruciani di una corte che sognava l'utopia di stato e si astraeva dalla realtà nella visione di un progetto che era fin troppo simile a un sogno.

As any of the actors gone before.
And, gentles, thus I end my play;
Urge no more words: I have no more to say.

(He runs to having himself)
(IV, 4, 127-131)

UN TRIANGOLO NARRATIVO
IN *MRS DALLOWAY* DI VIRGINIA WOOLF

di
Eleonora Rao

She was thinking: better mad, if the price for not being mad is to be a lump of lethargy that will use any kind of stratagem so as to remain a lump, remain non-perceptive and heavy.

Doris Lessing

Perché quel procedere nella malattia è un viaggio, una *discesa per* uscire di nuovo alla luce del giorno.

Antonin Artaud

Il romanzo: un'esplorazione in profondità

L'elemento di novità che si riscontra sin dalle prime espressioni della narrativa di Virginia Woolf — che pur rimaneva ancorata ad una struttura di tipo convenzionale, legata al procedere orizzontale della trama fatta di azioni e di eventi — è costituito dalla costante attenzione ai moti della vita interiore dei personaggi, ai suoi tumulti ed alle sue emozioni, a tutto ciò quindi che rimaneva inespresso. Il contrasto tra l'essere e il fare, tra l'io interiore e il mondo della realtà, tra l'io e gli altri diverrà centrale nei romanzi della maturità dove il pensiero molto spesso non si fa né parola né gesto e l'io appare sempre più chiuso nel cerchio dell'incomunicabilità. Significativo a questo proposito è il racconto « Together and Apart » dove si trova la descrizione di un momento quasi magico, in cui avviene la rot-

tura del guscio che tutti, anche se in maniera diversa, poniamo a difesa del nostro io, mentre la facciata, come una seconda pelle, pare cangiare di volta in volta, a seconda delle circostanze.

Their eyes met; collided rather, for each felt that behind the eyes the secluded being, who sits in darkness while his shallow agile companion does all the tumbling and beckoning, and keeps the show going, suddenly stood erect; flung off his cloak; confronted the other¹.

Solo raramente la discrepanza tra l'essere e l'apparire diviene incolmabile provocando una profonda divisione interiore che conduce alla follia e al suicidio come nel caso del personaggio di Rhoda in *The Waves* e di Septimus Warren Smith in *Mrs Dalloway*. Ma se la psicosi di Rhoda — pur mirabilmente descritta attraverso una serie di immagini simboliche — è un elemento tra i tanti di cui si compone il romanzo che ha ben sei protagonisti, in *Mrs Dalloway* la follia assume un'importanza primaria attraverso il personaggio di Septimus che, creato dall'autrice soltanto nella seconda stesura², finirà poi con l'inserirsi nella narrazione in maniera essenziale, anche al livello strutturale. Il romanzo infatti procede su due linee narrative che sono solo in apparenza separate: la linea di Clarissa Dalloway — signora dell'alta borghesia londinese, moglie di un deputato conservatore, a cui fa da contrappunto quella di Septimus Smith, un reduce in preda ad una profonda crisi psichica che ha manifestato propositi suicidi — in un alternarsi di sequenze che appaiono dense di reciproci richiami, nel contenuto come nella forma, volti ad illuminare il rapporto speculare che lega Septimus a Clarissa.

¹ In *A Haunted House*, New York, Harcourt Brace, 1944, p. 141. Il termine « cloak », come nota J. Hawthorn, simbolizza il velo che avvolge e nasconde l'io vero, reale, il quale relega ad un falso io il compito di continuare lo « show »; ma esso è vuoto, « shallow », privo di significato (*Virginia Woolf's 'Mrs Dalloway'. A Study in Alienation*. London, Sussex U.P., 1975, p. 82).

² Nella prima versione del romanzo era la signora Dalloway ad uccidersi o semplicemente a morire alla fine del party.

Prima espressione della maturità artistica dell'autrice il romanzo ha, com'è noto, tra le sue peculiarità, un'estrema concentrazione dello spazio e del tempo costituito da una unica giornata di giugno, che per Clarissa Dalloway ferve di preparativi per il party che darà in serata. Più che seguire la linea orizzontale della trama, che è quanto mai scarna ed essenziale, il romanzo segue quella verticale dei personaggi, che conduce alle profondità delle loro coscienze facendo emergere, in una serie di sequenze anacroniche, molti aspetti del loro passato: l'amicizia di Clarissa, così vicina all'innamoramento, per Sally Seaton, il suo rimpianto per aver respinto l'amore di Peter Walsh, la partecipazione alla guerra del giovane Septimus, il suo amore inconfessato per un compagno d'armi. Attraverso queste retrospezioni l'immagine di Clarissa Dalloway, perfetta padrona di casa, ben inserita nell'alta società londinese, ben presto si incrina. Se l'autrice nella fase iniziale del romanzo intendeva caratterizzarla in modo prevalentemente negativo, ella finirà poi con l'investire in lei parte della sua sensibilità creando un personaggio estremamente complesso e sfaccettato che si può amare e biasimare allo stesso tempo. Nonostante i suoi difetti Clarissa possiede un dono prezioso che sta tutto nella sua grande sensibilità, nel suo intuito, nella sua vita interiore così ricca di sensazioni e di tumulti come quelli che la pervadono durante la sua passeggiata mattutina per le strade di Westminster. Come Clarissa, anche Virginia — e lo dimostrano i suoi romanzi — sa bene che ciò che conta nella vita è « ciò che si sente »: « For she had come to feel that it was the only thing worth saying — what one felt » (p. 170)³.

Alla gioiosa voglia di vivere di Clarissa fa da contrappunto la follia e la morte di Septimus, come era nelle intenzioni dell'autrice: « I want to give life and death, sanity and insanity; I want to criticize the social system, and to show it at work at its most intense »⁴. La follia svolge in-

³ London, Panther Books, 1976; le pagine indicate saranno rife- rite alla suddetta edizione.

⁴ *The Diary of Virginia Woolf*, ed. by Anne Olivier Bell, London, The Hogarth Press, 1978, vol. II, June 1923, p. 248.

fatti in *Mrs Dalloway* un ruolo complesso e molteplice che stimola uno studio focalizzato sulla polisemia esistente nel personaggio che ne è investito, la cui funzione, secondo la stessa autrice, ha un'importanza primaria nel romanzo.

Quando incontriamo Septimus per la prima volta nel corso della narrazione egli ha perso qualsiasi contatto con le persone che lo circondano e la natura sembra essere ora il suo unico intermediario, la natura di Regent's Park, in una bella mattina di giugno, che si offre ai suoi occhi risplendente di nuova e rinvigorita bellezza. Come scrive l'autrice nel saggio « On Being Ill » è nella malattia che si riesce ad apprezzare ciò che in precedenza era quasi del tutto ignorato: « We become [...] able, perhaps for the first time for years, to look round, to look up - to look, for example, at the sky »⁵. Ella prosegue descrivendo mirabilmente la condizione dell'esser malato che viene vista come un prezioso momento in cui si realizza il sopravvento dell'irrazionalità e il venir meno dei freni censori: « [...] things are said, truths blurted out, which the cautious respectability of health conceals »⁶. Sebbene l'autrice non si riferisca qui alla malattia intesa come disturbo psichico, la follia di Septimus si carica di questi ed altri significati che ne fanno un personaggio altamente polisemico.

La scissione dell'io

Il nostro stato 'normale' e 'ben adattato' non è, molto spesso che una rinuncia all'estasi, un tradimento delle nostre più vere potenzialità; [...] molti di noi riescono fin troppo bene a costruirsi un falso io, per adattarsi a false realtà.

Ronald D. Laing

Il trauma che Septimus subisce per la scomparsa di Evans in guerra costituisce un momento delicato e cruciale

⁵ *Collected Essays*, London, The Hogarth Press, 1966, vol. IV, p. 196.

⁶ *Ibidem*.

della sua vita che inciderà fin nel profondo della sua psiche. Il senso di smarrimento ed il dolore che la morte del compagno ha provocato in lui saranno infatti rimossi dalla coscienza ad un punto tale da generare una indifferenza pressoché totale. Non essendo riuscito a guardare in se stesso ed a riconoscere la realtà delle sue emozioni egli sarà ingenuamente sorpreso da quest'insolita reazione. Ma ben presto questa sua indifferenza inizierà a terrorizzarlo diventando motivo di una pressante angoscia; ed è per sconfiggere queste paure che decide di sposarsi: « He became engaged one evening when the panic was on him — that he could not feel » (p. 78). La vita coniugale non lo salverà dall'isolamento e dalla solitudine, ed il suo io risulterà così diviso tra un essere ed un apparire oramai inconciliabili. L'io interiore di Septimus ha scelto infatti l'isolamento dissociandosi dal corpo che diverrà il centro di un sistema che appartiene ad un altro io, all'io-per-gli-altri, in cui egli non si riconosce.

« Communication is health; communication is happiness » (p. 84) dirà più tardi Septimus che invece non è riuscito ad esprimere il disagio né la sofferenza che la sua doppia identità gli procura. I silenzi, l'atteggiamento schivo e riservato che hanno caratterizzato il suo comportamento nei cinque anni di matrimonio con Rezia saranno giustificati dalla moglie — una giovane italiana solo da poco tempo a Londra — con della facile psicologia etnica: « 'The English are so silent' Rezia said (p. 79) [...] 'The English are so serious' she would say » (p. 80).

L'io interiore di Septimus proseguirà così il suo isolamento ed essendosi separato dal corpo non sarà più suscettibile ai suoi piaceri: « But he could not taste » (p. 79); tutto quello che può venir fatto al corpo perde ora la sua importanza poiché il 'vero' io è diventato un'entità incorporea, nota solo a se stessa e quindi irraggiungibile: « But even Holmes himself could not touch this last relic straying on the edge of the world » (p. 83). Una linea di frattura divide ora l'io dal mondo, che sarà vissuto come irreali, lontano, privo di significato: « It might be possible, Septimus thought [...] it might be possible that the world itself

is without meaning » (p. 79). Egli vivrà così in un mondo autistico, in una sorta di 'campana di vetro' per cui tutto gli appare estremamente distante e inavvicinabile: « But beauty was behind a pane of glass » (p. 79). Ma saranno poi proprio gli spettacoli di bellezza offerti dalla natura ad essere fonte di una grande gioia quando, superata questa fase, Septimus vivrà a pieno l'esperienza della sragione. La scissione avvenuta all'interno del suo essere è infatti destinata a non durare a lungo: arriverà un momento in cui la finzione, divenuta insostenibile, verrà improvvisamente rifiutata provocando una profonda crisi psicotica⁷.

Egli dimostra così di aver rinunciato ad aderire a quei codici di comportamento che gli attribuivano un ruolo ed un'identità sessuale a lui diventati, dopo l'esperienza fatta in guerra, del tutto alieni. Il risultato sarà la perdita di quel falso io che porta Lucrezia ad affermare che egli ora « non è più lui »: « [...] but Septimus had fought, he was brave; he was not Septimus now (p. 22) [...] having left Septimus, who wasn't Septimus any longer » (p. 59)⁸. Perdita dell'io che nella visione poetica di Virginia Woolf è strettamente connessa con l'incedere della follia. In *The Waves* Rhoda descrive i suoi momenti di semi-follia in termini di divisione dell'io e di conseguente perdita d'identità: « I'm broken into separate pieces. I'm no longer one »⁹: il senso di minaccia che pesa sull'io, la paura di essere annientata, vengono espressi da una serie di immagini simboliche tra le quali ricorre quella del fuoco che è per Rhoda una

⁷ « [...] ciò che si chiama psicosi non è altro, talvolta, che una brusca rimozione del velo del falso io, che era servito finora a conservare una normalità esteriore della condotta, anche se forse già da tempo questa non rifletteva più in alcun modo le condizioni reali del vero io nascosto » (R. D. Laing, *L'io diviso*, Torino, Einaudi, 1969, p. 114).

⁸ Il corsivo è mio.

⁹ Harmondsworth, Penguin, 1972, p. 72. Ella non possiede un senso solido della sua autonomia e della sua identità per cui il suo io viene ad avere contorni estremamente sfumati e incerti. Qualsiasi rapporto con la realtà sarà quindi temuto ed evitato poiché mette a dura prova il già precario senso di stabilità della sua autonomia.

potenza ignota e devastatrice che minaccia di distruggerla. Queste immagini, ricorrenti anche nel delirio di Septimus, vengono ad essere rappresentazioni figurate dello stesso tipo di angosce: sia Rhoda che Septimus avvertono infatti la fragilità delle loro identità sdoppiate nel tentativo di adattarsi a false realtà. Entrambi perseguono, anche se invano, il sogno di una vita affrancata dal compromesso e dalla falsità.

La metafora della follia

L'isolamento e il rifiuto del mondo esterno conducono Septimus ad una progressiva immersione nel mondo interiore, metaforicamente espressa dai frequenti riferimenti ad immersioni sottomarine: « I went under the sea » (p. 62). Immerso nel suo delirio, egli sembra vivere ormai in una dimensione astorica, in cui il tempo ufficiale, convenzionale, non ha più significato e dove la sua individualità storica e personale viene man mano a prendere contorni sfumati. Lo stesso accade, pur se in misura minore, ad un animo sensibile come quello di Clarissa che prova sensazioni analoghe¹⁰ e sperimenta anch'essa il contrasto stridente (che riesce però a controllare) tra tempo storico e tempo interiore. Entrambi, sebbene isolati nella realtà come individui, avvertono un senso di identificazione con l'universo, sentendosi parte di un tutto organico che si estende dalle persone alle cose, ai fenomeni del mondo naturale. Ma è solo la follia, o meglio l'esperienza della sragione, a stimolare lo sviluppo di una sensibilità preclusa ai normali permettendo così a Septimus di raggiungere una conoscenza aliena alle persone sane; il cammino tuttavia sarà irto di ostacoli e di sofferenza e Septimus come Lear « deve percorrere tutto il processo della disgregazione mentale

¹⁰ « She had the oddest sense of being herself invisible; unseen; unknown » (p. 11). « [...] she felt herself everywhere; not 'here, here, here'; [...] but everywhere » (p. 135).

per giungere a percepire la struttura alienata del mondo »¹¹.

Sarà Septimus a sperimentare, molto più a lungo e più intensamente di Clarissa, un processo di dissoluzione e di rigenerazione dell'io attraverso un'esperienza di tipo mistico di immedesimazione con il mondo naturale: « He lay very high, on the back of the world. The earth thrilled beneath him. Red flowers grew through his flesh; their stiff leaves rustled by his head » (p. 62). Tutto gli appare ora in una nuova luce, tutto è come prima eppure diverso poiché quest'esperienza gli ha svelato un nuovo modo di essere nel mondo grazie al quale sarà capace di scoprire la bellezza delle cose nella loro immediatezza, instaurando con esse un rapporto nuovo che gli procurerà un'immensa gioia. È come una sorta di rivelazione, l'improvvisa apertura di una porta sulle possibilità di un mondo *altro*: « Men must not cut down trees. There is a God [...] Change the world. No one kills from hatred. Make it known [...] how there is no death (pp. 23-4) ». E in lui nascerà sempre più impellente il desiderio e l'urgenza di comunicare agli uomini il suo 'supremo segreto':

[...] first that trees are alive; next, there is no crime; next, love, universal love, he muttered, gasping, trembling, painfully drawing out these profound truths which needed, so deep were they, so difficult, an immense effort to speak out, but the world was entirely changed by them for ever (p. 61).

Septimus rappresenta così il tentativo abortito, come sempre in questi casi, di riscoperta di una dimensione perduta, di quella totalità primigenia oramai sepolta sotto le macerie della bruttura e della crudeltà — che permette di raggiungere una nuova saggezza e una nuova salute. È per questo che si fa annunciatore di una nuova vita per la natura e per gli uomini, divenendo prototipo (per quanto in un certo senso deforme) di un nuovo tipo d'uomo capace di vivere in perfetta consonanza con la natura e con

¹¹ V. Gentili, *Le figure della pazzia nel teatro elisabettiano*, Lecce, Milella, 1969, p. 147.

le cose¹². Più che metafora del disumano nell'umano, come lo scarafaggio kafkiano, la sua follia appare come un travestimento di quella che potrebbe essere la nostra normalità, epurata dalla falsità, dalla menzogna, dall'egoismo che così nitidamente si rivelano al suo sguardo folle.

La scissione temporale

Il passato nel romanzo, come si è detto, è dato a mezzo di numerose analesi — tutto il racconto del resto procede per anacronie — ma queste nel caso di Septimus si differenziano da quelle degli altri personaggi. Per quanto riguarda Clarissa, ad esempio, questi momenti emergono man mano, a frammenti dai suoi stessi ricordi, in un continuo fluire tra passato, presente e futuro, dove il passato esiste solo in relazione al presente in cui esso diviene particolarmente significativo. Non così per Septimus. Il suo passato non viene evocato attraverso quel 'procedere per gallerie', né scavando in quelle magnifiche 'caverne' per far emergere i ricordi insieme con reconditi processi mentali; abbiamo sì le retrospezioni che colmano le lacune del suo passato, ma esso non viene evocato da Septimus. In un romanzo in cui il principale tessuto narrativo — come ha scritto S. Chatman¹³ — è dato proprio dai ricordi, nel suo caso non si registra alcuna attività memoriale. Le frequenti apparizioni dell'amico scomparso più che essere dei *flash-back*¹⁴ testimoniano la sua chiusura verso il mondo esterno e il suo avere rapporti solo con immagini distorte che tro-

¹² « [...] un tipo d'uomo che ha rigettato l'aggressività e la brutalità, cardini dell'organizzazione della nostra società, e rifiuta la sua morale puritana e ipocrita; un tipo d'uomo che è biologicamente incapace di fare la guerra e di creare sofferenza; un tipo d'uomo che sa rallegrarsi della gioia e del piacere » (H. Marcuse, « La liberazione dalla società opulenta », in AA.VV., *Dialettica della liberazione*, Torino, Einaudi, 1969, p. 189).

¹³ *Storia e discorso*, Parma, Pratiche, 1980, pp. 78-9.

¹⁴ Così le definisce M. Mancioni Billi nel suo *Virginia Woolf*, Firenze, La Nuova Italia, 1975, pp. 43-4.

vano sì la loro origine nel vissuto di Septimus, ma che da questo sembrano essersi irrimediabilmente allontanate: « It was at that moment [...] that the great revelation took place. A voice spoke from behind the screen. Evans was speaking. The dead were with him. 'Evans, Evans!' he cried » (p. 83).

Lo stato psichico in cui si trova è tale da non consentirgli alcun confronto con il suo passato: il presente è troppo pregno d'angoscia e non permette questo tipo di riflessioni. Sarà la stessa autrice a ritenere che possiamo soffermarci a ricordare solo in determinate circostanze:

The past only comes back when the present runs so smoothly that is like the sliding surface of a deep river. Then one sees through the surface to the depths. [...] But to feel the present sliding over the depths of the past, peace is necessary. The present must be smooth, habitual¹⁵.

Di qui la necessità di impiegare una tecnica narrativa diversa. Sarà il narratore infatti a farsi carico di raccontare il passato di Septimus, che verrà riferito interamente in terza persona, seguendo una prospettiva narrativa orientata da un testimone non personificato, da una sorta di « osservatore impersonale »¹⁶ la cui voce riassume in poco più di quattro pagine, venticinque anni della sua vita, fino al momento in cui Septimus decide di sposarsi (pp. 75-8). Si notano inoltre in questo racconto numerosi elementi discorsivi (Genette), che in quanto espressione di una soggettività¹⁷ testimoniano la presenza del narratore¹⁸.

¹⁵ *Moments of Being*, London, Panther, 1978, p. 114.

¹⁶ G. Genette, *Figure III*, Torino, Einaudi, 1976, p. 239.

¹⁷ La soggettività è qui definita secondo criteri prettamente linguistici (cfr. G. Genette, *Figure II*, Torino, Einaudi, 1976, p. 36).

¹⁸ Gli elementi discorsivi inseriti all'interno del racconto possono essere: aggettivi non descrittivi, come 'absurd note' (p. 76); osservazioni di carattere generale che non si riferiscono al mondo interno della storia e appartengono quindi all'autore: « As for the other experiences, the solitary ones, which people go through alone, in their bedrooms, in their offices [...] he had them » (p. 76); giudizi: « He went to France to save an England which consisted almost

Altrove invece è Septimus che orienta la prospettiva narrativa, ma è la voce narrante a farsi interprete del suo stato d'animo traducendo la sua sensazione di estremo e doloroso isolamento in un'immagine che diviene il correlativo oggettivo di una realtà emotiva:

She had a right to his arm, though it was without feeling. He would give her, who was so simple, so impulsive, only twenty-four, without friends in England, who had left Italy for his sake, a piece of bone (p. 16).

Solo per questo personaggio, del resto, il tempo della storia coincide col tempo del discorso (fatta eccezione per il breve excursus sul suo passato ad opera del narratore) quasi a sottolineare che ciò che conta per lui è qui e ora, nell'intensità e ricchezza delle sue visioni. Septimus, che ha perso ormai qualsiasi competenza dialogica, appare immerso in questa nuova dimensione che egli esprime attraverso i suoi frequenti monologhi lirici. Quel che colpisce in modo particolare è la vividezza e la precisione usate nella descrizione delle sue visioni. Spesso si nota un'interferenza tra le percezioni provocate dalle visioni e quelle provenienti dal mondo reale, senza però che avvenga alcun cambiamento nel registro narrativo, e senza alcuna discontinuità temporale:

He lay back in his chair, exhausted but upheld. He lay resting, waiting, before he again interpreted, with effort, with agony, to mankind. He lay very high, on the back of the world. The earth thrilled beneath him. Red flowers grew through his flesh; their stiff leaves rustled by his head. Music began clanging against the rocks up there. It is a motor horn down in the street, he muttered (p. 62).

Tutto sembra effettivamente realizzarsi e per la precisione delle descrizioni e per la continuità temporale con ciò che precede. Nulla rimanda al carattere allucinatorio di queste sue esperienze, come ad esempio un 'come se' o un 'credendo di udire e/o di vedere' che le porrebbe senza alcuna

entirely of Shakespeare's Plays and Miss Isabel Poole » (p. 77) e paragoni che pure sono frequenti in queste pagine.

esitazione ad un livello di irrealità. Anche altrove le percezioni di ciò che appartiene al mondo esterno seguono quelle proprie delle sue visioni e sembra così che esse siano avvertite allo stesso modo, con la stessa intensità, nello stesso spazio:

But they beckoned; leaves were alive; trees were alive. And the leaves being connected by millions of fibres with his own body, there on the seat, fanned it up and down; when the branch stretched he, too, made that statement. The sparrow fluttering, rising and falling in jagged fountains were part of the pattern; the white and the blue, barred with black branches. Sound made armonies with premeditation; the spaces between them were as significant as the sounds. A child cried. Rightly far away a horn sounded. All taken together meant the birth of a new religion (p. 22).

Le percezioni del reale vengono così ad affiancarsi a quelle provenienti da una realtà seconda che non si oppone alla prima ma che, oltrepassandone i confini, la comprende; ed entrambe divengono parte di quell'unità soprannaturale che ha svelato a Septimus i segreti rapporti tra cosmo e microcosmo, tra il mondo e l'universo.

Septimus e Virginia Woolf

La visita dei Warren Smith allo psichiatra si chiude con un lungo commento, ad opera del narratore, in cui viene sferrato un violento attacco all'istituzione psichiatrica e ai suoi vicari — personificati, nel caso specifico, da Sir William Bradshaw. Il suo sguardo distante ed estraneo decide di relegare Septimus nello spazio alienante dell'internamento. Per aver manifestato l'intenzione di uccidersi egli dovrà essere sottoposto ad un regime fatto di isolamento e di riposo assoluto che appare come un implacabile strumento coercitivo destinato a punire e nello stesso tempo a prevenire ogni altro tentativo¹⁹.

¹⁹ Questo tipo di punizione ha origini assai antiche; nel XV sec. coloro che tentavano il suicidio erano condannati a morte, ma nella

È questo l'unico momento nel romanzo in cui il narratore diviene moralisticamente scoperto inserendosi dichiaratamente nel discorso con il suo lungo commento in difesa del protagonista. Ma nonostante i rischi che una simile operazione comporta, il contenuto ideologico compreso in questo excursus riesce ad essere ben assimilato grazie « alla geniale abilità dell'autore » di dissolverlo « nell'atmosfera del romanzo in quanto tale »²⁰. Questi temi saranno infatti successivamente oggetto delle riflessioni di Clarissa, quando durante il party apprende che un giovane paziente di Sir William si è tolto la vita:

Or there were the poets and thinkers. Suppose he had had that passion, and had gone to Sir William Bradshaw, a great doctor, yet to her obscurely evil, without sex or lust, extremely polite to women, but capable of some indescribable outrage — forcing your soul, that was it — if this young man had gone to him, and Sir William had impressed him, like that, with his power, might he not have then said (indeed she felt it now), Life is made intolerable; they make life intolerable, men like that? (pp. 163-4).

In questo caso si può parlare sia di autore reale che di narratore poiché — sulla base dell'ampio materiale a disposizione — possiamo affermare che le opinioni espresse dal narratore riflettono largamente quelle dell'autrice, che oltre alla sua esperienza personale²¹, dimostra di avere co-

pratica al posto dell'esecuzione capitale si imponeva l'internamento. « Così — scrive Foucault — il sacrilegio del suicidio si trova annesso al dominio neutro della sragione » (M. Foucault, *Storia della follia nell'età classica*, Milano, Rizzoli, 1979, p. 134).

²⁰ J. Ortega y Gasset, *Sul romanzo*, Milano, Sugarco, 1983, p. 87.

²¹ A partire dal 1904, quando tentò il suicidio, e in corrispondenza con le altre crisi nervose, Virginia Woolf fu ripetutamente ricoverata nella casa di cura di Twickenham dove era costretta alla più totale inattività. Scriverà più tardi a proposito di Septimus: « It was a subject that I have kept cooling in my mind until I felt I could touch it without bursting into flame all over. You can't think what a raging furnace is still to me — madness and the doctors and being forced » (Lettera a Gwen Raverat, May 1924, in *A Change of Perspective*, ed. by N. Nicolson and J. Trautman, London, The Hogarth Press, 1977, p. 180).

scienza del problema anche nella sua dimensione più ampia:

Perhaps the root of it all lies in the adulation of the uneducated, and the easy mastery of the will over the poor. And more and more I come to loathe any dominion of one over another; any leadership; any imposition of the will²².

Si è visto come la follia di Septimus costituisca da un lato un tentativo di espressione e di affermazione di sé, che finisce poi con l'essere autodistruttivo, rappresentando al tempo stesso un momento doloroso ma necessario per l'acquisizione di una presa di coscienza critica, di una lucidità che consenta la messa in crisi di una serie di valori dominanti. Nucleo essenziale a livello tematico essa assolve anche un'altra funzione, divenendo espediente narrativo che permette all'autrice di esternare non solo le proprie angosce ma anche la propria 'visione del mondo'.

Even when a writer draws on his own experience of insanity as the subject or emotional source of his work, what is of most interest [...] is his adaptation of delusion, dissociation, or other aberrations to the creation of a unique view of his society, his art, and his own mind²³.

Se per Clarissa il discorso del personaggio si confonde con quello del narratore, nel caso di Septimus, al contrario, la voce narrante si distingue e viene a coincidere con quella dell'autrice reale.

Sarà attraverso le visioni e i deliri di Septimus che Virginia esprimerà le sue idee, i suoi giudizi, estremamente critici, sul genere umano:

One cannot bring children into a world like this. One cannot perpetuate suffering, or increase the breed of these lustful animals, who have no lasting emotions, but only whims and vanities, eddying them now this way, now that.

²² *The Diary of Virginia Woolf*, cit., vol. I, 1977, March 1919, p. 256.

²³ L. Feder, *Madness in Literature*, Princeton, Princeton U.P., 1980, p. 10.

He watched her snip, shape, as one watches a bird hop, flit in the grass, without daring to move a finger. For the truth is (let her ignore it) that human beings have neither kindness, nor faith, nor charity beyond what serves to increase the pleasure of the moment. They hunt in packs. Their packs scour the desert and vanish screaming into the wilderness. They desert the fallen. They are plastered over with grimaces (p. 80).

Sia dal punto di vista della storia che da quello del discorso si può dedurre che qui è l'autrice ad esprimersi. Apprendiamo infatti dai diari l'intenzione di far emergere queste idee, e di servirsi di Septimus, che per la sua stessa natura può esprimerle sotto forma di deliri, permettendo così all'autrice di (mal)celarsi dietro i 'pensieri di un folle'.

And then this slippery mud — which is what interests me at the moment. A loathing overcomes me of human beings — their insincerity, their vanity²⁴.

Considerandoli dal punto di vista della forma vediamo che si tratta della voce di un narratore nonostante la presenza di diversi tratti caratteristici del monologo interiore. Il riferimento al presente della storia, l'omissione di virgolette e l'assenza di commenti e spiegazioni di ciò che sta accadendo indurrebbero a pensare ad un narratore che si

²⁴ *The Diary of Virginia Woolf*, cit., vol. II, June 1923, p. 234. Queste riflessioni compaiono più volte nel diario nel periodo che coincide con la stesura del libro. Quella che segue si riferisce al romanzo, ma non c'è ancora alcun riferimento specifico a Septimus che invece sarà espresso in una nota successiva. « I want to give the slipperiness of the soul. I have been too tolerant often. The truth is people scarcely care for each other. They have this insane instinct for life. But they never become attached to anything outside themselves » (*Ivi*, June 1923, p. 244); « (Septimus) feels that other people are engaged in living but that he is not. He must somehow see through human nature — see its hypocrisy, and insincerity, its power to recover from every wound, incapable of taking any final impression. His sense that this is not worth having — that only the best is worth while » ('Mrs Dalloway holograph notes' (22 July, 1923), cit. in S. Henke, « Mrs Dalloway: The Communion of the Saints », in *New Feminist Essays on Virginia Woolf*, ed. by J. Marcus, London, Macmillan, 1981, p. 143).

è ritirato dalla storia per far spazio ai suoi personaggi. L'autrice presenta sì materiale non parlato che sembra provenire direttamente dalla coscienza del personaggio — fatta eccezione per la breve parte in stile indiretto — ma esso è allo stesso tempo esposto in maniera così poetica, da contrastare con i livelli espressivi del personaggio²⁵. Septimus infatti viene presentato come: « [...] one of those half educated, self educated men whose education is all learnt from books borrowed from public libraries, read in the evening after the day's work, on the advice of well-known authors consulted by letter » (p. 75).

Allo stesso modo il suo inserimento si nota anche nelle descrizioni delle visioni di Septimus, dove il narratore interviene visibilmente trasferendo nel linguaggio del personaggio la propria voce nel tentativo di catturare l'attimo di visione:

To watch a leaf quivering in the rush of air was an exquisite joy. Up in the sky swallows swooping, swerving, flinging themselves in and out, round and round, yet always with perfect control as if elastics held them; and the flies rising and falling; and the sun spotting now this leaf now that [...] beauty, that was the truth now. Beauty was everywhere (p. 63).

Ritroviamo infatti nell'autrice quella « facoltà di percezione particolare » che Flaubert soleva attribuirsi²⁶ e che gli permetteva di godere immensamente delle bellezze della natura, immergendosi in essa in un'estasi contemplativa che non si limita alla sola ricezione passiva e riposante di

²⁵ La frase tra parentesi resta invece ambigua poiché non possiamo stabilire se sia un monologo interiore indiretto o un commento del narratore. L'uso di 'for' nel brano citato, come spesso anche altrove nel romanzo, serve a legare lo spostamento, altrimenti troppo improvviso, tra forme diverse del discorso narrativo: qui da una forma indiretta si passa all'esposizione diretta. Nel capoverso immediatamente precedente (« One cannot bring... ») non c'è invece nulla che introduca il passaggio ad una forma diversa del discorso (oltre che ad un altro personaggio) che appare infatti brusco, ma forse proprio per questo più incisivo.

²⁶ G. Flaubert, *Correspondance*, citato da G. Genette, *Figure I*, Torino, Einaudi, 1969, p. 211.

ciò che lo circonda, ma coinvolge tutto il suo essere in un'attività intensa e spesso fisica. Come Flaubert, Virginia trasporrà queste sue sensazioni nel romanzo, soprattutto nelle descrizioni fatte da Septimus²⁷, caratterizzate da una tale intensità da divenire veri e propri momenti d'estasi « nel doppio significato di rapimento contemplativo e di sospensione del movimento narrativo »²⁸, in cui si avverte — più che altrove — la presenza e la partecipazione dell'autrice accanto al suo personaggio.

Così ella scrive nel diario:

[...] coming back the other evening from Charleston, again all my nerves stood upright, flushed, electrified (what's the word?) with the sheer beauty — beauty astounding and superabounding. So that one almost resents it, not being able of catching it all and holding it all at the moment²⁹.

Del resto tutta la sua opera è tesa nello sforzo di esprimere e di trattenere il momento di visione, pur nella consapevolezza della sua fugacità. Ma sembra sia soltanto lo stato di 'abnormal consciousness' a far sì che il momento divenga, come nel caso di Septimus, un'intensa esperienza in cui si valicano i confini del proprio corpo, riconoscendo se stessi come parte di una totalità armonica, in un'estasi contemplativa che ricorda quella mistica.

Virginia Woolf definisce « shock » l'attimo in cui si realizza la percezione dell'esistenza di un disegno celato dietro le apparenze, segno di una realtà in cui l'essere diviene tutt'uno con le cose:

[...] it is [...] a revelation of some order; it is a token of some real thing behind appearance; and I make it real by putting it

²⁷ Anche Peter Walsh mostra di avere una sensibilità particolare, simile a quella di Clarissa, ma per entrambi questi attimi non raggiungono l'intensità delle esperienze di Septimus. « [...] really it took one's breath away, these moments (p. 135) [...] Absorbing, mysterious, of infinite richness, this life » (p. 145).

²⁸ G. Genette, *Figure I*, cit., p. 215.

²⁹ *The Diary of Virginia Woolf*, cit., vol. II, August 1924, p. 331.

into words [...]. From this I reach what I might call a philosophy; at any rate it is a constant idea of mine; that behind the cotton wool is hidden a pattern; that we — I mean all human beings — are connected with this; that the whole world is a work of art, that we are parts of the work of art³⁰.

Ma questa realtà cosmica potrà essere penetrata solo grazie al 'Momento' descritto come un'altissimo stato di coscienza³¹, condizione necessaria per realizzare la comunione con quest'unità trascendente:

Then comes the terror, the exultation; the power to rush out unnoticed, alone; to be consumed; to be swept away to become a rider on the random wind; the tossing wind; [...] to be part of the eyless dark, to be rippling and streaming, to feel the glory molten up the spine, down the limbs, making the eyes glow, burning, bright, and penetrate the buffeting waves of the wind³².

Septimus e Clarissa

I dreamt that I was looking in a glass when a horrible face — the face of an animal — suddenly showed over my shoulder. I cannot be sure if this was a dream, or if it happened.

Virginia Woolf

L'opera di Dostoevskij — che, come si sa, fu per Virginia oggetto di grande ammirazione rappresentando un costante punto di riferimento nella sua carriera di scrittrice — si può considerare una delle fonti più importanti per ciò che concerne l'uso del doppio in questo romanzo.

Il Doppio — categoria fondamentale nella poetica di Dostoevskij — costituisce un elemento essenziale nei suoi lavori sia dal punto di vista ideale che da quello compositivo. Lo sviluppo estensivo delle contraddizioni interiori

³⁰ *Moments of Being*, cit., p. 84.

³¹ In «The Moment: Summer's Night», in *The Moment and other Essays*, New York, Harcourt Brace, 1948.

³² *Ivi*, p. 8.

dei personaggi, realizzato attraverso i dialoghi con il loro *alter ego*, fa sì che essi riconoscano nel 'sosia' le loro «volontà nascoste»³³. Nelle sue opere si nota come da ogni conflitto interno ad un singolo uomo Dostoevskij si sforzi di estrarre due uomini riuscendo così a realizzare una penetrazione profonda nell'anima umana. Non meno importante risulta l'altro aspetto, quello più propriamente strutturale legato all'uso «puramente compositivo del contrappunto, che collega le diverse narrazioni comprese nel romanzo, i diversi intrecci, i diversi piani»³⁴.

Anche in *Mrs Dalloway* il doppio risulta funzionale sia al tema che alla struttura del romanzo. Clarissa e Septimus sono infatti legati da una serie di elementi formali e tematici che sottolineano la loro interdipendenza e le differenze esistenti tra i due personaggi ne accentuano il rapporto di complementarità; così il rifiuto operato da Septimus di adempiere al ruolo di marito e padre è parallelo alla precaria accettazione di Clarissa del ruolo di moglie e madre. Ma al di là di tutti i parallelismi tra i due personaggi, è il suicidio di Septimus a illuminare il rapporto speculare esistente tra loro. Esso rappresenterà per Clarissa l'inizio di una nuova vita poiché solo dopo l'irrompere delle immagini di morte, ciò che era latente nella coscienza emerge e viene affrontato:

[...] there was the terror; the overwhelming incapacity, one parents giving it into one's hand, this life, to be lived to the end, to be walked with serenely; there was in the depths of her heart an awful fear (p. 164).

Ed è questo anche il senso del *leit motif* che unisce Clarissa a Septimus. Quei «fear no more» che tornano ripetutamente alla mente di Clarissa rappresentano altrettanti tentativi di conciliazione con se stessa, di accettazione della vita. Uno soltanto tra questi viene evocato in un momento in

³³ M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1968, p. 343.

³⁴ *Ivi*, p. 62.

cui Clarissa sembra raggiungere quel senso di tranquillità che ritroviamo in Septimus, nell'unica volta in cui egli pensa al verso shakespeariano³⁵. Ma soltanto dopo la morte di Septimus esso esprimerà un vero senso di pace e di rassicurazione; il gesto suicida offre infatti a Clarissa l'occasione preziosa per guardare in se stessa³⁶. Compiendo ciò che era un suo desiderio segreto e sempre represso, egli diventa la proiezione del conflitto interiore di Clarissa che ruota intorno ad un desiderio di morte contrapposto ad una grande voglia di vivere. Con il suo suicidio essa (ri)scopre il suo desiderio di morire che emerge improvviso all'apparire del doppio.

Come per i personaggi del mondo di Dostoevskij — dove tutto « vive esattamente al confine con il proprio contrario »³⁷ — in Clarissa l'amore per la vita, accompagnato dalla paura dell'annientamento dell'io, convive con la volontà di morire: « The young man had killed himself; but she did not pity him; with the clock striking the hour, one,

³⁵ « Quiet descended on her [...] and the whole world seems to be saying 'that is all' more and more ponderously, until even the heart in the body which lies in the sun on the beach says too, that is all. Fear no more, says the heart. Fear no more says the heart, committing its burden to some sea [...] the wave breaking, the dog barking, far away barking and barking » (p. 37). Il parallelismo esistente tra i due personaggi viene qui ulteriormente sottolineato dalla iterazione di enunciati quasi identici. « [...] the sound of water was in the room, and through the waves came the voices of birds singing. [...] and his hand lay there on the back of the sofa, as he had seen his hand lie when he was bathing, floating, on the top of the waves, while far away on the shore he heard dogs barking and barking far away. Fear no more, says the heart in the body; fear no more » (p. 124).

³⁶ Nei romanzi di Virginia Woolf non è la morte in sé a costituire un elemento determinante per lo svolgimento dell'intreccio bensì le reazioni che essa scatena. « In *Mrs Dalloway* it is not Evans' death that is the subject of narrative treatment, but Septimus' response to it » (J. Mepham, « Virginia Woolf and the Burial of the Dead » in *Anglistica*, XXV, n. 1, 1982, p. 148). Allo stesso modo il senso del suicidio di Septimus è da ricercarsi nella reazione che esso suscita in Clarissa.

³⁷ M. Bachtin, *op. cit.*, p. 232.

two, three, she did not pity him, with all this going on » (p. 165). È con la morte di Septimus che la sua coscienza divisa cerca di ricongiungersi per trovare un'unità; unità che si configura come superamento dell'opposizione dialettica tra contrari, realizzata attraverso un'esperienza di non-essere che Clarissa esperisce nella partecipazione alla morte del suo doppio. In questo processo di rigenerazione — costituito da una sorta di morte-rinascita³⁸ — essa riuscirà a trionfare sulle categorie del nulla, liberandosi dall'angoscia della morte. Solo in questo modo, assumendola e in un certo senso *attraversandola*, riuscirà a vincerla.

Il tutto avviene grazie alla creazione di un momento quasi magico e di estremo raccoglimento in cui Clarissa riesce a confrontarsi col suo io più profondo. Il suo spostamento, dalle affollate stanze del party ad una stanzetta vuota simbolizza il parallelo processo di scoperta di sé. Lì tutto è silenzio e raccoglimento: « The party's splendour fell to the floor, so strange it was to come in alone in her finery » (p. 163). Alla finestra, fissando l'oscurità della notte — metafora di intima profondità — Clarissa porta a termine il difficile confronto con le sue angosce e con le sue paure:

There! the old lady had put out her light! the whole house was dark now with this going on, she repeated, and the words came to her, Fear no more the heat of the sun. She must go back to them. But what an extraordinary night! (p. 165).

L'esaltazione della notte — corrispettivo simbolico della morte — è però anche omaggio al giorno, alla vita. Per

³⁸ « [...] her dress flamed, her body burnt. He had thrown himself from a window. Up had flashed the ground; through him, blundering, bruising, went the rusty spikes. There he lay with a thud, thud in his brain, and then a suffocation of blackness. So she saw it. [...] Odd, incredible; she had never been so happy. Nothing could be slow enough; nothing last too long. No pleasure could equal, she thought, [...] this having done with the triumphs of youth, lost herself in the process of living, to find it, with a shock of delight, as the sun rose, as the day sank » (pp. 163-4).

Septimus — come per Antoinette in *Wide Sargasso Sea* di Jean Rhys — il suicidio rappresenta un tentativo di attuare l'unità perduta dell'io in un atto di liberazione suprema:

Ma la celebrazione della morte è insieme paradossalmente amore per la vita, rifiuto della sua profanazione, rinuncia a viverla al di sotto delle sue possibilità di bellezza e d'incanto. Questo trionfo della notte e della morte è quindi, nonostante tutto, l'affermazione di un valore³⁹.

Come scrive Blanchot: « chi si uccide è legato alla speranza, la speranza di uscirne; la speranza rivela il suo desiderio di cominciare, di trovare ancora l'inizio nella fine, di inaugurare così un significato che vorrebbe pertanto mettere in causa morendo »⁴⁰.

A thing there was that mattered; a thing, wreathed about with chatter, defaced, obscured in her own life, let drop every day in corruption, lies, chatter. This he had preserved. Death was defiance. Death was an attempt to communicate [...] (p. 163).

L'inserimento della storia di Septimus oltre a rendere più esplicite le contraddizioni insite in Clarissa contribuisce a far diventare molto più interessante la struttura stessa del romanzo, dove le due narrazioni procedono insieme alternandosi e sfiorandosi appena, per incontrarsi poi nel momento finale, secondo un disegno magistralmente controllato⁴¹. Tutti i passaggi che avvengono tra le due storie sono infatti collegati, nella maggior parte dei casi⁴², da una

³⁹ B. Tarozzi, « La verità del sogno: Jean Rhys e 'Wide Sargasso Sea' », in P. Colaiacomo et al., *Come nello specchio*, Torino, La Rosa, 1981, p. 97.

⁴⁰ M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, Torino, Einaudi, 1967, p. 84.

⁴¹ La peculiarità della struttura di questo romanzo e le difficoltà incontrate nell'organizzare il materiale narrativo, sono spesso oggetto di riflessione del diario: « [...] to return to the Hours, that is going to be the devil of a struggle. The design is so queer and so masterful [...] (it) is certainly original and interests me hugely » (*The Diary of Virginia Woolf*, cit., vol. II, June 1923, p. 247).

⁴² I passaggi tra l'una e l'altra storia sono in tutto dieci e, tra questi, sette avvengono in una situazione di prossimità spaziale.

contiguità spaziale che assicura una sorta di continuità o meglio di fluidità al racconto. Così, per fare qualche esempio, la sequenza che vede Lucrezia e Septimus dallo psichiatra si conclude in Harley Street dove poco dopo troviamo Hugh Whitebread, il che permette di passare senza brusche interruzioni al pranzo offerto da Lady Burton allo stesso Whitebread, e a Richard Dalloway. Un altro legame di questo tipo si rileva tra Elisabeth Dalloway e Septimus quando la ragazza dallo 'Strand' prende l'autobus per tornare a casa, e Septimus dalla sua finestra, che dà su quella strada, contempla i giuochi di luce che si creano fra gli alberi e gli autobus.

L'idea di scrivere una storia che presentasse due intrecci paralleli era già nata nel 1902 per una commedia mai scritta, e sembra essere l'origine della complessa struttura sviluppata in seguito in *Mrs Dalloway*:

I'm going to have a man and a woman — show them growing up — never meeting — not knowing each other — but all the time you'll feel them come nearer and nearer. This will be the real exciting part [...] — but when they almost meet — only a door between — you see how they just miss — and go off at a tangent, and never come anywhere near again⁴³.

Anche nel romanzo il confronto tra le due parti appare indiretto. In esso infatti il doppio è usato come rappresenta-

L'ultimo è dato dalla partecipazione dei Bradshaw al party di Clarissa, mentre le altre due eccezioni sono costituite dal passaggio dell'aereo (dove il collegamento viene realizzato dal fatto che l'attenzione di entrambe le parti è focalizzata sullo stesso oggetto, in assenza di una effettiva vicinanza) e dall'unico confronto esplicito esistente nel testo, tra i due intrecci: « [...] twelve o'clock struck as Clarissa Dalloway laid her green dress on her bed, and the Warren Smiths walked down Harley Street » (p. 84). Poco più tardi un altro legame si rileva da una frase che ricomparirà identica dopo il suicidio di Septimus: « The leaden circles dissolved in the air » (p. 84 e p. 165).

⁴³ Lettera a Violet Dickinson, in *The Flight of the Mind*, ed. by N. Nicolson and J. Trautman, London, The Hogarth Press, 1975, Nov. 1902, p. 60.

zione e non drammatizzazione del conflitto interiore, per cui l'interazione tra Clarissa e Septimus avviene a livello di coscienza, tra due menti che sembrano sintonizzate sulla stessa lunghezza d'onda.

La creazione di questa storia 'altra' e tragica, viene quindi ad avere, come era già per Dostoevskij, un'importante funzione compositiva che segue « il principio della illuminazione bilaterale del tema principale »⁴⁴ che è proprio ciò che Virginia Woolf si proponeva di mostrare in questo romanzo: « [...] the world seen by the sane and the insane side by side — something like that »⁴⁵. Ed è proprio questa molteplicità di punti di vista sul mondo, costituita dai vari personaggi così diversi tra loro, a creare un'autentica polifonia di voci e di coscienze autonome. Come ha scritto Auerbach, i romanzi di Virginia Woolf forniscono una rappresentazione pluripersonale della coscienza poiché l'autrice « non tratta soltanto di un solo soggetto e delle impressioni del mondo esterno sulla coscienza di questo, ma di molti soggetti che cambiano spesso »⁴⁶. Il risultato di questo metodo è un romanzo che, lontano dall'essere monologico, è incentrato sulla rappresentazione della molteplicità del reale dove il « fascio complessivo delle ottiche costituisce una visione poligonale del mondo, rispettosa della sua complessità irriducibile »⁴⁷. Nel romanzo inoltre questa pluralità di punti di vista si unisce, pur conservando la propria indipendenza, nell'unità di un evento che è il party di Clarissa.

Clarissa e Virginia Woolf

Sin da ragazza Clarissa — come ricorda Peter Walsh — terrorizzata dall'idea di dover morire, era riuscita a supe-

⁴⁴ L. P. Grossman, « Le leggi della composizione », citato da M. Bachtin, *op. cit.*, p. 61.

⁴⁵ *The Diary of Virginia Woolf*, cit., vol. II, Oct. 1922, p. 207.

⁴⁶ E. Auerbach, *Mimesis*, Torino, Einaudi, 1956, p. 568.

⁴⁷ M. Pagnini, *Pragmatica della letteratura*, Palermo, Sellerio, 1980, p. 32.

rare queste paure contemplando anche per sé la possibilità della morte, affrancandola però da quel significato di annullamento dell'io, ed elaborando così l'idea di una sorta di sopravvivenza oltre la vita:

It ended in a transcendental theory which, with her horror of death, allowed her to believe, or say that she believed [...] that since our apparitions [...] are so momentary compared with the other, the unseen part of us, which spreads wide, the unseen might survive, be recovered somehow attached to this person or that, or even haunting certain places, after death (pp. 135-6).

Anche da adulta la morte continuerà ad essere per lei inconcepibile. Il suo rifiuto, o meglio la sua ostinazione nel rifiutare l'idea della morte, va ben oltre la certezza inconscia — comune, secondo Freud, a tutti gli individui — di essere immortale. Il suicidio del suo doppio si rivela quindi un momento determinante: è solo dall'angoscia di questo incontro che Clarissa acquista una maturità, o se si vuole una libertà nei confronti della morte.

Sarà soprattutto in questo tormentato rapporto con la propria morte, con il terrore del suo approssimarsi e del nulla che essa porta con sé, che Clarissa diviene proiezione autobiografica dell'autrice la cui narrativa, pur non essendo di tipo confessionale, appare sempre volta alla scoperta e alla esplorazione di sé, facendo di ogni romanzo, come lei stessa aveva scritto a proposito di Jane Austen, « a little voyage of discovery »⁴⁸.

Come Clarissa, Virginia ama profondamente la vita e sente incombere su di essa la minaccia della morte e del nulla:

Why is life so tragic; so like a little strip of pavement over an abyss [...] I wonder how I am ever to walk to the end [...]. And with it all how happy I am — if it weren't for my feeling that is a strip of pavement over an abyss⁴⁹.

⁴⁸ *The Common Reader. First Series*, London, The Hogarth Press, 1925.

⁴⁹ *The Diary of Virginia Woolf*, cit., vol. II, Oct. 1920, p. 72.

Anche l'atteggiamento ambivalente di Clarissa nei confronti della morte riflette quello dell'autrice. Nei suoi diari, i momenti in cui prevale la paura della morte si alternano a quelli in cui la morte viene quasi invocata:

[...] wonder how a year or 20 perhaps is to be endured. Think, yet people do live; [...] the inane pointlessness of all this existence [...] the old treadmill feeling, of going on and on; for no reason...⁵⁰.

Altre volte è la perdita di una persona cara, in quanto prefigurazione della propria morte, a provocare l'angoscia, come nel caso della scomparsa di Roger Fry: « Then the vanquisher, this outer force became so clear; the indifferent. And we so small fine delicate. A fear then came to me, of death »⁵¹. Come per Clarissa, questi momenti dolorosi sono necessari per sconfiggere quelle paure; e la scrittura diviene sempre più un mezzo per resistere alla solitudine e alla morte:

But then [...] the other thing begins to work — the exalted sense of being above time and death which comes from being again in a writing mood [...] whatever the invisible force does, we thus get outside it⁵².

Scrivere questi momenti aiuta a combatterli: « Melancholy diminishes as I write »⁵³:

[...] se produciamo idee e immagini consapevoli della morte a partire dall'angoscia, la morte reale che temevamo o desideravamo si 'distanza' e l'angoscia degrada⁵⁴.

Se Clarissa arriva ad instaurare un rapporto di sovranità con la morte partecipando e facendo sua quella di

⁵⁰ *Ivi*, vol. IV, 1982, May 1932, p. 102.

⁵¹ *Ivi*, Sep. 1934, p. 244.

⁵² *Ivi*, Sep. 1934, p. 245.

⁵³ *Ivi*, vol. II, Oct. 1920, p. 72.

⁵⁴ F. Campione, M. T. Palmieri, *Dialoghi sulla morte con: Ariès Aron Canestrari Fornari Melandri Raimbault Thomas*, Bologna, Cappelli, 1982, p. 27.

Septimus, Virginia vi riesce attraverso il libro, sperimentando l'angoscia e l'annullamento propri della scrittura. Scrivere è darsi, e l'esperienza del vuoto l'accompagna inevitabilmente.

L'atto di scrittura si mostra così nel suo doppio di una presenza che evoca un'assenza: qualcosa è stato supplito, qualcosa sta *al posto* di qualcos'altro. La morte attraverso quest'atto: nello spazio della sostituzione passa l'annullamento⁵⁵.

Attraverso questa continua mediazione tra essere e non essere, come quella sperimentata da Clarissa, Virginia vive il suo confronto con il nulla, che si riflette, come in un giuoco di specchi, nel romanzo.

E se la scrittura la conduce in quella zona neutra fuori dalla vita e dal tempo — là dove il diario pare invece restituirle le dimensioni che lo scrivere ha annullato⁵⁶ — l'opera, una volta compiuta, ha come suo oggetto proprio la vita. Del resto l'arte per l'autrice ha senso solo se legata alla vita, ed è nella vita che essa trova l'unica ragione della sua esistenza: « More and more do I repeat my own version of Montaigne — 'It's life that matters' »⁵⁷.

⁵⁵ N. Fusini, « Sulle donne e il loro poetare », in *DWF Donne e Letteratura*, n. 5, 1977, p. 16.

⁵⁶ M. Blanchot, *op. cit.*, pp. 13-19.

⁵⁷ *The Diary of Virginia Woolf*, cit., vol. III, April 1925, p. 70.

MITO STORIA E METAFORA
IN G. DI JOHN BERGER

di
Paola Splendore

« Il mio campo » dice Goethe « è il tempo ». Ecco qua, veramente, la parola assurda. Che cos'è, infatti, l'uomo assurdo? Colui che, senza negarlo, nulla fa per l'eterno... l'uomo assurdo corre la sua avventura per tutto il tempo della vita.

Albert Camus

1. G. come Don Giovanni

Se è vero che i miti non hanno autore, che vivono di una tradizione orale e anonima, è vero altresì che Don Giovanni « non ha tardato a rendersi indipendente dal suo inventore e dal testo fondatore. Tirso e l'originale, il *Burlador*, sono dimenticati, chi li utilizza non fa più riferimento a loro; ma Don Giovanni non si lascia dimenticare, vive una vita autonoma, passa di opera in opera, di autore in autore come se appartenesse a tutti e a nessuno »¹.

Negata l'ingombrante paternità, il personaggio di Don Giovanni è entrato così a far parte della coscienza collettiva. È proprio sulla base del suo raggiunto anonimato e della sua straordinaria capacità di rinascere e trasformarsi che Jean Rousset argomenta la tesi di Don Giovanni come mito: un mito, o una leggenda, raccontato infinite

¹ J. Rousset, *Il mito di Don Giovanni*, Parma, Pratiche, 1980, p. 6.

volte, situato in circostanze diverse di tempo e luogo, passato attraverso metamorfosi laterali (di genere) e ideologiche, eppure rimasto sostanzialmente inalterato nella sua identità primaria.

Questa identità gli è conferita soprattutto da alcune invarianti che formano, secondo Rousset, lo « scenario dongiovannesco permanente »: la morte (il convitato di pietra), le donne e l'eroe. Tutti questi elementi sono presenti nella 'riscrittura' di John Berger: *G.*, un romanzo pubblicato nel 1972 che, mentre attinge liberamente alla complessa genealogia di Don Giovanni, sperimenta una forma di scrittura che sfida ogni regola del romanzo realistico, in particolare di quello storico cui somiglia nell'impianto — un testo di cui l'autore, mentre lo scriveva, non era certo se sarebbe diventato « un saggio, un romanzo, un trattato, o il racconto di un sogno »². L'ambiguità, o meglio la pluralità del registro, è rimasta nel testo finito in cui la stessa composizione della pagina, inframmezzata da pause e da una varietà di elementi e di caratteri tipografici, è strutturata in maniera poco convenzionale.

Un solo livello del discorso, quello in cui si narra la vicenda di *G.*, presenta una scrittura referenziale; per il resto è come se la voce del narratore decidesse ogni volta bruscamente di interrompere questo filo per dire di sé in quanto io e soprattutto in quanto scrittura, quasi a voler mostrare che questo è il solo spazio di chi narra. In tal modo in *G.* all'istanza di realtà — per Roland Barthes l'« alibi mitico che domina l'idea di letteratura »³ — si sovrappone l'istanza del discorso. *G.* è dunque un testo doppiamente intriso di letteratura, non solo perché tematizza un topos largamente visitato nella letteratura europea di

² È quanto afferma John Berger in una anticipazione sul lavoro in corso contenuta sul risvolto di copertina della raccolta *Selected Essays and Articles*, Harmondsworth, Penguin, 1972.

³ R. Barthes, « To Write: An Intransitive Verb? » (1966) in R. Macksey-E. Donato (eds.), *The Languages of Criticism and the Sciences of Man. The Structuralist Controversy*, Baltimore, Johns Hopkins Press, 1970, p. 144.

quattro secoli, ma perché riesce a fare dell'autoriflessione una componente intrinseca alla concezione stessa del testo.

Secondo Giovanni Macchia siamo forse giunti ad una epoca in cui si può parlare di fine del mito di Don Giovanni « quale ci fu consegnato da una tradizione che lo rispettò come eroe... Nessuna delle mitologie contemporanee sembra indirizzarsi verso il dongiovannismo »⁴; la sfida alla morale convenzionale attraverso l'amore ha perso infatti il valore trasgressivo che poteva avere in epoche passate. Forse è per questo motivo che Berger data il suo Don Giovanni agli inizi del secolo, negli scenari mobili e cosmopoliti dell'alta borghesia alla vigilia della prima guerra mondiale, attuando il connubio tra mito e storia.

Il personaggio di Berger, per molti versi elusivo e quasi privo di patria e di appartenenza di classe, nel corso del romanzo diventa tuttavia la coscienza inquieta della borghesia. Nell'archetipo di Don Giovanni non c'è solo infatti il seduttore ma il deviante, « l'oppositore, l'uomo che rifiuta una società in cui non trova più posto »⁵. Il comportamento di *G.* è sempre una sfida ai valori dominanti; persino quel suo inseguire la morte con leggerezza e predestinata fatalità è in qualche modo una sfida, così come lo sono le sue convinzioni anti-acquisitive e la sua ambigua integrità che non gli consente di sporcarsi le mani né con il lavoro né con il delitto. In questo senso *G.* appare più vicino al personaggio di Don Juan di Byron, non solo perché come lui è privo della crudeltà e dell'ipocrisia caratteristiche degli eroi di Tirso, di Molière e di Mozart-Da Ponte, ma soprattutto perché vive della trasgressione e dell'affermazione della libertà da ogni forma di costrizione. Per questo somiglia anche all'« uomo assurdo » di Camus che « moltiplica ciò che non può unificare e scopre, così, un nuovo modo d'essere, che almeno lo libera nella stessa misura in cui libera coloro che l'avvicinano »⁶.

⁴ G. Macchia, *Vita avventure e morte di Don Giovanni*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 69-70.

⁵ J. Rousset, *op. cit.*, p. 138.

⁶ A. Camus, *Il mito di Sisifo*, Milano, Bompiani, 1964, p. 103.

Se per Kierkegaard l'idea di Don Giovanni va compresa in antitesi al Cristianesimo, di cui nega l'essenza più profonda⁷, per Berger il polo dialettico opposto sembra essere la 'storia'. G. vive infatti ogni sua avventura sulla scena di un grosso evento storico e collettivo che lo lascia tuttavia spettatore casuale e indifferente. La storia con il suo incessante fluire di eventi gli è esterna: per G. sembra esistere solo il presente e la ripetizione di un unico atto, quello della seduzione. Le due dimensioni si intersecano così nel testo senza mai coincidere.

G. consuma la sua esistenza in un arco di tempo breve ma fortemente storicizzato: il periodo che va dal 1890 al 1915, segnato da eventi particolarmente significativi per l'affermazione della borghesia capitalistica. I moti milanesi del 1898, la guerra boera, la prima trasvolata delle Alpi, i tumulti nazionalistici precedenti la prima guerra mondiale: la presenza di G. sulla scena resta ogni volta legata al caso. In tal modo le opposizioni di base del romanzo storico — passato/presente, pubblico/privato, esterno/interno, necessità/destino — entrano nel testo senza un'effettiva tensione e solo in quanto rappresentano i poli della dialettica del reale.

La storicizzazione dell'ambiente in G. serve solo a creare dunque lo sfondo contro cui presentare la vicenda senza storia di G., a suscitare effetti di sorpresa, di ambiguità. Lo stacco tra i due piani del racconto è ulteriormente enfatizzato da un io narrante assimilato alla prospettiva autoriale, ma che a volte si rivela estensione del personaggio, per collocarlo al di fuori del tempo e di ogni sistema etico. Se da un lato G. sembra incarnare infatti quella sensibilità — il dongiovannismo — che per Camus è paradigma della vita 'assurda', della vita cioè privata di avvenire⁸, d'altro canto però il suo modo d'essere, la sua sessualità possono comprendersi solo in antitesi con l'etica borghese e capitalistica.

⁷ Cfr. S. Kierkegaard, *Don Giovanni. La musica di Mozart e l'eros*, Milano, Oscar Mondadori, 1976, p. 97 e segg.

⁸ A. Camus, *op. cit.*, p. 112.

Seguendo forse l'esempio di Byron, Berger assegna dei genitori al suo eroe: « The father of the principal protagonist of this book was called Umberto. He was a merchant from the city of Livorno and he dealt in candied fruit »⁹. La prima frase del romanzo non può non richiamare i versi ironici in cui Byron, contro la convenzione dei poeti epici di cominciare *in medias res*, dichiara di voler cominciare dall'inizio:

My way is to begin with the beginning;
The regularity of my design
Forbids all wanderings as the worst of sinning,
And therefore I shall open with a line
(Although it cost me half an hour in spinning)
Narrating somewhat of Don Juan's father,
And also of his mother, if you'd rather.

(I, vii)

Figlio illegittimo di un ricco mercante livornese e di un'americana, G.¹⁰ nasce a Parigi ma viene portato dalla madre in Inghilterra dove ella lo affiderà alle cure dei suoi parenti per dedicarsi interamente alla causa fabiana. G. cresce così in campagna accudito da una coppia di zii incestuosi, fratello e sorella, rappresentanti di una decaduta aristocrazia rurale. A undici anni incontrerà per la prima volta suo padre in una Milano sconvolta dai moti del 1898. G. si perde tra la folla e l'incontro con una giovane operaia meridionale che riuscirà a metterlo al riparo annuncia il mo-

⁹ J. Berger, *G.*, London, Weidenfeld & Nicolson, 1972, p. 3. D'ora in poi le pagine relative alle citazioni saranno indicate accanto alle citazioni stesse. Di *G.* esiste una traduzione italiana pubblicata nel 1974 dall'editore Garzanti.

¹⁰ Nella prima parte del romanzo il protagonista, destinato a chiamarsi Giovanni già prima della nascita (p. 6), non viene mai nominato con il suo nome ma solo come *the boy* o *he*. A p. 127 il narratore dichiara che d'ora in poi, « for the sake of convenience », egli sarà chiamato G. Nel corso del romanzo ci sono inoltre accenni espliciti alla sua identità metaforica come Don Giovanni, del tipo: « Together they had decided that he was a Don Juan, that already in his life there must have been hundreds of women » (p. 216).

tivo della seduzione (involontaria) legato a quello della morte.

Ritroviamo G. adulto a Domodossola sulla scena di un altro importante evento: il primo volo transalpino. La città saluta il pilota peruviano Geo Chavez come un eroe. G., che accompagna un amico pilota, è del tutto indifferente sia alla festa che al cordoglio per la morte di Chavez; l'unico fremito è per la giovane cameriera dell'albergo, Leonie. Il suo destino di Don Giovanni si precisa negli incontri che si susseguono, tutti ugualmente coinvolgenti ed effimeri.

Alla vigilia della prima guerra mondiale, G. erede della grossa fortuna di suo padre è a Trieste, avendo accettato per pura noia, in cambio di un passaporto italiano, di svolgere un incarico di spionaggio per il governo inglese. A Trieste entrerà in contatto con due informatori italiani che però diffidano di lui: G. infatti, invaghito della moglie di un banchiere austriaco, frequenta la buona società austriaca, ma allo stesso tempo si incontra con una giovane operaia slovena, conosciuta per caso. Presto Nuša si innamora di lui e gli chiederà aiuto per suo fratello, un terrorista nazionalista che può evitare la coscrizione soltanto emigrando clandestinamente. G. l'aiuterà cedendole il suo passaporto e compromettendo ulteriormente la sua posizione. Sarà questa la prima volta che egli rinuncerà al desiderio, e poco dopo, sospettato di tradimento, perderà la vita. La morte di G., assurda per quanto eroica, è così sottratta al significato convenzionale di punizione anzi giunge quasi a riscattare un passato di libertino e parassita¹¹.

Dietro questo o quel motivo, attraverso indizi disseminati dall'autore per tutto il testo, è possibile rintracciare gli archetipi di base anche quando si distanziano dai modelli corrispondenti. Il testo rivela così la sua natura intertestuale e le intenzioni metanarrative della sua scrittura.

¹¹ È interessante notare che, tra gli elementi distintivi del mito, la morte è quello intorno a cui si sono realizzate le varianti più significative. Cfr. J. Rousset, *op. cit.*, passim.

La morte di G., ad esempio, costituisce un episodio sincretico in cui si intersecano e si coagulano una serie di motivi diversi che, mentre rivelano legami sotterranei con la tradizione, mostrano anche la diversità di questa nuova messa in scena delle avventure di Don Giovanni.

Alla fine del romanzo G. muore per mano di due sicari. La sua morte, inattesa, viene tuttavia annunciata nel testo da un episodio, intitolato *THE STONE GUEST*, all'apparenza privo di legami con la vicenda principale. Il narratore racconta che una sera, nel corso di una visita fatta in casa di amici, mentre è assorto a guardare delle fotografie, sente alle spalle un leggero colpo: è il figlio dei suoi ospiti che gli appare con il volto coperto da una maschera di vecchio. Per un attimo egli immagina che il vecchio sia una persona reale. Ma chi è? da dove è venuto? perché ha scelto proprio lui? Sa bene che è solo un gioco, ma la paura non l'abbandona. Nel vecchio ha riconosciuto una figura del suo immaginario infantile e sa che è venuto per lui in virtù di un antico patto:

I had known both man and fear since my earliest childhood. ... I recognized him as a figure in the infinite company of the unknowable. I had not once, long ago, summoned him up in the light of my knowledge; it was he who had once sought me out in the darkness of my ignorance (p. 300).

L'episodio, anche se privato della dimensione soprannaturale, si richiama ovviamente all'apparizione del convitato di pietra nella storia di Don Giovanni. Qui come nel mito l'ospite è un'entità misteriosa che annuncia la morte. Poche pagine più avanti, per uno strano destino G. viene scaraventato in mare da due sicari; il mare inghiottirà il suo corpo ricomponendosi in superficie come un sipario che si chiude dopo lo spettacolo. L'ultima frase del testo, « The horizon is the straight bottom edge of a curtain arbitrarily and suddenly lowered upon a performance » (p. 316), richiama la natura essenzialmente teatrale del personaggio, il suo essere maschera, anche se una maschera che ha collegamenti misteriosi con l'eterno.

2. *G. e il suo doppio*

Il narratore in *G.* non si configura come pura voce o istanza narrante; egli ha una fisionomia individuata in quanto doppio dell'autore, ma con profondità e risonanze che fanno di lui un prolungamento del protagonista. Simile a Leporello, il narratore è altro dal protagonista di cui racconta le vicende e allo stesso tempo è il suo opposto e il suo complemento.

Al pari dunque della coppia Don Giovanni/Leporello, narratore e protagonista in *G.* formano un insieme necessario e funzionale alla strutturazione narrativa del testo perché, al di là della mutua dipendenza espressa dalla vicenda, i due personaggi si completano ai livelli artistico e psicologico. « It would be impossible — scrive Otto Rank — to create the Don Juan figure, the frivolous knight without conscience and without fear of death or the devil, if a part of that Don Juan were not thereby split off in Leporello, who represents the inner criticism, the anxiety, and the conscience of the hero »¹². Uno sdoppiamento 'funzionale' dello stesso tipo si ritrova anche nel poema di Byron in cui è il poeta-narratore ad assumere la veste e la maschera di Leporello.

Anche a questo livello è possibile dunque stabilire una relazione tra i testi di Byron e di Berger, in cui *G.* funziona come moderno palinsesto, « où l'on voit, sur le même chemin, un text se superposer à un autre qu'il ne dissimule pas tout à fait, mais qu'il laisse voir par transparence »¹³. La funzione del narratore in *G.* è analoga a quella del poeta

¹² O. Rank, *The Don Juan Legend*, Princeton, Princeton University Press, 1975, p. 51.

¹³ G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 451. Secondo la classificazione proposta da Genette, *G.* potrebbe rientrare tra i casi di 'valorizzazione primaria', in cui il personaggio centrale è ripreso da un testo anteriore, ma con un ruolo diverso, di 'valorizzazione' del suo contenuto simbolico (p. 400 e segg.). Va notato tuttavia che il romanzo di Berger non è ancorato ad un testo anteriore, ma ad un mito ripreso in una serie di opere precedenti.

in *Don Juan* e si realizza nella capacità simultanea dell'autore di impersonare un ruolo (la *persona* del narratore) e di distanziarsene. Le sue ampie digressioni — uno degli elementi stilistici più tipici del poema di Byron così come di *G.* — se per un verso danno unità ad un materiale eterogeneo, assolvono primariamente ad una funzione straniante e di disturbo delle abitudini di lettura; servono a creare un diaframma fra lettore e storia, a rendere la finzione manifesta, a sollecitare l'interpretazione.

Gli interventi del narratore in *G.*, vari per dimensione e per contenuto, appaiono classificabili in due categorie: quelli più propriamente metanarrativi, come riflessione sulla scrittura e sul narratore in quanto persona eterodiegetica, e quelli riferibili alla storia che commentano il contenuto storico o sociale degli eventi citati. I piani apparentemente separati della storia e del discorso si completano così nella sostanza: l'uno dà spessore e rilevanza all'altro, diventando a volte inestricabili. La dissociazione tra personaggio e narratore dunque è direttamente funzionale alla struttura del testo: nel presentare prospettive diverse crea un effetto di amplificazione del testo stesso.

Non sempre è possibile dare un senso agli interventi del narratore, specialmente quelli in cui egli allude alla propria esperienza o in cui racconta i propri sogni. Ma più spesso, come si è già visto, il commento è rivolto su di sé in quanto autore e sulle tecniche di scrittura. Ecco ad esempio le considerazioni che seguono la descrizione del volo di due piccioni:

The description so far as it goes is accurate. But my power to select (both the facts and the words describing them) impregnates the text with a notion of choice which encourages the reader to infer a false range and type of choice being open to the two pigeons. Description distorts (p. 80).

La prospettiva unica del narratore appare non solo troppo limitata a rendere la totalità della scena, ma persino inadeguata a presentarla con attendibilità. Il problema qui posto non riguarda evidentemente l'accuratezza della rappresentazione quanto invece l'acquiescenza che un quadro per-

fetto e concluso induce nel lettore. Non è forse del tutto casuale il richiamo ai versi di Byron:

I won't describe; description is my forte,
But every fool describes in these bright days
His wondrous journey to some foreign court
(v, lii)

Accanto alle digressioni metanarrative ve ne sono altre che servono a costruire il tessuto ideologico del testo in cui la voce narrante riflette sull'etica alienata della società capitalistica contrastandovi implicitamente il comportamento trasgressivo e 'assurdo' del suo personaggio. Capace di vivere sempre e solo l'immediato, coinvolto solo dalle sue trame di seduzione, G. è partecipe in qualche misura dell'alienazione della sua classe; ciononostante — anche se per un effetto di ribaltamento — egli è spesso definito in rapporto ad una dimensione eroica.

Dalla nascita alla morte, per una serie di coincidenze cronologiche e logistiche, G. sfiora l'eroico restandone tuttavia sempre al di qua. La sua nascita, ad esempio, è annunciata in correlazione ad una strana associazione:

The principal protagonist was conceived four years after Garibaldi's death.
Garibaldi was hero.
Garibaldi defeated his country's enemies. He inspired the nation to become itself: to anticipate its own identity (p. 20).

Una circostanza apparentemente priva di significato produce così nel testo una lunga digressione sul ruolo di Garibaldi nella storia italiana e sulla sua presenza nella coscienza popolare. Con pochi tratti che raggiungono l'efficacia di un apologo brechtiano, l'eroe viene smitizzato in maniera non gratuita:

Garibaldi was not a military genius of the first order. Politically he was easily deceived. Yet he inspired a whole people. He inspired them, neither by authority nor by divine right, but by representing the simple and pure aspirations of their youth, and by persuading them, through his own example, that these aspirations could be

realized in the national struggle for unity and independence. What the nation found sacred in him was its own innocence. (p. 22)

La tecnica associativa serve in questo caso a rafforzare il valore di una metafora. Garibaldi è l'eroe suo malgrado in cui fascino personale e innocenza hanno la meglio sulle scarse capacità strategiche. Garibaldi è come un presagio: annuncia l'identità futura del personaggio. A scuola i compagni di G. lo prenderanno in giro soprannominandolo Garibaldi (« They call me Garibaldi because they say my mother might have been his mistress too », p. 90). Ma Garibaldi è un eroe:

By way of what other kind of man — with his absolute personal integrity — could the majority of the nation be so successfully deceived? (p. 22).

G. invece è una sua proiezione antierica. Se Garibaldi ispira la nazione a diventare se stessa, a trovare la sua identità, G. agisce nelle pieghe private della vita e attraverso una maniera d'amare trasgressiva rispetto alle norme della moralità borghese libera le donne dal mercato di domanda e offerta del matrimonio. In questa chiave Foucault interpreta la figura di Don Giovanni¹⁴, e nella stessa direzione può forse interpretarsi la dedica al Movimento di liberazione femminile apposta da Berger al romanzo.

La metafora garibaldina si associa così nel testo a quella di Don Giovanni in un suggestivo miscuglio di tratti mutuati dal 'mito' nelle sue varie fonti che estendono il campo semantico del personaggio.

Un altro episodio ricco di risonanze e implicazioni è quello intitolato TAKING A FALL in cui si racconta un incidente dell'infanzia del protagonista. G. è caduto giù per una china e nel volo si è abbattuto contro un albero; è stato

¹⁴ M. Foucault afferma che « L'esistenza di Don Giovanni, sorta alla loro comune frontiera, sconvolge i due grandi sistemi di regole che l'Occidente volta a volta ha concepito per governare il sesso — la legge del matrimonio e l'ordine dei desideri ». *La volontà di sapere*, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 39.

poi trovato da un vecchio bracciante che lavora nella fattoria dei suoi zii. Ora il bambino è disteso su un letto in casa del contadino:

Who are you? he asks the old man.
The old man comes to the bed and sits on it. In face of the arrested time just ending, the boy may be as old as the man. What the old man says I do not know.
What the boy says in reply I do not know.
To pretend to know would be to schematize.

.....
His courage on the bed, when he regains consciousness, derives from his original decision, when he first saw the branch, not to cry out. That was an hour ago and before the old man found him. On the bed he is still deciding. In time as he now experiences it, sustaining his decision is not what demands courage: on the contrary, it is the making of the decision which never ends.

.....
Everything you write is a schema. You are the most schematic of writers. It is like a theorem (pp. 51-52).

Alle battute che si scambiano il bambino e il vecchio si sovrappone la voce del narratore che discute con un interlocutore immaginario (forse se stesso) sulla precarietà dell'onniscienza a lui attribuita per definizione e sul problema della percezione soggettiva del tempo. Il termine 'caduta', messo in evidenza nel titolo, suscita inoltre una lunga serie di possibili associazioni: il volo, il peccato, la trasgressione, la sessualità, la morte. Un banale incidente, la prima intuizione di mortalità da parte del personaggio, si carica così di profondità metaforiche.

Ci sono altre cadute, voli e tonfi nel testo, sempre associati o alla morte o al sesso. La consapevolezza del personaggio della propria mortalità e la paura/desiderio che ne conseguono possono essere esorcizzati solo attraverso la sessualità. La riptezione dell'atto erotico allontana la morte; la sublimazione del desiderio sessuale per G. coinciderà con la morte.

Anche in *Don Juan* la 'caduta', con il suo ampio raggio di allusioni, appare la figura più caratteristica del discorso byroniano, la metafora madre di tutto il poema che

proprio in virtù della sua polivalenza illumina aspetti diversi di Don Juan:

L'eco ancestrale della 'caduta', che nel poema istituisce un vero e proprio codice linguistico metaforico, in quanto coscienza e limite dell'esistere, e quindi dote ambivalente negli uomini, permea il versante più illuministico di Juan, la sua integrità materialistico spirituale, il buon senso, l'istinto naturale, mai artificioso e mai puramente platonico¹⁵.

3. L'avventura della scrittura

Il riuso composito del mito di Don Giovanni non è l'unico filtro straniante della scrittura di G.; l'altro, come si è accennato, è dato dalla concomitanza di un passato storico con il presente dell'atto narrativo. La raffigurazione del passato attraverso una voce collocata in una diversa temporalità — il presente di chi scrive — è una pratica di scrittura generalmente finalizzata all'effetto comico o a quello didattico. In G. serve altri scopi: presentare una storia a più piani abolendo la prospettiva unica e inserendo nella raffigurazione il soggetto che guarda.

L'effetto quasi cinematografico di realtà che così si ottiene dilata i limiti di tempo e di luogo della storia: attraverso l'alternanza di flusso narrativo e digressioni, il lettore segue la storia di G., ma recupera anche l'io autoriale e soggettivo del narratore, il suo *hic et nunc*. E' la sua voce a costituire il raccordo tra i piani narrativi che tuttavia restano distinti.

Al modello di rappresentazione mimetico John Berger oppone così un diverso modo di guardare la realtà e di raffigurarla. Il fatto che egli sia anche critico d'arte e pittore aiuta a comprendere la tensione, così centrale in questo testo, per i problemi della rappresentazione, il disagio nei confronti della parola scritta e l'insofferenza verso le con-

¹⁵ A. Brillì, *Il gioco del Don Juan. Byron e la satira*, Ravenna, Longo, 1971, p. 57. Cfr. anche G.M. Ridenour, *The Style of Don Juan*, New Haven, Yale University Press, 1960, che dedica un capitolo all'analisi della metafora della caduta.

venzioni di un genere che predilige descrivere piuttosto che mostrare. Alla descrizione e al racconto Berger preferisce la parola 'dipinta', l'evocazione rapida di un dettaglio o di un'immagine, l'uso della metafora e dell'associazione di idee, l'exkursus metanarrativo:

Some say of my writing that it is too overburdened with metaphor and simile: that nothing is ever what it is but is always like something else. This is true, but why is it so? Whatever I perceive or imagine amazes me by its particularity. The qualities it has in common with other things — leaves, a trunk, branches, if it is a tree: limbs, eyes, hair, if it is a person — appear to me to be superficial. I am deeply struck by the uniqueness of each event. From this arises my difficulty as a writer — perhaps the magnificent impossibility of my being a writer (p. 136).

Il testo assume così un andamento laterale: la storia si dipana seguendo coordinate spaziali piuttosto che temporali, per accrezione di immagini contigue piuttosto che per la sequenza cronologica di attimi:

I have little sense of unfolding time. The relations which I perceive between things — and these often include casual and historical relations — tend to form in my mind a complex synchronic pattern. I see fields where others see chapters (p. 137).

Questa riflessione sul metodo di scrittura si incontra a metà romanzo, quando il lettore ha già scoperto da sé le regole della rappresentazione nella pratica del testo, con le sue inaspettate alternanze e combinazioni di piani.

Sono molti i punti del *Don Juan* di Byron che digressioni del genere evocano; anche lì la voce ironica del narratore poeta spesso si allontana dalla narrazione primaria per commentare sulla forma di quanto sta scrivendo¹⁶:

Nothing so difficult as a beginning

¹⁶ Cfr. J. McGann: «Don Juan's digressions are the poem's plainest illustrations of its informality just as they are the places where Byron most directly engages the argument about poetry with his contemporaries», *Don Juan in Context*, Chicago, The University of Chicago Press, 1976, p. 107.

In poesy, unless perhaps the end

(IV, i)

.....
Some have accused me of a strange design
Against the creed and morals of the land,
And trace it in this poem every line

(IV, v)

.....
But let me to my story: I must own,
If I have any fault, it is digression,
Leaving my people to proceed alone,
While I soliloquize beyond expression

(III, xcvi)

Le digressioni in *G.* sono dunque una parte essenziale dell'architettura del testo; esse rappresentano lo spazio in cui il racconto per così dire, esce fuori dalla cornice per includere la totalità, il luogo in cui, come in un dipinto cubista, si indicano le continuità tra gli oggetti della rappresentazione, e di cui si illustrano i significati. È Gertrude Stein a usare questa immagine nel suo saggio su Picasso:

A picture remaining in its frame was a thing that always had existed and now pictures commenced to want to leave their frames and this also created the necessity for Cubism¹⁷.

Le connessioni tra cubismo e prassi del testo in *G.* non sono casuali. Fu l'insoddisfazione nei confronti dell'arte tradizionale a spingere i cubisti verso la semplificazione formale degli oggetti e delle figure e verso una nuova interpretazione degli elementi base del linguaggio pittorico: forma, spazio, colore, tecnica. Nel giro di pochissimi anni essi realizzarono un linguaggio del tutto nuovo, espressione di un modo diverso di guardare al mondo esterno. Per Berger l'aspetto principale dell'estetica cubista è la sua capacità di rilevare le interazioni tra i fenomeni della realtà:

The Cubists created a system by which they could reveal visually the interlocking of phenomena. And thus they created the possibility

¹⁷ G. Stein, *Picasso* (1938); traduzione italiana, Milano, Adelphi, 1973, p. 22.

in art of revealing *processes* instead of static states of being. Cubism is an art entirely concerned with interaction: the interaction between different aspects: the interaction between structure and movement (...) It is an art of dynamic liberation from all static categories¹⁹.

I cubisti erano riusciti insomma nella maniera più soddisfacente dai tempi del Rinascimento — secondo Wylie Sypher — a collocare l'oggetto d'arte nello spazio reale e ciò non solo attraverso il loro abile uso della prospettiva simultanea ma anche attraverso una serie di « citazioni » sulla tela degli oggetti reali²⁰. Sfruttando una tecnica simile al montaggio sperimentato nel cinema da Eisenstein, i cubisti avevano assimilato nel proprio mondo pittorico elementi della realtà estranei alla pittura: pezzi di spago, stoffa, caratteri di stampa, frammenti di legno.

In *G.* si pratica una tecnica di montaggio vicina al collage, in cui i materiali utilizzati restano vistosamente discrepanti e giustapposti. Nel presentare un evento storico o un dato sociale Berger ad esempio utilizza fonti, documenti e citazioni che include nella pagina allo stato grezzo. Così, all'interno della storia di Beatrice, la zia cui *G.* fu affidato da bambino (e che lo sedurrà una volta raggiunta la pubertà) è inserito un intero paragrafo della voce « British Empire » (p. 95) tratto dall'*Encyclopedia Britannica*, edizione 1911, debitamente citato nelle note finali del volume. È solo il registro linguistico che cambia; dopo una pausa grafica si torna alla storia di Beatrice e alla sua precoce vedovanza.

L'interazione tra piani diversi della realtà e del linguaggio si realizza in *G.* anche nel montaggio della pagina. Il romanzo, oltre ad essere diviso in quattro parti e dieci capitoli numerati, è frazionato ulteriormente in sezioni di diversa lunghezza separate l'una dall'altra da spazi variabili, da asterischi, da titolature interne, da disegni, cita-

¹⁸ J. Berger, *Success and Failure of Picasso*, Harmondsworth, Penguin, 1965, pp. 59-60.

¹⁹ W. Sypher, *Rococo to Cubism in Art and Literature*, New York, Vintage Books, 1960, p. 296.

zioni musicali, poesie. Berger riesce così a rendere il senso della contiguità degli eventi senza ignorare l'esistenza separata di momenti della storia, anzi accentuando con artifici grafici l'interdipendenza tra oggetti e persone casualmente accostati:

I write in the spirit of a geometrician... I establish coordinates extensively... by likening aspect with aspect, by way of metaphor. I do not wish to become a prisoner of the nominal, believing that things are what I name them (p. 137).

Se il piano dell'intreccio fosse l'unico significante, il capitolo sesto, ad esempio, potrebbe intitolarsi « la seduzione di Camille »; ma se si attribuisce valore anche alla sua strutturazione interna e al montaggio dei diversi registri linguistici usati, la scena centrale acquista ben altro spessore metaforico. L'episodio di Camille, lungo sessanta pagine è senza dubbio l'oggetto centrale della narrazione; ma esso è preceduto da due brevi preamboli, apparentemente scollegati tra loro. Nel primo, composto da tre periodi separati da una doppia spaziatura, è l'io autoriale che parla in un linguaggio discorsivo e personale, denso di allusioni e riferimenti metanarrativi; nel secondo il tono è volutamente anonimo: una titolatura al centro della pagina — A SITUATION OF WOMEN — introduce quattro pagine di considerazioni sulla differenza della condizione maschile e femminile e sul senso dell'innamoramento per una donna dell'Ottocento.

La frase conclusiva « I hope the preceding few pages will throw some light on the story I am about to tell... » (p. 152) è separata dal racconto ancora da una lunga spaziatura e dalla citazione:

KARL MARX HAS BEEN RELEGATED
TO THE ATTIC

Giolitti in 1911

che funziona così da raccordo tra le due parti del capitolo. La famosa frase di Giolitti, una espressione metaforica riferita alla caduta delle speranze rivoluzionarie agli inizi

del secolo, può leggersi per estensione come collegata al processo di emancipazione della donna che allo stesso tempo subiva una battuta d'arresto, una sospensione.

Il montaggio delle varie sezioni serve dunque non solo ad ampliare il senso dell'episodio di Camille, rendendolo emblematico del clima di un'epoca e di un *milieu*, ma anche a dimostrare che i significati testuali non passano soltanto attraverso i nodi dell'intreccio, bensì attraverso determinate strategie linguistiche e formali. Le notazioni iniziali additano inoltre il mistero che si cela dietro ogni narrazione. Il lavoro dello scrittore è come quello di chi tenta di descrivere al buio oggetti che non riesce a identificare: il mistero che si intuisce dietro le relazioni umane, lo scarto esistente tra la percezione soggettiva del tempo e quello registrato dal calendario o dall'orologio, le realtà non traducibili in parole e racconti.

The way my imagination forces me to write this story is determined by its intimations about those aspects of time which I have touched but never identified. I am writing this book in the same dark (p. 148).

È così che in *G.* l'avventura di Don Giovanni si fa metafora ulteriore del testo diventando l'avventura della scrittura.

SPLENDORI E MISERIE
DELLA REGALITÀ SACRA IN SHAKESPEARE:
leggendo *The Great Image* di M. Marrapodi

di
Rossella Ciocca

La sovranità shakespeariana è iperconnotata, colta e gestita all'interno di una visione del reale segnata dalle modalità del pensare cognitivo prescientifico, si ostende con la ambiguità e la ricchezza semantica del simbolo. In ogni dramma di Shakespeare il re è un individuo alla cui definizione caratteriale contribuisce un apparato di riferimenti che lo scevera dai personaggi circostanti e lo proietta, insieme a tutti gli altri re, su un orizzonte evocativo di significati ulteriori. Precipitando, di volta in volta, tali apparati di contorno si addensano a comporre un alone di distinzione esclusiva che peculiarmente caratterizza la figura del sovrano. Lo spessore dei protagonisti regali e l'ampiezza stessa del raggio significante della sovranità quale elemento tematico del « teatro dei re » sono ottenuti da Shakespeare attingendo non solo alla corrente della tradizione storica ma anche nel multistratificato giacimento di racconti, credenze e pratiche, depositate, nel corso dello sviluppo di molteplici fasi di civiltà, attorno alla persona e alla carica monarchica.

Non riducibile a figura storica o a psicologema individuale, il re shakespeariano possiede una identità complessa, multidimensionale che si incarna in una immagine fortemente simbolizzata emergente a cuspide da una risposta zona di sensi da sondare. L'accesso a tale ambito di repertori connotativi è stato ottenuto dalla critica mediante

gli strumenti dell'analisi culturale, con prioritario riferimento alla contemporaneità storico-ideologica dell'epoca, accordando però poca attenzione all'indagine che ricostruisce le eredità tradizionali di origine anche arcaica.

Fra tutti gli aspetti messi in luce dalle letture critiche della regalità shakespeariana nella sua dimensione simbolica, certamente uno importante è quello che sottolinea la relazione del sovrano con l'ordine del proprio regno. Ma l'enfasi accordata alla « carica regale » e alle sue responsabilità nel campo dell'ordine viene talvolta interpretata come adesione dell'autore alle teorie che nella società — con la dottrina delle gerarchie e della non ribellione — e nella storia — con la tematica della provvidenza e del disegno divino — si ergevano a ideologizzata difesa del potere regnante¹. Meno angustamente, invece, il tema delle garanzie regali dell'ordine viene espanso da altre letture, anche se solo in accenno, su un piano di decodifica allargato che, inoltrandosi nel campo del mito e della religione, lo interpreta quale riferimento alla statura mistica propria del sovrano e alla sua capacità di mantenere una stabilità universale di natura energetica².

Senza entrare nel merito dei conformismi o degli anti-conformismi di Shakespeare come autore del suo tempo, il binomio re-ordine suggerisce ulteriori implicazioni e ramificazioni nella profondità simbolica della cultura rinascimentale inglese intesa come segmento di un continuum che reclama, accanto alle analisi delle rifunzionalizzazioni ultime, anche la ricerca delle origini prime delle ideologie che elevano il potere a dimensione sacrale. Gli strumenti delle metodologie d'indagine storico-antropologica consen-

¹ Cfr. ad esempio M. M. Reese, *The Cease of Majesty*, London, Arnold, 1961, p. 121: « The office of king, magnified by the heroic imagination was elevated into an order-symbol as much in tune with his artistic needs as with his social sympathies ».

² Cfr. al riguardo M. Mack, *Killing the King*, New Haven and London, Yale U.P., 1973, p. 25: « Most important, however, of all the dimensions of ideal kingship is not the divinity that doth hedge it, but its capacity to maintain a stable, just, and energetic order... ».

tono un recupero verticale a ridosso di tali radicamenti nel passato e favoriscono, tramite il percorso di itinerari, poco frequentati e talvolta molto distanti dal testo in sé, il dischiudersi di possibilità interpretative in grado di sostenere non soltanto l'orientamento di lettura di alcuni interi drammi bensì anche una ricostruzione coerente del discorso svolto da Shakespeare sulla tematica regale all'interno di tutto il canone della sua produzione drammatica.

Il rapporto, di sintonia e di responsabilità, tra il re e l'ordine del regno, percepito come macrocosmo, era al centro di un sistema di culto di origine pagana (germanica e celtica) che divinizzava la figura del sovrano. L'antico monarca era un personaggio eminentemente sacro, capo spirituale della comunità oltre che leader politico, intratteneva i rapporti con la sfera dell'aldilà e operava da tramite nello scambio religioso tra umano e divino. Convogliando le offerte propiziatorie e le richieste di elargizione del basso verso l'alto, egli si poneva a personale garanzia della risposta positiva degli dèi ai bisogni e alle domande dei propri sudditi. I suoi compiti cerimoniali, il suo ruolo sacrificale e la serie di tabù cui veniva assoggettato, componevano la sfera di azioni rituali che lo qualificavano come massimo sacerdote del suo popolo.

Ma per poter ben 'fare' per il gruppo, il sovrano doveva anche 'essere' in modo particolare e il successo del suo agire dipendeva oltre che dall'osservazione di precise regole di comportamento, soprattutto dalla sua intrinseca natura soprannaturale ereditata come patrimonio di famiglia dal progenitore divino che aveva fondato in tempi storici relativamente recenti, come risulta dalle varie genealogie regali sopravvissute, la stirpe all'interno della quale i re dovevano essere reclutati³. Come discendenti

³ « Kingship is the Anglo-Saxon political institution *par excellence* and gives cohesion to the realms established by the invading tribes. In each kingdom the royal race — the *stirps regia* — which sprang from its founder provided the source from which the individual rulers were chosen, and the earthly founder was the god who was the divine ancestor of almost every Anglo-Saxon royal house,

del dio supremo, i sovrani possedevano una dotazione di natura mistica che si caratterizzava come una sorta di esuberanza di energia vitale o 'mana' che li rendeva non solo più forti e resistenti dei comuni mortali ma anche in grado di esercitare benefici influssi su tutto ciò che li circondava⁴. Il loro tocco guariva⁵, la loro persona garantiva la pace per un raggio magico inviolabile⁶, la loro presenza sul campo di battaglia favoriva la vittoria⁷, la loro azione nelle feste del ciclo agricolo propiziava la fertilità della terra e la domesticità degli animali, il loro porsi in contatto col tempo nel « fare l'anno » assicurava la stabilità meteorologica e il ritorno ciclico delle stagioni⁸. La rego-

Woden », W. A. Chaney, *The Cult of Kingship in Anglo-Saxon England*, Manchester U.P., 1970, p. 7.

⁴ « Kings were not only supposed to have better physical constitutions than others, manifested by longevity and the fact that their wounds healed more quickly than those of ordinary men, but they were also expected to be able to import health and healing. », H. A. Meyers, *Medieval Kingship*, Chicago, Nelson-Hall, 1982, p. 4.

⁵ Vedi su tale specifico argomento il ben noto studio di Marc Bloch, *Les rois thaumaturges. Etude sur le caractère surnaturel attribué à la puissance royale particulièrement en France et en Angleterre*, Paris, Max Leclerc, 1961 (ed. it. Einaudi, 1973), cfr. in particolare il libro primo, cap. II e il libro secondo, cap. III.

⁶ « The king imparted peace, not only to his residence, but to a considerable district around it. Three miles, three furlongs, and three acre breadths, nine feet, nine palms, and three barley corns constituted the mystical radius of the verge, which was reckoned from the town or mansion where the king held his court; and within this ambit the protection afforded by royalty was to remain inviolated. », *The Collected Historical Work of Sir Francis Palgrave, K. H.*, edited by his son Sir R. H. Inglis Palgrave, F.R.S., 10 vols., Cambridge, U.P., 1919 (*The English Commonwealth*, part I, p. 233).

⁷ « The king as bringer of victory is another royal role which continues in Anglo-Saxon England. Whether or not descended in function from the tacitean 'dux' or war-chief, the Germanic king of the age of migration is leader of the war-hosts. He intercedes with the gods, particularly Woden, for victory, and this ancient concept of the king 'lucky' in war is maintained in England as well. », W. A. Chaney, *op. cit.*, p. 109.

⁸ Vedi a tale proposito W. A. Chaney, *op. cit.*, pp. 86-90, e in riferimento alle tradizioni celtiche M. Draak, « Some Aspect of King-

lare vicenda dei corpi celesti derivava, inoltre, dall'equilibrio energetico stabilito dal sovrano nel suo regno. La prosperità della nazione dipendeva in definitiva dalla personale abilità del monarca che veniva identificato, sia nel suo ruolo di intermediario con la divinità, che in quello di centro dinamico dell'universo-regno, come più prossimo e diretto responsabile delle sorti del popolo e dell'ordine totale quale imprescindibile premessa per il benessere di tutto il gruppo.

Difendendo misticamente la produttività agricola, la stabilità cosmica, la salute e la pace sociale, infatti, il re sacro rappresentava simbolicamente, prima dell'avvento della scienza e all'interno di una visione religiosa del reale, le grandi conquiste della cultura umana, intendendo per questa una progressiva attività ordinatrice dell'universo naturale avvertito come caotico e pericoloso. Le vittorie riportate con le tecniche di domesticazione di piante e di animali, con la elaborazione di cosmologie e di teorie di funzionamento dei fenomeni celesti, con la medicina, con la legge e con le norme che regolano la convivenza organizzata, avevano sottratto gli uomini alla tirannia del caso e dell'inintelligibile e gli avevano consegnato il potere della razionalizzazione e della ricostruzione ordinata del reale. Il sovrano nella sua dimensione simbolica incarnava tale potere, ma anche di converso tutti i rischi connessi alla perdita di questo, paventata come un ritorno ad uno stato di caos preculturale. Sterilità, carestie, siccità, terremoti, alluvioni, guerre intestine, sconfitte, epidemie erano il segno temuto di un possibile ritorno al passato primordiale, di una ricaduta nella pernicioso soggezione dell'uomo alla natura non dominata. E se dal buon sovrano, come ancora dopo la conversione al cristianesimo attestano le parole di Alcuino da York, dipendevano la prosperità della nazione, la vittoria in battaglia, la mitezza del clima, l'ab-

ship in Pagan Ireland », in *La regalità sacra, contributi al tema del VII congresso internazionale di Storia delle Religioni* (Roma, aprile 1955), Leiden, E. J. Brill, 1959.

bondanza dei raccolti, la fecondità delle donne e la salute di tutto il popolo⁹, da un cattivo re invece derivavano al regno solo « carestie e pestilenze »¹⁰.

Tale sistema di credenze rimase operante per tutto il Medio Evo pur subendo, come è ovvio, continui rimodellamenti. Perdendo la iniziale compattezza e organicità che lo ponevano al centro della religiosità pagana, esso infatti si frantumò progressivamente, degradandosi a livello di superstizione spicciola e stemperandosi in ulteriori nuclei dottrinari di più recente costituzione. Ma nel '500 inoltrato, ancora era possibile rinvenire le tracce di quelle tematiche e non solo a livello di cultura popolare, il complesso sistema di corrispondenze e di tassonomie che continuarono ad organizzare il reale e a regolare l'approccio della conoscenza, rispecchiavano, intessute nella propria struttura, le credenze antiche sui rapporti intrattenuti dal sovrano con le varie sfere del reale — naturale, cosmico, sociale, — e le sue responsabilità nel mantenimento dell'equilibrio e dell'ordine all'interno di e tra queste. La teoria dei due corpi del re o del monarca come fonte di ogni giustizia, conteneva, tra altre, con nuovo linguaggio e certamente con diversa risonanza, concetti e principi antichi, fortemente radicati nella cultura tradizionale britannica e che identificavano ancora il sovrano quale simbolo di una stabilità di natura mistica ed energetica oltre che di mera conservazione politica. La densità della simbologia regale dell'ordine era dunque ancora disponibile per l'utilizzazione poetica e drammatica.

Le storie dei re shakespeariani sono in genere racconti di monarchi o di monarchie in crisi. Re deposti, traditi, ingannati, colpevoli per inettitudine o per aver conquistato col sangue e l'usurpazione il loro diritto a regnare, « tutti assassinati ». Le conseguenze nefaste nei vari drammi sono,

⁹ Cfr. *Alcuin of York: his Life and Letters*, by S. Allot, York. The Ebor Press, 1974, p. 22.

¹⁰ « If the leaders do not serve God, Aelfric preaches in one of his homilies, 'God will manifest to them their contempt of Him either by famine or by pestilence' », in W.A. Chaney, *op. cit.*, p. 72.

con maggiore o minore enfasi, costantemente illustrate con le descrizioni della progressiva degradazione dei regni il cui trono è stato in qualche modo colpito. La morte del re, il suo abbandono della patria, il regicidio e l'usurpazione determinano la rottura degli equilibri che sostengono la stabilità nel reame e provocano l'emersione dei fenomeni di ribaltamento e di inversione, simboli di un ordine rovesciato e quindi di caos. Terremoti, comete e meteore nel cielo, eclissi, prevalenze della notte sul giorno, lune insanguinate, testimoniano nello spazio la caduta del mistico potere di controllo cosmico del sovrano: straripamenti, stagioni saltate, raccolti marciti e alberi seccati, commentano in natura la perdita della forza vitale e di crescita che il re infondeva alla vegetazione e il crollo del suo dominio regolatore del tempo; epidemie, ribellioni, discordie, inversioni e scambio di ruoli rappresentano tra gli uomini la scomparsa del principio supremo dell'ordine della gerarchia e della legge che il sovrano incarnava nella sua stessa persona. Questi segni predicono o registrano nel macrotesto shakespeariano la calamitosa scomparsa del buon sovrano¹¹, del re sacro che con il suo 'mana' alimentava e sorreggeva il delicato sistema di bilanciamenti e interdipendenze che, strutturando la realtà nel suo assetto ordinato, garantivano all'interno del regno il benessere e la prosperità per tutti i sudditi.

Espressione di un arcaico pensiero mitico, modellato su una causalità analogica e prescientifica, la sacralizzazione della regalità rispecchia il rapporto difficile e travagliato della civiltà umana con il mondo della natura. Esso rappresenta il rafforzamento della dominazione empirica e tecnica faticosamente raggiunto in alcuni campi del reale, con gli strumenti autorassicurativi dell'ideologia religiosa e della pratica rituale. La credenza che propone il re come garanzia di ordine e di regolarità in ciascun settore dell'esperienza umana, nella sfera sociale come in quelle cosmico-metereologica e della vegetazione, ribadisce con il

¹¹ Cfr. *Richard II*, II, 4, 11-15.

linguaggio del mito, la dipendenza dell'uomo dalla Natura, dai suoi cicli e dalle sue imprevedibili turbolenze, sottolineando la parzialità delle conquiste culturali persino nell'ambito prettamente organizzativo della gestione della convivenza. La alienazione delle responsabilità del consueto andamento dei fenomeni naturali e sociali e la loro attribuzione ad un onnipotente sovrano configurato quale divinità terrena, denunciano in effetti uno stato di insicurezza esistenziale e il timore latente che le prime e fondamentali conquiste culturali potessero rivelarsi reversibili e non già definitive.

All'interno delle culture prescientifiche, una tale costruzione di senso, pur nei limiti del ridimensionamento impostole da una empiria molto più sofisticata, può conservare una sua certa validità e giungere tramite il canale della tradizione a figurare nel background di un drammaturgo del '500. Non tanto nel loro significato letterale quanto più nella pregnanza simbolica che le sostanzia, le credenze nelle virtù mistiche del sovrano vengono infatti assunte e rifunzionalizzate, tra i repertori e i temi della scrittura shakespeariana. La teoria che elevava il re a cardine ordinatore del reale viene investigata principalmente nelle sue implicazioni negative, come perdita. Perdita della vita dei re come caduta della sacralità e della legittimità del potere, perdita dell'ordine nel regno e nell'universo come scomparsa di un sistema di valori e di sicurezze che i tempi nuovi andavano spezzando.

Nati come simbolo della conquista e dell'ordine culturale in senso assoluto, la statura sacra della monarchia e l'insieme di corrispondenze ad essa collegato, appaiono come uno dei motivi privilegiati del teatro shakespeariano per illustrare, al contrario, il tentennamento, lo svilimento e l'inadeguatezza di un sistema di categorie culturali ben preciso, corrispondente alle conoscenze e alle leggi del passato medievale, e lo spaesamento di fronte ad un nuovo e più complesso ordine in cui, tra l'altro, il potere non era più presentabile come al di sopra delle parti in quanto troppo palesemente coinvolto nella mischia tra interessi privati in conflitto. L'attività di governo era ormai stata

dichiaratamente concepita come pratica politica disincantata e sottratta alle regole della morale, la ragione di stato aveva sconfitto i dogmi della fede religiosa, lo splendore delle corti era stato riconosciuto come mera pompa, la missione divina del sovrano ridotta a motivo propagandistico e strumento per la creazione del consenso. La crisi della monarchia shakespeariana — la morte dei re, il loro fallimento — illustrata col ricorso ad antichissime credenze che sacralizzavano la regalità, rappresentava dunque, e drammatizzava simbolicamente, la crisi di un mondo di idee e di convinzioni che si andava scontrando con le verità della storia e del cambiamento, e con le nuove filosofie che insinuavano un diverso principio di realtà privando per sempre i re della loro sacertà connaturata, della loro carica mistica e di quella loro potenzialità energetica che li aveva posti al centro dell'universo.

« Anatomizzata, spogliata delle sue componenti trionfali »¹², la regalità e la sua crisi sono assunte nel testo di Michele Marrapodi, *The Great Image: figure e immagini della regalità nel teatro di Shakespeare*, a comune denominatore tematico di alcuni drammi, isolati o raggruppati in insiemi solo in parte ispirati ai tradizionali accorpamenti del canone. L'intento dell'autore è di ripercorrere la pista segnata nel macrotesto dall'impiego dell'« immagine-concetto »¹³ della sovranità, puntando alla scoperta della varietà di effetti drammatici prodotti dalla medesima guida tematica, di caso in caso differentemente elaborata e trattata. La « natura ambivalente della regalità »¹⁴ — la sua grandezza e la fragilità complessa della sua componente umana — costituisce la lente attraverso la quale i drammi vengono inquadrati in questo saggio, ispirato alla corrente di studi che dedica speciale attenzione alle influenze esercitate nella scrittura di Shakespeare dalle convenzioni e dai codici culturali della sua epoca.

¹² M. Marrapodi, *The Great Image: figure e immagini della regalità nel teatro di Shakespeare*, Roma, Herder, 1984, p. 22.

¹³ *Idem*, p. 136.

¹⁴ *Idem*, p. 22.

Il riferimento ad alcuni dei grossi studi teorici che hanno fornito lo spunto¹⁵ o che hanno fondato una tale pratica di lettura¹⁶, accompagna quindi puntualmente questa indagine che si avvale inoltre del contributo di numerose altre suggestioni, tratte dalla critica di tendenza affine. L'analisi sembra, anzi, talvolta assumere consapevolmente la funzione di connettivo fra repertori critici più o meno classici all'interno di uno schema unificante atto a trasformare tali materiali eclettici in componenti organiche di un discorso sulla regalità nel macrotesto shakespeariano. I pericoli insiti in tale procedura non vengono invero sempre evitati e qualche deviazione dalla direttrice principale della discussione si produce, determinando con l'indugio su suggerimenti troppo specifici per potere essere riassorbiti nella tesi di base del lavoro, un rallentamento inopportuno ai fini della fluidità e della forza dell'intero discorso.

Tappa d'obbligo non disertata, il *Richard II* è riosservato seguendo le indicazioni di Kantorowicz nel suo saggio su Riccardo e il doppio corpo regale¹⁷. La degradazione progressiva della carica monarchica e del suo sacro statuto si consuma quasi cerimonialmente nel susseguirsi di identificazioni del corpo naturale del re nelle tre immagini del 'god', del 'fool' e del 'king'. Tre scudi alzati a difesa, meramente verbale, della propria autorità sovrana, tre artifici puramente retorici che miseramente falliscono e non scongiurano il dissolvimento finale di tutti gli attributi regali

¹⁵ E. H. Kantorowicz, *The King's Two Bodies*, Princeton, U.P., 1957.

¹⁶ E. M. W. Tillyard, *The Elizabethan World Picture*, London, Chatto & Windus, 1943; *Shakespeare's History Plays*, London, Chatto & Windus, 1944.

¹⁷ « The legal concept of the king's two bodies cannot, for other reasons, be separated from Shakespeare. For if that curious image, which from modern constitutional thought has vanished all but completely, still has a very real and human meaning today, this is largely due to Shakespeare. It is he who has eternalized that metaphor. He has made it not only the symbol, but indeed the very substance and essence of one of his greatest plays: *The Tragedy of King Richard II* is the tragedy of the king's two bodies. E. H. Kantorowicz, *op. cit.*, p. 170-171.

di Riccardo che spoglierà sé stesso della sua sovranità.

La concezione tradizionale dell'ordine e delle corrispondenze viene introdotta come codice epistemologico che illustra, da sfondo drammatizzato, la gravità del colpo inflitto alla statura sacra del sovrano. Colpo che non esaurisce la sua portata distruttrice nelle personali sofferenze di Riccardo ma si perpetua come una maledizione nella storia dei successivi regni o per lo meno di quello immediatamente seguente.

Consentaneamente alle posizioni espresse soprattutto da Tillyard, le due parti dello *Henry IV* vengono lette come un unico dramma inintellegibile se decurtato delle premesse stabilite nel *Richard II*. Incombente, sulla crescita e sulla formazione del principe Hal che realizza il suo apprendistato regale attingendo ecletticamente dal padre, dal cucino Hotspur, e dall'amico Falstaff, si svolge la catena di nefaste conseguenze innescate tutte, secondo una concezione della storia come sequenza temporale regolata dal rapporto causa-effetto, dall'atto di usurpazione del corpo politico compiuto da Bolingbroke. Ribellione e tradimento perpetrati ora ai suoi danni, tormentano il colpevole sovrano impedendogli di riconciliarsi con la propria gravata coscienza attraverso il viaggio espiatorio in terra santa, e la malattia e il comportamento imprevedibile del figlio ed erede lo costringono ad un pessimismo amareggiato che lo esclude da qualsiasi gioia derivante dall'esercizio del potere.

Mentre l'immagine regale che esiterà nella perfezione un po' convenzionale di *Henry V* va man mano costruendosi, le due parti dello *Henry IV* drammatizzano dunque la crisi di una monarchia viziata dal suo inizio sacrilego e su cui pesa la violenta morte del grazioso Riccardo.

Se osservati però non solo in relazione all'antecedente teatrale del *Richard II* ma anche in rapporto al successivo *Henry V*, questi due drammi sembrano poter acquisire ulteriore peso e spessore, costituendosi come tappa intermedia di una sequenza in cui la regalità e i suoi differenti modelli vengono seguiti ed indagati attraverso tre variate incarnazioni della figura monarchica.

Nel suo insieme, infatti, la tetralogia è osservabile anche nei termini di uno studio sugli apparati che connotano la regalità e la qualificano come istituzione più peculiarmente politica oppure anche religiosamente rilevante, approfondendo l'osservazione degli effetti prodotti dal differente bilanciamento raggiunto in ciascun personaggio da tali caratterizzazioni, non solo in relazione all'immagine del potere ma anche in rapporto alle varie conseguenze drammatiche che dalle vicende personali e dall'identità del sovrano si originano.

Riccardo II assume ed espande la dimensione sacrale della monarchia, nella sua figura di re questa prevale a discapito dell'aspetto profano che è anche quello politico e di responsabilizzazione attiva del capo nei confronti dello stato. Nel suo rifiuto dell'azione e nell'indugio protratto nella sfera della pura cerimonialità, nella sua inclinazione allo scandaglio delle dimensioni dell'essere, dell'apparire e del rappresentare in contrasto con le esigenze di una iniziativa pratica e concreta capace di risollevare le sorti del suo regno, Riccardo ambisce a ricreare la figura prototipica del 'rex' germanico, del personaggio tra il mitico e lo storico, a cui era chiesto di 'essere' per il gruppo non di agire per esso¹⁸. Il rex riuniva simbolicamente in sé il popolo e lo rappresentava nel rapporto con gli dèi assumendo, di converso, il compito rituale di trasmettere tra gli uomini la volontà divina. Riccardo si atteggia come l'unto per eccellenza, il suo calvario è stato più volte paragonato alla passione di Cristo, egli fa di tutto per convincersi di essere il deputato eletto e santificato, il protetto del Signore, il suo vicario, il suo sacerdote. Ma si accorgerà di non essere tale, né tale atteggiamento lo salva dalla sconfitta, perché la dimensione sacrale è inattuabile ormai per Riccardo. Essa è infatti definitivamente sfatata dall'usura di un modello arcaico reso obsoleto dalle mutazioni interne all'ambito del potere e non più utilizzabile se non atteggiato in forme aggiornate e coerenti a tali tra-

¹⁸ « Reges ex nobilitate, duces ex virtute sumunt » (Tacito, *Germania*, cap. 7).

sformazioni. A lui altresì manca la componente laica del potere, l'archetipo del 'dux', guida del gruppo nel combattimento per la difesa attiva e per la vittoria¹⁹.

Riccardo inverte tutti gli schemi di corrispondenza che attribuivano alla sovranità la responsabilità della salute, del benessere e della pace del suo paese in virtù dei mistici vincoli di solidarietà e sintonia tra la sua persona e gli ambiti naturali, cosmici e sociali del regno. Ma il magico contatto tra la sua sovranità monca e la patria, produce effetti devastanti, un processo distruttivo che si ripercuoterà in tutte le sfere del reale, scardinandone le fondamenta di ordine e di armonia che sostanziano l'equilibrio complessivo del reame.

Henry Bolingbroke interviene dunque quasi come antitesi di Riccardo, e dietro l'opposizione tra parola e silenzio che già caratterizza la loro ossimorica complementarietà si profila precipua anche la polarità dualistica essenza/azione. Diventato re, lui che non era nato per 'esserlo', Henry IV deve continuare ad agire per mantenere il suo potere e difenderlo dai pressanti agguati che le varie fazioni gli tendono. La sua forza non è tanto quella del diritto quanto ancora quella degli eserciti, e il suo intento di riparazione che potrebbe cancellare la macchia dell'origine sacrilega del suo potere è frustrato dalla continua necessità di difesa del suo trono che lo trattiene in patria, fino ad essere del tutto vanificato dal tragironico approdo, poco prima di morire, nella fatidica Jerusalem Chamber. L'asse della regalità di Enrico IV pende dal lato opposto a quello di Riccardo, egli è un buon sovrano, giusto ed energico con il senso dello stato e della responsabilità, ma la sua identità sovrana è a sua volta simmetricamente carente rispetto a quella del re da lui depresso. Per il sistema di principi ruotanti attorno alla monarchia tradizionale egli

¹⁹ A proposito delle due figure del 'rex' e del 'dux' e della loro influenza sulla formazione della regalità britannica vedi Jan de Vries, « Das kōningtun bei den Germanen » in *Saeculum*, VII (1956), pp. 296-297; e W. Stubbs, *The Constitutional History of England*, 3 vols., Oxford, Clarendon Press, 1926, (I ed. 1874), vol. I, p. 73.

non è infatti un sovrano legittimo ma un usurpatore e indirettamente un regicida, la sua colpa lo schiaccia nella soggezione alla nemesi storica che non gli concede mai la serenità e lo priva di quella dignità fatta di apparati cerimoniali e simbolici che eleggono la regalità a potenza religiosa, dotandola di una elevazione soprannaturale. I collegamenti mistici tra il sovrano e il suo dominio sono quindi nuovamente investigati nel senso negativo dell'inversione caotica: la malattia che condurrà il re alla morte è ancora malattia di tutto il regno dove le stagioni saltano, le nascite sono mostruose, le maree si susseguono senza riflusso²⁰.

Nell'ultima tappa del ciclo storico sembra però delinarsi una ipotesi di positiva riconciliazione tra le due dimensioni del sacro e del profano all'interno della carica regale, e sull'esempio della monarchia anglo-sassone di conquista nata dalla fusione dei due personaggi del 'rex' e del 'dux' sembra dunque modellarsi la sovranità riequilibrata di Henry V²¹.

Enrico è un vincente, ma tra le ragioni del suo successo c'è forse anche la ritrovata unità di immagine che gli permette, in virtù di un accesso legittimo al trono, di diventare agli occhi del suo popolo il simbolo della compattezza e della solidarietà nazionale. Egli trasforma l'unanimità e il consenso nella forza di impatto della sua continua azione ed iniziativa, e le sue conquiste e le sue vittorie lo rendono a loro volta un re grande, un protagonista di un'epopea leggendaria con un alone di sacralità adeguata al successo delle sue imprese. Non c'è segno di caos nell'Inghilterra del suo periodo di regno, non c'è perturbazione che possa inficiare l'immagine di equilibrio cui spetta all'esterno di rispecchiare la giusta proporzione raggiunta nel bilanciamento tra le varie componenti della regalità. Henry V è un vero condottiero, un abile politico ma soprattutto egli è l'Inghilterra, lo spirito della nazione, il suo capo mistico, ed agisce per garantirvi con il prestigio anche la prosperità e la pace che seguono le guerre vittoriose.

²⁰ Cfr. *Henry IV part II*, IV, 4, 120-125.

²¹ Cfr. nota numero 19.

L'ideologia dominante del dramma è ovviamente il patriottismo, la magnificazione del sovrano è connessa più alla sua azione di riconquista territoriale che non ai fondamenti intrinseci della carica; ma la macchia dell'usurpazione è ormai cancellata e quindi Henry possiede tutte le prerogative per trasformare l'aspetto profano del suo successo nell'elemento base di una sacralizzazione coerentemente modellata sulla aggiornata valutazione della grandezza del potere in termini di possesso ed egli viene quindi glorificato come re-eroe mitico attorno alla cui figura l'ammirazione e l'ossequio generale assumono le modalità del culto religioso.

Se le due anime del potere, quella sacra e quella profana, vengono dunque riunite ed amalgamate in questo sovrano, è pur vero però che l'altro dissidio fondamentale, quello tra la carica e la persona, rimane aperto e dominante in tutta la tetralogia. Riccardo muore come re nella disperazione della perdita della sua anima immortale legata alla corona, Henry IV spende la sua vita di monarca alla ricerca di una ricomposizione tra sé stesso e un modello di sovranità solida e sicura che non gli è concesso di realizzare, mentre Henry V avverte forse più di tutti il peso delle responsabilità che il potere e il successo procurano all'uomo di governo, risucchiato e vessato nella sua fragilità di essere terreno dai doveri che la statura e il ruolo regale gli impongono come prioritari.

Il sentiero problematico del contrasto interno tra i due corpi del re è seguito anche nell'*Hamlet*: « Ancora una volta è l'aspetto umano della regalità e del potere al centro della ricerca. Non l'immagine della suprema autorità agghindata coi suoi tradizionali simboli ed emblemi ma, appunto, la fragilità, le debolezze, le mortali miserie che questi vani regalia rivestono »²². Anche in questo caso, quindi, non è l'esaltazione ma la crisi della sovranità — a partire dal regicidio e dalla conquista illegale della corona — che si trova al centro delle motivazioni da cui muove la

²² Cfr. M. Marrapodi, *op. cit.*, p. 81.

vicenda del dramma. Complicato dal fratricidio e dall'incesto, il tema dell'usurpazione, coinvolge qui tragicamente non solo la dimensione pubblica ma anche quella privata dei personaggi spingendo il protagonista ad una generale sfiducia non soltanto nelle istituzioni ma nell'uomo stesso contaminato dalla corruzione che è però originariamente sociale²³. Intrecciate, le tradizionali metafore dello stato come corpo umano insieme alle immagini della finzione teatrale e del trucco femminile come mascheramento immorale, determinano la generale atmosfera di doppiezza e di malattia che, oscillando nella connotazione tra i singoli protagonisti e l'intera comunità nazionale, a riduzione o ad estensione sineddochica della corte, è volta a stigmatizzare una intera concezione del potere basato su apparenze false e nascoste putrescenze. La ricerca della verità da parte del giovane Hamlet, è frustrata dall'infetta ipocrisia che si è estesa dal vertice regale a tutta la Danimarca.

In effetti la crisi che ha colpito l'istituzione regale determinando, nelle premesse dell'azione, l'inizio della situazione drammatica, anziché risolversi continua a coinvolgere nella sua onda sismica le propaggini e gli ambiti innestati sul ceppo centrale della figura del re. La vita, gli affetti, l'amicizia, la fedeltà, la religiosità e i valori in genere dei personaggi della corte subiscono una progressiva contaminazione, una destrutturazione che ha però lo scopo di travalicare le loro individuali personalità e di fare emergere le contraddizioni, i limiti, i punti deboli, le fragilità di un modo di intendere e di comportarsi ormai privo di respiro vitale e che si proietta palesemente oltre la vicenda per assumere i connotati di una crisi epistemologica propria di quella particolare epoca di trapasso. Lo sgretolarsi del sistema medievale di conoscenza e di sicurezze è infatti avvertito nell'*Hamlet* e, colto in una fase di delicato avvio ancora privo della consapevolezza, esso emerge attraverso la sensibilità di un principe problematico e di tendenze nichiliste. Anche in questo dramma o forse soprattutto in

²³ Cfr. M. Marrapodi, *op. cit.*, p. 75.

questo, la scomparsa del re legittimo, la sua uccisione, l'usurpazione, la tirannia sono espedienti per rappresentare, utilizzando lo schema tradizionale che alla crisi della monarchia faceva seguire la crisi totale del regno, il cambiamento traumatico del passaggio alla nuova era. Passaggio inteso come perdita, perdita esistenziale, perdita etica, perdita religiosa, perdita assoluta, enfatizzata alla fine del racconto dalla ricomposizione negata, dall'intrusione di un re straniero su una scena di morte che non ha saputo trovare in sé il germe della rinascita.

L'infezione dilagante del corpo politico in *Hamlet* diventa in *King Lear* una spaccatura, con la conseguente perdita della regalità da parte del sovrano che nella improvvisa divisione del regno smarrisce non solo l'apparenza ma la sostanza stessa del suo potere. Tale traumatico divorzio si trasforma però nell'occasione che lascia libero l'uomo Lear di cancellare « l'egotismo e i falsi principi generati da una errata concezione della dignità e autorità del sovrano »²⁴ per perseguire finalmente il riscatto della propria dimensione umana in un processo di denudazione simbolica che lo riporta a scoprire le radici della sua mortalità.

Ma il distacco dalla carica non appare comunque in Lear semplicemente come il prodotto accidentale di un errore di giudizio ingenerato da un'insana presunzione; la lacerazione da lui provocata inizia già con la decisione stessa della spartizione del regno e con la separazione dall'estensione naturale del suo corpo di monarca rappresentata dalla terra con cui egli dovrebbe essere tutt'uno. La vicenda di Lear si presenta quasi come una deliberata opera di demolizione della propria dignità sovrana; le tappe per cui passa, di negazione in negazione, sono le fasi di una sorta di suicidio graduale scandito da colpi formidabili inferti con determinazione a distruggere uno dopo l'altro i fondamenti che sostengono la sua statura di monarca.

Lear si stacca dunque dalla terra, interrompendo il flusso vitale che unisce un regno al proprio re e nel fare

²⁴ Cfr. M. Marrapodi, *op. cit.*, p. 87.

ciò invalida una delle più importanti ipostasi-funzioni del sovrano, il suo essere e garantire — rappresentandole — la legge, la giustizia e la pace nel suo dominio. Nella sua famiglia e nella sua corte egli introdurrà l'ingiustizia e scatenerà il conflitto violando e perdendo la sua stessa autorità di giudice subito dopo aver emanato il suo sventato verdetto. La diffidenza, il tradimento, ormai infatti dilagano, i deboli subiscono e vengono spossessati delle loro prerogative, alla logica del diritto viene sostituita quella della forza e del sotterfugio.

Nel terzo dei suoi errori fatali egli si lascerà privare del suo seguito armato ridotto, con poche veloci parole, alla metà, a un quarto della sua iniziale consistenza e poi infine annullato del tutto, ed alienerà da sé, quindi, anche l'anima guerriera della regalità sacrificando il suo ruolo di signore della lotta e della vittoria. Pur non avendo esitato ad usare il suo potere per bandire per sempre la innocente Cordelia, Lear infatti non è sfiorato nemmeno dall'idea di utilizzare la forza contro le altre due figlie, e in questa apparente incongruenza prende sempre più corpo l'ipotesi di un'intenzione autolesionista ulteriore che procede solo in parziale dipendenza dalle circostanze esterne, ma che rispetta anche autonomamente un percorso di morte già stabilito. Lear che si libera nella tempesta dei suoi abiti regali realizza l'atto finale della sua dissoluzione monarchica. Contemporaneamente egli disfa l'apparenza e la sostanza più intima della sua regalità. Cancella i segni del potere e simbolicamente tutti gli apparati spettacolari e iconografici che, enfatizzando la dimensione religiosa della carica, traducono in termini semiotici la differenza e l'elevazione in alto del vertice regale rispetto al resto della comunità. E nel contempo con l'invocazione alla natura e agli elementi a scatenarsi, alle forme a perdersi e a confondersi fino alla distruzione universale, Lear nega l'incardimento più profondo del suo ruolo di monarca nella struttura del suo regno, e cioè la propria funzione di garante dell'ordine, dell'armonia e dell'equilibrio non solo nel sociale, dove già ha provocato col suo atto di ingiustizia l'insorgenza del disordine nei rapporti familiari e gerarchici,

ma anche nelle dimensioni naturali e cosmiche che egli, dopo avere allontanate da sé, affida ora al dominio del caos.

Se in Lear spogliato dalla sua carica, l'uomo rivela la sua dignità prima di lasciare comunque la vita, il sovrano invece è morto irrimediabilmente senza remissione e senza che alcuno possa alla fine rioccuparne il posto ormai del tutto svuotato.

Letto sempre nel confronto tra persona e carica, il *Macbeth* invece presenta una situazione drammatica sostanzialmente differente: « Per l'intero corso della tragedia il tiranno insegue una idea di forma, di pompa, di decoro che non riuscirà mai a raggiungere. Il suo regno sarà privato di quella immagine della regalità che viene esaltata dalla cerimonia e dal fasto che, invece, caratterizza la maestà di Duncan »²⁵. Sottolineato dalle numerose e ben note metafore vestimentali degli abiti inadatti o imprestati, la inadeguatezza di Macbeth a svolgere il ruolo del sovrano denuncia in questo caso l'isterilimento di un corpo politico usurpato, ridotto a mera spoglia svuotata delle implicazioni etiche e svilta dalla desacralizzazione della carica.

Ma Macbeth non è solo un sovrano inadeguato, la sua figura è molto più significativa, il suo errare molto meno causale. Lui stesso e la sua esperienza regale, possono essere assimilati, ampliandone la dimensione tragica, rispettivamente a una figura di doppio e a un interregno di tipo rituale come quelli che intervallavano la morte di un sovrano e l'elezione del successore e che erano caratterizzati da una sospensione temporanea di tutte le regole e le leggi che disciplinavano la normalità. Se Duncan è, infatti, tra tutti i re shakespeariani, quello che risulta più minutamente ricalcato sullo schema classico delle attribuzioni della regalità e cioè connotato in termini di ordine e di compattezza gerarchica, di giustizia e di riconoscenza, di abbondanza e di fertilità in natura, di fecondità e salute tra uomini e animali e di splendore cosmico, Macbeth, dal canto suo,

²⁵ Cfr. M. Marrapodi, *op. cit.*, p. 93.

nei tre atti centrali della tragedia che delimitano temporalmente la durata del suo dominio, sembra fare di tutto per distruggere ad una ad una le implicazioni positive della monarchia e per ridurla a mero abuso di potere. Il suo regno è oscurato dalle tenebre, in opposizione alla solarità di Duncan, il mondo degli animali è sconvolto dalla pazzia e dall'inversione, la selvatichezza e la sterilità predominano, la società è in subbuglio e piagata dalla sofferenza e dalla malattia, e di nuovo qui, come in *King Lear*, il protagonista invocherà la distruzione e il caos universale.

Macbeth non è soltanto un regicida e un usurpatore, egli incarna lo speculare negativo del vero re e trascina la Scozia sull'orlo di un apocalittico destino, fino a quando la nascita del nuovo polo di attrazione di forza non permetterà di ripristinare nel regno la legge e la norma consuete e di ristabilire con la successione di Malcolm il ritorno alla discendenza legittima e alle garanzie di ordine e di pace che solo l'autorità del vero sovrano può salvaguardare. Nel breve discorso finale del nuovo monarca, le doti che erano state di Duncan vengono ad arte ridispiagate a mò di emblema programmatico da parte di Malcolm che, nelle sue precedenti azioni, aveva già però fatto comprendere quanto più realismo e smalzata accortezza caratterizzassero la sua personale disposizione al comando rispetto a quella del padre e predecessore con cui l'innocenza e l'ingenuità nel potere erano morte per sempre.

Alla consueta catena di accadimenti innescati dalla crisi regale, questa volta segue la ricomposizione finale, ma il suo peso è lieve nell'equilibrio globale del dramma e molto più spazio è concesso all'esame della monarchia rovesciata di Macbeth e alla sua funzione eversiva cui però, in definitiva, sembra solo spettare di dar lustro, con il suo fallimento, ai successi del potere regale che pare tornare, come alla fine di un rito di inversione, più forte e solido di prima. E se *Macbeth* è l'ultimo grande atto del dramma della regalità, è difficile pensare che nel suo finale — come del resto nell'intera vicenda del teatro shakespeariano dei re — si celebri il rinverdito splendore di un istituto di cui s'era descritta la fatale decadenza e la crescente inadeguatezza.

Nell'explicit emerge, a ben vedere, l'estrema propaggine di un filo di discorso che innerva tutta la sequenza; e quest'ultimo episodio rivela l'emanazione spregiudicata dell'autorità la quale non esita a riutilizzare, per i suoi scopi di dominio, lo splendore della monarchia sacra che non è più rifrazione o presenza sulla terra della potenza ordinatrice della divinità ma autenticazione autorevole e mascheratura illusoria dell'aspra e subdola imperiosità di un potere che ha ragioni e radici unicamente umane.

SANDRA CLARK, *The Elizabethan Pamphleteers. Popular Moralistic Pamphlets 1580-1640*, London, The Athlone Press, 1983, 320 pp.

H. S. Bennett, nel suo insostituibile *English Books & Readers*, cita emblematicamente, ad un punto nodale della ricostruzione dei tipi di materiale pubblicato in età elisabettiana, un passo di J. Florio traendolo dalla dedica preposta ai *Second Frutes* (1591):

« Everie man is busilie woorking to feede his owne fancie: some by delivering to the presse the occurrences & accidents of the world, newes from the marte, or from the mint, and newes are the credite of a travailer, and first question of an Englishman » (H. S. Bennett, *English Books & Readers*, Cambridge, C.U.P., 1965, II, pp. 220-221).

Questa testimonianza del Florio serve a ben rappresentare, ci sembra, il sistematico approfondimento proprio della ricerca di Bennett rispetto anche al suo più illustre e diretto antecedente, l'ancora illuminante, malgrado il mezzo secolo trascorso, *Middle-Class Culture in Elizabethan England* di L. B. Wright. Infatti, se è vero che erano da tempo note la fame di notizie e la curiosità conoscitiva più varia come caratteristiche tipiche degli elisabettiani, è altrettanto vero che entrambi i libri appena citati hanno grandemente contribuito, nella loro diversità, a far conoscere in termini anche quantitativi quell'entità particolare che è l'*homo novus* elisabettiano, con il suo amore per le controversie, legali o religiose che fossero, con le sue credenze e le sue credulità, con il suo amore per l'avventura e il suo gusto per il meraviglioso, dal vagheggiamento dell'*altrove* alla pratica della magia.

Si è acquisito dunque che l'elisabettiano era un lettore onnivoro, così come è ormai noto che la sua curiosità non era soltanto rivolta allo straordinario lontano, ma anche a quello che lo circondava. Si appassionava ai fatti quotidiani e in particolare a quella cronaca dei suoi giorni che si tingeva continuamente di tinte fosche, per gli avvenimenti luttuosi che scandivano la sua vita: i furti, le aggressioni, gli arresti, le guerre, le ricorrenti pestilenze che trasformavano Londra in un enorme lazzaretto. Inoltre, che tutto ciò i borghesi elisabettiani volessero ritrovarlo nei giornali o in quelle pubblicazioni che allora assolvevano la funzione del giornale, lo

abbiamo appreso grazie ad un altro libro, anch'esso ancora oggi utile malgrado i suoi anni (è del 1929), *Some Forerunners of the Newspaper in England 1476-1633* di M.A. Shaaber. Tutti questi riconoscimenti della loro capacità di lettura, che si sono appunto venuti accumulando in queste indagini, debbono però essere oggi concretamente verificati sulla base dei dubbi relativi all'effettiva alfabetizzazione e alla reale incidenza della lettura nella loro vita, che sono stati avanzati da D. Cressy (*Literacy and the Social Order*, Cambridge, C.U.P., 1980). Sta di fatto che gli elisabettiani in grado di leggere avevano come 'precursori' dei nostri giornali i *pamphlets*, una vastissima famiglia di opuscoli — di poche pagine ma anche di 50 e 100 — utilizzabili per tutte le occasioni, che la recente e dunque ancor nuova invenzione della stampa offriva loro. C'erano già allora, insomma, non pochi scrittori e stampatori che avevano capito quale notevole fonte di guadagno costituisse il fornir notizie al proprio pubblico di lettori. Anche su questa particolare realtà non mancano certo gli studi critici che, soprattutto negli ultimi anni, si sono fatti sempre più sistematici e circostanziati. Un valido esempio di queste indagini 'mirate' è dato dal volume di B. Capp, *Astrology and the Popular Press* (1979), che studia la diffusione degli almanacchi, uno dei generi più popolari nell'Inghilterra dei Tudor e degli Stuart.

Abbiamo voluto ricordare tutto ciò dal momento che il libro di Sandra Clark, *The Elizabethan Pamphleteers*, di cui si vuol parlare in questa nota, occupa un ben preciso posto nel settore di ricerca in questione, mirando infatti a studiare specificatamente il livello di letterarietà esistente nella produzione di letteratura popolare presa in esame. Esso risulta sostanzialmente diviso in due parti. La prima è costituita dai tre capitoli dedicati ad una ricognizione del genere dei *pamphlets* e degli autori che ne scrissero, i *pamphleteers*: Greene, Dekker, i loro predecessori e i loro seguaci, nonché il senso e i limiti dei loro 'plagi'. L'ambito prescelto è quello dei « moralistic pamphlets », comprendente sia la letteratura che tratta della vita dei bassifondi, delle prigioni e dell'attualità in senso lato (eventi prodigiosi, crimini passionali, la peste, ecc.), sia quel materiale più specificamente satirico come gli opuscoli contro l'ubriachezza, l'avarizia, ecc.: è una rassegna, si deve riconoscerlo, molto ampia, molto nutrita di assai utili citazioni dai testi esaminati e di osservazioni penetranti. La seconda parte, che aspira ad essere il contributo più nuovo del libro, consiste nella ricerca di una scala di effettivi valori formali all'interno di questo ricchissimo materiale. C'è, ricorda la Clark, *pamphlet* e *pamphlet*, ci sono autori e autori. Si va da un Thomas Nashe, che si era formato a Cambridge, ad autori come Anthony Nixon, un plagiario fra i più rozzi. Fra questi due estremi si collocano « semi-professionals like Thomas Churchyard, Anthony Munday, Barnaby Rich, Thomas Dekker and John Taylor the Water Poet, all of them extremely prolific » (p. 29).

In un contesto tanto articolato vengono studiati i più vari « moralistic pamphlets », deliberatamente definiti in tal modo dalla Clark, in quanto essi sarebbero:

... less serious, less considerable than moral or religious pamphlets, more frivolous, more ephemeral, less far-reaching, and their context [...] restricted to a realm of easy judgement and fixed unquestioned standards (p. 33).

La loro popolarità sarebbe quindi strettamente legata alla loro accettabilità, al loro rifarsi ai modi di pensare, di valutare, « deeply ingrained » nella massa della gente. La Clark parte dal presupposto che:

« [...] despite the clamour for 'new' and 'strange' and 'marvellous' accounts of prodigies [...] what the public most wanted was the traditional, the familiar, the reassuring » (p. 36).

Se, come lei pensa, il grande modello dei *pamphlets* è lo « spoken sermon », non stupisce allora che nell'individuazione di quelle che qui vengono chiamate « conventions of subject-matter » si ritrovino argomenti che appartengono alla più canonica tradizione dei 'complaints'. Ecco quindi gli interventi contro gli abusi della legge e i suoi vari esecutori, dal giudice al carceriere. Ecco gli attacchi ai medici, ai mercanti, agli usurai, ai proprietari terrieri, ai vari mestieri, agli uomini di teatro, agli scrittori di ballate e agli stessi scrittori di *pamphlets*. Sui *pamphleteers* viene riportata, tra l'altro, una preziosa valutazione di Nashe, tratta dall'*Anatomie of Absurditie*:

« [they] ... wrote pretentiously, presenting themselves 'as the Authors of eloquence and fountains of our finer phrases, when as they sette before as nought but a confused masse of wordes without matter, a Chaos of sentences without any profitable sence'. [...] « ... they indulged in hypocritical moralizing 'wresting places of Scripture against pride, whoredome, couetousnes, gluttonie, and drunkenesse' » (p. 176).

La Clark esamina poi un altro grande gruppo di *pamphlets*, rivolto contro le donne, gli scalatori sociali, gli stranieri, gli atei e i puritani. Nell'attacco alle donne, naturalmente, erano comprese tante altre occasioni di polemica di costume, dall'uso dei cosmetici, alle pettinature, agli abiti alla moda, ecc. Ma non mancavano altri temi ricorrenti. Se in questi che abbiamo or ora ricordati si possono riconoscere condanne che in forme diverse si ripetevano fin dal Medioevo — a quella del bere e del gioco qui si aggiunge, del tutto nuova certo, quella del tabacco (« Being in any way taken into the bodie, it tortureth & disturbeth the same with violent

eiections both upward and downward, astonisheth the spirites, stupifieth and benummeth all the members» (p. 194) —, non altrettanto si può dire di quelli registrati nei *pamphlets* più direttamente ispirati dalla paura del mutamento. È il caso dei temi relativi al decadimento degli standard morali e della cultura, ai contrasti fra nobili e mercanti, all'esaltazione della laboriosità e del risparmio, ecc.

Tutta questa materia era trattata in forme letterarie particolarmente costruite, nell'ambito di una scrittura aperta a suggestioni eufrastiche (soprattutto negli anni Ottanta e Novanta): si va dal dialogo fra due o più personaggi allo schema del viaggio in un altro paese, che può essere anche l'al di là, all'attribuzione di una maschera al protagonista e così via, per giungere infine all'uso del 'character' vero e proprio, che, come ci ricorda la Clark, segna anche l'allontanamento della scrittura pamphlettistica dallo stile ciceroniano:

The whole vogue for Characters and this movement in prose style relates to changes taking place in other fields; it is part of the trend away from authority and traditional wisdom, towards observation, experience and new discoveries. It relates to the disappearances of certain kinds of writing and thought such as Estates literature, the Seven Deadly Sins tradition, and attacks on abuses in terms of correspondences between body, state and heavens (pp. 278-279).

Come si vede, non manca certo la varietà nel materiale che così proficuamente qui è esaminato. Occorre però infine aggiungere che, proprio per la sua ricca eterogeneità, esso avrebbe richiesto un'attenzione alle sue varie peculiarità stilistiche maggiore di quanto l'economia dell'opera pur volta ad esaltare la distinzione — *c'è pamphlet e pamphlet* — non sembra aver consentito. Del resto, questa esigenza di un'ulteriore indagine sul livello stilistico di un materiale tradizionalmente considerato pressoché privo di forma è la migliore conferma della validità dell'assunto della Clark.

MARIA G. PALERMO CONCOLATO

P. PARRINDER, *James Joyce*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, pp. X + 262.

Intitolare oggi un libro semplicemente *James Joyce*, senza ulteriori specificazioni o delimitazioni di campo, a due anni dalle celebrazioni per il centenario della nascita dello scrittore irlandese, con tutto il bagaglio di convegni, dibattiti e pubblicazioni che le hanno accompagnate, richiede coraggio e umiltà al tempo stesso. Coraggio, perché può apparire eccessivamente disinvolto un titolo così comprensivo e perciò troppo ambizioso per un argomento notoriamente 'difficile' su cui si è andata accumulando una sterminata letteratura critica; umiltà, perché è un implicito riconoscimento della necessità avvertita dal lettore colto o dallo studioso di letteratura inglese non esperto in quel complesso territorio che è l'opera di Joyce, di una guida adeguatamente informata sul piano storico e teorico, ma anche accessibile ai non « addetti ai lavori ».

Questo studio si presenta, infatti, — e lo sottolinea l'autore nella prefazione — come una introduzione critica alla lettura dei testi joyceiani più ardui, *Ulysses* e *Finnegans Wake*. A questo scopo il volume di Parrinder inizia con i primi esperimenti letterari del grande dublinese e procede secondo un prevedibile quanto opportuno ordine cronologico — uno schema tradizionale ma felicemente collaudato anche da un critico raffinato come Umberto Eco nel suo studio, pionieristico in Italia, del 1962 (poi aggiornato nel 1966 e ristampato nel 1982), — che parte dal primo Joyce per giungere alle due opere maggiori attraverso un complesso percorso linguistico, costellato di cultura medievale ed erudizione enciclopedica.

L'introduzione — e poi la conclusione, che nel titolo, «Recourse», si richiama all'ultimo libro di *Finnegans Wake*, con l'implicito rinvio alla *Scienza Nuova* di Vico — sottolinea un aspetto che credo sia nuovo nella critica joyceiana e su cui mi piace soffermarmi: la parentela letteraria fra lo scrittore irlandese e Dickens, costituita, oltre che dal comune gusto per la plasticità della parola e la fisicità delle cose, dal loro rapporto con la città e dall'uso del grottesco.

Entrambi possedevano la capacità di far parlare la città (si potrebbero ricostruire le mappe di Londra e di Dublino seguendo i percorsi spaziali rintracciabili nelle loro opere), anche se con modalità diverse: Dickens aveva bisogno della sua effettiva presenza per poterne scrivere, mentre Joyce ne udiva meglio le voci vivendone lontano. Ma entrambi ne hanno offerto un'immagine populista e plebea, rivelandosi storici di cultura popolare, nel senso di aver dato forma scritta a ciò che altrimenti sarebbe destinato all'oblio, essendo per sua natura orale, effimero e 'deperibile':

Yet Joyce's activity as a cultural chronicler is much more deliberate than Dickens's. *Ulysses* is not only a novel of the recent

past but one with a precise date (16 June 1904). Where for Dickens popular culture had been part of the irresistible material of storytelling, for Joyce it was something to be collected and exhibited; his work thus functions as a library or archive which confers permanence on the material deposited in it (p. 4).

L'altro aspetto che accomuna Joyce a Dickens è l'uso del grottesco inteso come forma particolare di comico; ma anche qui emergono subito le differenze fra i due scrittori. Mentre il grottesco nel romanziere vittoriano si ricollega alla tradizione della pantomina e della commedia dell'arte (si pensi all'influsso del « Punch-and-Judy show » sull'opera dickensiana), alla satira visiva (collegata alla fisiognomica e alla frenologia) e al filone gotico del romanticismo tedesco — come M. Hollington ha recentemente dimostrato in *Dickens and the Grotesque* (London, Croom Helm, 1984) —, in Joyce il nesso è con Swift, Sterne e, soprattutto, Rabelais, sia per l'inclusione del profano che per la sconfinata erudizione esibita nelle loro opere. In *Ulysses* il « grotesque humour » si manifesta attraverso visioni eccessive, distorte o incongrue del corpo umano, o come forma di comicità anarchica e sovversiva, nel senso attribuitogli da Bachtin nel saggio su Rabelais. In *Finnegans Wake* si va ancora oltre il grottesco che sconfinava nel surreale; i corpi dell'eroe e dell'eroina si confondono nel paesaggio fino ad assumere identità multiple ed inquietanti: « This opening-up of the body and of identity belongs naturally with an opening-up of the word — a systematic deformation and reformation of the language » (p. 10).

Il rapporto fra il linguaggio frantumato e ricostruito di Joyce e la sua visione « upside-down » del mondo (o, per usare un termine più 'joyceiano', « bottoms-up ») è ben individuato da Parrinder che riesce in modo convincente a tracciare corrispondenze e connessioni fra le strutture linguistiche e quelle simboliche, fra dotte allusioni e libere associazioni.

Alcuni esempi tratti dalla sezione dedicata a *Ulysses* possono mostrare in azione questo tipo di « close reading » attenta al testo come ai contesti. Così, il frequente ricorso da parte di Leopold Bloom ad una formulazione del pensiero in termini biologici viene spiegato con la sua paura della Storia dal momento che questa rappresenta per lui sia il fallimento personale (il suicidio del padre e la mancanza di un figlio), sia l'impotenza razziale: « His biological vision of life, robust as it is, is something of a half-truth permitting him to continue to enjoy the sensation of freedom » (p. 149). La consuetudine di Stephen, invece, a pensare in termini astratti è vista come un modo per ricordare e organizzare le voci della tradizione filosofica e teologica, che costringe il lettore a un processo mentale simile a quello che presiede alla scomposizione e decodificazione di un *collage* linguistico. La prepotente fisicità di

Molly, infine, è correlata al suo linguaggio, sicché la sua presenza contribuisce a fare di questo romanzo un inno alla fertilità e alla procreazione: « Not only is her monologue written in liquid, unpunctuated prose but her thoughts return again and again to such fluids as blood, milk, urine, saliva, sweat and semen » (p. 195). Anche sugli stili di *Ulysses* e sui labirinti linguistici di *Finnegans Wake* Parrinder offre felici intuizioni e commenti. Va inoltre apprezzato l'intento, per così dire, didattico dell'autore, la cui maggior cura è consistita nel fornire al lettore gli strumenti necessari a trarre il meglio da questi testi e nel renderlo partecipe di quella che giustamente egli considera un'esperienza estetica ed emotiva unica. Un obiettivo, questo, che è stato decisamente raggiunto attraverso una scrittura raffinata e mai oscura.

Il saggio di Parrinder — che non è nuovo all'opera joyceiana avendo contribuito al *James Joyce Broadsheet* e al volume curato da C. MacCabe *Joyce: New Perspectives* (Brighton, The Harvester Press, 1982), in cui sono inclusi interventi di critici prestigiosi come R. Williams e S. Heath — ha provocato giudizi abbastanza controversi da parte dei recensori britannici. Periodici autorevoli come il *New Statesman*, il *Times Literary Supplement* e il *London Review of Books* se ne sono occupati esprimendo ora valutazioni lusinghiere ora riserve, ma condividendo un parere complessivamente positivo nei confronti di questo studio informato e interessante, il cui approccio è caratterizzato (secondo Clive Hart sul *Times Higher Education Supplement* dell'8 febbraio 1985) da « a refreshing lack of solemnity ».

MARIA TERESA CHIALANT

R. RUTELLI, *Il desiderio del diverso. Saggio sul doppio*, Napoli, Liguori, 1984, pp. 160.

La storia letteraria della Scozia ospita, in misura ben più rilevante rispetto alla letteratura inglese propriamente detta, autori che solo l'aggettivo *bizzarro*, caro ad E.A. Poe, può aiutare a descrivere: e ciò vale massimamente per il periodo che va dalla fine del XVIII a tutto il XIX secolo, in cui i letterati 'nuovi' muovono bensì ad una rivisitazione pressoché integrale dei modelli e dei moduli della tradizione popolare (sia orale che, in misura ovviamente minore, scritta), ma attuano l'impresa collocando la propria scrittura e la propria esperienza di vita all'interno di un solco ideale che ancora possa comprenderli. I *landskips* delle ballate raccolte da James Watson, i più noti versi di Robert Burns, alcuni romanzi dello stesso Walter Scott (*Redgauntlet*) sono, per esempio, animati da una frequentazione diurna ma antica — ed in un certo senso domestica — del soprannaturale, dell'incerto, di tutto

ciò che popola la terra e la mente in quelle ore del giorno in cui non è facile per i pastori delle *Highlands* o per gli spiriti febbrili e malinconici distinguere fra realtà e fantasia.

Del nonno materno di James Hogg (1770-1835), scrittore scozzese iniquamente negletto, si diceva che conversasse con le fate o, per dir meglio, con quelle creature fantastiche che gli inglesi indicano col nome di *fairies*. Ad altri poteva accadere di imbattersi nel diavolo in persona o in esseri altrettanto maligni, come quelli che Burns avrebbe fatto danzare dinanzi agli occhi allucinati di Tam O' Shanter, o come quelli che anche Hogg, strana figura di pastore/poeta, avrebbe descritto nella lirica giovanile *A Witch's Chant* (« There is this night a wild deray; / The spirits have wander'd from their way... »). Ed il diavolo riappare nella più celebre opera del « pastore di Ettrick », *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* (1824), evocato per spiegare in qualche modo azioni inspiegabili e crudeli o per renderne « perturbanti » altre: lo stesso Hogg, autore-personaggio per le sole pagine finali del libro, si compiace di ritrarsi nell'atto di indossarne senza pudore il « broad blue bonnet ».

Si è insistito su questo aspetto forse non fondamentale del 'romanzo' dello scrittore scozzese perché la figura (o l'archetipo) dell'altro, del doppio, che R. Rutelli indaga nel suo saggio inglobandovi i personaggi di Robert e George, i due fratelli rivali delle *Confessions*, sorge anche da un particolare deragliamento delle leggi di natura: dietro ed al di là di ogni apparenza, le volizioni comunque rimosse e comunque caratterizzate da un punto di vista morale si assemblano in corpi opposti al modello che li ha generati, ma ad esso omologhi e per sempre interrelati, come il negativo di una fotografia. Il mare calmo già occulta la tempesta dentro di sé, nel bianco della coscienza più immacolata può celarsi il nero dell'eversione e delle colpe più abbiette, pronto a farsi verbo o carne o tutt'e due le cose insieme. Dai diagrammi e dalle cifre dello scienziato, apparentemente inerti, possono sollevarsi armi spaventevoli e orrende creature, proiezioni di un sé che non riesce a controllare a pieno la propria *hybris*. In tal modo, la ricerca della Rutelli può a buon diritto prendere le mosse dall'analisi di *Frankenstein* di Mary Shelley, ove il 'mostro' incarna allo stesso tempo le incertezze della scienza di fronte ai nuovi compiti imposti dai tempi ed il desiderio di un diverso che il suo creatore (e padre, aggiungerei) vive in sintesi impossibile « come pulsione dell'inconscio e come repressione » (p. 43). Il più tardo, e notissimo, romanzo di Stevenson, *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, individua invece il momento in cui la percezione del male all'interno di una mente che leggi morali e deontologiche civili vorrebbero impegnata nel solo esercizio della *virtus* e nella contemplazione dei propri cartesiani confini, produce una « violenta ed inquietante introiezione » (p. 60) abitata dal principio di piacere freudia-

namente inteso: lo *upright twin*, il gemello più retto con cui Jekyll riempie fantasie e dubbi interiori non è altro che il suo Super-Io, in lotta perenne con un Es altrettanto violento ma più vicino alla carne.

Questo conflitto senza quartiere si acqueta in qualche maniera in *The Secret Sharer*, il racconto di Conrad successivamente preso in esame: qui il capitano di una nave (non si conosce il nome né dell'uno né dell'altra) accetta a bordo un uomo misterioso, un certo Legatt, letteralmente sortito dalle acque, carico del fardello di un omicidio commesso su un'altra nave. Il capitano, che subito sente nascere dentro di sé « a feeling of identity with the other », per gradi fa proprie le motivazioni dello strano personaggio, lo nasconde agli occhi degli altri, lo difende, addirittura lo assolve: non è colpa uccidere chi merita la morte, egli argomenta. Al suo posto avrebbe fatto lo stesso. Il conflitto non si compone, in Conrad, nella pacifica sintesi prodotta infine dalla frizione di due elementi contrapposti, nè tanto meno nella rescissione definitiva — se pur dolorosa — della metà disarmonica, ma si scioglie in una nuova consapevolezza, nella « raggiunta conoscenza della propria umanità... che è equilibrio e squilibrio di forze, conflitto di pulsioni, amalgama di passioni e razionalità, stratificazione di conscio e inconscio » (p. 85).

Naturalmente, la lettura critica della Rutelli — svolgendosi attorno al *topos* del doppio visto ed utilizzato come ermeneutico filo d'Arianna — rende anche conto della complessa architettura formale di ognuna delle opere studiate e delle implicazioni extratestuali che ciascuna di esse contiene. Ciò vale principalmente per il testo di Hogg, il meno conosciuto al vasto pubblico, di cui viene indagata innanzitutto la struttura che ne fa quasi un *unicum* nella letteratura di lingua inglese: bipartito in un doppio resoconto dei fatti, operato dapprima dallo *editor* e poi da Robert (ed in questo si può vedere l'allargarsi del concetto di geminazione dai personaggi allo stesso genere letterario che va a biforcarsi in *reportage* e *autobiografia*) il testo è chiuso da una postilla in cui, come si è già avuto modo di accennare, l'autore empirico entra nel racconto attraverso una lettera 'autentica' (era stata, di fatto, pubblicata sul *Blackwood's Magazine* del primo agosto del 1823!), ma falsa quanto ai contenuti pertinenti sia alla realtà effettuale che alla finzione artistica. Per tale strada, insomma, le *Confessions* finiscono per porsi, fra l'altro, come terreno ideale in cui Hogg si impegna in un complesso gioco coi suoi lettori, costretti essi stessi a farsi strumento di una continua oscillazione fra vero e verosimile, fra fantasioso e fantastico. Se le pagine riempite dall'orrido e dal demoniaco e da troppo clamorose agnizioni possono essere iscritte nel primo versante, al secondo appartiene per intero il messaggio del libro: la satira della dottrina calvinista della predestinazione e, più in generale, del fanatismo

religioso in quanto tale. Il passo in cui il reverendo Wringhim informa il malvagio Robert che non deve darsi pena per alcuna colpa già commessa o che commetterà in seguito perché nulla potrà escluderlo dal numero dei giusti nel quale il proprio infallibile fiuto lo ha collocato, può reggere il confronto con la *Holy Willie's Prayer* di Burns con cui, secondo J. Wain (*Introduction* all'edizione Penguin del romanzo) intreccia più di un legame. Anche nel poemetto, si ricorderà, veniva irrisa la dottrina presbiteriana della salvezza fondata sul puro arbitrio della divinità: « O thou that in the heavens does dwell! / Wha, as it pleasest best thysel, / Sends ane to heaven and ten to hell, / A' for thy Glory! / And no for ony gude or ill / They've done before thee » (1-6).

Il personaggio di Robert, nel farsi portavoce di credenze che ottundono la ragione e generano fantasmi, va anche a demolirle; nello stesso tempo organizza una 'confessione' che è poco in sintonia con l'oggettività del racconto del redattore e del buon senso comune. Anche da un punto di vista retorico: « What can this work be?... I cannot tell », conclude l'*editor* prima di riprodurre la lettera di Hogg. In ciò il romanzo rimane un enigma, nel senso che « nessuna delle due voci che lo agiscono è completamente identificabile con una prospettiva attendibilmente unificata che lo orienti in direzione di un modello di lettura » (p. 111). Forse anche la struttura del libro tradisce, come non poche pagine della narrazione, un esibizionismo verbale che D. Daiches imputa all'attività di giornalista che Hogg svolgeva; ma è meglio pensare, come sostiene la Rutelli concludendo il suo saggio, che i paradossi di cui sono piene le *Confessions* siano tutti scientemente voluti e che nelle scissioni delle coscienze dei personaggi si riflettano le non poche contraddizioni presenti nella vita del « pastore di Etrick ».

STEFANO MANFERLOTTI

Ed. Intercontinentalia - Napoli
Via Mezzocannone, 39-43

Finito di stampare
Grafitalia - Cercola