

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, 3

1984

INDICE

ARTICOLI E SAGGI

- Gianni Garofoli, *Strategia della narrazione in Saul Bellow* pag. 7
Lucia Guadagno, *Aspetti moderni di un'autobiografia vittoriana* » 37
Annamaria Morelli, *Un romanzo di frontiera: The Little Drummer Girl di J. Le Carré* » 59
Gordon Poole, *The Narrative Structure of Moby-Dick* » 89

INCONTRI E CONFRONTI

- Michael Rustin, *What is Cultural Studies? The Virtues of Educational Pluralism* » 107

RECENSIONI

- G. T. Chesney, *La battaglia di Dorking* (M. T. Chialant) » 139
A. Fleishman, *Figures of Autobiography* (M. Del Sapio) » 144
M. Kirkham, *Jane Austen, Feminism and Fiction* (A. Mineo) » 148
RIASSUNTI » 155
INDICE DELL'ANNATA 1984 (XXVII, 1, 2, 3) » 161

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

AION

anglistica

anglistica

NAPOLI 1984

ISSN 0013-0954

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

anglistica

direttore, Fernando Ferrara

COMITATO DI REDAZIONE

1983 Carlo Latta di Milano - Fernando Ferrara e Marina Vitale
Per le altre sedi vedere la pubblicazione di tre fascicoli
1983, 1

INDICE

anglistica
ARTICOLI E SAGGI

James Gardner, <i>Strategies of Narration in Spud Bellow</i>	pag. 1
John Brundage, <i>Aspects of the History of the English Language</i>	2
Elizabeth Muth, <i>On the History of "Prisoner": The Little Christmas Girl of J. La Fontaine</i>	3
Forrest Pugh, <i>The Narrative Structure of "The Book"</i>	4
INDICAZIONI BIBLIOGRAFICHE	
Michael Rutter, <i>What is a Good Teacher? The Virtues of Educational Practice</i>	5
AGGIORNAMENTI	
G. T. Conway, <i>La lingua di "Anna" (1972) di Chialanti e Ferraresi. Note di un'analisi (M. Del Sapia)</i>	6
A. Ferraresi, <i>John Galsworthy: Criticism and Fiction</i>	7
INDICAZIONI	
CONTENUTO DELL'ANNATA 1984 (XXVII, 1-3)	

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

XXVII, 3

anglistica

NAPOLI 1984

ANNA

E. XIVXX

Anglistica

articoli e saggi

Gli articoli e i saggi di questo numero di Anglistica discutono dei criteri che informano la struttura del discorso narrativo analizzando campioni della fine dell'Ottocento e del Novecento. Gordon Poole dedica la sua attenzione alla struttura narrativa di Moby-Dick e Lucia Guadagno alla modernità dell'autobiografia di Ruskin, mentre Gianni Garofoli e Annamaria Morelli mettono a fuoco le tecniche narrative rispettivamente di Saul Bellow e John Le Carré.

In «The Narrative Structure of Moby-Dick» G. Poole rivela la matrice genetica della scrittura nel capitolo 87 che è dedicato al significato e alla natura della balena, e costituisce il centro spaziale e temporale di tutta la vicenda da cui si irradia la struttura narrativa del romanzo intero.

In «Aspetti moderni di un'autobiografia vittoriana» L. Guadagno discute la qualità innovativa della narrazione autobiografica di Ruskin che non propone uno sviluppo cronologico lineare ma si risolve in una sequenza frammentaria e apparentemente disorganica che, per certi aspetti, anticipa una sensibilità contemporanea.

«Un romanzo di frontiera: The Little Drummer Girl di John Le Carré » di Annamaria Morelli individua nella formula narrativa di questo romanzo popolare un aspetto tipico dell'arte di avanguardia che consiste nel superamento delle barriere di genere e nella contaminazione tra diversi livelli espressivi.

Gianni Garofoli rintraccia la strategia della narrazione in Saul Bellow evidenziandola in una riconoscibile polifonia in cui confluiscono varie tecniche di scrittura, da quella diaristica a quella drammatica.

STRATEGIA DELLA NARRAZIONE IN SAUL BELLOW

di
Gianni Garofoli

La polemica¹ che agli inizi del secolo vedeva impegnati H. G. Wells ed Henry James come portavoce di due tendenze opposte della filosofia della composizione, era tanto più benvenuta in quanto testimoniava della raggiunta maturità del genere «romanzo», sul quale si cominciavano a intrecciare le discussioni teoriche che gli conferivano la dignità superiore di un artefatto quanto mai complesso e sceverabile nelle sue componenti.

La polemica in questione verteva sui due termini, più complementari di quanto non si credesse, di *saturazione* e *selettività*, due diverse strade che si aprivano dinanzi al romanzo; due alternative che non potevano riuscire problematiche se non di fronte a un genere ormai «adulto».

Il romanzo alla H. James poteva considerarsi una estensione e una intensificazione della novella o del racconto breve naturalistico; dove Cechôv e la Mansfield restringono il campo ottico fino al primo piano rivelatore, intensificando il momento che costituisce il nodo centrale del racconto, James, nel trattamento degli stessi moduli narrativi, perviene a una estensione *verticale*, e per lo più nel senso della profondità, nonché a una redistribuzione capillare dell'intensità e dell'attenzione.

Sviluppare la narrazione in senso verticale significa giungere al progressivo rallentamento dell'azione, fino alla

¹ Per questa polemica vedi S. Perosa, *Vie della narrativa americana*, Torino, 1980, cap. VII.

sua completa, eventuale cristallizzazione; significa, di conseguenza, estensione non più nel senso orizzontale della temporalità, bensì in quello perpendicolare dello psicologico o del soprannaturale. Esiste infatti un diaframma, labile ma tangibile, suscettibile di dividere i romanzi « selettivi » in due categorie: quelli in cui la verticalità (cioè la stasi cronologica) si sviluppa in profondità (ovvero in senso psicologico) e quelli in cui si sviluppa in altezza (cioè nel senso del soprannaturale).

Il filone americano del *romance* è stato capace di darci, nelle sue prove migliori, opere in cui questa verticalità si è espressa in ambedue le direzioni, per quanto molte delle sue espressioni soffrano di una semplificazione psicologica francamente eccessiva, tale da demandare ad un piano superiore troppi dei suoi sviluppi, e da far coincidere lo schema geometrico della *fabula* con un analogo irrigidimento formale. Per questo rispetto si possono tener presenti determinati racconti di Hawthorne, tanto scheletrici e paradigmatici nel loro assunto da sembrare mere esercitazioni teoretiche, o gli orrori di repertorio e le soluzioni obbligate delle *ghost-stories* e del gotico.

Risulta a questo punto evidente come il romanzo *saturato*, quello alla Wells, appunto, o alla Thomas Wolfe, trovi il suo principio nella orizzontalità e il suo perno nell'azione, nel movimento, nell'oggettività. Il problema dell'inclusività, per questa seconda linea del romanzo, comincia a porsi nel momento in cui esso tende non più a configurarsi come specchio del mondo e della società, quanto a « ibridare » la sua struttura con la contaminazione di elementi desunti dalla sfera dell'extra-letterario. I romanzi di Balzac, di Dickens e Zola, quelli del filone naturalistico e sociale, badavano a rendere pienamente la cifra della loro epoca attraverso lo svolgimento di una trama esemplare, capace di illustrare vizi e virtù di un insieme sociale con la caratterizzazione di certe situazioni e di determinati tipi umani. L'esigenza che si farà sentire in seguito, e che avrà in Wells il suo primo teorico, andrà invece nel senso di un maggiore distacco dello scrittore nei confronti del materiale narrativo, attraverso l'ironia e, ap-

punto, col profondere nel tessuto del romanzo ampie parti scopertamente informative o saggistiche. La distanza intercorrente tra le due concezioni la si può misurare all'interno dell'opera di uno stesso scrittore, Thomas Mann; è quella che, infatti, passa tra *Buddenbrooks* e *Der Zauberberg*, forse la più compiuta espressione di romanzo-saggio mai tentata da un narratore.

Beninteso, un'ibridazione simile la si può rintracciare a livelli diversi, per quanto attiene a valore letterario assoluto; certi romanzi, nell'ambito di quella letteratura che Viktor Zmegac ha definito *triviale*², presentano lo svolgersi elementare di trame fantastico-avventurose che possono considerarsi secondarie rispetto alla messe di informazioni esotiche e scientifico-naturalistiche fornite; è come se, in effetti, il momento narrativo servisse solo da pretesto o, meglio, da tessuto connettivo a tutta una serie di informazioni e curiosità spazianti dalla fisica alla zoologia, dalla chimica alla botanica, tanto da far risiedere in esse, e non nei manierismi di una storia pretestuosa, il vero interesse da parte dei lettori; si può pensare, per questo, a certi romanzi di Verne, come ad esempio *L'île misterieuse*.

A noi, in questa sede, interessa una contaminazione a livelli più artisticamente significativi, e il concetto di inclusività deve perciò intendersi in senso stilistico e formale, cioè nella riduzione del « romanzo ben fatto » (per dirla con J. W. Beach) a contenitore di materiale il più eterogeneo; non era soltanto la mole del romanzo ad aumentare, ma anche quella della congerie di impressioni, giudizi, riflessioni che veniva a gravare sull'intelaiatura esile del romanzo alla James.

È chiaro d'altronde come i fautori di questa seconda linea del romanzo non tardassero a teorizzarne le direttive di sviluppo, cominciando ad operare distinguo e precisazioni secondo i gusti personali, così che, lungi dall'inclusività fattuale di Wells e Thomas Wolfe, si giungeva a com-

² V. Zmegac, *Creazione letteraria e consumo sociale*, Napoli, 1980.

prendere l'interdipendenza estrema del momento narrativo e di quello logico-riflessivo, e l'importanza di far rientrare gli elementi extra-narrativi nell'articolazione dell'intreccio.

Così M. Bachtin: « [...] una volta che lo studioso ha enucleato dal contenuto dell'oggetto estetico un'intuizione conoscitiva — ad esempio, le intuizioni puramente filosofiche di Ivan Karamazov sul significato della sofferenza dei bambini, sul rifiuto del mondo creato, ecc. — egli deve ricordare che tutte queste intuizioni, per quanto profonde esse siano, non sono date nell'oggetto estetico nel loro isolamento conoscitivo, e che la forma artistica non si riferisce ad esse, né le compie direttamente; esse sono necessariamente legate al momento etico del contenuto, al mondo dell'atto, al mondo dell'evento. [...] Ciò che è vero in senso conoscitivo diventa così un momento del compimento etico »³.

Il giudizio di Bachtin sembra fatto per attagliarsi su misura ai romanzi di Saul Bellow, perché in essi, infatti, l'elemento gnoseologico e riflessivo sempre più preponderante sembra davvero tradursi in quel « compimento etico » di cui parla lo studioso russo. I romanzi belloviiani possono raggrupparsi in due grandi categorie, quelli di una prima fase in cui si salvaguarda la linearità dell'intreccio, della narrazione e del descrittivismo, e quelli di una fase posteriore, sempre più gravati di « riflessività ».

Herzog (1964) si può considerare per l'appunto il romanzo inaugurale di questo secondo periodo, laddove *Henderson, the Rain King* (1959) può considerarsi il libro ponte, a metà strada tra un procedimento e l'altro.

Henderson, infatti, si pone come spartiacque innanzitutto dal punto di vista tematico, perché il suo protagonista finisce per trovare tra i « selvaggi » esempi di una sofisticata e concettosa attività di pensiero; il materiale logico-riflessivo, cioè, comincia ad occupare spazi che, in romanzi con un *setting* simile a questo, erano solitamente riservati alla narrazione o, anche più spesso, alla descrizione coloristica o d'ambiente.

³ M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, Torino, 1979, p. 34.

Qui, viceversa, assistiamo allo svanire progressivo della cornice realistica e all'instaurarsi di elementi di un moderno *romance*, qualora si pensi, appunto, che Henderson incontra l'aspetto cognitivo e socratico in un personaggio, il re Dahfu, di cui altri scrittori avrebbero messo in risalto le doti atletiche, venatorie e, magari, amatorie.

Il fatto stesso che la sospensione del momento narrativo, che è decisamente nullo nella parte centrale del romanzo, si svolga su questo sfondo esotico, affatto insolito in Bellow, sembra confermare la natura *interiore* del viaggio di Henderson; soprattutto a partire dall'incontro con Dahfu, ogni notazione di colore o paesaggistica è bandita, quelle di cose e persone sono ridotte all'essenziale e, per di più, il metaforismo è un metaforismo da « ragazzo di città »:

All the noise had died, had gone like the wrinkles of a cloth under the hot iron⁴.

Through his (di Dahfu) high-swelled-lips a low hum occasionally came. It reminded me of the sound you sometimes hear from a power station when you pass one in New York on a summer night; the doors are open; all the brass and steel is going, lustrous under one little light, and some old character in dungarees and carpet slippers is smoking a pipe with all the greatness of the electricity behind him⁵.

Henderson, the Rain King, perciò, si può considerare da questo punto di vista il migliore dei romanzi di Bellow, quello in cui il gioco dell'ironia è predominante, e questo proprio perché la massa di concetti che prosciuga il fluire narrativo non è esibita nel contesto cittadino proprio degli altri romanzi; così sarebbe fondamentalmente sbagliato pensare che lo scrittore abbia perso una buona occasione per mettere alla prova le sue capacità descrittive; né si può condividere l'opinione di I. Malin, secondo cui « The controlling imagination in *Henderson, the Rain King* is vivid.

⁴ S. Bellow, *Henderson, the Rain King*, N. Y., 1959, p. 163.

⁵ *Ibid.*, p. 197.

The last fifty pages or so are wonderfully done — the mixture of pathos, comedy and suspense represents the best of contemporary fiction. It is unfortunate that imagination is sacrificed to many conversations in the *middle* of the novel: Bellow still hasn't conquered his preaching; preaching takes the place of plot suspense»⁶. Quel che si ritiene qui un difetto io lo riterrei piuttosto un premeditato disegno d'autore: infatti si potrebbe dire in proposito che se è con *Herzog* che il romanzo-saggio belloiano trova la sua apoteosi, è significativo che il procedimento di ibridazione sia stato inaugurato in un romanzo d'ambientazione esotica; in realtà, *Henderson* è quasi l'officina all'aperto dove il metodo di composizione si rivela. Esso, inoltre, si presenta come il romanzo che, proprio perché a metà strada tra una maniera e l'altra, più si dimostra suscettibile di un'analisi testuale, capace di svelarci una vera e propria filosofia compositiva. Innanzitutto, troviamo qui la più netta linea di demarcazione tra la porzione narrativa e quella riassunta, e l'elemento che determina questo stacco è (come avverrà anche in *Herzog*) la partenza del protagonista, che causa in tal modo la sospensione del *summary* e ci introduce nell'azione vera e propria.

Come gli altri romanzi, anche *Henderson* presenta una prima parte riassuntiva, in cui si mostra operante quel procedimento di *accumulazione* che informa di sé perfino i racconti di Bellow, come *The Old System* e *Mosby's Memoirs*.

Questo procedimento, teorizzato da J. W. Beach in opposizione alla tecnica del *presente drammatico*, ossia la narrazione degli eventi nel loro svolgersi⁷, ricorre solitamente nelle prime pagine o nei primi capitoli di un libro, per dare poi luogo all'elaborazione del materiale di partenza, cioè all'intreccio vero e proprio. Con ciò, è altrettanto chiaro come questo elemento, quello della saturazione informativa, sia quello che distingue maggiormente

⁶ I. Malin, *Saul Bellow's Fiction*, Carbondale, 1969, p. 166.

⁷ J. W. Beach, *Tecnica del romanzo novecentesco*, Milano, 1948.

il romanzo dal racconto breve o dalla novella, laddove quest'ultima, per le sue stesse esigenze di concisione e chiarezza (spesso di « esemplarità ») si svolge tutta secondo le linee di una narrazione sincronica. Dal momento che la letteratura non possiede, come il cinema o la fotografia, la facoltà di sintesi e condensazione che si ritrova, per esempio, nelle figure « collettive » di Galton, ottenute sovrapponendo più visi a un ritratto di base, essa deve accontentarsi di un accostamento il più ravvicinato possibile, che pur non potendo eliminare le contraddizioni temporali, il *prima* e il *dopo*, sia capace cionondimeno di condensare l'esperienza di un singolo o di una collettività.

Se l'esempio più eclatante dell'impiego di una tecnica siffatta possiamo ritrovarlo nel romanzo sperimentale (*Ulysses*, *The Sound and the Fury*) nonché nei surrealisti questa medesima tecnica del montaggio, che spezza e interrompe continuamente il presente drammatico, si rivela quella più congeniale a Bellow, non limitandosi in lui all'antefatto e alle informazioni di apertura, ma informando di sé tutte le parti del romanzo anche quando l'azione può considerarsi già avviata, e la prova più evidente ce la forniscono appunto i suoi racconti, nei quali la tendenza alla linearità che abbiamo postulato più sopra viene completamente sovvertita, costruiti come sono, quale più quale meno, su una tecnica decisamente riassuntiva.

Tecnica, d'altronde, che è specchio fedele di una certa qualità di intelligenza, quella medesima che, timidamente nei primi romanzi e in modo sempre più compiuto da *Herzog* in poi, avrebbe elaborato riflessioni e divagazioni su un numero straordinario di tematiche; risulta infatti evidente come essa sia aderente a una *forma mentis* particolare, più filosofica che letteraria, tipica in questo senso di un protagonista che ricorda, riflette, riannoda le fila del passato e trae da ogni esperienza una morale. Se Joseph in *Dangling Man* (1944), Leventhal in *The Victim* (1947) e Tommy Wilhelm in *Seize the Day* (1956) possedevano un grado di consapevolezza alquanto basso ed erano pressoché negati alla speculazione, che se adeguata al loro abito mentale era sempre piuttosto semplicistica, l'*Herzog*

del romanzo omonimo, Mr. Sammler in *Mr. Sammler's Planet* (1971) e Charlie Citrine di *Humboldt's Gift* (1975) colmano il divario tra la loro intelligenza e quella d'autore, quasi alter-ego di quest'ultimo, e questa patente coincidenza si fa operante anche a livello stilistico mediante il ricorso, nel primo e nel terzo dei romanzi citati, alla prima persona.

Se la tecnica accumulativa (informativa, dunque, e non speculativa) presupponeva in Joyce e nei surrealisti un grado di controllo sintattico minimo e uno sganciarsi della coscienza dai meccanismi censori, tutte le parti del romanzo belloiano, al contrario, dal dialogo al monologo interiore, dalle porzioni descrittive a quelle drammatiche, sono sottoposte al controllo di una logica immanente, che postula il rispetto continuo delle sue categorie, da quella di causalità a quella di reciprocità, nonché la coerenza psicologica individuale. È facile notare questa diversità solo confrontando un passo di *Mr. Sammler's Planet* con uno tratto, ad esempio, da *As I Lay Dying* di Faulkner:

Drop a perpendicular from the moon. Let it intersect a grave. Inside, a man till now tended, kept warm, manicured. Those heavy rainbow colors came. Decay. Mr. Sammler had once been on far more easy terms with death. He had lost ground, regressed. He was very full of his nephew, a man quite different from himself⁸.

[...] which gets there first, I says, the road or the house? Did you ever know him to set a road down by a house? I says. No, you never, I says, because it's always men can't rest till they gets the house where everybody that passes in a wagon can spit in the doorway, keeping the folk restless and wanting to get up and go somewhere else when He aimed for them to stay put like a tree or a stand of corn⁹.

Nel primo di questi due passi notiamo come, a differenza del secondo, dove tutte le parole appartengono al personaggio, le parole stesse siano continuamente in bilico tra

⁸ S. Bellow, *Mr. Sammler's Planet*, N. Y., 1971, p. 105.

⁹ W. Faulkner, *As I Lay Dying*, cit. da C. Izzo in *Civiltà Americana*, vol. I, 1967, p. 404.

quest'ultimo e il suo autore; infatti le associazioni mentali di Sammler sono ancora ad un livello relativamente basso di proliferazione, e tuttavia, nel succedersi ritmico ed implacabile delle proposizioni, possiamo già assistere al trascolorare impercettibile di un'idea.

La prima proposizione si riferisce evidentemente alle suggestioni provate da Sammler dopo la lettura del pamphlet del dr. Lal, e in seguito al gran parlare circa una colonizzazione e un possibile sfruttamento del suolo lunare. La seconda proposizione prolunga l'immagine della prima, quella della perpendicolare, ed introduce nell'accostamento un'immagine nuova, quella della tomba, senza alcun nesso causale con la prima ma adombrante le frasi che seguono e la domestichezza di Sammler col pensiero della morte.

Il terzo periodo, infatti, sviluppa e intensifica l'immagine della tomba, che si precisa ora per essere, nella fantasia di Sammler, quella in cui, braccato e sopravvissuto a un'esecuzione in massa di prigionieri ebrei, aveva trovato rifugio, in Polonia, e in cui un'anima buona lo aveva nutrito e sostenuto. Il quarto periodo è la reminiscenza fulminea, e istantanea, di un particolare di quell'esperienza, fornito così come si presenta alla mente di Sammler, senza legami logici o sintattici con quanto precede o segue, e quel che segue è un periodo di una parola sola: « Deterioramento », per ciò stesso oscuro al massimo e che si sarebbe in dubbio se ritenere commento sbrigativo sul passato che il vecchio ha per un attimo resuscitato o a qualche impressione contingente che egli prova passeggiando; se non, addirittura, una « parola d'autore » mischiata a quelle di Sammler, e con la quale Bellow esprimerebbe dunque un giudizio su Sammler stesso e sul suo lavoro mentale. Il periodo che segue è un esempio di narrazione dall'esterno, di narrazione in terza persona nel senso più tradizionale, quello ancora successivo (« Aveva perduto terreno, era retrocesso ») può considerarsi per metà elaborato da Bellow e per metà da Sammler, parola in bilico, e quasi in proprietà, tra l'autore e il suo personaggio. E, infine, nella proposizione che chiude questa breve analisi, il riferimento al nipote si fa esplicito; laddove i pensieri di Sammler sono

in quei giorni dominati dalla preoccupazione per la sorte di Elya, era logico che così dovesse essere; e così, mentre questo stralcio di riflessione si apre con un riferimento assai vago a una tomba, esso procede mettendo a fuoco questo concetto generico di base, personalizzandolo con l'immagine di una tomba specifica, la *propria*, quella di una passata esperienza; quindi si parla più direttamente dell'atteggiamento di Sammler di fronte al problema della morte, per pervenire infine, nel restringersi implacabile del reticolo, al contenuto vero della riflessione.

In *Dangling Man* (1944) si deve tener conto della forma particolare di esposizione, basata su una tecnica diaristica propria di certo esistenzialismo letterario, da Sartre a Camus.

L'espedito di riportare gli avvenimenti giorno per giorno obbliga, innanzitutto, all'impiego di quella narrazione in prima persona che modifica sostanzialmente il rapporto fra narratore e idee e fa sì che, inoltre, l'introduzione di queste ultime non sia sfasata rispetto alla narrazione, bensì, per forza di cose, sincronica.

I giudizi, le impressioni estemporanee, non vengono in questo caso immessi dall'esterno, come se l'incombenza permanente dell'autore si arrogasse il diritto di introdurre un piano di riflessione parallelo, bensì si possono considerare interamente del protagonista, cosicché quando alla data del 28 dicembre leggiamo:

What would Goethe say to the view from this window, the wintry, ill-lit street, he with his recurring pleasures, fruits and flowers?¹⁰

siamo in grado di notare come la tecnica diaristica in prima persona sia suscettibile di modellare e restringere i momenti extra-narrativi, dal momento che nel caso in questione possiamo supporre che la causalità e la contingenza di questa riflessione si esauriscano nel semplice metterla per iscritto, laddove in un romanzo costruito diversamente,

¹⁰ S. Bellow, *Dangling Man*, N.Y., 1944, p. 34.

in *Herzog* per esempio, essa avrebbe dato lo spunto per una serie di divagazioni sul tema, in virtù appunto di un diverso rapporto del narratore col proprio materiale e, insomma, di un disegno compositivo più preordinato.

In *Dangling Man*, comunque, il momento riflessivo e quello strettamente narrativo sono separati con una schematicità che è uno dei non pochi difetti del romanzo, in quanto i momenti « statici » e quelli « dinamici », lungi dal complementarsi, sono grosso modo alternati secondo il principio apparente del tener desta l'attenzione del lettore: dopo ogni pagina preta di riflessione, raccolta in sé stessa e, per così dire, chiusa al mondo esterno, segue infatti il resoconto di un avvenimento quotidiano o una uscita di Joseph nel « mondo », spunto a sua volta, magari, di nuove speculazioni.

Questo non vuol dire, tuttavia, che il romanzo sia saturo d'idee, solo che notiamo fin da questo esordio quella tendenza alla superfetazione del pensiero che si dispiegherà in seguito, e l'indizio più rilevante ne è appunto l'incapacità di fondo a rappresentare azioni e momenti narrativi che parlino di per sé, nell'autonomia della loro cifra artistica e simbolica; ancora affatto insicuro di ciò, l'autore si sente obbligato ad accompagnare all'azione una meditazione, ad affidare al suo protagonista troppi monologhi esplicativi, simili agli « a parte » di certo teatro di maniera, semplice didascalica.

The Victim (1947) rappresenta, su questa strada, un progresso sensibile e decisivo. Bellow raggiunge in questo caso l'opposto esatto di quella che sarà sempre, in seguito, la sua tendenza dominante, cioè quella alla discorsività diffusa. L'estrema disciplina formale alla quale, in *The Victim*, egli si sottomette, fa sentire i suoi benefici effetti in più di una direzione; anzitutto nella creazione di un'atmosfera diffusa, sensibile in tutto il romanzo, creata con tocchi minimi e sapienti, *indizi* e non *informanti*, per rifarci alle definizioni di Roland Barthes¹¹, come possono essere tutti

¹¹ Vedi R. Barthes, *Introduzione all'analisi strutturale del racconto*, in AA. VV., *L'analisi del racconto*, Milano, 1982.

quelli che rimandano alla dimensione posticcia del teatro e della messinscena, dalle allusioni reiterate al *bad acting* di Allbee, alle conversazioni che occupano tutto il decimo capitolo (centrale sia in senso tematico che simmetrico), vertenti tutte su questioni di teatro, all'immissione di figure completamente a-funzionali, come la *chorus girl* del primo capitolo.

Questa tecnica variamente operante, volta a un'equa e capillare distribuzione d'intensità, si contrappone dunque a quella adottata in *Dangling Man*, in cui il materiale meno rilevante si coagulava intorno a momenti di un'estrema vividezza psicologica, certe scene madri completamente narrative, come quella del party, quella del diverbio con Etta, quelle delle liti col padrone di casa e con Vanaker.

Laddove il dialogo, però, si manteneva più fluido, scarso e vicino al parlato reale, in *The Victim* esso comincia ad assimilare quegli elementi di riflessione che l'autore ha rimosso dalle altre parti del romanzo; la stilizzazione di certi dialoghi tra Leventhal e Allbee si deve appunto a ciò, al fatto che Bellow, pur eliminando i momenti riflessivi esterni, non ha saputo o voluto rinunciare a certi momenti speculativi e, drammatizzando le sue tesi in Leventhal e Allbee, ha finito per compiere un primo, anche se imperfetto tentativo, di integrare i due piani distinti della *fabula* e della discussione teorica.

The Victim è forse l'unico romanzo di Bellow che possiede realmente un intreccio, e l'unico, perciò, in cui la chiusa non resti la conclusione psicologicamente neutra degli altri romanzi.

Possiamo sostanzialmente concordare con I. Malin, quando afferma che in *The Victim* « reality becomes process, not stasis as in *Dangling Man*, and it is even more mysterious. We don't know how it will turn out »¹².

Un flusso più o meno diffuso di riflessione corre attraverso le pagine di *The Victim*, senza però cristallizzarsi mai in blocchi che rallentino visibilmente l'azione; si può rite-

¹² I. Malin, *Saul Bellow's Fiction*, Carbondale, 1969, p. 127.

nere che questo avvenga, e solo momentaneamente, nei due brevi discorsi di Schlossberg, quello della tavola calda e quello del pranzo. In effetti, a ben guardare, i due interventi di Schlossberg sono discorso diretto espresso da uno dei personaggi, e non rappresentano un'isola della parola d'autore. Inoltre, non rallentano il flusso della narrazione più di tanto, e si inscrivono all'interno di due conversazioni, coi loro intrecci e i loro echi di domande, risposte, interruzioni. Il fatto che tali interventi si staglino su questo sfondo dipende dalla loro forma come dal contenuto; innanzitutto contengono quella che si può forse considerare la chiave di lettura del romanzo, e in secondo luogo è la loro stessa asciutta retorica, il tono vagamente oracolare e pregno di saggezza del vecchio a far sì che per un breve momento (una pagina circa, nel primo caso, meno ancora nel secondo) si assista alla sospensione dell'azione, proprio perché le parole del vecchio vanno ad attingere a una metafisica e si sciolgono dal tono medio della conversazione. E infatti, dopo il primo intervento di Schlossberg, assistiamo al repentino ristabilirsi di questo tono medio:

« Bravo! » said Harkavy.

« Amen and amen! » Shifcart laughed. He drew a card out of his wallet and threw it toward him. « Come and see me; I'll fix you up with a test »¹³.

C'è da notare che Bellow introduce qui (cosa che non si verificava in *Dangling Man*) quella pluridiscorsività, caratteristica del romanzo dell'Ottocento, che consiste nell'attribuire a ciascun *character* una sua attitudine dialogica e un suo preciso spazio lessicale, che può essergli connotato in senso individuale, personalizzato dal ricorrere di certi stilemi fonetico-linguistici, o può essere il retaggio del suo status sociale; infatti, come nota Piero Sanavio, la storia « è costruita su quattro piani: quello di Asa, quello di Allbee, quello di Max e Elena, rispettivamente fratello e cognata di Asa. Si tratta di quattro mondi com-

¹³ S. Bellow, *The Victim*, N. Y., 1947, p. 123.

pletamente diversi l'uno dall'altro, ognuno con un particolare 'livello' intellettuale e morale: quando essi entrano in rapporto reciproco, la capacità di Bellow di mescolare insieme e contemporaneamente di mantenere distinti i livelli, si mostra decisamente notevole»¹⁴.

In quanto al tono delle riflessioni, esso è eminentemente colloquiale, e il compito di generalizzare e di dare lievito intellettuale alla narrazione è affidato soprattutto ad Allbee. Si può soprattutto notare in *The Victim* quella tendenza per la quale Bellow si può considerare un narratore *sociologico*; il contenuto della maggior parte delle riflessioni ad alta voce di Allbee si incentra infatti sui problemi della convivenza civile, sull'egoismo nei rapporti umani, sulla difficoltà per ciascuno di trovare il posto giusto nella società:

The world's a crowded place, damned if it isn't. It's an overcrowded place. There's room enough for the dead. Even they get buried in layers, I hear. There's room enough for them because they don't want anything.

But the living... Do you want anything? Is there anything you want? There are a hundred million others who want that very same damn thing. I don't care whether it's a sandwich or a seat in the subway or what¹⁵.

E Leventhal è abbastanza a disagio di fronte a queste lunghe e talvolta appassionate tirate di Allbee. Questi ha spesso un linguaggio ispirato, semi-immaginario, che trascende qua e là nel misticheggiante.

È in queste occasioni che sorge il sospetto che i personaggi belloviiani perdano il loro spessore di credibilità per farsi semplici portavoce di una tesi o di un'idea; ed è quasi al romanzo a tesi che si potrebbe pensare, infatti, in certi dialoghi estremamente stilizzati tra i due protagonisti, se non intervenisse qui e là una nota di umanità o di ambiente, capace di ancorare il romanzo a un fonda-

¹⁴ P. Sanavio, *Il romanzo di Saul Bellow*, in *Studi Americani*, vol. II, settembre 1955, pp. 265-266.

¹⁵ S. Bellow, *The Victim*, N. Y., 1947, p. 220.

mentale realismo, come nella scena (a mio parere niente affatto simbolica) in cui Allbee sfiora con le dita i capelli del suo ospite. È l'azione, insomma, che redime spesso l'intima mancanza di controllo della riflessione; è il gesto, anche quello minimo, che riesce a porre un argine all'irresistibile tendenza all'astrazione.

Uomini come Leventhal, protagonisti *ignari* di un romanzo, possono vivere a un livello superiore, capace di riscattarne la mediocrità, soltanto nel sogno; ed è appunto nei sogni che Leventhal attinge una sorta di senso ultimo dell'esistenza, come in quello descritto all'inizio del capitolo 14:

He was, it seemed to him, in a state of great lucidity, and he experienced a rare, pure feeling of happiness. He was convinced that he knew the truth, and he said to himself with satisfaction, « Yes I do know it, positively. Will I know it in the morning? I do now. For what he thought would have been very strange to his waking mind, difficult to accept if not downright foolish¹⁶.

Sono queste le ultime parole, quelle di un commento inconsciamente formulato dallo stesso Leventhal sulla propria esperienza onirica, e sono più importanti della descrizione del sogno vero e proprio. Il superego, messo a tacere durante il sonno, rifà capolino alla sua conclusione, quando Leventhal, ancora attaccato a quegli ultimi brandelli di sogno ma già in dormiveglia, svela la sua natura di uomo pratico, che non si abbandona mai alle *reveries* chiedendosi quanto potrebbe sembrargli assurda, dopo, una « verità » attinta tanto irrazionalmente. E per un accostamento di caratteri, si può pensare all'Hans Castorp di Thomas Mann; in *Der Zauberberg* anche Castorp, giovane mediocre, borghese, e anche lui tutt'altro che portato alla speculazione, può innalzarsi per un momento a una « verità » superiore soltanto per il tramite del sogno e della visione: durante una tempesta di neve, semiassiderato, Castorp ha un'esperienza dell'umanità nella sua età dell'oro, e anche lui si domanda, sgomento, quanto sarebbe capace di ritenerne

¹⁶ *Ibid.*, p. 76.

l'essenza e di trarne un insegnamento. E sia Castorp che Leventhal dimenticano tutto allo spuntar del giorno, quando la luce mette in fuga i fantasmi notturni. Nature essenzialmente positive trovano nel mondo la fonte di ogni gioia e di ogni dispiacere.

The Adventures of Augie March, col ritorno alla prima persona, vede il trionfo di uno stile tra il declamatorio e l'intimista, e quel ribollire di idee che si svela così come la tecnica più appropriata per veicolare la visione del mondo del loro autore. Il flusso delle idee è itinerante come la natura del protagonista, e l'esuberanza, stavolta, non è tanto da ricercarsi in una loro eccessiva preponderanza, quanto nella sovrabbondanza del momento narrativo vero e proprio. Sembrerebbe che Augie si apparenti a tutta una categoria di personaggi, discendente o eponimo di tutta una serie di « innocenti », adolescenti o poco più, marcati dalle prove della vita eppure sempre lì ad incarnare il mito di un americanismo sinonimo di purezza, ingenuità, innocenza culturale; da Huckleberry Finn al soldatino Fleming di *The Red Badge of Courage*, al giovane Holden di Salinger al Nick Adams di Hemingway, fino a quella sorta di prodotto degenerare, estremizzazione demenziale, rappresentata dal Malcolm di James Purdy.

È pur vero, altresì, che Augie possiede una consapevolezza e una capacità di riflessione superiore a quella di tutti costoro. Viene il sospetto che egli sia un intellettuale travestitosi da « picaro »; e infatti alle esposizioni rozze, stentate, al limite dello sgrammaticato di un Huck Finn, espresse nell'immediatezza del vernacolo, Augie risponde con riflessioni di questo tipo:

Before vice and shortcoming, admitted in the weariness of maturity, common enough and boring to make an extended showing of, there are, or are supposed to be, silken, unconscious, nature-painted times, like the pastoral of Sicilian shepherd lovers, or lions you can chase away with stones and golden snakes who scatter from their knots into the fissures of Eryx¹⁷

¹⁷ S. Bellow, *The Adventures of Augie March*, N. Y., 1954, p. 112.

oppure:

And there's even an attitude of mind which finds it almost disgusting to be a person and not a function. Nevertheless I stand by my idea of a fate. For which a function is a substitution of a deeper despair¹⁸.

C'è molta più azione che riflessione nel romanzo, più che in tutti gli altri romanzi di Bellow, ma laddove quest'ultima si fa strada ed emerge, pur incastonata e quasi soffocata nel ritmo sempre abbastanza urgente della narrazione, si innalza repentinamente a livelli vertiginosi, creando sconessioni notevoli tra drammatizzazione e riflessione stessa. La natura di queste ultime, in *Augie March*, è soprattutto storica: dall'accenno iniziale a Eraclito a quello finale a Colombo, Augie attinge la materia delle sue divagazioni alla storia e a quello pseudo-storia che è la mitologia. Il tono è in questi momenti costantemente elevato, con allusioni dotte (l'Eryx) e tutt'altro che accessibili al lettore medio. C'è una frase rivelatrice dell'essenza vera di questo personaggio enigmatico, che esibisce in ogni caso il suo sorriso di Gioconda:

My real fault (riguardo alla rottura con Thea) was that I couldn't stay with my purest feelings¹⁹.

L'ambiguità di Augie consiste in questo suo optare decisamente per l'azione, ma con i travagli e le riserve di un intellettuale. Augie è sempre spettatore, anche di sé stesso, e questa frase rivela come la solitudine, in fondo, sia il suo modo d'essere, ma come, a differenza di Herzog, egli non preferisca in fondo la riflessione all'azione, ma badi solo a non tradire la propria emotività. È per questo che non mi trovo d'accordo con I. Malin quando scrive: « Here the novel itself is "open", in "motion": Augie continually travels from one place to another, seeking meta-physical

¹⁸ *Ibid.*, p. 139.

¹⁹ *Ibid.*, p. 342.

— or real — answers to his questions »²⁰. Bellow, al contrario, sembra aver immesso una tale spinta centrifuga nel suo protagonista proprio allo scopo di mostrarne l'intima inconcludenza e vanità, e facendo così di Augie il primo dei suoi antieroi intellettuali, colui che trova la verità in sé dopo averla cercata in tutti e dappertutto:

When striving ends, truth comes as a gift²¹.

Il problema che si pone in *Seize the Day* è lo stesso che Bellow si era trovato a dover affrontare in *The Victim*, ossia quello di sviluppare un materiale iniziale quanto mai aderente al dato sociale e affatto realistico, fino a sublimare il momento narrativo e giungere gradatamente a un simbolismo che attinge qui e là al metafisico. *Seize the Day* si avvale di una *water imagery*, già più volte messa in rilievo dalla critica, entro cui il materiale indiziale si dispone in una gradazione di elusività, con allusioni che vanno dal proverbiale « annegare nelle proprie lacrime » a citazioni dotte come quella dal *Lycidas* di Milton. Quel che qui risulta inoltre interessante è il fatto che Bellow, pur conservando per lo più il punto di vista di Wilhelm, allarghi a dismisura la distanza intercorrente tra la riflessione dall'esterno *su* Wilhelm e quella *di* Wilhelm stesso, così che non ritroviamo la tecnica adottata ad esempio in *Herzog*, consistente nello svolgersi compiuto del discorso, parallelo a quello d'autore, dal quale del resto non si differenzia quasi; in *Seize the Day*, al contrario, nei momenti in cui Wilhelm è lasciato solo a sé stesso, lo vediamo esprimersi in una prosa sconnessa, convulsa, febbrile, come quando cerca di decifrare la poesia di Tamkin; ma quando rientra nel quadro e ricade quindi sotto un'ottica onnisciente, la parola d'autore ricompone e riordina quell'universo saccheggiato e incomprensibile che è il prodotto di una visione insufficiente.

²⁰ I. Malin, *Saul Bellow's Fiction*, Carbondale, 1969, p. 111.

²¹ S. Bellow, *The Adventures of Augie March*, N. Y., 1954, p. 206.

In altri casi, quando padre e figlio sono messi a confronto, Bellow si serve di una sorta di imparziale neutralità, trascorrendo dalla coscienza dell'uno a quella dell'altro, presentando sprazzi del rispettivo monologo interiore:

Yes, it was age. Don't make an issue of it, Wilhelm advised himself. If you were to ask the old doctor in what year he had interned, he'd tell you correctly. All the same, don't make an issue. Don't quarrel with your own father. Have pity on an old man's failings.

« I believe the year was closer to nineteen-thirty-four, Dad », he said.

But dr. Adler was thinking, Why the devil can't he stand still when we're talking? He's either hosting his pants up and down by the pockets or jittering with his feet. A regular mountain of tics, he's getting to be²².

C'è qualcosa di teatrale in questo frammento di dialogo, e in altri simili, come se le frasi che costituiscono il discorso diretto fossero effettivamente pronunciate dagli attori sulla scena, e quelle relative al loro lavoro mentale fossero pronunciate al di fuori di essa, da una voce incombente, mentre gli attori stessi rimangono fermi e silenziosi al loro posto.

Ancora una volta assistiamo dunque a una stilizzazione estrema del dialogato, perché anche in *Seize the Day* è più importante notare il reciproco confrontarsi degli interlocutori e quella sorta di « significato secondo » costituito dall'enfasi e dal tono generale, non tanto il contenuto delle discussioni.

E c'è infine un altro espediente col quale Bellow, in modo tutto sintatticamente indiziale, ci fa entrare nella struttura mentale del suo *character*: in un paio di circostanze assistiamo alla descrizione di personaggi con i quali Wilhelm si intrattiene, un agente di cambio nel primo caso, il dr. Tamkin nel secondo. In entrambe le occasioni possiamo assistere all'ennesima variante del procedimento accumulativo già preso in considerazione, a un uso dell'accu-

²² S. Bellow, *Seize the Day*, N. Y., 1956, pp. 27-28.

mulazione che si potrebbe definire « ironico » e non più informativo, perché costitutivo di una psicologia; laddove un romanziere ottocentesco avrebbe rappresentato l'insicurezza di un personaggio nei termini spassionati di una descrizione in terza persona, un romanziere fondamentalmente « classico » ma pur sempre « moderno » come Bellow procede in modo ironico e indiretto: in entrambe le occasioni assistiamo a una smisurata proliferazione aggettivale, e non possiamo fare a meno di notare come anch'essa sia intrinseca al modo che Wilhelm ha di rapportarsi agli altri; ciascun attributo definisce la sua insicurezza, la sua incomprendimento dei moventi altrui; essi coesistono perché Wilhelm non riesce a scegliere quello che può dare una connotazione univoca al suo interlocutore:

Silvery, cool, level, long-profiled, experienced, indifferent, observant, with unshaven refinement, he scarcely looked at Wilhelm, who trembled with fearful awkwardness²³.

He gave Wilhelm a narrow smile, friendly, calming, shrewd, and wizard-like, patronizing, secret, potent. He saw his fears and smiled at them²⁴.

Herzog è un romanzo di cui è estremamente difficile dare una valutazione, perché se lo si può riguardare da un lato come il capolavoro di Bellow, quello in cui tutte le tematiche e i motivi pervengono a maturazione, si può d'altro canto rimpiangere la perdita di quei motivi simbolici e di quel tacito allegorismo che pervadeva le opere più brevi, come *The Victim* o *Seize the Day*.

In *Herzog* tutto è sviscerato, analizzato, ogni motivo viene esaustivamente portato ad una conclusione, niente vi è lasciato di appena tentato, abbozzato, niente di allusivo, di non-detto, tutto è portato alla luce della coscienza e ogni ricordo, ogni pensiero si iscrive in un disegno più grande e concorre a formare quella sorta di lenta, ritmata sinfonia che è il romanzo.

²³ *Ibid.*, p. 60.

²⁴ *Ibid.*, p. 64.

Se sulla natura dell'azione e del movimento Herzog non giunge mai a teorizzare, si abbandona invece spesso e volentieri a meditare sulla natura della riflessione, sulla sua possibilità e attitudine a dirigere la vita interiore e a orientare il comportamento; e anche qui troviamo uno di quei momenti, come già in *Dangling Man* e altrove, in cui il protagonista, fra un corsivo e l'altro, ovvero fra una lettera e l'altra, introduce dei momenti di una riflessività meno formale e più diretta; molto, infatti, intercorre tra l'organizzazione stilistica e formale delle lettere vere e proprie, così curate da sembrare ognuna un piccolo trattato, e lo stile più immediato e finanche più sobrio delle notazioni, spesso brevissime, intercalate tra lettera e lettera, e talora incastonate, quasi un epigramma, nel corpo stesso di una di esse.

Il riconoscimento dell'insufficienza dell'attività mentale viene espresso, con sobria convinzione e con forza insieme, in uno di questi momenti:

Moses hated the humiliating comedy of heartache. But can thought wake you from the dream of existence? Not if it becomes a second realm of confusion, another more complicated dream, the dream of intellect, the delusion of total explanations²⁵.

È in passi del genere, tuttavia, al difuori delle lettere vere e proprie, che la parola d'autore viene a confondersi con quella di Herzog. È un confine perennemente labile, questo, ove appunto non si tratti delle lettere, scritte evidentemente nello stile proprio di Herzog. Lo nota anche J.J. Clayton: « ... the ideas are so profused in the novel, and are so clearly Bellow's own, that Herzog seems merely Bellow's spokesman »²⁶.

Può ritenersi sostanzialmente vero, tranne per il fatto che oltre a quel che viene espresso conta molto anche il *come* lo si esprime, e la struttura dei ragionamenti di

²⁵ S. Bellow, *Herzog*, N. Y., 1964, p. 123.

²⁶ J.J. Clayton, *Saul Bellow: in Defense of Man*, Bloomington, 1979, p. 188.

Herzog è quasi sempre appropriata al suo abito mentale; non così nel passo sopra citato, ma ritengo che a prevalere siano i momenti in cui Bellow conferisce a Moses E. Herzog un suo preciso, distinto stile di elaborazione concettuale. E questo lo si può, d'altronde, verificare immediatamente, perché su quello stesso tema, quello della fallibilità del pensiero e della necessità di non affidarsi completamente, Herzog ritorna un paio di volte con uno stile più colloquiale e meno sentenzioso, cosicché queste possono davvero considerarsi parole *sue*; la prima volta è in riferimento a Ramona, facendo anche qui trasparire quel fondo di misoginia che permea l'opera di Bellow:

She has read Marcuse, N.O. Brown, all those neo-Freudians. She wants me to believe the body is a spiritual fact, the instrument of the soul.

Ramona is a dear woman, and very touching, but this theorizing is a dangerous temptation. It can only lead to more high-minded mistakes²⁷.

La medesima convinzione, poi, di nuovo riferita all'ambito dell'equilibrio interiore, si trova espressa con la massima lucidità verso la fine del romanzo, forse anticipando già, come un sintomo a cui sul momento non si dia soverchia importanza, la soluzione finale:

Herzog could not say what the significance of such generalities might be. He was only vastly excited — in a streaming state — and intended mostly to restore order by turning to his habit of thoughtfulness. Blood had burst into his psyche, and for the time being he was either free or crazy.

But then he realized that he did not need to perform elaborate abstract intellectual work — work he had always thrown himself into as if it were the struggle for survival.

But not thinking is not necessarily fatal. Did I really believe that I would die when thinking stopped? Now to fear such a thing — that's really crazy²⁸.

²⁷ S. Bellow, *Herzog*, N. Y., 1964, p. 237.

²⁸ *Ibid.*, p. 347.

Sembra comunque legittimo pensare che in *Herzog* sia la riflessione che l'azione subiscano uno scacco decisivo, adombrato, per l'una e per l'altra, in momenti diversi del romanzo; il quale è certamente quello più vistosamente speculativo, ma già il fatto stesso che la riflessione, con l'espediente delle lettere, vi entri a titolo di co-protagonista, rivela come in effetti essa venga per ciò stesso ad assumere una connotazione particolare, suscettibile di entrare nel meccanismo dell'intreccio come un qualunque personaggio e potendo di conseguenza, come una vera e propria *dramatis persona*, andare incontro ai rivolgimenti cui l'elaborazione tematica sottopone sempre i personaggi di una storia.

In questo modo, facendo sì che la riflessione non appaia più quell'ibrido a metà tra la parola d'autore e quella del protagonista, ma assegnandola interamente a quest'ultimo, Bellow ha portato la riflessione stessa alla sconfitta; la chiusa del libro ne è indice eloquente, laddove Herzog finisce per lasciare in pace sé stesso e gli altri, riconoscendo come, per il godimento essenziale della vita, la riflessione costituisca in fondo una sovrastruttura.

In virtù del rapporto privilegiato con la scrittura, Herzog è capace di abbattere qualunque barriera tra pubblico e privato, trasferendo sulla pagina *tutto* sé stesso, le sue esperienze di vita come quelle intellettuali, giovandosi di queste ultime per leggere le prime in chiave pseudo-culturale, inscrivendole in un contesto dal respiro universale, dando loro un senso ultimo.

Herzog vive di parole, e la sua signoria sul linguaggio gli permette finanche di giocare con esse e comunque di conferire a ciascuna una sua pienezza semantica e una sua pregnanza. E sempre a proposito delle riflessioni, D.D. Galloway propone un aggancio culturale: « If *Herzog* seems Joycean in its circular structure [...] in narrative manner it also owes a debt to *Tristram Shandy*, that 'history book of what passes in a man's mind' »²⁹.

²⁹ D.D. Galloway, *The Absurd Hero in American Fiction*, Austin & London, 1970, p. 139.

Il riferimento al libro di Sterne, però, rischia di apportare più confusione che chiarezza. A questo proposito, infatti, dovremmo avventurarci in un'analisi del « tono » delle riflessioni del *Tristram Shandy* per verificarne la confrontabilità con quelle di *Herzog*. Direi che il problema possa essere sufficientemente inquadrato dalle parole di M. Bachtin: « I ragionamenti e le sentenze sono sempre direttamente intenzionali e pienamente semantici? Non hanno spesso un carattere ironico o direttamente parodico? In tutta una serie di casi il loro stesso posto compositivo ce lo fa supporre. Così, dove i ragionamenti lunghi e astratti hanno una funzione ritardante ed interrompono il racconto nel momento più acuto e teso, lì la loro stessa inopportunità (soprattutto laddove i ragionamenti pedantesca-mente circostanziati si attaccano a un pretesto evidentemente fortuito) getta su di essi un'ombra di oggettivazione e fa sospettare una stilizzazione parodica »³⁰.

Tutto questo compare certamente in Sterne, laddove zio Tobia viene lasciato nell'atto di salire a cavallo e, diverse pagine e una lunga digressione dopo, viene ripreso mentre conclude la sua azione, e senza che noi si possa ragionevolmente pensare che un atto simile lo abbia impegnato per più di qualche secondo. Questo, in Bellow, non si ritrova, o perlomeno le riflessioni di *Herzog* non contengono elementi così scopertamente comici e parodici; in quanto alla loro collocazione, si potrebbe dire che l'unico momento di riflessione che non capiti opportunamente sia quello in cui *Herzog*, prima di recarsi all'appuntamento con Ramona, si abbandona al flusso di una folla di ricordi personali e di astrazioni metafisiche; il lettore finisce per chiedersi, spazientito, come si possa procrastinare così a lungo un incontro che promette delizie gastronomiche e sessuali per appagare le proprie fantasticherie; e a un certo punto *Herzog* si accorge che si è fatto tardi, si alza dal tavolino e va a farsi una doccia e a vestirsi; il lettore tira un sospiro di sollievo; ma no: eccolo che si rimette a se-

³⁰ M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, Torino, 1979, p. 42.

dere e che scrive a Teilhard de Chardin, a Mr. Siggins, ad Eisenhower; si riscuote, ma trova ancora il tempo di scrivere a Sono Oguki; infine, molte pagine dopo, lo vediamo mentre chiude a chiave la porta di casa e cerca di ricordare il titolo di una canzone, e allora siamo tentati di calcolare il tempo reale occupato da ciascuna delle pagine precedenti.

È questo, forse, il solo momento, in tutto il romanzo, in cui la riflessione venga sfruttata a scopi eminentemente parodistici, alla maniera di Sterne; parodizzazione che non riguarda, beninteso, il contenuto delle riflessioni, che anzi vi si ritrovano momenti fra i più belli e più alti, ma semplicemente la loro dislocazione quanto mai infelice e, per dirla con Bachtin, la loro « inopportunità ».

Humboldt's Gift è il romanzo dove la riflessione può farsi mezzo di salvazione e redenzione, e quello in cui il fare e il pensare sono dissociati fino all'opposizione, con una divaricazione tale da porli su un piano di quasi totale antagonismo; si veda, ad esempio, la scena in cui Charlie cerca un conforto ai propri affanni nello yoga e, in posizione verticale e a testa in giù, viene brutalmente ricondotto coi piedi per terra, in senso letterale e figurato, da due corpulenti agenti di polizia.

Le riflessioni, qui, hanno per lo più lo stesso contenuto e, soprattutto, la stessa funzione che in *Herzog* con, in più, un valore finalistico di catarsi e di realizzazione salvifica. In quanto alla loro estensione e dislocazione, esse occupano uno spazio non minore e si impongono spesso come masse che ostruiscono il flusso narrativo, sospendendo l'azione anche per pagine intere.

Il tono di tali riflessioni, è vero, sembra un po' più raffazzonato di quelle che comparivano in *Herzog*, e il modo stesso del loro comparire e svilupparsi, con Charlie che cita qua e là con parole sue le teorie di Steiner e di altri esoteristi, sembra svelare quasi una loro nascosta contingenza, come ci venissero ammannite senza un piano preciso, nel prosieguo parallelo della lettura, da parte del protagonista, dei suoi autori preferiti.

Ma soprattutto Charlie ricorda, ricorda ad ogni volger di pagina, vive con un piede nel passato e un altro nel presente, ed è altrettanto « compulsive » nella rimembranza quanto Herzog, tanto che non è mancato chi, come J. J. Clayton, ha notato la qualità quasi forzosa delle reminiscenze: « By hysterical memorialization I refer to the intense, vivid acts of remembering in *Humboldt's Gift*. Charlie says, 'For my part there was nothing that I could forget'. And so it seems. He remembers everything about his parents' old boarder, Menasha, down to the name of his music teacher »³¹. « Romanzo d'idee », quindi, dove perfino la proliquisità delle riflessioni sembra farsi parte integrante di quanto vien raccontato e giungere in alcuni casi, al contrario, ad esserne quasi completamente svincolata; è un fatto che le parti più propriamente saggistiche possono considerarsi completamente autonome, spesso con agganci nulli o poco più che pretestuosi rispetto al corpo stesso del romanzo, configurandosi quasi come parti di un discorso oratoriale, come se Bellow indulgesse ormai, più che badare alla costruzione di una vera e propria trama, al piacere di parlare a ruota libera su vari argomenti, senza eccessive preoccupazioni riguardo l'equilibrio generale.

E *Humboldt's Gift* resta quindi nell'opera di Bellow come una specie di *work in progress*, opera aperta e finanche informale nei suoi eccessi di inclusività, e quella in cui i saggi in miniatura disseminati dall'inizio alla fine restano ibridi a metà tra lo stile colloquiale del conferenziere e quello intimista di un diarista dell'età dei lumi; forse anche per l'adozione della prima persona, qui scompare affatto quella sorta di diaframma che in *Herzog* si interponeva tra l'autore e il suo protagonista, cosicché viene anche meno il ricorso a certi moduli narrativi e a quella « letterarietà » che, per esempio, può venire indagata per mezzo dell'individuazione di certe tecniche, o della distinzione tra « parola dell'uomo parlante nel romanzo » e « parola d'autore ».

³¹ J. J. Clayton, *Saul Bellow: in Defense of Man*, Bloomington, 1979, p. 277.

In *Humboldt's Gift* si corre speditamente verso la conclusione, senza ombra di quel rigore formale e stilistico che informava di sé i romanzi precedenti (tranne, in parte, *Augie March*) con una autoindulgenza verso questa mancanza di misura e di ordine che l'autore stesso ha messo alla berlina con la metafora autolesionistica del suonatore di mandolino « che pizzica ogni nota dieci volte ». Se è vero che può essere considerato più il lavoro di un intellettuale che non quello di un vero e proprio romanziere, è anche vero che *Humboldt's Gift* presenta squarci narrativi di gran classe e che in esso la *chiacchiera* (the talk), com'è stato definito lo sproloquiare del protagonista, è tale da far pensare che anche i morti di Charlie, per i quali, solo nella sua stanza, egli legge ad alta voce, ne siano dilettrati. Come scriveva Richard Rhodes sulla *Chicago Tribune*: « The talk is all, and marvelous talk it is ».

Humboldt's Gift si configura, dunque, come un'opera eminentemente proustiana; quella medesima stasi e quel percorso a ritroso che caratterizzano la *cathédrale* ricorrono anche nelle pagine di questo libro, quello che corre il rischio maggiore di un esito di puro solipsismo, e in cui il regredire stesso della memoria genera scompensi nella drammatizzazione; il fatto è che quella azione che pure c'è (talora anche eccessiva, anzi) e il movimento e i viaggi del protagonista sembrano nulla più che metaforici, tanto che mentre Charlie si muove vivo e vegeto con le sue gambe, un altro viaggio, quello che vien fatto fare alle spoglie di Humboldt per seppellirle accanto a quelle della madre, sembra implicitamente negare il primo, o magari porsi sul suo stesso piano.

Il penultimo romanzo di Bellow, insomma, sembra quasi articolare nella sua struttura narrativa una delle contrapposizioni fondamentali che da sempre presiedono al genere romanzesco, fin dai suoi albori: la dualità dialettica fra *quest*, o ricerca, e *memoria*, ovvero il godimento tutto interiore di un esito felice, ottenuto ripassando nella quiete della mente le varie fasi del suo sviluppo. E se le due qua-

lità romanzesche finiscono quasi sempre per convivere, legate indissolubilmente, ciò non toglie che, salvo il *contenuto* dell'opera, sia la *forma* ad esserne influenzata.

Dal ciclo arturiano, alla *Chanson de Roland*, al poema ariostesco, le gesta e le eroiche azioni di cavalieri e paladini non sono mai narrate in maniera « sincronica », nel modo che troverà la sua espressione solo col trionfo della cronaca borghese ottocentesca, bensì nella prosa ornata e nel lessico scelto di chi si fa mediatore, e condisce la narrazione (eventualmente nella chiusa) di riflessioni personali sugli eventi.

In questo senso, allora, si può parlare per *Humboldt's Gift* di epica al rovescio, o, meglio, di parodizzazione epica, nel senso in cui Thomas Mann aveva compreso che solo stilizzazione e parodia potevano salvare il romanzo rendendole perciò operanti nel suo *Der Erwählte*; in *Humboldt's Gift*, infatti, Charlie si fa aedo e cantore delle gesta del suo amico, il poeta Von Humboldt Fleisher, e la figura di quest'ultimo e le sue azioni vengono rese non nei termini appassionati di una narrazione diretta, o temporalmente indefinita mediante il ricorso all'aoristo, bensì nelle frasi a posteriori del protagonista, nelle sue rimembranze sempre accompagnate dalle proprie considerazioni personali o, al limite della « nudità » espositiva, da una frase o da un aggettivo di troppo, che suggeriscono lo stato d'animo di colui che così va ricordando.

Riguardo, poi, all'ambiguità del fattore « memoria » nelle narrazioni romanzesche, qualcosa di molto importante è stato detto da Lucien Goldmann: « ... la temporalità ha anch'essa una natura insieme positiva e negativa: degradazione progressiva dell'eroe, essa è in pari tempo progresso d'una forma prima, inferiore, verso una forma più autentica e più chiara della coscienza dei rapporti problematici e mediati dell'anima con i valori e con l'assoluto; passaggio dalla *speranza*, insieme autentica e illusoria, che ha guidato la ricerca, alla *memoria* cosciente, e della vanità e dell'autenticità di tale speranza, autenticità d'altra parte essa stessa problematica e contraddittoria, dal mo-

mento che risiedeva nella natura della ricerca, non già nella possibilità di compimento della ricerca »³².

E queste potrebbero suonare come le parole definitive su tutta la questione del dualismo riflessione-azione; il rimembrare diffuso e tenace di Charlie Citrine in *Humboldt's Gift* è un po' l'autocoscienza della vanità e dell'illusorietà delle speranze sue e di Humboldt, ma contemporaneamente è, come valore positivo, quel « progresso » verso una visione chiara e definita del destino di tutti gli uomini.

³² L. Goldmann, introduzione a *Teoria del romanzo* di G. Lukacs, Milano, 1974, p. 7.

ASPETTI MODERNI
DI UN'AUTOBIOGRAFIA VITTORIANA:
PRAETERITA DI JOHN RUSKIN

di
Lucia Guadagno

La declamazione, la furia, l'amarezza dei suoi libri sembrano sgorgare non solamente da una visione profetica, ma dalla sensazione della sua frustrazione. Più eloquenti avrebbero potuto difficilmente essere; ma non possiamo fare a meno di supporre che se il piccolo John si fosse escoriato le ginocchia o si fosse sfrenato come noi tutti, non solo sarebbe stato un uomo più felice, ma al posto dell'arrogante inferire e predicare dei suoi grandi libri, avremmo avuto in maggior quantità la chiarezza e la semplicità di Praeterita.

Virginia Woolf¹

1. « As almost every writer on Ruskin tells his reader, it is impossible to read Ruskin's works apart from his life or vice-versa »². Con queste parole J. Dixon Hunt, nella sua recente biografia di John Ruskin, sottolinea la tendenza condivisa dalla maggior parte dei critici a individuare una stretta relazione tra la vita e le opere del grande vittoriano. Hunt propone una reinterpretazione della biografia di Ru-

¹ *The New Republic*, 28 Dicembre 1927, in J. Ruskin, *Praeterita*, trad. it. di Eleonora Chiavetta, Palermo, Edizioni Novecento, 1983, p. XI.

² J. D. Hunt, *The Wider Sea. A Life of John Ruskin*, London, Dent, 1982, p. IX.

skin attraverso un superamento di quei temi divenuti luoghi comuni, quali, ad esempio, l'enfasi rivolta al « turning point » della sua vita rappresentato dall'anno 1860 (con l'inizio della pubblicazione di *Unto This Last*), o ai suoi frequenti disturbi cerebrali divenuti ormai, secondo Hunt, dei riduttivi stereotipi. Nell'affrontare questo impegno, il biografo riconosce la difficoltà del confronto diretto con *Praeterita*, l'autobiografia di Ruskin che è probabilmente l'opera più letta del 'profeta' vittoriano e una delle poche rinvenibili in edizione economica.

Il ricorso ad un titolo latino, modalità così frequente in Ruskin, dà ad intendere uno stile complesso, quasi lapidario, ma ciò viene smentito dalla lettura del testo. In *Praeterita*, infatti, lo stile e il linguaggio sono insolitamente chiari e scorrevoli se confrontati con le altre opere dell'autore.

Praeterita, iniziata nel 1885, è l'unica opera, a detta di Ruskin³, concepita con l'intento di offrire una lettura piacevole agli amici e a quella parte di pubblico interessata ai suoi scritti. In essa ricorrono, pertanto, e sono rievocati per deliberata scelta e volontà dell'autore, solo i fatti e gli episodi piacevoli, mentre sono solo parzialmente accennati tutti quelli che risulterebbero sgradevoli al ricordo e che, usando le stesse parole di Ruskin, « the reader would find no help in the account of »⁴. Pur rispettando il punto di vista dell'autore sull'inutilità che il lettore conoscesse taluni episodi della sua vita, è quasi spontaneo avanzare l'ipotesi che, probabilmente, se Ruskin decise di non parlare del suo matrimonio né delle reazioni ostili che suscitò la pubblicazione di alcune opere relative al suo impegno in campo sociale, fu perché la sua emotività era e rimase troppo fragile per affrontare con distacco argomenti che avrebbero messo a dura prova il già precario equilibrio psichico.

Lo stile, come si diceva, insolitamente chiaro, pur conformandosi alla semplicità del contenuto del testo, è il

³ J. Ruskin, *Praeterita*, Oxford, Oxford University Press, 1978, p. I.

⁴ *Ibidem*.

prodotto di un artificio letterario dettato da esigenze ben precise. Come K. Clark rileva, Ruskin era consapevole di rappresentare un facile bersaglio per i critici a causa dei frequenti disturbi cerebrali: « Whenever I say anything they don't like », scriveva al tipografo, « they all immediately declare I must be out of my mind »⁵.

Per questi motivi *Praeterita* è non solo un caso atipico nella vasta opera di Ruskin, ma si distingue per molti aspetti nella tradizione del genere autobiografico del XIX secolo.

2. L'approdo ad una concezione moderna dell'autobiografia come genere con una propria dignità letteraria, giunge dopo decenni di valutazioni e di orientamenti critici spesso in disaccordo fra loro.

L'impulso autobiografico è antico quanto l'abilità dell'uomo alla scrittura e alla possibilità di riportare per iscritto frammenti della propria vita; nel seguire l'evoluzione di tale impulso è fondamentale determinarne la dimensione storico-temporale. L'autobiografia è, infatti, inseparabilmente legata all'evolversi della concezione dell'io. Si può affermare che il modo in cui l'uomo ha inteso, attraverso i secoli, la natura della propria individualità ha determinato la struttura e la forma di ogni tipo di scrittura autobiografica, la cui interpretazione nel tempo è stata dominata dal condizionamento dei diversi modelli culturali avvicendatisi nelle varie epoche storiche⁶.

Sin dai tempi del Rinascimento, e più ancora nei secoli successivi, l'essere umano col superamento di una visione deterministica della vita, acquisisce gradualmente una co-

⁵ *Id.*, p. IX.

⁶ K. J. Weintraub, « Autobiography and Historical Consciousness », in *Critical Inquiry*, vol. I, No. 4 (June 1975), pp. 821-48. Prima di analizzare l'evoluzione del concetto di coscienza individuale e la conseguente acquisizione del contenuto della personalità attraverso i secoli, l'autore precisa: « Autobiography cannot be read in a truthful manner if the reader cannot, or will not, recapture the standpoint of view of the autobiographer as autobiographer » (p. 827). Weintraub sottolinea, a proposito della verità autobiografica, che la vita trascorsa tende ad essere rivissuta e interpretata alla luce del presente, nel momento, cioè, in cui l'autobiografia è scritta.

scienza moderna secondo cui ogni individuo è distinto dal suo simile. Questa verità non è più percepita come una variazione accidentale della norma, bensì come una realtà fondamentale. È, infatti, un aspetto prezioso della esistenza umana che ogni individuo sia come persona distinta, unica e irripetibile. Parallelamente, il genere autobiografico acquista una sua connotazione quando l'uomo occidentale raggiunge una comprensione storica della propria esistenza. Specificamente in Inghilterra l'autobiografia assume una significativa funzione culturale agli inizi del XIX secolo⁷.

I numerosi scritti critici susseguitisi nell'arco del XIX secolo, la varietà dei singoli approcci e i tentativi elaborati per giungere ad una chiara interpretazione critica del genere autobiografico e delle sue funzioni, dimostra come l'autobiografia acquisti in Inghilterra una sua dignità sempre più rilevante durante il periodo vittoriano⁸. Si potrebbe affermare che la propensione vittoriana nei confronti dell'autobiografia trovi la sua collocazione in due livelli corrispondenti per definizione alle due tradizionali funzioni della letteratura: educare e divertire.

Agli inizi del secolo l'enfasi poggia sulla funzione morale mentre nel tardo periodo vittoriano l'attenzione si concentra sulla funzione estetica. Ma già in un articolo apparso sul *Blackwood's Magazine* nel 1829 si legge: « Autobiography

⁷ « An autobiography instinct may be as old as Man Writing; but only since 1800 has Western Man placed a premium on autobiography. A bibliography of all autobiographic writing prior to that time would be a small fascicule; a bibliography since 1800 a thick tome ». *Id.*, p. 821.

⁸ K. Rinehart, « The Victorian Approach to Autobiography », in *Modern Philology*, No. 51, 1954, pp. 177-86. Rinehart afferma che in Inghilterra, prima ancora del periodo vittoriano, il più celebre saggio sull'autobiografia è quello di John Foster, *On A Man's Writing Memoirs*, pubblicato per la prima volta nel 1805. Dopo quella di Foster numerose sono le opinioni esaminate da Rinehart lungo l'arco del XIX secolo; a tal proposito l'autore scrive: « These articles give a broad outline of the history of victorian criticism of autobiography, although there are many minor essays and reviews, many comments prefatory to victorian autobiographies themselves, which serve to amplify the outline and render it more authoritative » (p. 178).

is allowed, by common consent, to be one of the most universally agreeable kinds of reading »⁹. Tale affermazione, simile a molte altre espresse nel lungo periodo che intercorre dagli inizi alla fine del secolo, testimonia la favorevole considerazione in cui l'autobiografia era tenuta.

Buona parte dell'autobiografia vittoriana trova un suo sviluppo in un momento storico particolare; il romanticismo, infatti, aveva inciso in maniera determinante nell'evoluzione del concetto dell'io e nello sviluppo del concetto di individualità. Per altri versi, le rivoluzionarie scoperte di Freud¹⁰ di fine secolo erano ancora troppo recenti per fornire un valido contributo alla comprensione del genere autobiografico.

Ogni discorso sull'autobiografia pone inevitabilmente un problema di fondo, ovvero quello della sincerità dell'autore, della veridicità delle cose dette di sé e quindi della sua credibilità presso il pubblico dei lettori. George P. Landow evidenzia molto bene la diversità di atteggiamenti tra scrittori francesi e inglesi dell'Ottocento dinanzi a tale problema¹¹. Mentre per gli scrittori francesi il nodo della

⁹ Cit. in Rinehart, *op. cit.*, p. 178.

¹⁰ S. Freud punta l'attenzione sull'importanza delle fantasie definite « sogni ad occhi aperti », equivalenti nell'adulto al gioco del bambino, dalle quali prende il via un processo dinamico che attraverso vari gradi di selezione dà origine ad un prodotto creativo. Questo contributo è stato definito da W. C. Spengemann (*The Forms of Autobiography - Episodes in the History of a Literary Genre*, New Haven and London, Yale University Press, 1980) un importante punto di partenza, una lettura indispensabile per coloro che si accingono ad intraprendere uno studio sul genere autobiografico.

¹¹ G. P. Landow (ed.), *Approaches to Victorian Autobiography*, Ohio, University Press, 1979, pp. XXV-XXVIII.

Roy Pascal in *Design and Truth in Autobiography* (London, Routledge & Kegan Paul, 1960), un testo classico di critica del genere autobiografico, riconosce l'interesse e il fascino che acquista l'entrare in contatto con la vita privata di un altro individuo, specie se di fama, ma aggiunge: « Beyond the interest of such particulars, autobiographies offer unparalleled insight into the mode of circumstances of other men. Even if what they tell us is not factually true, or only partly true evidence of their personality. Knowledge

verità del contenuto autobiografico è affrontato come discorso privato, confidenziale e ricco di riferimenti spesso intimi, tra gli scrittori vittoriani predomina, invece, un atteggiamento di distacco dagli eventi narrati, visti alla luce di una sempre maggiore ricerca di obbiettività che diviene in tal modo una garanzia di verità. Una specie di discorso *pubblico*, dunque, in cui si manifesta una mancanza di introspezione¹². Gli scrittori vittoriani erano pienamente consapevoli di esercitare sul pubblico una funzione morale e sociale, pertanto, nel raccontare la propria vita erano preoccupati, principalmente, di dare ad essa un contenuto emblematico ed educativo¹³. D'altra parte nello stesso pubblico vittoriano si può riscontrare, soprattutto nella seconda metà dell'800, la tendenza a considerare la vita di uomini importanti degli efficaci modelli da imitare. Esisteva, in definitiva, tra il pubblico dei lettori e gli scrittori vittoriani una sorta di complicità che si evidenzia nei tentativi di questi ultimi di rendere l'esperienza privata di pubblica utilità, soddisfacendo in tal modo, le aspettative dei lettori.

L'atteggiamento di distacco e obbiettività accomuna molte opere autobiografiche del periodo vittoriano pur con le inevitabili diversità. Nello specifico, l'autobiografia vittoriana aveva ereditato dal movimento romantico una comune struttura sintagmatica che si esplica attraverso un processo dinamico a stadi: l'esperienza della vita è intensa, privatamente sofferta, spesso caratterizzata da crisi profonde che, accompagnate ad uno spirito religioso, conducono alla saggezza e alla riappropriazione di una identità

of this type, direct, historical and psychological knowledge, is not simply interesting and instructive; it is necessary to us if we are to get on terms with ourselves» (p. I).

¹² G. P. Landow considera *Les Confessions* di J. J. Rousseau un esempio emblematico di come le autobiografie francesi si distinguono da quelle inglesi del medesimo periodo nei confronti del difficile problema della veridicità del contenuto (*id.*, pp. XXV-VI).

¹³ Cfr. John R. Reed, *Victorian Conventions*, Ohio, University Press, 1975, p. 289; pp. 405-6; p. 438.

smarrita e sofferatamente ricercata¹⁴. J. N. Morris, a proposito delle autobiografie di Wordsworth e di J. S. Mill, individua in queste una tappa d'obbligo costituita dalla *crisi d'identità* paragonabile alle crisi religiose rinvenibili in autobiografie antecedenti¹⁵. Al termine religioso 'soul', secondo Morris, si è andata sostituendo l'espressione moderna 'self': questo implica un modo diverso di porsi dinanzi al proprio *io*. In altri termini, una diversa coscienza della propria individualità caratterizza l'autobiografia del XIX secolo e trae le proprie radici dalla coscienza religiosa del passato. Molte delle autobiografie vittoriane ricalcano questo processo. Nel *Prelude* Wordsworth parla di una crisi di disperazione dovuta alla perdita di speranze legate agli ultimi bagliori della rivoluzione francese. L'autore

¹⁴ Il modello romantico costituisce a sua volta la versione secolarizzata del fenomeno di conversione che ebbe inizio con le *Confessioni* di Sant'Agostino, un esempio archetipale di un processo dinamico in cui l'*io* è costantemente impegnato nella ricerca di valori intrinseci in un universo che ne è privo ed è proteso a costruire un mondo esterno in cui credere (cfr. Spengemann, *op. cit.*, pp. I-33).

¹⁵ J. N. Morris, *Versions of the Self: Studies in English Autobiography from John Bunyan to J. S. Mill*, New York, Basic Books, 1966.

Nell'introduzione si legge a proposito delle autobiografie di W. Wordsworth e J. S. Mill, « (...) my principal assertion here is that the response of Wordsworth and Mill to the legacy of the Enlightenment, as they conceived or misconceived of it, had been anticipated in the eighteenth-century and even earlier by a set of autobiographers, outside the official literary culture. I mean John Bunyan and George Fox and a number of Quakers and Methodists and Evangelicals to whom the Enlightenment meant little or nothing, but who experienced in their own lives a spiritual dryness virtually indistinguishable as a felt thing from the deadness of the world and the affections so painfully familiar to Wordsworth and Mill. These men reconstructed and redeemed themselves (or suffered reconstitution and redemption) by undergoing their own total crises. For them it was a religious crisis, whereas for Wordsworth and Mill it was not, or not in a specifically christian sense. But it felt the same. The experiences recorded in nineteenth-century autobiography are, I suggest, secular counterparts of the religious melancholy and conversions set down in the autobiographies of earlier heroes of religion » (p. 5).

subisce una crisi d'identità che si risolve quando comprende a pieno la sua missione poetica (quasi religiosa) nella vita e afferma: « ... this history is brought / To its appointed close: the discipline / And the consummation of the Poet's mind »¹⁶. John H. Newman in *Apologia Pro Vita Sua* sofferma l'attenzione sulla conversione religiosa che è intesa come il momento di svolta decisivo della vita, che subentra dopo un periodo di malessere spirituale e di incertezza. Al fine di rendere nel migliore dei modi il senso di una autentica esperienza religiosa, Newman offre nell'opera un attento resoconto degli sviluppi dell'immaginazione e delle proprie emozioni¹⁷.

L'autobiografia di J. S. Mill, il quale molto amava la poesia di Wordsworth, segue fedelmente il modello romantico della negazione-rimozione-sviluppo di un più alto livello di coscienza. In un celebre passo della sua autobiografia, Mill scrive di essersi svegliato « as from a dream » durante l'autunno del 1825, all'età di venti anni, in uno stato di malessere nervoso che lo rendeva « unsusceptible to enjoyment or pleasurable excitement »¹⁸. Questa crisi era avvenuta in una fase in cui per la prima volta si trovava in una condizione di indipendenza dalla dominante figura paterna.

Come per Wordsworth e Newman, anche per Mill la risoluzione della crisi centrale corrisponde all'acquisizione del senso della propria identità nel pubblico come nel privato.

3. L'autobiografia di Ruskin non rispecchia la storia di una vita così come concepita nel XIX secolo; pertanto le aspettative del lettore, se basate su un modello apriori-

¹⁶ W. Wordsworth, *The Prelude*, Oxford, Clarendon Press, 1959, p. 497. Un'interessante valutazione del *Prelude* è condotta da Spengemann in *The Forms of Autobiography*, ed. cit., pp. 87-9.

¹⁷ Cfr. A. D. Lapati, *John Henry Newman*, New York, Twayne Publishers, 1972, pp. 95-8.

¹⁸ J. S. Mill, *Autobiography* (edited by J. Stillinger), Oxford, Oxford University Press, 1971, p. 81.

stico, finiscono con l'essere disattese. D'altra parte, proprio nel distacco dal modello tradizionale, risiede l'originalità di *Praeterita*, che si configura come uno dei primi esempi di moderna scrittura autobiografica.

In *Praeterita* Ruskin si discosta dal modello romantico poiché, sebbene rievochi le fasi della propria vita con particolare attenzione al periodo dell'infanzia¹⁹, queste non costituiscono i fili conduttori di una unica trama, bensì momenti che seguono lo sviluppo di una sensibilità che si dischiude all'esperienza estetica. La mancanza di un vero e proprio ordine cronologico degli eventi costituisce uno degli aspetti più originali di *Praeterita* che la differenziano dalle altre autobiografie del periodo vittoriano. Sebbene Ruskin crei un mondo personale intimo, la realtà esterna ruota intorno ad un sensibile e attento osservatore; in tal modo l'autore allontana da sé il centro d'attenzione dirigendolo su specifiche immagini visualizzate che divengono un tramite di comunicazione e di contatto con il lettore, oltre che espressione delle innegabili capacità artistiche dell'autore. L'uso delle immagini a cui si accompagna

¹⁹ Come rileva Walter Luann nel saggio « The Invention of Childhood in Victorian Autobiography » (in *Approaches to Victorian Autobiography*, ed. cit.) il periodo dell'infanzia rappresenta una tappa d'obbligo nelle autobiografie vittoriane. Per tale aspetto, Ruskin in *Praeterita*, segue il modello autobiografico dominante. Scrive Luann: « If childhood is in one sense a historical 'invention', the victorian autobiographical childhood is in another sense a literary one, since never before this period had so many English writers been interested in recalling their early lives at length within the form of sustained prose autobiography » (p. 65).

All'ambivalente atteggiamento dei vittoriani nei confronti del bambino considerato « both an ideal innocent and a selfish fallen creature » (p. 69), Luann richiama due contrastanti tendenze nei confronti dell'infanzia, riscontrabili nelle autobiografie vittoriane: « First is the need to emphasize childhood adversity, to portray oneself as not having been spoiled by overindulgence, even, in the same cases, to have deserved hardship. Second, and in conflict with this, is the desire to present childhood as an Edenic, blissful state, a time of past blessedness, a world completely different from grating present » (p. 69).

la capacità impressionistica di Ruskin e la predominanza della descrizione degli oggetti, soprattutto dei paesaggi²⁰, caratterizzano *Praeterita* come un'opera priva di una sua unità organica, priva cioè di quei tratti determinanti della struttura-tipo delle autobiografie vittoriane. Questo giustifica e avvalorava le recenti valutazioni negative espresse sull'opera. Jay Fellows²¹, nell'individuare un impulso autobiografico di Ruskin presente nell'insieme della sua vasta produzione scritta, tende a dimostrare senza equivoci la presenza di un *io* alienato da sé. Elisabeth K. Helsinger²² definisce *Praeterita* una autobiografia 'distruittiva' scritta da un uomo che non si piaceva. L'autrice, evidenziando la mancanza di un nucleo centrale dell'opera, accentra l'attenzione sulla assenza di resoconti retrospettivi, di introspezione, di ordine e di coerenza interna dell'opera; in conclusione, secondo la valutazione finale della Helsinger, *Praeterita* è un'opera perversa, un atto di autosabotaggio²³ poiché non vi è progresso né evoluzione; ad un viaggio introspettivo Ruskin preferisce l'arte dell'immagine.

La sequenza di valutazioni fortemente critiche culmina

²⁰ K. Clark nell'introduzione di *Praeterita* scrive: « Ruskin was by nature an impressionist. This is the side of his genius which was particularly sympathetic to Proust, and there is ample evidence of it in *Praeterita*. Since childhood he had been in the habit of staring at things and letting the impression sink in » (*op. cit.*, p. XVI).

²¹ J. Fellows, *The Failing Distance: The Autobiographical Impulse in John Ruskin*, Baltimore and London, Johns Hopkins University Press, 1975, pp. 178-87. Emblematico è il giudizio di Fellows a proposito di *Praeterita*: « Ruskin is looking at a self from whom he is separated by an abyss of time, a temporal equivalent to the intervening space of the optical self » (p. 180).

²² Elisabeth K. Helsinger, « The Structure of Ruskin's *Praeterita* », in G.P. Landow, *Approaches to Victorian Autobiography*, ed. cit., pp. 87-107.

²³ Scrive la Helsinger: « The absence of introspection in all his memories is striking. Regret for lost opportunities is so frequent that it becomes obtrusive. The tone of discontent is pervasive. *Praeterita* is hardly adequate as personal history or apology. It is an apparently perverse undertaking, almost a sabotage of the self » (*Id.*, p. 87).

con il saggio di C. K. Columbus²⁴ che conduce un'attenta analisi sul breve scambio di battute in un dialogo tra Ruskin e la figura di un monaco che l'autore riporta nel capitolo « The Grande Chartreuse ». Attraverso le poche frasi pronunciate da Ruskin, l'autrice denuncia la presenza di un *io* negativo che predomina sottilmente in una narrazione altrettanto negativa²⁵ sino al punto che *Praeterita* si configura come « Thanatography ».

Legata all'aspetto di una visibile mancanza di organicità si configura la devianza di *Praeterita* dal modello autobiografico vittoriano; questo significa che Ruskin non propone un processo di crescita e di evoluzione intesi in senso tradizionale, bensì presenta momenti e fasi espressive di un'attenta percezione emotiva che diviene il tratto costante presente nel libro. Nel suo discorso Ruskin non segue un vero ordine cronologico e la dichiarazione dell'autore — « I think my history will in the end be completest if I write as its connected subjects occur to me, and not with a formal chronology of plan »²⁶ — assume quasi l'aspetto di una forma di precauzione volta a giustificare agli occhi dei lettori la mancanza di una struttura organica. In pratica tale affermazione punta l'attenzione su aspetti e problemi del genere autobiografico ancora rivoluzionari per i tempi di Ruskin, problemi legati alla memoria, alla coscienza e all'identità.

²⁴ Il saggio è compreso in *Approaches to Victorian Autobiography*, ed. cit., pp. 109-127.

²⁵ L'autrice sostiene che una narrazione negativa e un Ruskin negativo finiscono per dominare la versione positiva della vita in *Praeterita*: esiste cioè un *io* negativo nascosto. C. K. Columbus afferma: « Through mechanical patterns of repetition which are imagistic, verbal, and behavioral the second body, the *moi* appears. Moreover, this second body 'runs' the speaking presence. Rhetorical skills of so especially high an order as Ruskin's illustrate the incipiently robotic nature of language. The mechanics of a verbal pattern in *Praeterita* so consistent as hyperbole sketches the nature of more than the positive Ruskin; it also sketches the destructive dynamic of the silent and negating *moi* » (p. 110).

²⁶ *Praeterita*, ed. cit., p. 117.

In « Time in Autobiography » Pike sottolinea che gli scrittori orientati verso una produzione letteraria con caratteristiche autobiografiche mostrano una comune, quasi ossessiva, preoccupazione per la successione cronologica degli eventi. Tale diffusa preoccupazione riguarda due aspetti del problema: la dimensione psicobiologica dell'individuo, e il ruolo che la cultura svolge nel determinare nell'individuo la concezione del tempo e quella della propria identità²⁷. Ancora, secondo Pike, il problema del confronto della coscienza di sé con la dimensione temporale aveva trovato nel XIX secolo una confortante risoluzione nell'idea della Storia intesa come forza cosmica progressiva. La Storia costitutiva una struttura universale che evitava all'individuo il compito gravoso di costruirsi un'altra da sé. Intesa come sviluppo del progresso umano, essa diveniva la metafora della dimensione temporale la cui principale caratteristica è la linearità cronologica degli eventi. In altri termini, la Storia, fungendo da divinità culturale, forniva allo scrittore del XIX secolo un ideale supporto esterno ai problemi individuali in relazione al tempo e all'identità²⁸. Diversamente da quanto accadeva nel secolo scorso in cui l'autobiografia poggiava sull'integrità di una identità ricercata che si uniformava al credo di un'integrità di convenzioni culturali, con gli inizi del XX secolo decade la fede nella Storia, intesa come funzione di sostegno, ed emerge una nuova coscienza della realtà dettata dalla

²⁷ B. Pike, « Time in Autobiography », in *Comparative Literature*, N. 28, 1976, pp. 326-42. Circa l'influenza che le convenzioni culturali esercitano nel determinare il concetto di individualità, l'autore specifica: « Different cultures see time and its relation to life differently. Japanese culture of a given period, for instance, will have different attitudes toward time and personal identity than post-Renaissance Europe. The naïve autobiographer, furnished with an expansive ego but oblivious of his psychobiological nature, is guided entirely by the conventions of his culture. But he does not see that these conventions are local, not universal. The autobiographer who is more aware seems conscious, however intuitively, of both inner and outer forces and of their interplay » (p. 327).

²⁸ *Id.*, pp. 330-2.

interiorizzazione della dimensione temporale che si estrinseca a livello narrativo attraverso una discontinuità cronologica degli eventi. Scrittori come Mann, Gide, Sartre ed altri, maturano la propria arte in una fase di transizione in cui si avverte ancora l'eredità culturale del XIX secolo, ma sono già in pieno sviluppo nuove tecniche narrative come ad esempio il *flusso di coscienza*, legato, appunto, all'interiorizzazione della dimensione temporale non più vissuta al di fuori, bensì all'interno della propria coscienza²⁹.

Alla stregua di numerosi scrittori vittoriani³⁰, John Ruskin dedica la parte iniziale di *Praeterita* — circa cinque capitoli — alla narrazione del periodo dell'infanzia con sorprendente cura di dettagli; meraviglia, a tratti, la lucida memoria dell'autore nel rievocare episodi riferentisi ai primi anni di vita. Una sorta di riverente gratitudine accompagna la descrizione della formazione educativa ricevuta con metodi del tutto discutibili; tale formazione seguita in maniera costante dalla scrupolosa cura dei genitori, è messa sottilmente sotto accusa dallo stesso Ruskin cosicché entrambi gli atteggiamenti, quello di gratitudine e quello di critica, procedono parimenti amalgamandosi sul filo della narrazione. Quest'ultimo è manifestato dall'autore in parte in maniera esplicita come quando, dopo aver descritto gli aspetti positivi che avevano caratterizzato l'educazione ri-

²⁹ Dopo aver analizzato l'evoluzione del concetto del 'tempo' tra XIX e XX secolo in relazione ad opere autobiografiche di illustri personaggi della cultura europea, B. Pike propone un nuovo modello di struttura autobiografica: « Thus autobiography is not simply an attempt to retell one's past life on a linear scale, but rather in effect a novel written in the present, with one's past life as its subject. Not all fictional is autobiographical, but, on this deeper level, all autobiography is fiction. The past does not exist. There are memories of it-scattered shards of events and feelings-but they are recreated within a later context. There is no way to retrieve the original fact or experience. The only way of giving the illusion of doing so is to reinvent the past in the present » (*Id.*, p. 337).

³⁰ Cfr. W. Luann, « The Invention of Childhood in Victorian Autobiography », in *Approaches to Victorian Autobiography*, ed. cit., p. 73.

cevuta, passa ad esaminare i risvolti negativi enucleandoli in quattro aspetti:

First, that I had nothing to love. My parents were — in a sort-visible, powers of nature to me, no more loved than the sun and the moon: only I should have been annoyed and puzzled if either of them had gone out; (how much, now, when both are darkened!) — still less did I love God; ...

For (second of chief calamities) I had nothing to endure. Danger or pain of any kind I knew not: my strength was never exercised, my patience never tried, and my courage never fortified ...

Thirdly. I was taught no precision nor etiquette of manners; it was enough if, in the little society we saw, I remained unobtrusive, and replied to a question without shyness: but the shyness came later, and increased as I grew conscious of the rudeness arising from the want of social discipline, and found it impossible to acquire, in advanced life ...

Lastly, and chief of evils. My judgment of right and wrong, and powers of independent action, were left entirely undeveloped; because the bridle and blinkers were never taken off me ... »³¹.

Più sovente e in diverse occasioni, in tono celatamente ironico e umoristico, egli utilizza un ricorrente 'if only' con cui non trascura di sottolineare *ciò che avrebbe potuto essere da ciò che è stato*:

And if only then my father and mother had seen the real strengths and weaknesses of their little John; — if they had given me but a shaggy scrap of a Welsh pony, and left me in charge of a good Welsh guide, and of his wife, if I needed any coddling, they would have made a man of me there and then, and afterwards the comfort of their own hearts, and probably the first geologist of my time in Europe ³².

In un'altra occasione, ricordando l'affettuosa amicizia che stava per nascere con la giovane Charlotte Withers, figlia di un commerciante di carbone amico del padre, ospite per una settimana a casa sua, Ruskin afferma:

³¹ *Praeterita*, ed. cit., pp. 35-6.

³² *Id.*, p. 84-5.

And, as I said, if my father and mother had chosen to keep her a month longer, we should have fallen quite melodiously and quietly in love; and they might have given me an excellently pleasant little wife, and set me up ...³³.

Fatta eccezione per la parte iniziale dell'opera in cui sono narrati in maniera sistematica episodi dell'infanzia, *Praeterita* non presenta uno sviluppo lineare degli eventi, anche se la struttura del testo sembra far procedere il discorso in forma progressiva, secondo una suddivisione in capitoli e in paragrafi abbastanza consueta e prevedibile. L'autore balza di frequente da un episodio all'altro e i ricordi si susseguono senza una precisa continuità temporale. Ruskin ripetutamente richiama l'attenzione del lettore sulla distinzione tra l'*io presente* nell'atto di scrivere il libro e l'*io passato* con le proprie sensazioni e azioni trascorse. La discrepanza tra presente e passato è risolta in modo nuovo rispetto alla tradizione autobiografica vittoriana grazie ad un continuo e causale fluire di immagini trascorse che vivono nel presente del testo. Questo modo libero e impressionistico di scrivere, consente all'autore di narrare gli eventi così come essi emergono alla memoria e alla coscienza, in deroga alla tradizione di una narrazione unitaria e organica.

Due momenti della vita di Ruskin sono inevitabilmente considerati dai biografi dei *punti di svolta* — diversi da quelli indicati dall'autore — ³⁴: il primo riguarda la pub-

³³ *Id.*, p. 207.

³⁴ Nel capitolo VII del I volume intitolato « Papa and Mamma », Ruskin indica con 'four distinct directions' le potenziali attitudini sentite da ragazzo: « There was first the effort to express sentiment in rhyme; the sentiment being really genuine, under all the superficial vanities of its display; ... Then, secondly, there was the real love of engraving, and of such characters of surface and shade as it could give. I have never seen drawing, by a youth, so entirely industrious in delicate line; and there was really the making of a time landscape, or figure outline, engraver in me ... Then there was, thirdly, the violent instinct for architecture; but I never could have built or carved anything, because I was without power of design; and have perhaps done as much in that direction as it was worth

blicazione di *The Stones of Venice* agli inizi degli anni '50, in cui lo studio dell'architettura diviene la chiave dello studio e dell'analisi critica della società; il secondo riguarda la crisi religiosa del 1859. Ruskin non trascura riferimenti a queste due fasi ma non conferisce ad esse quella preminenza che avrebbero assunto nella autobiografia tradizionale. Nel IX capitolo del II volume, a proposito dei Domecqs (ricca famiglia spagnola impegnata nel commercio dei vini di cui si occupava anche il padre di Ruskin), egli così ricorda i loro discorsi nei confronti degli operai:

[they] gave me the clue to the real sources of wrong in the social laws of modern Europe; and led me necessarily into the political work which has been the most earnest of my life³⁵.

Ruskin non indica nessuna fase della vita come centrale o determinante. Nel capitolo intitolato « The Grande Chartreuse », compreso nel III volume, l'autore parla di una crisi religiosa che sembra accostarlo sempre più al Cattolicesimo, ma un'attenta lettura del capitolo conferma che gli eventi non culminano in alcun momento di svolta decisivo: Ruskin si limita ad esprimere un atteggiamento di simpatia verso il Cattolicesimo riconoscendo, in definitiva, che la fede cattolica, e soprattutto la gerarchia della religione cattolica, non si addicevano a lui. Verso la conclusione del capitolo Ruskin si chiede: « But why did not you become a Catholic at once, then? » Ripropone i termini della domanda: « It might as well be asked, why did not I become a fire-worshipper? » Subito poi specifica: « I could become nothing but what I was or was growing into. I no more believed in the living Pope than I did in the living Khan of Tartary »³⁶. Nel concludere il discorso del suo avvicinamento al Cattolicesimo, Ruskin

doing with so limited faculty. And then, fourthly, there was the unabated, never to be abated, geological instinct, now fastened on the Alps » (*Id.*, p. 108).

³⁵ *Id.*, p. 378.

³⁶ *Id.*, p. 457.

dichiara in maniera esplicita: « There was no sudden conversion possible to me, either by preacher, picture, or dulcimer. But that day, my evangelical beliefs were put away, to be debated of no more »³⁷.

« The Grande Chartreuse » è uno tra i capitoli più coerentemente organizzati e meno digressivi: in esso è trattato il periodo di anni compreso tra il 1850-1860, anni definiti da Ruskin « for the most part wasted in useless work »³⁸, che videro il suo talento critico orientarsi con impegno maggiore dalle arti alla critica della società.

Numerose parti di *Praeterita* sono costituite dalle immagini della natura; come in un romanzo, accanto alle parti narrative vi sono quelle descrittive. Si potrebbe affermare che l'atto del vedere, da cui derivano le percezioni sensoriali ed emotive dell'autore, rappresenti l'unico evento costante in *Praeterita*. Molto spesso l'autore si lascia andare con trasporto alla descrizione di scenari naturali che esercitavano una forte suggestione su di lui, come ad esempio il ricordo della veduta delle Alpi avvenuta per la prima volta quando era ancora ragazzo:

They were clear as crystal, sharp on the pure horizon sky, and already tinged with rose by the sinking sun ... It is not possible to imagine, in any time of the world, a more blessed entrance into life, for a child of such a temperament as mine³⁹.

In un altro passo, forse tra i più belli, Ruskin descrive il Reno in termini che trascendono la descrizione realistica, come un fiume « which flows like one lambent jewel; its surface is nowhere, its ethereal self is everywhere »⁴⁰.

Per Ruskin gli oggetti e la natura possiedono una loro intrinseca vitalità e l'immaginazione si estrinseca attraverso l'atto del vedere, a differenza da S. T. Coleridge, per il quale la realtà oggettiva è soltanto un punto di partenza da cui l'immaginazione si distacca per agire in maniera autonoma.

³⁷ *Id.*, p. 461.

³⁸ *Id.*, p. 448.

³⁹ *Id.*, p. 103.

⁴⁰ *Id.*, p. 296.

In un articolo apparso di recente sul *Times Literary Supplement*⁴¹, lo psicoterapeuta Charles Rycroft osserva che i moderni psicoanalisti sono sempre più impegnati con una serie crescente di problemi riguardanti la coscienza, l'identità e la memoria, tutti elementi presenti nelle autobiografie, mentre si riduce l'attenzione che essi prestano al fatto che alcune autobiografie possano più o meno confermare talune teorie psicoanalitiche riguardanti lo sviluppo dell'essere umano. Rycroft sottolinea un dato sicuro: scrivere un'autobiografia è un'attività riflessa poiché l'autore e il soggetto della sua opera sono per definizione la stessa persona; dopo tale ovvia definizione, Rycroft individua un meccanismo dinamico presente in una produzione autobiografica secondo cui l'autore è in uno stato permanente di ricerca di sé, opera una selezione tra i ricordi e li ripropone unicamente alla luce della sua attuale concezione di sé. In altri termini, Rycroft sostiene che nelle autobiografie moderne acquista sempre maggiore rilievo lo studio dell'immagine, o più precisamente, della molteplicità di immagini che lo scrittore tende a fornire di se stesso mediante una selezione più o meno consapevole dei ricordi filtrati alla luce della 'coscienza del presente'.

Quando Ruskin, come già preannunciato nella prefazione di *Praeterita* e più avanti ribadito (« And so began a second area of that part of my life which is not worthy of memory, but only of the 'Guarda e Passa' »⁴²), filtra i ricordi, preferisce porgere una immagine non problematica di sé. Questa, tuttavia, è frequentemente offuscata da considerazioni dell'autore da cui traspare un profondo senso di insoddisfazione e di mancanza che si concretizza attraverso l'uso frequente di condizionali al passato:

I wonder mightily now what sort of creature I should have turned out, if at this time Love had been with me instead of against me; and instead of the distracting and useless pain, I had had the

⁴¹ C. Rycroft, « Viewpoint: analysis and the autobiographer », in *Times Literary Supplement*, May 27, 1983, p. 541.

⁴² *Praeterita*, ed. cit., p. 213.

joy of approved love, and the untellable, incalculable motive of its sympathy and praise. It seems to me such things are not allowed in this world⁴³.

La consapevolezza del non vissuto dimostra la lucidità dell'autore nel riconoscere i fallimenti della propria esistenza. Ciò che salva *Praeterita* dal divenire una triste ammissione di impotenza psicologica è il tono sottilmente umoristico e bonario che rende la narrazione piacevole, ma soprattutto funzionale per l'autore all'affermazione di una identità che reclama un desiderato equilibrio, sia pure attraverso il filtro selettivo della memoria.

J.N. Morris individua nelle autobiografie vittoriane una costante rappresentata dalla linearità temporale della narrazione quale garanzia della continuità e unità dell'*io*⁴⁴. Puntando l'attenzione sulla struttura temporale, Morris definisce *A Bundle of Sensations* (1961), l'autobiografia di Goronwy Rees (scrittore e giornalista inglese contemporaneo), un esempio di autobiografia moderna poiché in questa la casualità degli episodi si sostituisce alla narrazione cronologica degli eventi, venendosi a frantumare in tal modo la tradizionale struttura portante della narrazione autobiografica. La discontinuità temporale del racconto, o quantomeno una continuità non cronologica, dimostra, secondo Morris, una maggiore aderenza al proprio vissuto e al proprio *io*.

Uno dei fattori principali per sostenere l'importanza cronologica degli eventi nella narrazione autobiografica, era costituito dal principio secondo cui un ordine occasio-

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ A proposito dell'autobiografia nel XIX secolo J.N. Morris afferma: « But the interesting fact is that, in nineteenth-century autobiography, formal continuity is a principle of philosophic, not merely narrative, coherence. It is in some sense the emblem of the real subject of the work, the gradual evolution of an always identifiable self. Psychological theory and philosophies of causation provided nineteenth-century writers with theoretical sanction for this view of themselves, a view that finds explicit verbal expression in the autobiographers' concern with the growth and development of the self » (*Versions of the Self*, ed. cit., p. 12).

nale degli eventi e dei ricordi non rappresentava di per sé alcun ordine, non soddisfaceva cioè l'esigenza di una struttura organica e coerente che regola il mondo e l'esistenza. Grazie alle formulazioni filosofiche di Bergson e alle scoperte freudiane si è, invece, pervenuti alla concezione che l'ordine in cui i pensieri e i ricordi risalgono alla coscienza in forma di *libera associazione di idee* costituisce la più significativa espressione di una reale riappropriazione del proprio passato⁴⁵. Da un punto di vista psicoanalitico l'inconscio non conosce la dimensione temporale intesa come successione definibile di attimi essendo questa una convenzione sovrastrutturale della coscienza dell'individuo. A tal proposito è da considerare che nell'odierno dibattito sul significato dell'impulso autobiografico e di come esso si traduca in termini di finzione narrativa occupa sempre maggiore spazio l'esigenza di uno stretto aggancio con l'indagine di tipo psicanalitico⁴⁶. Non è forse infondata

⁴⁵ John Sturrock nel suo articolo «The New Model Autobiographer» in *New Literary History*, vol. IX, n. 1, 1977, pp. 51-65, conduce un'interessante analisi sull'aspetto cronologico di un'opera autobiografica individuando in esso un alibi di cui, molto spesso, gli scrittori si servono per dare origine ad una narrazione omogenea e selezionata che li preservi dal toccare episodi spiacevoli. Come accade in psicanalisi, da cui, secondo Sturrock, il genere autobiografico ha molto da apprendere, la sequenza mentale degli eventi nel presente è ben più determinante della sequenza degli eventi nel passato. Sturrock afferma: «If the object of autobiography is to take possession of our past in as original and coherent a way as possible, then chronology works against that object by extending the past merely conventionally and claiming itself to be the source of life's meanings» (p. 54). Più avanti Sturrock sottolinea: «Discontinuity is not the best alternative for autobiographers; a more fruitful one is a continuity which is not chronological ... If autobiography is to progress, therefore, it requires a reevaluation less of the past than of the present, of the moment of writing» (p. 55).

⁴⁶ Cfr. B. Mazlish, «Autobiography and Psycho-analysis», in *Encounter*, 35, 1970, pp. 28-37. La lettura di questo articolo si presenta molto utile per un'indagine su aspetti psicologici che l'autore evidenzia alla luce delle conoscenze psicanalitiche, grazie alle quali l'autobiografia come genere letterario acquista una fisionomia molto complessa al di là dell'aspetto specificamente letterario.

l'ipotesi, di recente avanzata, che in certi casi scrivere una autobiografia assume una funzione autoterapeutica; una ipotesi che sembra trovare conferma in *Praeterita*⁴⁷.

Non è necessario attendere l'autobiografia di Goronwy Rees per scorgervi, secondo quanto afferma Morris, elementi innovativi di distacco e superamento di una larga tradizione; essi sono già in una certa misura presenti nell'autobiografia di Ruskin. Quando il 'profeta' vittoriano scriveva *Praeterita* in tarda età, negli spazi di tempo intervallati da crisi ricorrenti, non poteva sapere delle imminenti scoperte di Freud e di ciò che queste avrebbero comportato nello sviluppo del dibattito sul genere autobiografico. Nell'intenzione dell'autore vi era l'esigenza, come lo stesso Ruskin ebbe a dichiarare nella prefazione, di scrivere un'opera che servisse a dargli un senso di piacere e di pace, — due condizioni piuttosto rare nella tormentata vita dell'autore — una sorta di rivalsa verso una critica non sempre benevola, un atto di riscatto verso se stesso.

Il tono sottilmente umoristico della narrazione conferisce a *Praeterita* una nota di originalità all'interno della produzione ruskiniana, ma ancor più è degna d'attenzione una diversità di struttura che anticipa alcuni tratti divenuti centro di un dibattito critico sul genere autobiografico, non certo esaurito, anzi oggi maggiormente sostenuto.

⁴⁷ Cfr. A. Fleishman, *Figures of Autobiography. The Language of Self-Writing* (Berkeley, Los Angeles and London, University of California Press, 1983, p. 188): «In this return to origins and withdrawal into a carefully crafted space of memory, Ruskin identifies himself with his enclosed garden; and he creates by writing *Praeterita*, an enclosure for his autobiographical imagination».

UN ROMANZO DI FRONTIERA:
THE LITTLE DRUMMER GIRL DI J. LE CARRÉ

di
 Annamaria Morelli

Fool: '... Thou canst tell why one's nose stand
 i'th'middle on'face?'

Lear: 'No'

Fool: 'Why, to keep one's eyes of either side's
 nose that what a man cannot smell out,
 he may spy into'.

(Shakespeare, *King Lear*, I, 5)

Dal genere all'opera

Nell'epoca della riproducibilità tecnica, dei media e della tendenza policulturale al 'tutto quanto fa spettacolo', una varietà di generi ha fatto il suo ingresso sulla scena contemporanea espandendosi e circolando, con la molteplicità dei prodotti e la potenza dei mezzi, su territori pressoché illimitati. In un carosello 'technicolor', l'onda comune dei mezzi di comunicazione di massa (siano essi cinema, televisione, giornali, radio, video...) diffonde i diversi generi attraverso canali promiscui ed eterogenei e in questo modo ne forza le nette demarcazioni, rendendo fluttuanti i loro confini (non è difficile, infatti, trovare il 'giallo' nella fantascienza, il 'rosa' nel western e così via)¹.

¹ « Gli stili sono oggi sempre più globali e nella concezione e nella trasmissione. Essi vengono utilizzati dappertutto allo stesso momento e lanciati avanti e indietro da continente a continente come voci di un pacchetto di comunicazione totale ». Cfr. Ihab Hassan,

Ma la promiscuità non è solo dei generi; essa è anche dei temi e dei contenuti. I valori artistici non vengono differenziati qualitativamente nel consumo corrente che offre la moderna industria culturale; la 'rivoluzione del paperback'², ad esempio, ha fatto sì che nella stessa collana economica vengano proposti il romanzo della Cartland e le poesie di Goethe, *Querelle de Brest* di Genet e *Topolinissimo* di Disney...

Stiamo assistendo ad un imponente processo di popolarizzazione dell'opera d'arte, ad un diverso tipo di adeguamento fra arte e società che, inevitabilmente, « porta ad un violento rivolgimento di ciò che è stato tramandato, ad un rivolgimento della tradizione »³. Esso abbatte e vanifica le rigide gerarchie di valori stabilite dai tradizionali depositari della cultura ufficiale che, simili a gerarchie barocche, non permettevano nemmeno l'ombra del dubbio sulla validità dell'ordine dei piani e dei rapporti tra ciò che è

« L'evanescenza della forma », in *Letteratura e postmoderno* (a cura di Caravetta e Spedicato), Milano, Bompiani, 1980. Cfr., inoltre, S. Neale, *Genre*, London, British Film Institute, 1980 e L. Curti, « Il popolare come scrittura della differenza » in *Letteratura e seduzione* (a cura di T. Kemeny *et al.*), Bari, Schena Editore, 1984.

² Tale 'rivoluzione' modificò il mondo della produzione/fruizione del libro, allargando il mercato editoriale in modo prima impensabile. A tal proposito cfr. A. Cadioli, *L'industria del romanzo*, Roma, Ed. Riuniti, 1981.

³ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966, p. 23. Afferma Benjamin: « L'adeguazione della realtà alle masse e delle masse alla realtà è un processo di portata illimitata sia per il pensiero sia per l'intuizione... La liberazione dell'oggetto dalla sua guaina, la distruzione della sua aura sono il contrassegno di una percezione la cui sensibilità per ciò che nel mondo è dello stesso genere è cresciuta ad un punto tale che essa, mediante la riproduzione, attinge l'uguaglianza di genere anche in ciò che è unico », Benjamin, *cit.*, p. 25. La tensione creatasi ad opera di questo imponente processo di trasformazione, definito da Morin come « la seconda industrializzazione, che è ormai l'industrializzazione dello spirito », determina in larga misura la nascita del « dibattito culturale » che ha visto impegnati, da varie posizioni ideologiche e con diversi approcci teorici, critici, filosofi, sociologi, teorici, a partire dalla seconda metà dell'800.

« in alto » e ciò che è « in basso », tra l'originale e la riproduzione »⁴.

Nel moderno gusto del 'pastiche', del ri-producibile all'infinito, della sovrapposizione e giustapposizione di codici multipli e diversi, forme 'aliene' invadono e contaminano il rarefatto mondo della cultura 'alta' e ne sono a loro volta contaminate. E, come in un dinamico sistema di vasi comunicanti, entro il quale si verificano un costante spostamento di piani e un continuo mutamento di valori, la risultante è un'espressione artistica estremamente eclettica che spazia con disinvoltura e scioltezza fra il colto e il popolare.

La storia dell'oggi vede l'emergenza di una nuova estetica, profondamente legata alla « tecnica e all'industria come all'anima e alla vita quotidiana »⁵. Essa si contraddistingue per un atteggiamento intertestuale e metatestuale che *di fatto* supera e rende ormai datata e sclerotica la distinzione manichea fra opera alta e bassa, colta e popolare, che ha a lungo caratterizzato l'approccio teorico della critica tradizionale.

Sintomatica del superamento della 'storica' dicotomia è la metastruttura-ponte del genere *thriller*. Hanno, infatti, determinato la fisionomia di questo genere e contribuito alla sua storia, esponenti della letteratura alta e bassa, autori 'seri' e scrittori seriali, sconosciuti autori di un unico best-seller e consacrati geni della narrativa mondiale⁶.

⁴ F. Jameson, a proposito della nascita dell'estetica postmoderna nella « società post-industriale », afferma: « ... One fundamental feature of all the postmodernisms enumerated above ... (is) the effacement in them of the older frontier between high culture and so-called mass or commercial culture, and the emergence of new kinds of texts infused with the forms categories and contents of that very Culture Industry so passionately denounced by all the ideologies of the modern, from Leavis and the American New Criticism all the way to Adorno and the Frankfurt School ». (« Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism », in *New Left Review*, 146, July-August 1984, pp. 54-55.

⁵ Cfr. E. Morin, *L'industria culturale*, Bologna, Il Mulino, 1963, p. 17.

⁶ Si è scelto di non soffermarsi, in questo lavoro, sull'esposizione di dati e informazioni generali sullo *spy-thriller* rilevati dalla 'lette-

Nel *thriller* forme e contenuti provenienti da differenti contesti letterari, ricontestualizzati nel promiscuo contenitore del genere, sono venuti a trovarsi in stretto contatto influenzandosi vicendevolmente. L'appartenenza al comune denominatore del genere ha favorito un processo di mediazione fra i due emisferi, tradizionalmente separati, del colto e del popolare, dando origine ad una nuova 'generazione' di *thrillers*, progenie di un metaforico matrimonio intertestuale.

L'opera di John Le Carré⁷, celebre autore di storie di spionaggio popolari in tutto il mondo per la loro *unputdownability*, ma anche scrittore creativo e con un sensibile tocco letterario, è emblematica della sintesi genetica avvenuta nel genere.

ratura' esistente a riguardo. Per quanto concerne la genesi e la storia del romanzo di spionaggio si rimanda a J. Symons, « A Short History of the Spy Story », in *Mortal Consequences*, New York, Schocken Books, 1977. Per una visione generale delle sue caratteristiche e del rapporto tra la sua specifica struttura e la macrostruttura del genere *thriller*, si veda J. Palmer, *Thrillers*, London, Edward Arnold, 1978; mentre per una più minuziosa analisi dell'anatomia dello *spy-thriller*, cfr. B. Merry, *Anatomy of the Spy Thriller*, Dublin, Gill & Macmillan, 1977. Cfr., inoltre, i più recenti lavori di L. Sauerberg, *Secret Agents in Fiction*, London, Macmillan, 1984 e J. Atkins, *The British Spy Novel*, London, J. Calder Press, 1984.

⁷ David Cornwell, meglio conosciuto con lo pseudonimo di John Le Carré, nasce in Inghilterra da una famiglia dell'alta borghesia. Dopo aver conseguito la laurea in lingue moderne ad Oxford, insegna ad Eton dal 1956 al 1958. Nel 1959 abbandona la carriera accademica per diventare funzionario, fino al 1964, del Ministero degli Esteri inglese, dove voci non confermate, ma mai smentite, lo vogliono impegnato nell'M16, il Secret Intelligence Service, e nell'M15, il servizio di controspionaggio britannico. Nel 1961, quando ancora lavorava nel British Foreign Service, Le Carré scrive il suo primo romanzo *Call for the Dead*, seguito nel 1962 da *A Murder of Quality* e nel 1963 da *The Spy Who Came in from the Cold*, che ebbe un successo internazionale e fu il primo dei suoi numerosi bestsellers. Nel 1965 viene pubblicato *The Looking Glass War* e nel 1968 *A Small Town in Germany*. Segue la trilogia *Tinker Tailor Soldier Spy* (1974), *The Honourable Schoolboy* (1977), *Smiley's People* (1980) e, successivamente, *The Little Drummer Girl* (1983).

Il disinvolto connubio di elementi colti ed elementi seriali, l'originale adattamento delle convenzioni del genere⁸, la sovrapposizione di riferimenti letterari e suggestioni massmediali, la tensione di una trasmissione polifonica in un tessuto narrativo pluricodificato, hanno reso i romanzi di Le Carré capaci di espandere le potenzialità del genere popolare cui fanno riferimento, riscattandolo dagli angusti territori dell'infra-culturale dove era stato relegato.

Nella scia di Stendhal, Balzac, Dostoevskij, ma soprattutto di Conrad e Greene, Le Carré fa emergere da trame machiavelliche e avvincenti, tipiche del genere *thriller*, drammatiche figure di antieroi, che si muovono nel percorso narrativo simili ad una decadente processione di sopravvissuti:

What do you think spies are? ... They are a squalid procession of vain fools, traitors to, yes; pansies, sadists and drunkards, people who play cowboy and Indians to brighten their rotten lives⁹.

Personaggi come George Smiley, il famoso agente protagonista della trilogia lecarreiana, chiusi nella loro contraddittoria unità, angosciati dalla solitudine, ossessionati dallo spettro del tradimento e tormentati da un sentire frammentato, da un'irrisolta pluralità di tensioni ideali:

Though he be an affectionate husband and father, he must under all circumstances withhold himself from those in whom he should naturally confide¹⁰.

⁸ L. Sauerberg, a proposito delle convenzioni che regolano questo genere, afferma: « The modern secret-agent story shows five formula elements which are genre-distinctive: a dichotomy structure metonymically arranged around the hero and his adversary, a formula plot consisting of a departure-and-return pattern and a series of ordeals in between, and, finally, a persistent thematic concern for the British loss of power in international affairs » (L. Sauerberg, *op. cit.*, p. 22).

⁹ *The Spy Who Came in from the Cold*, London, Pan, 1982, p. 231. In seguito si userà l'abbreviazione *The Spy* per questa edizione del romanzo.

¹⁰ *The Spy*, *cit.*, p. 140.

Il ritmo incalzante degli eventi, che rapisce il lettore nel gioco accattivante della *suspence* e dei colpi di scena, viene interrotto da brevi e intensi squarci che si aprono sull'abisso dell'inconscio, di un io diviso nella dicotomia fra ciò che è e ciò che appare, fra sé e il suo doppio, la maschera e la vera identità, la realtà e la finzione.

'Stage Imagery': un itinerario

Nel tortuoso mondo dell'agente segreto, infatti, dov'è la realtà? Qual'è la maschera e quale l'espressione, il gesto, la parola vera? Nell'impossibilità di rivelare la propria identità nel tragico microcosmo dei servizi segreti, il lavoro della spia viene allora a rivelarsi come una solitaria rappresentazione che si recita in segreto su un'invisibile scena in bilico fra il mondo della realtà e dell'apparenza:

Smiley didn't doubt that for a moment. Standing at the middle of a secret stage, playing world against world, hero and playwright in one¹¹.

Basato sulla messa in scena (nella doppia accezione del termine) e sullo scioglimento del 'plot' (col suo doppio significato di intrigo e intreccio drammatico), l'intero mondo dei servizi segreti viene avvolto, nei romanzi di Le Carré, in una rete di immagini, ispirate e riferite al mondo del teatro.

Nel turbinoso gioco delle parti, l'agente segreto è spesso chiamato attore. In *A Small Town in Germany* si dice di Leo: « He's a performer. He wears our clothes, uses our language but he is only half tamed... »¹². Lo scontro tra spie è dunque uno scontro tra attori e prevale chi di volta in volta offre la migliore interpretazione. In *Tinker Tailor Soldier Spy*, nel momento di maggior prestigio della 'talpa' Bill Haydon, simbolicamente chiamato Lawrence d'Arabia,

¹¹ *Tinker Tailor Soldier Spy*, New York, Bentam, 1980, p. 367.

¹² *A Small Town in Germany*, London, Pan, 1969, p. 23.

Ann spiega a Smiley la ragione del suo successo in questo modo: « He is a better performer than you »¹³.

Prevale chi ha più magnetismo, chi tiene meglio la scena. Nel primo incontro/scontro tra Smiley e Karla, protagonisti e antagonisti della trilogia lecarreiana, Smiley esce momentaneamente sconfitto. La sua sconfitta deriva dall'essersi comportato, in quell'occasione, non da veterano della messa in scena qual'è, ma da debuttante; come un goffo attore che non riesce a sostenere la tensione della rappresentazione:

... I put his silence down to shock. But this stillness — this intense watchful stillness was a different matter ... Sitting in an eloquent business, any actor will tell you that¹⁴.

Karla è un ottimo attore. Conosce e sfrutta la sofisticata e intensa comunicazione dell'immobilità silenziosa; Smiley, invece, è sopraffatto dall'agitazione, è deconcentrato, 'brucia' velocemente le sue battute, perde il senso dei tempi e delle pause e si lascia andare ad un'inarticolata improvvisazione, un flusso di spontaneismo nevrotico, soggettivo, che esce fuori dagli schemi comunicativi richiesti in quella situazione: ed è un fiasco:

I had said my piece, I had flourished the photograph, which he ignored ... I restated this part, that part, talked a few variations and finally I dried up. Or rather, sat there sweating like a pig ... As it was the next thing I knew, I was talking about Ann¹⁵.

Le missioni sono pensate come drammi da mettere in scena e i momenti risolutivi della storia sono, spesso, delle simboliche 'prime'. Nello stesso romanzo, pochi momenti prima dell'inizio della 'messa in scena' che farà scattare la trappola finale, Smiley si sente come un attore pochi attimi prima che si levi il sipario: « Like an actor

¹³ *Tinker Tailor Soldier Spy*, cit., p. 146.

¹⁴ *Ibid.*, p. 206.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 205-206.

he had a sense of approaching anti-climax before the curtain went up »¹⁶.

La fine della missione, la fine della messa in scena e la fine del romanzo coincidono. In *The Spy Who Came in from the Cold*, l'agente Leamas, nel finale tragico, colpito a morte si guarda intorno come un toro accecato nell'arena:

Finally they shot him, two or three shots. He stood glaring around him like a blinded bull in the arena¹⁷.

Una simbolica arena tragica che lentamente si spopola, fino a diventare una scena vuota, un « empty stage », un vuoto denso di significati: « There was no one to be seen, not a sound. An empty stage »¹⁸.

Il parallelismo fra azione spionistica e rappresentazione, emerso nei metaforici rimandi alla teatralità, si rivela come un immaginario itinerario che conduce e riconduce alla ricorrente tematica lecarreiana del binomio/dicotomia fra finzione e verità, vita e rappresentazione, apparenza e realtà.

Imbrigliato nelle dinamiche della finzione e del doppio gioco, l'agente segreto si trova ad agire in una continua rappresentazione e, costretto a non smettere mai gli abiti del personaggio che sta interpretando, a vivere la lacerante condizione del dissimulare per essere. In *The Spy*, per sostenere il difficile ruolo che gli è stato affidato, l'agente Leamas, anche quando è solo, vive e si comporta come il personaggio che sta rappresentando:

Aware of the overwhelming temptations which assail a man permanently isolated in his deceit, Leamas resorted to the course which armed him best; even when he was alone, he compelled himself to live with the personality he had assumed (p. 140).

Egli si immedesima fino in fondo nel ruolo che deve sostenere e, nello stesso tempo, proietta la propria perso-

¹⁶ *Ibid.*, p. 340.

¹⁷ *The Spy*, cit., p. 240.

¹⁸ *Ibid.*, p. 283.

nalità e le proprie caratteristiche nel personaggio che, creato con un'estensione delle qualità della sua reale natura, diviene il doppio di sé:

Leamas identified himself with what he had invented. The qualities he had exhibited to Fiedler ... were not approximations but extensions of qualities he actually possessed ... When alone, he remained faithful to these habits (p. 140).

Ma mentre l'attore dopo il momento della rappresentazione ritorna se stesso, l'agente segreto non ha la possibilità di ritornare alla sua identità personale:

But while a confidence trickster, a play-actor or a gambler can return from his performance to the ranks of his admirers, the secret agent enjoys no such relief ...¹⁹.

La spia diventa prigioniera del proprio personaggio. Nella vertiginosa assunzione di identità diverse rischia di perdere la propria; nel processo di mistificazione che vive esternamente ed internamente, dissolve la coscienza del suo essere, nella altalena fra apparenza e realtà, la sua soggettività viene a frantumarsi e a disperdersi.

L'agente segreto è consapevole dei rischi psicologici a cui è esposto nella continua sovrapposizione fra sé e il ruolo: « A man who lives a part not to others but alone is exposed to obvious psychological dangers »²⁰, e il guardare dall'esterno e con lucidità la propria esistenza governata dalla « grande menzogna », riconoscendone l'assurdità, è un lusso estremamente pericoloso che la spia non può permettersi per non sprofondare nel baratro della perdita dell'equilibrio psichico, nel vuoto assoluto della perdita di sé:

Only very rarely, as now, going to bed that evening, did he allow himself the dangerous luxury of admitting the great lie he lived²¹.

¹⁹ *Ibid.*, p. 140.

²⁰ *Idem.*

²¹ *Idem.*

La figura della spia come attore assume nei romanzi di Le Carré uno spessore e una statura finora aliene dallo stereotipo eroe del genere. Essa si fa portatrice di significati plurali che si ricongiungono idealmente alle tematiche della grande narrativa polifonica²². In uno spaccato di umanità divise, la metafora teatrale apre squarci su tormentate condizioni esistenziali e microcosmi conflittuali; inquietanti aperture che Le Carré ama inserire fra le righe dei suoi best-sellers, fra le righe di un « rassicurante » genere popolare.

The Little Drummer Girl: *l'investigazione come rappresentazione*

L'immaginario itinerario tematico suggerito dal filo delle immagini attoriche conduce al qui e ora dell'ultimo romanzo di Le Carré: *The Little Drummer Girl*²³. In questo

²² Cfr. M. Bachtin, *Dostoevskij*, Torino, Einaudi, 1968.

²³ *The Little Drummer Girl* (in seguito si userà l'abbreviazione LDG) edito da Knopf nel marzo 1983 (in italiano da Mondadori), a pochi giorni dalla sua uscita in libreria era già un bestseller (George Greenfield, agente di Le Carré, in un colloquio con la scrivente ha affermato che il romanzo ha venduto 7 milioni di copie in Inghilterra, 3 milioni di copie nel Nord America e 2 milioni di copie nel resto del mondo ed è stato tradotto in dieci lingue). Nel periodo della pubblicazione del romanzo, molti dei più autorevoli quotidiani e riviste inglesi e americane hanno pubblicato numerose recensioni e articoli su J. Le Carré (*Newsweek* gli ha dedicato una copertina e *Time* un ampio servizio) esprimendo giudizi favorevoli e talvolta entusiastici su *The Little Drummer Girl*. Fra i commenti più significativi si legge: « With each book, Le Carré improves and expands the potential of genre in which he works. Thus *The Little Drummer Girl* is not only a spy story, it's a political novel and a love story too ... » (Peter Prescott, « The Theatre of the Real », in *Newsweek*, March 7, 1983); « *The Little Drummer Girl* is the rattling good entertainment that Le Carré's millions of readers come to expect » (P. Gray, « In the Theatre of Deeds », in *Time*, March 14, 1983); « It becomes instantly apparent that we are in the hands of a writer of great powers ... Mr. Le Carré's novel is certainly the most mature, inventive and powerful book about terrorists come to life ... It tran-

romanzo il motivo della spia come attore giunge ad una significativa metamorfosi. Con la presenza della totale confusione/fusione fra l'attore e la spia, l'immaginario teatrale si fa qui materia reificandosi nel corpo dell'attore/spia. L'investigazione come momento performativo, presente a livello metaforico nei precedenti romanzi di Le Carré, diventa, infatti, in *LDG* la componente concreta del disegno narrativo.

Ma non è questa l'unica grossa novità che l'ultimo best-seller di Le Carré presenta rispetto a quelli che l'hanno preceduto. Sulla copertina bianca e translucida un enigmatico volto di donna stretto e quasi schiacciato da due fasce rosse ed oblique, segnala l'emergenza di un elemento assolutamente nuovo, non solo per quanto riguarda la narrativa lecarreiana, ma anche per il genere della *spy story*: l'agente segreto protagonista del romanzo è, infatti, una donna, una giovane attrice inglese di nome Charlie.

Accanto all'abbandono delle copertine con l'iconografia della guerra fredda, l'inconsueto titolo (in italiano *La Tamburina*) con il suo sapore di utopiche barricate, di idealità ardenti e romantiche sconfitte, è il segnale dell'altra grande novità. Al centro della narrazione, infatti, non compare più il 'Circus' (il servizio segreto inglese), né il compassato e razionale agente George Smiley (simbolo delle cervelotiche battaglie della guerra fredda), ma la scottante attualità della questione medio-orientale e del drammatico conflitto arabo-israeliano.

In questo scenario abbagliante e sfuggente, si muoverà la protagonista dell'operazione antipalestinese ideata dal leader israeliano Kurtz. Un'operazione che, concepita e realizzata come una missione/dramma, verrà rappresentata non da un agente che si improvvisa attore (come nei precedenti *thrillers* lecarreiani), ma questa volta da un'attrice che si improvvisa agente. A lei verrà assegnato il compito

scends the genre by reason of the will and interest of the author ... *The Little Drummer Girl* is about spies as *Madame Bovary* is about adultery » (W.F. Buckley Jr., « Terror and Woman », in *The New York Times*, March 13, 1983) ...

di infiltrarsi nelle linee terroristiche palestinesi secondo un piano che, sulla falsariga dell'azione/rappresentazione prevede tre momenti: 1) reclutamento/audizione; 2) addestramento/prove di recitazione; 3) missione operativa/messa in scena della rappresentazione.

Il lavoro offerto a Charlie viene presentato da Kurtz²⁴ come un lavoro d'attrice: « ... We want to offer you a job. An acting job ». (p. 126) La parte che le sarà affidata non è in uno spettacolo tradizionale, ma in una rappresentazione che si terrà nel 'teatro della realtà', il teatro che è la vita stessa. La sua performance non sarà limitata al qui e ora dell'evento drammatico, ma avrà durata ed estensione nel tempo e nello spazio:

« Charlie we are not claiming that it is a usual drama » Kurtz replied ...

« A part what in, anyway? »

« Call it theatre »

She remembered Joseph ... and his clipped reference to the theatre of the real. « So it is a play then » she said. « Why don't you say so? »

« In a sense it is a play » Kurtz agreed.

« Who writes it? »

« We handle the plot, Joseph does the dialogues, with a lot of help from you ».

« Who's audience? »

« ... Charlie there are people out there who will never get to watch the play, never even know it's running, yet who will owe you for as long as they live » (p. 127).

Nella rappresentazione Charlie dovrà fare la parte di Charlie, impersonando sé stessa, il suo stesso ruolo, con le sue paure, i suoi 'bluffs', le sue ambiguità:

You will play yourself, but more so, they said — when had she ever not? — Yourself with all your bluffs called, he said — put it that way (p. 164).

²⁴ Va sottolineato il grande spazio (quasi 50 pagine) che occupa nel romanzo la parte del drammatico colloquio fra Charlie e Kurtz, tenendo presente che Le Carré fa riferimento comunque al genere *thriller* che prevede, per definizione, un tipo di romanzo di azione.

Come viene qui sottolineato, Charlie ha sempre rappresentato sé stessa sulla scena del reale, ma la pratica delle sue molteplici rappresentazioni quotidiane, viene ora a complicarsi poiché l'autorappresentazione di Charlie verrà inserita in un copione scritto da altri, in una 'cornice' pre-costruita.

In questo modo il margine fra vita e rappresentazione viene completamente annullato; il dualismo fra identità soggettiva e identità simulata è soppresso. La persona Charlie viene assimilata nel personaggio Charlie dissolvendo, così, ogni possibilità di una sua autenticità personale.

È significativo che quando Charlie è contattata in Grecia da Joseph (il braccio destro di Kurtz) aveva in programma una rappresentazione della commedia di Shakespeare *As You Like It* nel ruolo di Rosalind. In una sosta del viaggio, Charlie studia il copione insieme a Joseph che, da esperto uomo di teatro, esprime il suo punto di vista sul personaggio shakespeariano:

She is so many people under one, that I would say watching her unfold throughout the play, one has the impression of a person occupied by a whole regiment of conflicting characters. She is good, she is wise, she is forfeit somehow, she sees too much, she has even a sense of social duty. I would say that you were well cast for this part, Charlie (p. 75).

La descrizione del personaggio Rosalind è in realtà la descrizione del carattere di Charlie così come l'ha concepito l'autore (e Shakespeare prima di lui). L'attrice si confonde con il personaggio da interpretare. Charlie 'é' Rosalind. Infatti come Rosalind, Charlie è plurale, polimorfa, inquieta portavoce della molteplicità contraddittoria del reale. Il movimento disinvolto fra finzione e verità, la naturale capacità istrionica, l'ingegno e la vivacità profondamente femminile di Rosalind, si replicano nella camaleontica Charlie dalle molte anime e dai molti ideali.

Joseph trova Charlie adatta alla parte di Rosalind e, dunque, per analogia, adatta al ruolo che le sarà affidato per compiere la missione. Una missione che prevede (naturalmente per fini diversi) la stessa girandola di travesti-

menti attuati da Rosalind e l'assunzione di identità diverse e antitetiche fra loro.

Dapprima per celare e difendere la propria diversità sessuale nel mondo maschile della foresta simbolica e, successivamente, come strumento per realizzare i suoi desideri (amore, matrimonio, riscatto sociale ecc.), Rosalind mette in atto un doppio travestimento. Si traveste, infatti, da uomo che poi 'fa la parte' della donna (ritornando quindi al punto di partenza). Similmente anche Charlie — è significativa l'ambiguità del nome maschile — per trovare una causa in cui credere e per cui battersi, attuerà un doppio travestimento. Infatti, dopo il reclutamento nel servizio segreto israeliano, si travestirà da agente filoisraeliana che poi 'fa la parte' della rivoluzionaria antisionista e filopalestinese (anche qui ritornando al punto di partenza e cioè alla sua fede ideologica prima della contattazione degli Israeliani).

Il riferimento al personaggio shakespeariano è estremamente significativo. Ad un certo livello evidenzia l'attenzione di Le Carré ad un modello teatrale che ha ispirato il disegno drammatico del romanzo e rivela altresì l'adozione di alcune tematiche di *As You Like It* che vengono ampiamente riprese in *LDG*. È il caso del motivo del doppio, dell'essere e dell'apparire, della visione teatrale del reale, del mondo come palcoscenico. In *As You Like It*, Jaques afferma:

All the world's a stage,
And all men and women merely players:
they have their exits and their entrances;
and one man in his time plays many parts,
his acts being seven ages.

(II, 7)

Ad un altro livello la 'citazione' shakespeariana vuole indicare un certo legame che intercorre fra il drammaturgo e il romanziere nel comune processo artistico della creazione dei personaggi. Supremo sceneggiatore della materia del romanzo, con una significativa adesione alla pratica del *pastiche*, l'autore chiama a rappresentare gli eventi del romanzo un'attrice, la cui presenza attraversa le conven-

zioni narrative caratteristiche del genere *thriller*, contaminandole con la fisicità del linguaggio drammatico e il senso scenico della rappresentazione teatrale.

La struttura per scene

Simile al gioco delle scatole cinesi, il doppio livello dell'autorappresentazione di Charlie nella cornice del copione ideato da Kurtz, viene così a inserirsi a sua volta, nella cornice della sceneggiatura ideata dal drammaturgo/romanziere che ha imbastito e strutturato l'intera 'trama' del romanzo.

Condotta dalla manipolazione occulta dell'autore²⁵, la trasmissione narrativa risulta articolata in una rete concentrica e le azioni dei personaggi si dispongono in una 'struttura per scene; in un continuo gioco di rimandi e di storie nelle storie che si dipanano, secondo la tradizione dell'intreccio drammatico, fino a ricomporsi in un disegno organico, in una figura a tutto tondo.

La struttura dell'intreccio si presenta in *LDG*, in una veste anomala rispetto ai precedenti romanzi di Le Carré. Essi, infatti, poggiavano su un tipo di narrazione differita, volta ad un'estrema mobilità espositiva che conduceva il lettore nella convenzionale tortuosità del percorso dell'indagine poliziesca. In questo romanzo, invece, la successione cronologica degli avvenimenti ('fabula') e la loro esposizione narrativa ('intreccio')²⁶, corrono su binari paralleli e in un rapporto di simultaneità.

Orientato in una direzione drammaturgica, l'intreccio del romanzo segue, infatti, un ritmo modulato da un registro narrativo/scenico che scandisce e ordina in atti e scene il susseguirsi delle azioni dei personaggi nelle varie sequenze e nelle diverse ambientazioni.

²⁵ Cfr. S. Chatman, *Story and Discourse*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1980, pp. 63-64.

²⁶ Cfr. B. Tomasevskij, « La costruzione dell'intreccio », in *I formalisti russi*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 311 e 314.

In *LDG* il dipanarsi degli eventi non è affidato alla tortuosa commistione fra 'fabula' e 'intreccio', ma si esprime, invece, in una successione di scene che si concatenano e si definiscono solo nel momento unitario e al tempo stesso plurale e fittizio della 'messa in scena'.

Il divenire narrativo ruota, così, intorno al ruolo attorico di Charlie che nella messa in scena ideata dagli Israeliani, sostituisce alla realtà la simulazione dando vita ad un continuo 'sembrare' a cui i Palestinesi reagiranno come ad un vero essere (decretando così la loro fine).

L'incrocio fra azione e rappresentazione porta, in *LDG*, ad un suggestivo sdoppiamento della sfera spaziale e temporale. Come risulta dallo schema della struttura narrativa²⁷, l'articolazione dell'intreccio avviene fra i due livelli dell'essenza e della presenza, della realtà e della finzione. Un vertiginoso dualismo che proietta e sovrappone, in un infinito gioco di specchi, un reticolo di immagini moltiplicate e diversificate: immagini che si allontanano sempre più da qualsiasi riferimento oggettivo, fino a far perdere ogni memoria della forma originaria.

Parte I

Cap.	Tempo	Luogo	Azione
1	T ₁	Bad Godesberg	Esplosione casa ambasciatore.
1	TA ₁	Bonn	Incontro e patto fra Kurtz e Alexis.
2	TA ₂	Gerusalemme, Monaco, Londra	Kurtz riunisce il 'Comitato Letterario'. Rapimento di Michel.

²⁷ In base al tipo di azione si è suddiviso il tempo narrativo in quattro significativi momenti: T, TA, TB, TC. La prima colonna dello schema indica la successione dei capitoli; la seconda i vari tempi narrativi con una numerazione progressiva laddove lo stesso tempo si ripeta in più capitoli (per quanto riguarda il tempo TC della messa in scena c'è anche una suddivisione in atti); la terza colonna indica il luogo in cui avvengono le azioni e la quarta le azioni più significative presenti nel capitolo corrispondente.

3	TB ₁	Mikonos	Joseph incontra Charlie (o viceversa).
4	TA ₃	Londra, Monaco, Atene	Kurtz va da Ned Quilley; controlla la casa di Monaco ed infine va ad Atene.
5	TB ₂	Mikonos e Atene	Charlie e Joseph sull'Acropoli; rapimento di Charlie.
6/7	TA ₄	Atene	'Provino, convincimento, arruolamento' di Charlie.
8	TB ₃	Atene (luogo reale) e Nottingham (luogo di finzione)	Charlie e Joseph allestiscono il 'copione di Kurtz'. Comincia la sovrapposizione fra finzione e verità, passato e presente.
9	TA ₅	Monaco e Salisburgo	Litvak a Monaco con Kurtz. Poi da solo a Salisburgo a tendere una rete non specificata.
10	TB ₄	Atene (luogo reale) e Nottingham (luogo di finzione)	Joseph e Charlie continuano le 'prove'.
11	TA ₆	Francoforte	Kurtz e Alexis: nuovi patti segreti.
12	TB ₅	Delfi	Il passato aderisce al presente. Fine della missione di preparazione. Charlie accetta di passare all'azione di recitare.
13	TC ₁ (atto I)	Confine Iugoslavia/Austria	Comincia l'azione operativa/messa in scena. Charlie porta una Mercedes carica di esplosivo oltre il confine austriaco.
14	TC ₂ (atto I)	Monaco e Londra	Charlie vede per la prima volta Michel, poi torna a Londra.
15	TA ₇	Monaco	Eliminazione Michel e ragazza olandese (2 ^a esplosione).

Parte II

Cap.	Tempo	Luogo	Azione
16	TC ₃ (atto I)	Londra	Charlie attende che i Palestinesi si facciano vivi con lei.
17	TC ₄ (atto II)	Londra	Masterbein contatta Charlie e la conduce da Helga. Charlie apprende che M. è morto.
18	TA ₈	Londra	Kurtz e Picton, nuova trappola segreta.

- | | | | |
|----|-------------------------------|-----------------------------|--|
| 19 | TC ₅
(atto II) | Londra | Charlie 'vedova' in lutto perseguitata dalla polizia. |
| 20 | TC ₆
(atto II) | Londra | Charlie bendata incontra Khalil. |
| 21 | TC ₇
(atto III) | Beirut | Charlie nei campi profughi in Libano. |
| 22 | TA ₉ | Gerusalemme | Kurtz a Gerusalemme. Intercettato un futuro attentato palestinese da compiersi a Friburgo. |
| 23 | TC ₈
(atto III) | Confine siriano | Charlie nei campi di addestramento militare palestinesi. |
| 23 | TA ₁₀ | Gerusalemme | Kurtz parla al prof. Minkel: preparazione segreta della trappola finale. |
| 24 | TC ₉
(atto IV) | Beirut, Stoccarda, Friburgo | Charlie a Stoccarda e a Friburgo. Furto valigia di Minkel e incontro con Khalil. |
| 25 | TC ₁₀
(atto IV) | Friburgo | Preparazione e consegna della bomba. Finta esplosione. |
| 25 | TA ₁₁ | Friburgo | Presenti sul luogo dell'attentato Kurtz, Joseph, Minkel ed altri esponenti del 'team' israeliano. |
| 26 | TC ₁₁
(atto V) | Friburgo | Charlie e Khalil nel covo segreto. Amore, smascheramento e uccisione di Khalil. |
| 27 | T ₂
(epilogo) | Inghilterra | Charlie e Joseph escono simbolicamente da un teatro. Esseri spaziali, non più temporali, si avviano nomadi in un qualsiasi futuro, nelle strade della metropoli. |

La logica della finzione

Una simbolica esplosione (un classico inizio dei film d'azione)²⁸, sottolinea l'inizio degli avvenimenti del romanzo nel tempo T, ma è soltanto nel tempo TA che iniziano gli

²⁸ L'analogia con la modalità filmica non è casuale ed infatti l'intera narrativa di Le Carré ha con il cinema un rapporto inscindibile e quasi di complicità. *The Little Drummer Girl*, infatti, in molti punti rivela la sua natura di romanzo/sceneggiatura scritto con un occhio rivolto al cinema, o per meglio dire, di opera pensata per

avvenimenti del dramma in esso inserito. Il tempo TA (il tempo dell'organizzazione segreta della squadra israeliana e il tempo dell'organizzazione segreta dello scrittore/sceneggiatore) è il tempo della suspense del *thriller*. In questa prima fase gli eventi si susseguono in modo frammentato e confuso e le informazioni — su ciò che accade 'dietro le quinte' e su ciò che accadrà nelle 'scene' seguenti — vengono sapientemente centellate. Attraverso un processo di rinvio e una particolare forma di 'distorsione temporale'²⁹, si crea un'attesa carica di tensione, la suspense dell'effetto attesa/sorpresa.

Significativamente all'inizio del romanzo, quasi a sottolineare il momento ludico del rapporto tra testo e lettore, viene detto in un ironico e autoironico messaggio al pubblico che conosce l'uso di questa caratteristica convenzione del genere: « The vexation lies in the waiting » (p. 3).

Nel tempo TB (il tempo della preparazione e dell'addestramento di Charlie) il lettore, come lo spettatore dei *thrillers* televisivi a puntate, si impossessa dei vari tasselli del 'puzzle' seguendo le laboriose prove di Charlie senza riuscire ad avere, come del resto la protagonista stessa del dramma, la visione completa di ciò che si metterà in scena.

La suspense del lettore viene così a mescolarsi e ad unirsi a quella drammatica sentita da Charlie. La tensione dell'attrice, la sua confusione psichica ed emotiva, in un certo senso si staccano dall'oggetto testo, diffondendosi al di là di esso in una fisicità palpabile e drammatica che coinvolge chi legge nella tortuosa ricerca di un'uscita dal labirinto delle apparenze.

essere realizzata e presentata sia sotto forma di libro sia di film per il cinema (è stato, infatti, girato un film tratto dal romanzo, per la regia di George Roy Hill, interpretato da Diane Keaton e Klaus Kinski). Un romanzo multimediale che si adatta a passare attraverso media diversi e che risponde, in linea con la più nuova espressione della moderna cultura popolare, all'esigenza di fruizioni 'distratte' e molteplici del prodotto artistico che oggi la nuova sensibilità del pubblico richiede.

²⁹ Cfr. R. Barthes, *Image Music Text* (ed. by S. Heath), London, Fontana, 1977.

Durante la finzione fra Charlie e Joseph (il periodo delle prove in cui Joseph le fa da spalla recitando come controfigura di Michel) l'altalena fra i diversi gradi di apparenza raggiunge, infatti, un movimento così veloce da annullare del tutto i confini fra coscienza e perdita di sé. Disperatamente l'attrice si chiede: « Who the hell are we in this? Just for information. Who? Right? Just Who? » (p. 228). Ma il gioco continua e Charlie è sempre più immersa in una dimensione che si stacca dal reale; nella dimensione fantastica della 'logica della finzione'; una logica che non conosce limiti di tempo e di spazio:

« You know very well who we are, Charlie. We are two lovers enjoying our Greek honeymoon ».

« I thought we were in a Nottingham hotel ».

« We are playing both parts at once. I thought you understood that. We are establishing the past and the present » (p. 228).

Nelle prove si recitano più scene contemporaneamente. La Grecia, dove realmente si trovano Charlie e Joseph, è nello stesso tempo anche Nottingham. Il presente è nello stesso tempo il reale presente che vivono, ma anche il passato. La relazione spazio-tempo, il qui e ora che caratterizza la realtà tangibile viene manipolata e falsata e il limite fra ciò che è e ciò che è costruito, fra finzione e verità, passato, presente e futuro, diventa sempre più labile.

Ogni azione, nella sua unicità, si muove sempre, tuttavia, in due direzioni parallele e all'interno di ogni segmento i confini fra tempo/luogo reale e tempo/luogo di finzione sono estremamente labili e suggestivamente confusi. Ogni tratto, richiedendo una continua scomponibilità in due, perde la sua referenzialità oggettiva e, plasmato dal sentire ambiguo e doppio di Charlie e Joseph, diventa nello stesso tempo reale e finto, concreto e astratto, vissuto e immaginato.

L'attrice e il suo doppio

In questa dimensione, in un certo senso onirica, di sospensione del reale, Charlie fa il suo ingresso sull'immaginaria scena inventata da Kurtz. Inizia il tempo TC della messa in scena³⁰. Simbolicamente scendono le prime ombre della sera sul 'teatro della realtà'. È il buio in sala che segnala l'inizio dello spettacolo. Il momento magico che azzerà ogni precedente situazione e stato d'animo, preparando l'attore e lo spettatore a quella particolare disponibilità a lasciarsi andare nell'oscurità anonima e protettiva, per entrare in un nuovo evento.

La 'rappresentazione' ha inizio nel capitolo 13 e si dispiega lungo tutto il romanzo scandita da un ritmo narrativo che si presta ad una suddivisione in 5 atti. Da questo momento ha inizio un nuovo dramma, una nuova 'cornice', una storia nella storia con nuovi luoghi, nuovi personaggi, nuove realtà.

Nelle fasi iniziali della rappresentazione, quando è contattata in Europa dai Palestinesi, Charlie, per naturalizzare in ogni piega nascosta il ruolo che le è stato affidato, si immerge sempre più nella propria parte che ripete da sola a sé stessa in una sorta di autoipnosi³¹:

The graves were very old ... Kneeling she reverently laid the orchids at the end where she had decided his head was. Impulse mourning, she thought, stepping into the bottled, ice cold air of the church. Something Charlie would have done in the circumstances in the theatre of the real (p. 340).

³⁰ Il 'dramma' rivela un disegno perfetto. Dopo uno svolgimento che si adatta ad una suddivisione in cinque atti, l'epilogo sarà sottolineato da un'esplosione che rimanda alla prima scena del 'dramma' in cui Charlie è a bordo di un'auto carica di esplosivo. La fine della rappresentazione e la fine del romanzo coincidono, così che la struttura del 'dramma' viene a inserirsi simmetricamente nella struttura del romanzo che comincia anch'esso con un'esplosione.

³¹ « The actor in effect, hypnotizes himself by repetitions of his role », C. Marowitz, *The Act of Being*, London, Secker & Worborg, 1978, p. 100.

Il gesto 'impulsivo' immediatamente seguito dal verbo 'pensò', rivela la schizofrenia di Charlie fra l'istintività e, nello stesso tempo, il razionale controllo della propria rappresentazione. Una convergenza di opposti che conduce ad uno stato di neutralità della coscienza in cui Charlie riesce ad essere sé stessa tanto nella finzione che nella realtà: « Love Joseph, but dream of Michel » (p. 307). Un vertiginoso gioco di sovrapposizione di doppi fra Joseph, Michel e successivamente Khalil; un gioco in cui l'amore, forse l'unico referente reale dell'attrice, diventa esso stesso una immagine duplicata, un elemento plasmato dalla facoltà immaginativa e, in quanto tale, un prezioso veicolo per immergersi sempre più nella 'logica della finzione'.

Nel corso della 'recita' la scena si sposta nel mondo palestinese. Charlie ha così modo di passare dall'altra parte della barricata, diventando lo strumento dell'autore per la visione duplice ed interna del mondo arabo che era già, in un certo modo, preannunciata nella prefazione in cui Le Carré ringrazia, per l'aiuto ricevuto, sia i Palestinesi che gli Israeliani, sottolineando luoghi e persone conosciuti personalmente. Già dalla prefazione, che non può essere staccata dal testo ma viene a far parte integrante del tessuto narrativo, emerge una duplicità ambigua e profondamente inquietante che da qui prosegue estendendosi all'intero corpo del romanzo coagulandosi nel personaggio femminile di Charlie.

Vivendo a stretto contatto con i Palestinesi Charlie, infatti, comincia ad amarli, a condividere la loro tragica vita e, conseguentemente le loro scelte. Insieme ai Palestinesi Charlie 'diventa' Palestinese. Sperando di ricevere il loro perdono per gli inganni che l'hanno portata fin lì, ella nega la parte cosciente di lei che sta effettuando una messa in scena e cancella dalla propria mente gli inganni futuri, il proseguimento del dramma e il finale tragico di cui inevitabilmente sarà promotrice.

L'attrice come lo spettatore di un 'serial' si è affezionata ai protagonisti della 'fiction' e rifiuta la fine della rappresentazione e la fine (non solo metaforica) del suo e degli altri personaggi.

Ma nello stesso tempo Charlie continua ad andare avanti nel copione, giungendo ad essere contemporaneamente la guerrigliera che odia gli oppressori e la spia che collabora con questi ultimi, pur parteggiando per gli oppressi. L'inconciliabile conflitto di una tale contraddizione viene risolto da Charlie col progressivo distacco dal suo personaggio che separa da sé definendolo in terza persona:

She had prepared it. In her mind she had practised it repeatedly: comrade Leila's high sense of revolutionary duty overcomes her natural reluctance to rat on a fellow soldier (p. 437).

Preparando nei dettagli le scene, imparando a memoria le battute e provando le intonazioni giuste:

She knew the lines by heart. She knew the bitches at the forum who had spoken them. To deliver them, she kept her face, turned away from his and spoke with a harsh, mannish fury (p. 437).

In Charlie l'attrice 'sincera' (che non finge ma è) e l'attrice 'cinica' (che recita consapevole dell'artificiosità della sua parte³²) si sovrappongono e talvolta si fondono in un equilibrio particolarissimo poiché Charlie, immersa nell'universo delle apparenze, annulla ogni confine fra vita e rappresentazione e riesce, attraverso un personalissimo processo psichico, ad immergersi e a staccarsi dal reale, muovendosi, protetta dalla sfera dell'immaginazione, in un continuo gioco di ombre fra la simulazione e la verità:

One of my kids put it there, she told herself gaily when the white heather once more forced itself upon her vision. The jolly one with gold teeth I called Aladdin. It's a present from Salma on my last night (p. 416).

³² Goffman fa una distinzione fra l'attore 'sincero' che, essendo completamente assorbito dalla propria recitazione, può essere sinceramente convinto che l'impressione della realtà che egli mette in scena sia la realtà, e l'attore 'cinico' che può non essere convinto della veridicità della sua azione e così facendo 'inganna' il proprio pubblico. Cfr. E. Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, London, Penguin, 1976.

L'erica bianca è il segnale convenuto con gli Israeliani; Charlie lo riconosce ma vuole autoconvincersi che sia un dono di un ragazzo o di una ragazza palestinese: « How sweet of her. Of him » (p. 416). Ancora una volta emerge la duplicità: è stata lei? È stato lui? Una duplicità vissuta tanto a livello interiore che esteriore.

Rachel was standing beside her at the next basin, but Charlie saw straight through her. She didn't like her, didn't know her, and it was a sheer coincidence that Charlie put her open handbag between them ... And she didn't see Rachel's hand swapping the Marlboros with a packet of her own or her quick, reassuring wink in the mirror (p. 448).

Charlie passa le informazioni a Rachel, un'agente israeliana, ma è 'come se' non lo stesse facendo. Ciò è sottolineato dalle continue negazioni, 'non le piaceva', 'non la conosceva', 'non vide'. Charlie sta collaborando sempre più alla distruzione di Khalil, ma nello stesso tempo, ancora una volta attraverso un processo di negazione e quindi di coscienza del suo essere doppia, ripete a sé stessa il suo amore per Michel, la sua fedeltà a Khalil: « I have no love but Michel and no loyalty except to the great Khalil » (p. 448).

In una scena fortemente simbolica la sorella di Khalil, Fatmeh si lava le mani guardando Charlie attraverso uno specchio: « She went to the handbasin and metodically washed her hands while studied Charlie in the mirror » (p. 405). È un confronto/scontro tra due sensibilità femminili che sono nello stesso tempo l'una il contrario dell'altra:

The girl was beautiful and sterne, and a little awesome in her blackness, with straight strong features and a dark, direct gaze that had no interest in dissembling (p. 406).

Il significativo gioco di specchi dà l'immagine capovolta di Charlie che a sua volta guarda il suo alter ego, il suo doppio. La donna palestinese guarda Charlie con uno sguardo diretto che non conosce la dissimulazione. Simbolicamente vestita di nero, Fatmeh è Charlie al negativo, affascinante e terrificante: la sua coscienza.

Rappresentazioni allo specchio

L'esplorazione narrativa dello sdoppiamento del personaggio fra essere e apparire, verità e finzione, si carica qui della corrispondenza concreta delle multiple realtà del Medio Oriente. Nella sua schizofrenia Charlie vive la coesistenza di sentimenti filoisraeliani e filopalestinesi e condivide sia l'una che l'altra scelta politica. Ed è nell'ambiguità del microcosmo Charlie che, fra tutte le antitetiche 'voci' dei personaggi, viene volutamente proiettata dall'autore l'ambiguità del macrocosmo medio-orientale e della questione arabo-israeliana. Lo stesso Le Carré ha infatti affermato in un'intervista che ha voluto presentare da un lato « la tragedia ebraica » e dall'altro « il grande senso di ingiustizia che i Palestinesi hanno dovuto pagare come prezzo delle colpe occidentali »³³; e in un'altra sostiene:

« We have entirely neglected the Palestinian case. Golda Meir said the Palestinians did not exist. There was a slogan: 'A land without people for a people without land'. Now these things were not true, not fair and not just. I wanted to say so in terms of popular fiction, simply by putting a human face upon the Palestinians. It's enough »³⁴.

Per la prima volta Le Carré suggerisce che il *villain* (in questo caso i Palestinesi) si batte per una causa legittima (Smiley non avrebbe mai affermato lo stesso per i Russi) ed è indicativo, a tal riguardo, che quando Charlie incontra il leader palestinese Khalil questi, proponendole un altro 'copione', le dà le istruzioni alla maniera di Joseph: « Instructions Joseph-style: Charlie do you understand? Yes Khalil, I understand. Then repeat it to me. She did » (p. 482), motivandole allo stesso modo: « It is for peace, remember that. I will Khalil... » (p. 482). E simbolicamente, in un delirio, Charlie confonde, sovrappone e mescola nella sua mente i due mondi:

³³ L'intervista è riportata da *Newsweek*, March 7, 1983.

³⁴ Nell'intervista rilasciata a *The New York Time Book Review*, March 13, 1983.

I will for peace, for Michel, for Palestine, for Joseph and Khalil, for Marty and revolution and for Israel, and for the theatre of the real (p. 482).

In un ordine sparso ritroviamo i vari opposti: Michel e Joseph, Marty (Kurtz) e Khalil, Israele e Palestina che convivono nel teatro della realtà e sono tenuti insieme e conciliati da Charlie, che viene sempre più ad assumere la valenza della figura retorica dell'ossimoro, quasi a sottolineare la negazione di ogni percorso lineare, la negazione di ogni chiarezza monolitica nella coscienza contemporanea.

Alla rappresentazione di Kurtz si sovrappone dunque la nuova rappresentazione che le viene richiesta da Khalil. Charlie diventa allora il comune denominatore di due drammi diversi diretti da due registi rivali che attraverso lei si misurano e si confrontano.

Significativamente la doppia rappresentazione avviene in un luogo-simulacro, un auditorium dove sta per svolgersi un'intellettualistica conferenza proprio sulla questione arabo-israeliana; e la scena, dalla connotazione fortemente simbolica, avrà luogo dietro le quinte nella terra di confine fra il palcoscenico e la vita quotidiana.

È il momento decisivo dell'azione. Il punto verso cui erano dirette le proiezioni dei due cerchi concentrici del romanzo e delle scene del 'dramma' in esso contenuto. L'attesa è diventata ormai insopportabile per Charlie come per il lettore. Finalmente si alza il sipario: « *Curtain up. Go!* » (p. 484).

Il corsivo e il modo conciso in cui è costruita la frase sottolineano la fortissima tensione, in un certo senso teatrale, che si aggiunge a quella del momento 'clou' degli eventi narrati. Il lettore entra, insieme a Charlie, teso e col fiato sospeso sulla scena:

Wings and rear stage were sandbagged; great bales of wadding lined the ceiling, held in place by chicken wire ... Centre stage stood a low coffee table with a tray of drinks. Beside it in a low armchair, sat Minkel. Opposite him his wife and next to him a tubby German woman (p. 486).

È una scena teatrale di un interno e mai come questa volta il teatro dell'artificio e il 'teatro della realtà' si confondono in un vertiginoso gioco di simulazione che investe l'intera situazione. Ogni dualismo fra mondo reale e mondo apparente è soppresso; la realtà si derealizza: diventa simulacro. È tutto 'costruito' senza alcun tentativo di 'naturalizzare'; infatti non si riesce, né si vuole più distinguere se i termini di riferimento teatrale, dati dai sostantivi 'quinte', 'retropalchi', ecc. siano reali, dal momento che l'azione avviene nel retro di un auditorium, o se essi appaiano vissuti e immaginati così da Charlie, che è portata ormai a teatralizzare ogni dimensione del reale.

Ma mentre Charlie consegna la valigia esplosiva, secondo il copione comune alle due rappresentazioni, entrano improvvisamente sulla scena Kurtz e Joseph che le dicono cosa fare, suggerendole i gesti e le battute:

« Give the briefcase to the Professor » he ordered (p. 487).

« Continue your explanation » he ordered in her ear. « You were describing how you read the label. Go on from there. What did you do? »

Take a deep breath. Speech continues (p. 448).

Si viene così a creare un effetto di straniamento che bruscamente spezza la dimensione iper-reale della scena e interrompe la commistione dei duplici livelli della rappresentazione e della doppia interpretazione di Charlie. È la fine di ogni duplicazione. Il lavoro d'attrice di Charlie è finito ed ormai le viene solo richiesto di essere una semplice spia che, equipaggiata con la convenzionale micro-trasmittente, li condurrà nel covo segreto di Khalil che verrà poi ucciso.

Cadono tutte le maschere. Privata della difesa di tutti i suoi personaggi, e di tutta la sua fantasia replicante, Charlie, espropriata del proprio ruolo, rimane nuda ed inerme singhiozzando parole sconnesse e confuse: « It was to save life. It was to take part. To be something. I loved him » (p. 502); frasi spezzate, urlate nel vuoto della sua identità dispersa, del suo dissolto mondo interiore.

Un romanzo degli anni Ottanta

La confusione fra documentazione e teatro, verità e finzione, essere e apparire, rende in *LDG* tutta la realtà teatrale e fittizia. Alla logica consequenziale della causa e dell'effetto si sostituisce nel romanzo la logica della finzione, all'azione si affianca la rappresentazione, all'ideologia la simulazione; la metafora teatrale, diventata elemento strutturante di un genere di spionaggio, porta il romanzo a muoversi nel territorio di confine fra fiction e cronaca politica, verità storica e artificiosità scenica, realtà e immaginario teatrale, attraversando la scottante attualità della materia trattata in direzioni ambigue e molteplici.

In *LDG* l'originale commistione fra azione spionistica e rappresentazione consente inoltre la trasgressione dei limiti ordinari delle convenzioni del genere, aprendosi in una affascinante visione di simbolici gesti frammentati che si susseguono in una veloce sequenza di immagini rarefatte. Esse rappresentano il punto di confluenza dell'intera narrativa lecarreiana: la condizione dell'uomo disperso nel labirinto di specchi della condizione umana, vertiginosamente duplicato in una progressione senza fine di immagini che sono sempre, semplicemente, i propri riflessi distorti.

La figura della spia come attrice si carica allora di una valenza metafisica e archetipale: riconoscibile ma non classificabile ella è tutti noi e nello stesso tempo nessuno. Coagulo di molti flussi, nel personaggio Charlie confluiscono e da lei si diramano sensibilità plurali e contraddittorie che, negando ogni principio di chiarezza e stabilità, proliferano nel corpo del romanzo in maniera volutamente ambigua e profondamente inquietante.

Risulta dunque evidente che in *LDG* il *thriller* cambia fisionomia e assume esso stesso una funzione metaforica. In questo romanzo, infatti, la trama avvincente della storia di spionaggio non è più il fine ultimo della trasmissione narrativa, ma il mezzo o, se si preferisce, l'espedito per giungere a rappresentare, attraverso l'illusione della 'fiction' e degli accattivanti ingredienti del popolare (i colpi di scena, il gioco della suspense, le scene cruente...), fram-

menti discontinui di identità erranti e stati interni della sensibilità.

Un romanzo colto? Un romanzo popolare? È chiaro che una tale distinzione risulterebbe non solo riduttiva ma anche scollata e lontana dalla multiforme natura di *LDG* come da gran parte della nuova espressione artistica contemporanea. La particolare eterogeneità ed ecletticità dei 'testi' che si presentano al lettore di Le Carré — come, ad esempio, allo spettatore televisivo o al pubblico di *Blade Runner* — è significativa della radicale e profonda metamorfosi che investe l'opera d'arte e le sue modalità produttive e riproduttive. Tale metamorfosi conduce ad un diverso modo di vivere l'esperienza della fruizione, ad una trasformazione del gusto e della sensibilità che richiede, necessariamente, un enorme sforzo di ridefinizione e innovazione dei canoni estetici e critici.

Una nuova estetica sta nascendo. Un'estetica errante e nomade, punto di confluenza di impulsi visivi, sonori, tattili, elettronici... un'estetica operante nell'affascinante instabilità dell'immediato, del transitorio, attraversata da memorie culturali e visive di altre opere; un'estetica orientata nella pratica del *re-make*, del collage, del missaggio ardito e ironico di stili, linguaggi, mode e generi diversi e diversificati.

A tale scenario artistico Le Carré aderisce con un'opera — *LDG* — estremamente eclettica e polimorfa e, in quanto tale, rappresentativa di un nuovo modo di narrare e di una diversa fisionomia del prodotto artistico. Costellato da significazioni disseminate, il romanzo è infatti percorso da una significativa pluralità e mobilità di 'motivi': dalla storia di spionaggio ai riferimenti storici e politici; dalle suggestioni romantiche alla rappresentazione teatrale del reale, dalle 'situazioni' psicologiche alle 'situazioni' di suspense, dalle citazioni letterarie a quelle massmediali...

Al di là dei giudizi di merito e 'valore intrinseco' sulla validità artistica di tale 'mixage' narrativo, *The Little Drummer Girl* è di fatto un'opera sintomatica di una « struttura del sentire » e si presenta, proprio per la sua anima policulturale e la sua natura di testo contaminato e di frontiera, come un emblematico romanzo degli anni Ottanta.

THE NARRATIVE STRUCTURE OF *MOBY-DICK*

by
Gordon Poole

And now that at the proper time and place, after so long and wide a preliminary cruise, Ahab, — all other whaling waters swept — seemed to have chased his foe into an ocean-fold, to slay him the more securely there; now, that he found himself hard by the very latitude and longitude where his tormenting wound had been inflicted; now that a vessel had been spoken which on the very day proceeding had actually encountered Moby Dick; — and now that all his successive meetings with various ships contrastingly concurred to show the demoniac indifference with which the white whale tore his hunters, whether sinning or sinned against; now it was there lurked a something in the old man's eyes, which it was hardly sufferable for feeble souls to see.

Moby-Dick, Ch. 130

In Walter Bezanson's essay « Dynamic and Structure in *Moby-Dick* », the failure to identify any « overreaching formal pattern » structuring narration in *Moby-Dick* brings him to exaggerate the differences between Melville and Hawthorne. Bezanson concludes:

Our explorations of structure suggest elaborate interrelations of the parts but do not lead to an overreaching formal pattern. For the reader predisposed to feel that « form » means « classical form », with a controlling geometric structure, *Moby-Dick* is and will remain

an aesthetically unsatisfying experience. One needs only to compare it with *The Scarlet Letter*, published a year and a half earlier, to see how nonclassical it is ... For Hawthorne the structural frame of reference was neoclassical; for Melville it was romantic. To go from *The Scarlet Letter* to *Moby-Dick* is to move from the Newtonian world-as-machine to the Darwinian world-as-organism¹.

The general rejection of the notion that *Moby-Dick* may have a formal structure more classical than the organic form attributed to it by Bezanson is perhaps part of a typical American insufferance towards a certain metaphysical idealism. G. N. G. Orsini notes: « The very notion of a priori thinking arouses hostility in people brought up in the deeply-rooted Anglo-Saxon empirical tradition. Nothing is so suspect, indeed nothing seems to be so ... feared as the a priori ratiocinative approach: the 'high Priory Road', as Pope ridiculed it in the *Dunciad* »². Perry Miller, *The Raven and the Whale: The War of Wits in the Era of Poe and Melville*³, criticized American reviewers who disliked Melville because of what they regarded as his « shameless admission that he composed romances according to an a priori scheme, that he wrote not at all as an excited child ».

¹ Walter Bezanson, « Dynamic and Structure in *Moby-Dick* », *The Merrill Studies in Moby-Dick*, Howard P. Vincent, Ed. (Columbus, 1969), pp. 101-102. The essay was abstracted from « *Moby-Dick: Work of Art* », *Moby-Dick Centennial Essays*, T. Hilway and L. S. Mansfield, Edd. (Dallas, 1953), pp. 35-57.

The following are some of the authors who have dealt with the problem of the structure of *Moby-Dick*: F. O. Matthiessen, *American Renaissance* (New York, 1941); Charles Olson, *Call Me Ishmael* (New York, 1947, 1958); Newton Arvin, *Herman Melville* (New York, 1950); James E. Miller, Jr., *A Reader's Guide to Herman Melville* (New York, 1965); Glauco Cambon, « Ismaele e il problema dell'unità formale in *Moby-Dick* », *Il Verri*, n. 2, April (1962), pp. 133-142; Herbert G. Eldrige, « 'Careful Disorder': The Structure of *Moby-Dick* », *American Literature*, n. 1, XXXIX, May (1967), pp. 145-162.

² Coleridge and German Idealism (Carbondale, Ill., 1969), pp. 76-77.

³ New York, 1956, p. 33.

Contrary to Bezanson's view, our research suggests that there is not less but more of a classical form in *Moby-Dick* than in *The Scarlet Letter*. We do not feel, however, that this consideration vitiates Bezanson's remark that *Moby-Dick* « in the literature of the nineteenth century ... is the single most ambitious projection of the concept of organic form » (p. 102); undoubtedly there are divers organizing forces at work in the text. *The Scarlet Letter*, too, with its ambiguous symbols and shifting authorial viewpoint, is an expression — within its own compass — of the organic world-view.

Our purpose in the ensuing pages is to demonstrate the existence of a classical narrative pattern in *Moby-Dick*, offering some tentative considerations as to its aesthetic function.

Moby-Dick; or, The Whale is characterized by a double linguistic register. On the one hand, a metaphysical mode, a series of allusions, often metaphorical, inevitably distanced from any authorial responsibility by one or another sort of rhetorical defence (Ishmael's mediation, hear-say, crazy prophets, a wierd squitchy picture, the superstitious nature of ignorant mariners, framed tales, vague impressions). On the other hand, we have what may be called a 'realistic' mode, the « novel » style as contrasted with the « romance » style. Of this latter, we may distinguish the expository from the narrative, the former dealing with whaling lore (generally in the present tense), the latter with the relating of the events of the voyage (in Ishmael's narrative past tense, or expressed in the present continuous tense of monolog and dialog).

The metaphysical or romance register appears, often unexpectedly, in the pleats of an apparently down-to-earth telling of what happened, or even as a conclusion to the most soberly scientific of disquisitions. These two aspects of the text, metaphysics and concrete reality, work together in the furtherance of an authorial strategy wherein the

romance stylistic mode is masked and justified by the apparent realism of the novelistic style⁴.

Unlike the romance mode, the realistic mode (the aspect which concerns me here) is not episodic. It requires no justification or rhetorical cover; it is precisely what Melville's readership expected and demanded of the man who had lived among cannibals. Presumably, if we can give at least a minimum of credence to Melville's often repeated protestations to his publishers of his excellent, *i.e.* commercially viable intentions, *Moby-Dick* entered upon its troubled, seventeen-month period of gestation as a realistic tale of whale-hunting. Although for the most part Melville's artistic mastery is such that eventual sutures are not readily visible to the reader's eye, the romance, capable of expressing the apocalyptic metaphysics of the Pequod's date with doom, was superimposed on the realistic understructure, a reasonably straight-forward account of a capitalistically motivated venture in the profit- (and not prophet-) minded business of whaling, the socially defined purpose of which was oil, not the penetrating of inscrutable floating verities, ill-perceived as « pasteboard masks ».

Leaving aside, then, both the metaphysical register and the chapters devoted to whaling lore, we will look toward the narrative portions which underpin them, and in relation to which the former often appear as digressive, in order to verify the presence of a narrative structure of uncommon rigor, remarkably coherent with what we take for the central problem posed by the text, *viz.* the meaning or the nature of the whale.

Once the Pequod has weighed anchor, the story of *Moby-Dick* can be subdivided into three rather clearly defined plot elements: 1) events aboard the Pequod; 2) low-

⁴ V. G. Poole, « Description and Rhetorical Strategy in *Moby-Dick*: A Whale is a Whale », in *Studi nederlandesi, Studi nordici - Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli*, XXIII, 1980 (Atti del V Convegno Italiano di Studi Scandinavi: « Il paradosso descrittivo »).

erings for whales; 3) meetings with other vessels, almost exclusively other whalers. The first of these three categories constitutes a general narrative register with respect to which the second and third appear as specific, highly individualized plot events. Lowerings for whales are distinguished markedly from other narrative portions by the fact that they signal a breaking up of the unity of the Pequod and especially a possible (never exploited) evasion from the dominant influence of Captain Ahab. The meetings with or sightings of other ships are distinct from the main narrative stream of events aboard the Pequod because they represent a contact with or an input of information (including symbolic messages, generally warnings) from outside the communal integrity of the Pequod.

Interestingly enough, the succession of whale hunts and ship encounters form a narrative pattern which, in a writer as symbol conscious and (but this aspect has not been sufficiently evaluated) structure conscious as Melville, can hardly be « innocent » in terms of the book's message. For economy of discourse I have drawn up a table indicating the pattern according to which the chasing of whales, whether successful or not, is followed by meetings with or sightings of ships on the main. Whale hunts are indicated by a *W*. Ships sighted or « gammed » are indicated by an *S*, followed by name and nationality. The reappearance of the Rachel in the Epilogue is, of course, outside the narrational scheme, the Pequod's destiny already having been accomplished. For the reader's convenience I have included the chapter numbers in Arabic numerals.

TABLE OF NARRATIVE CORRESPONDENCES

W	Ch. 47-50	
S	Ch. 52	<i>Goney</i> (Nantucket, U.S.A.)
S	Ch. 54	<i>Town-Ho</i> (Nantucket, U.S.A.)
W	Ch. 59-61	
S	Ch. 70-71	<i>Jeroboam</i> (Nantucket, U.S.A.)
W	Ch. 73	
S	Ch. 81	<i>Jungfrau</i> (Bremen, Germany)
W	Ch. 81	
W	Ch. 84	
S	Ch. 87	<i>Maylay pirates</i> (Sumatra)
→W	Ch. 87	central episode of the pattern
S	Ch. 91	<i>Bouton de Rose</i> (France)
W	Ch. 93	(actually two lowerings) *
W	Ch. 93	
S	Ch. 100	<i>Samuel Enderby</i> (London, England)
W	Ch. 114	(actually several lowerings) *
S	Ch. 115	<i>Bachelor</i> (Nantucket, U.S.A.)
W	Ch. 116-117	
S	Ch. 128	<i>Rachel</i> (Nantucket, U.S.A.)
S	Ch. 131	<i>Delight</i> (Nantucket, U.S.A.)
W	Ch. 132-135	

* Although actually more than one lowering, they are unified by the author as single experiences, as a look at the text at these points will show.

Quite evidently the eleven lowerings for whales and the ten meetings with other vessels form a perfectly specular pattern, so rigorous as to solicit interpretation⁵. One particular lowering, the successful one described in Ch. 87, occupies the exact center of the scheme. Working backward and forward from that event, the lowerings and ship sightings in the first half are mirrored exactly by corresponding lowerings and sightings in the second. As far as the whale-ships are concerned, the first three and the last three hail from Nantucket, whereas the middle four are all non-Americans (a suggestive 3 + 4 + 3 pattern which serves to further center the lowering narrated in Ch. 87).

It seems immediately clear that one aesthetic function of the submerged pattern, even if only subliminally perceived by the reader, is to reinforce a sense of the meta-

⁵ Melville was not alone among 19th century American writers of romance in organizing his material according to a specular structure. It has been noted that Hawthorne's *The Scarlet Letter* is articulated over three scaffold scenes, the first in Chapter 2, the last in the next-to-last chapter (Ch. 23) and the second in Ch. 12, almost the exact center of the book. It is surprising that Harold Beaver should not have noticed the presence of this sort of pattern in *Moby-Dick* since, referring to studies by Harry Levin and Charles O'Donnell, he stresses the role of a somewhat similar (but less rigorous) pattern in E.A. Poe's *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*. In Beaver's words:

So as the end is, so is the beginning. With perfect symmetry the two halves mirror each other, split down a central spine which (geographically) proves to be the equator and (fictionally) Pym's rescue by the *Jane Guy*. Counting twenty-six chapters... the intervention by the *Jane Guy* occurs at the exact arithmetical centre: the end of chapter 13. Tracing backwards and forwards from that pivotal point, the initial treachery (of mutiny and revenge on the *Grampus*) is mirrored by treachery and revenge on Tsalal, etc. (Harmondsworth, Eng., 1975, 1978, p. 29).

The likeness between the two works is of special interest since it constitutes still further evidence that Poe's tale may have influenced Melville's conception of *Moby-Dick*.

Dorothee Finkelstein, *Melville's Orienda* (New Haven - London, 1961), p. 163, sees mystical significance in the fact that nine gams precede the fatal encounter with the White Whale and believes this to constituted the « rhythmical and structural pattern of the story ».

physical fatality of the final clash with Moby-Dick. An unseen force is orchestrating the Pequod's encounters with passing ships and even its hunting forays according to an order which lies hidden, beyond the awareness of the participants — and even beyond that of all but the most attentive and, shall we say, paranoid of readers.

Furthermore, there are certain similarities between specularly correspondent *W*'s and *S*'s, *i.e.*, between lowerings or ships occupying mirror equivalent positions in the scheme. For instance, there is a certain foreshadowing of the final chase in the vicissitudes of the first. The whale-boat containing Starbuck, Queequeg and the narrator, Ishmael, is completely swamped. The men, wet and cold, pass a miserable, hopeless night on the open sea, buffeted by wind and wave. Queequeg holds a lighted lantern aloft on a « waif-pole » (the technical term here assumes special appropriateness). Finally, at dawn, the disabled boat is miraculously run across (literally) by the Pequod, « still cruising » (p. 329). The situation in certain of its details prefigures the final struggle with Moby-Dick. Another waif, Ishmael, is helplessly adrift, buoyed up by a coffin; after a day and a night he is at last saved by the « devious-cruising Rachel, that in her retracing search after her missing children, only found another orphan »⁶.

As far as correspondences between ships similarly positioned in the pattern, one notes a bleak resemblance between the first, the Goney, and the last, the Delight. The Goney, four years at sea, looks like a sort of ghost ship, hoary-white from her hull up to the topmost spars and rigging, « bleached like the skeleton of a stranded walrus » (p. 338). Likewise, on the deck of the bereaved Delight, whose hollow-cheeked captain is officiating over the last rites of one of four dead mariners, the crew of the Pequod

⁶ Herman Melville, *Moby-Dick; or, The Whale*, Harold Beaver, Ed. (Harmondsworth, Eng., 1972, 1977), p. 687. All subsequent quotations from *Moby-Dick* refer to Beaver's edition.

Beaver has pointed out the correspondence between the two whaling episodes (note to p. 329, p. 798).

see the « peeled, half-unhinged, and bleaching skeleton of a horse » (p. 648)⁷. In both episodes Ahab's scornful cry is « Up helm! » (pp. 340 and 649) as he turns his ship away from the floating omens which would warn him from his mad chase.

The above specular correspondences serve to confirm the presence and function of the structural pattern. However, unless it be narrationally or symbolically inert, there must be some special significance to the highlighted center of the scheme, the lowering for whales described in Ch. 87. Indeed, we feel that it is precisely here that the main problem posed by the book, the nature of the whale, receives its answer⁸. The reader will recall that the Pequod is passing the peninsula of Malacca, precisely through the straits of Sunda between Java and Sumatra. This is to say that she was about to cross the equator for the second time (the first crossing took place shortly after her departure from America as she descended into the southern hemisphere). Her third crossing of the equator, of course, signals the second coming of Moby-Dick and the accomplishment of the catastrophe after a ritualistic three-day hunt. Thus, in terms of the geography of the tale, the whaling episode centered by the narrative pattern constitutes a mid-point of the fateful voyage⁹.

⁷ The similarity of language between the two episodes has been duly noted by Beaver (note to p. 648, p. 948, and — most explicitly — note to p. 338, p. 805).

⁸ On the centrality of Ch. 87, v. Marius Bewely, « A Truce of God for Melville », *The Sewanee Review* (Autumn, 1953), vol. LXI, no. 4, pp. 682-700, in the context of a critique of Lawrance Thompson. Bewely hypothesizes the influence of Dante's *Paradiso* XXVIII on the imagery and significance of this episode.

⁹ H. Bruce Franklin maintains that the « Season-on-the-Line forms the chronological and geographical centre of *Moby-Dick* » (*The Wake of the Gods; Melville's Mythology*, Stanford, 1963, p. 83). In their context Franklin's words are clear; but it would be better to say that the Season on the Line, where the final encounter with the white whale takes place, is the *focal-point* of the *myth* of Moby-

Furthermore, the « circumnavigating » (p. 489) Pequod's « S »-shaped, 365-day journey — first into the southern, then into the northern hemisphere, then finally back to the equator — is solar¹⁰ in nature, as the text suggests *passim*, and is described in significantly circular terms, emphasized explicitly in the fatal 87th chapter:

For a long time now, the circus-running sun has raced within his fiery ring, and needs no sustenance but what's in himself. So Ahab¹¹. (p. 489)

Thus, the centered whaling episode not only marks a geographical mid-point to the journey but perhaps its chronological mid-point as well, the summer solstice. Although Melville is not overly specific in his dating of narrative events, the second crossing of the equator, coincident with the lowering described in Ch. 87, takes place presumably in late spring or early summer, about half-way between the Christmas (winter solstice) departure from Nantucket and the fatal meeting with Moby-Dick at the winter solstice, the « Season on the Line ». Support for this is afforded by the fact that later in the voyage, after passing the Bashee

Dick, the chronology of which goes back to a calendar year before the beginning of tale and voyage, when Ahab is first mutilated.

¹⁰ A glance at the map included by Beaver in an appendix to his edition helps clarify our remarks.

It would be more precise to describe the Pequod's route as 'anti-solar': H. Bruce Franklin notes that solar Ahab is heading the wrong way:

Ahab has been going in the opposite direction ever since he set sail — south while the sun was moving north, north while the sun was moving south, and always east while the sun moves west.

(*op. cit.*, p. 86)

¹¹ Ahab often reveals his illusion of being some kind of sun-god (including castrated Osiris whom 19th century popular Egyptology — followed by H. Bruce Franklin — incorrectly associated with the sun). His *quasi*-identification with the sun and solar deities is referred to *passim* by Beaver; cfr. Franklin (*op. cit.*, p. 70 seq.).

Isles and entering the South Sea (Ch. 111, p. 593), we are in the summer season (« summer-cool weather » — p. 594; « days in summer » — Ch. 118, p. 609).

Upon entering the straits of Sunda, a huge aggregation of whales is spied, described as a semicircle comprehending half the visible universe (« forming a great semicircle, embracing one half of the level horizon » — p. 490):

This vast fleet of whales now seem[ed] hurrying forward through the straits, gradually contracting the wings of their semicircle, and swimming on, in one solid, but still crescentic centre.

(p. 491)

At this point the Malay pirates, preannounced on p. 488, make their threatening appearance, — they too arrayed in a semicircle (« corresponding to the crescent in our van, we beheld another in our rear » — *ibid.*). The symbolic, metaphysical significance of the moment is perceived (or arbitrarily superimposed upon reality) by Ahab, who sees himself cheered to his doom by « inhuman atheistical devils », apocalyptically loosed upon the seas (*v. Rev. 20: 3, 7*).

Unexpectedly the herd of whales is « galled » or lulled into an unresisting calm, again described in obsessively circular terms (« In all directions expanding in vast irregular circles » — p. 493). The pirates having been lost far astern, the boats are lowered (the sixth lowering, occupying the central position in the above scheme). Queequeg harpoons a whale, which makes at once for the center of the herd:

Though such a movement on the part of the whale struck under such circumstances, is in no wise unprecedented; and indeed is almost always more or less anticipated; yet does it present one of the more perilous vicissitudes of the fishery. For as the swift monster drags you deeper and deeper into the frantic shoal, you bid adieu to circumspect life and only exist in a delirious throb.

(p. 494)

In this centered episode, after the « circumnavigating Pequod » (p. 489), the « circus-running sun » (*ibid.*), a « circumstance » mentioned on p. 490, as well as the various « crescentic centres », « semicircles » and « irregular circles » of the previous pages, can the « circumstances » and the « circumspect life » of the passage quoted above be innocent coincidences?

The harpooned whale drags the whale-boat after it at a perilous clip, exposing it to the constant risk of being stove or swamped. Circular imagery prevails:

As we went still further and further from the circumference of commotion, the direful disorders seemed waning — we glided between two whales into the innermost heart of the shoal — We beheld the tumults of the outer concentric circles, and saw successive pods of whales, eight or ten in each, swiftly going round and round, like multiplied spans of horses in a ring¹².

(pp. 495-496)

From this « embayed axis of the herd » (perhaps an implied play on the semi-homophony of 'whale' with 'wheel'), within a « living wall » (a whale wall?), the boat is unable to escape (p. 496). They are at « the centre of the lake », surrounded by « revolving outer circles » of whales whose spoutings « seemed playing up almost from the rim of the horizon » (*ibid.*).

Melville had posed the problem in an earlier chapter:

There is no earthly way of finding out precisely what the whale looks like. And the only mode in which you can derive even a tolerable idea of his living contour is by going a whaling yourself; but by so doing, you run no small risk of being eternally stove and sunk by him.

(p. 371)

¹² « Horses in a ring », perhaps driven by that celestial entrepreneur, the « circus-running sun », who likewise « raced within his fiery ring » (p. 489). Throw in a « Titanic circus-rider » (p. 497) and Melville's is a Barnum and Bailey world.

In the becalmed center of the enormous herd, the answer to the question, « What is the whale? », is played out before the astonished eyes of the crew in the boat. The males deport, even allow their foreheads to be patted and their backs scratched. Mothers suckle their cubs, one of which is still attached by the umbilical cord. Whale couples make love, *more humanum*. Clearly the whale is nothing more nor less than a beautiful sea mammal; equally as clearly, Ahab is a mad-man:

And, thus, though surrounded by circle upon circle of consternations and affrights, did these inscrutable creatures at the centre freely and fearlessly indulge in all peaceful concernments; yea, serenely revelled in dalliance and delight. But even so, amid the tornadoed Atlantic of my being, do I myself still forever disport in mute calm; and while ponderous planets of unwaning woe revolve round me, deep down and deep inland there I still bathe me in eternal mildness and joy.

(p. 498)

The sun is in the summer solstice, the ship of the sun is at the geographical and chronological center of the voyage, on the equator; Ishmael rests serene at the cosmological center of his spiritual being. At the hub of this wheel of whales, providentially detached from the community of the Pequod and Ahab's baneful influence, he and the crew of the boat might have tumbled on the simple truth of the whale's merely animal nature, uncomplicated by the daemonic meanings Ahab arbitrarily foists upon it; but, alas, they do not.

Then, the frenzy of a « drugged » whale violates this serene, natural center, setting the whole herd into confusion. The whale-boat makes good its hair-breadth escape amid the panicky thrashing of immense bodies, fins and tails. The whales flee towards their center, « the entire host of whales came tumbling upon their inner centre » (p. 500). The whale-boat, too, shunning panic-stricken whales, « all violently making for one centre » (*ibid.*), seeks its own fatal center in the cruising Pequod and Captain Ahab's « cogged wheel ».

* * *

Clearly, the narrative pattern of lowerings and ship-sightings is only one of the structuring forces working throughout the text. On another level, various events and characters are subtly linked by seemingly casual allusions to a contextualizing mythological frame of reference held in common. Especially Christian and biblical symbolism enriches the meaning of many episodes. Metaphors are drawn repeatedly from certain identifiable semantic areas (for instance, mechanics, as in the «cogged wheel» imagery associated with Ahab), to the point where they rill the story as extended conceits. Still other forces pattern narration and description in *Moby-Dick*, and are the object of a number of «unequal crosslights» which numerous critics have trained on the text.

Hence, we are quite aware of the onesidedness of the view expressed in these pages, and are far from offering it as *the* key to *Moby-Dick*. Nor have we sought to go beyond some immediate reflections as to the aesthetic function of the narrative pattern — that of conferring a sense of inevitability to the course of events and, at the same time, of structurally emphasizing a specific episode of central importance in the tale. However, we do feel that the implications are noteworthy: if *Moby-Dick* is structured by a narrative pattern, lost to sight due to prejudices as to Melville's native American eclecticism or formlessness, covered over still more as a result of the injunctive conclusions of a critic of Bezanson's stature, this adds a surprising new dimension to the critical debate over the man-nature relationship in Melville, especially whether Melvillean nature has *meaning*.

On the one hand, the text persuades us of the sensual, material reality of the whale and of all nature, marking Ahab's madness in ascribing meaning and intention to non-human phenomena. This message is conveyed throughout the text, especially in the narrative episode centered by the narrative pattern, wherein the animalness of whales is expressed with awe-inspiring richness of imagery. On the other hand, Nature (a perverse *natura naturans*) appears to be patterning the Pequod's experiences according to an

unbenevolently conceived predestinatory design. This would lend credence to mad Ahab's persecutory fixations. It is the ambiguity inherent in this and other contradictions that makes reader response to *Moby-Dick* so troubled and problematic.

incontri e confronti

L'articolo prende lo spunto da un saggio («What is Cultural Studies Anyway?» a suo tempo pubblicato su *Anglistica*, XXVI, 1-2, 1983) in cui Richard Johnson, direttore del Centre for Contemporary Cultural Studies dell'Università di Birmingham, faceva il punto sulle ascendenze e sulle caratteristiche del campo disciplinare degli Studi Culturali. Michael Rustin, nel suo «What is Cultural Studies? The Virtues of Educational Pluralism», s'interroga sull'applicabilità della visione di Johnson alla pratica degli Studi Culturali svolta all'interno del sistema educativo britannico non solo universitario ma anche e soprattutto nei Politecnici e nelle Scuole superiori. Di fronte all'impostazione neo-marxista la cui impronta egli riconosce come dominante nel lavoro del Centre for Contemporary Cultural Studies, l'autore rivendica l'esigenza di una visione ideologica e filosofica pluralistica, soprattutto nell'interazione scolastica con adolescenti le cui capacità critiche non sono ancora formate.

WHAT IS CULTURAL STUDIES?
THE VIRTUES OF EDUCATIONAL PLURALISM

by
Michael Rustin

This paper is a response to Richard Johnson's *What is Cultural Studies, Anyway?*¹ which is a very useful attempt to characterise the field of cultural studies, which as it says has now become a considerable intellectual movement. It refers to the existence of degree courses in cultural studies in several polytechnics, to several journals and regular meetings, and to the influence of the field on several other academic disciplines, including English studies, sociology, media and communication studies, linguistics and history.

The object of the paper is to try to give some tentative definition to this field, though this work is undertaken with some caution. Johnson argues against too much codification, seeing the field rather as « a process, a kind of alchemy for producing useful knowledge. Codify it and you might halt its reactions ». He describes the importance of the practice of critique to its development. « I mean critique in the fullest sense: not criticism merely, nor even polemic, but procedures by which other traditions are approached both for what they may yield and for what they inhibit. Critique involves stealing away the more useful elements and rejecting the rest. It involves appropriation not just rejection ». The paper in fact summarises and reviews this process, identifying three different modes of cultural studies — production-based studies, text-based

¹ In *Anglistica-AION*, XXVI, 1-2 (1983).

studies, and studies of lived culture — and showing how they can be appropriated within a single, albeit fluid and evolving, frame of reference.

The unifying frame of reference is provided for Johnson mainly by an eclectic and open minded neo-Marxism. « For me cultural studies is about the historical forms of consciousness or subjectivity, or the subjective forms we live by, or, in a rather perilous compression, perhaps a reduction, the subjective side of social relations. These definitions adopt and gloss some of Marx's simple abstractions, but value them also for their contemporary resonance ». He discusses the contributions to this tradition which have made it so fertile in recent years — from structuralism, psychoanalysis, ethnography and so on — and reminds us of the real strength which the CCCS has derived from its receptiveness to traditions previously ignored by Marxists. These component traditions are nevertheless inevitably reduced as well as put to useful work by this contextualising of their contribution. It is, as we have been told, in the nature of critique that it « steals the more useful elements and rejects the rest ». So Johnson argues against the 'pure' forms of some of these methodologies — a psychoanalytic approach based on a universal, rather than a historical, human nature, for example; an ethnography which is *only* interpretative of the experience of its subjects, or a text which is studied 'for its own sake'. « The ultimate object of cultural studies is not, in my view, 'the text', (or he might have said the subject, or the individual's experience) but the social life of subjective forms at each moment of their circulation, including their textual embodiments ».

Johnson's account of the influence of Marxist ideas on cultural studies goes well beyond what one might consider orthodox assumptions. He identifies three main premises. « The first is that cultural processes are intimately connected with sexual divisions, with the racial structuring of social relations and with age oppressions as a form of dependency. The second is that culture involves power and helps to produce asymmetries in the abilities of individuals and social groups to define and realise their needs. And

the third, which follows the other two, is that culture is neither an autonomous nor an externally determined field, but a site of social differences and struggles. For me, this by no means exhausts the elements of Marxism that remain active and alive and resourceful in the existing circumstances, provided only that they, too, are critiqued and developed in detailed studies ». Issues of class, race, gender and generation are of course theorised and researched in other traditions than the Marxist. Once again Johnson's synthesis describes a fruitful but selective appropriation of intellectual concerns within his own chosen frame of reference.

In reviewing the history of cultural studies, Johnson gives a prominent place to the renewal and revision of Marxism as an intellectual tradition, and to the political dimension of the cultural studies project. « Behind this intellectual redefinition », he says, « there is a somewhat less consistent *political* pattern, a continuity that runs from the first new left and the first Campaign for Nuclear Disarmament to the post-1968 currents. Of course there have been marked political antagonisms within the new left and between new left politics and the intellectual tendencies it has produced. The intellectual detours have often seemed politically self-indulgent. Yet what unites this sequence is the struggle to reform old left politics. This includes the critique of 'old Marxism' but also of old social democracy too ». Johnson is at pains to stress, at several points in his paper, the political obligations inherent in cultural studies work. Yet the political commitments in question are characteristically loose and unspecific. « The research and writing has been 'political', but not in any immediate pragmatic sense. Cultural studies is not a research programme for any particular party or tendency. Still less does it subordinate intellectual energies to any established doctrines ». Johnson explains that « this political-intellectual stance is possible because the politics which we wish to create is not yet fully formed ».

Now, as a review of the sustained and productive research programme pursued by the Centre for Contemporary Cultural Studies and by many of those who have been

attached to it, this seems to me to be accurate and lucid. The synthetic framework which it sets out has been admirable in its simultaneous commitment to both coherence and openness to the best methods of cultural interpretation that it finds available. It is from such living syntheses, sustaining a real tension between particular tendencies and a central debate, that fruitful research in the humanities and social sciences often comes — The *Scrutiny* project² is an example of a comparable though in substance very different collective intellectual endeavour. Nor would I want to quarrel with the principle of the connection between a research programme and broader social or political commitments. These are in any case open and indefinite enough, in Johnson's account, but are also likely to be found as the background assumptions of any serious work in the social sciences — the intellectually and politically influential work of the Institute of Economic Affairs comes to mind.

My dissatisfaction with Richard Johnson's account arises perhaps from the fact that I have a rather different occupational relationship with it than Johnson himself. My own concerns are principally with undergraduate courses in cultural studies, not with the conduct of a small centre for research and postgraduate study. My concerns are thus chiefly with the practice of education, not with collective programmes for the generation of new knowledge. I believe that Johnson's paper quite fails to recognise the difference of perspective that inevitably and properly arise as between first-degree (and prior) educational programmes, and the practice of specialised post-graduate research. He elides these, in his paper, in his references to a common movement, but I want to argue that this is a considerable oversimplification and reduction of a much wider range of work than is practiced at the Centre, to the 'CCCS' model.

The differences in the range of work undertaken arise in large part because of the differences between the inte-

² See F. Mulhern, *The Moment of Scrutiny*, London, New Left Books, 1979.

rests, commitments, and capacities which school-leavers bring to their studies, and those which one can reasonably expect of students who have already completed, with a relatively high degree of success, degree programmes in the humanities or social sciences. The latter, generally speaking, are in a position where they can rationally choose a field and a tradition in which to work, and will often benefit from membership of a collective linked by some common concerns and commitments. The entrant to the first-degree course is however usually very poorly equipped to make any such choice. What he or she needs from a degree programme is above all the materials and methods by which such choices can be defined and made. While it is vital to a good undergraduate programme that it should present challenging intellectual perspectives to students, and thus stimulate their interest and commitment, it is equally important that such programmes should not only offer *one* such perspective. Especially this is the case in the humanities and human sciences where frames of reference are often related in some way to moral and political assumptions, implicit or explicit. Students on such courses, after all, are drawn from many backgrounds and bring with them many different aspirations and latent interests. It must be the task of good programmes to bring out the potentialities of the student, and not merely transmit and reproduce the mentalities of the staff. Nor does this imply that courses should have no substantive content, and be merely facilitative of the student's personal development, as some extreme individualist educational theories³ have implied. The point is that different kinds of framework and method, within the social sciences for example, have affinities with different personal and occupational outlooks.

³ The intellectual background and practice of student-centred 'independent studies' programmes at the University of Lancaster and North East London Polytechnic are described in K. Percy and P. Ramsden, *Independent Study - Two Examples from English Higher Education*, London, Society for Research in Higher Education, 1980.

Since students differ over a wide range in what they hope for from a course (this is more easily shown by the different uses they make of them, than by what one can easily identify at the point of entry) courses that want to satisfy the needs of the great majority of their students will have to be committed to the nurturing of their differences as an active principle. And these differences are wider, I believe, than those which Johnson identifies in his paper as intrinsic to cultural studies. It won't do, therefore, to regard advanced research programmes and the first degree course as merely the same end carried on by different means.

I suspect that what is mainly at issue here is a difference of point of departure, and a contingent neglect by Johnson of specifically educational issues. « Above all, perhaps », he says, « we have to fight against disconnection that occurs when cultural studies is inhabited for merely academic purposes or when enthusiasms for (say) popular cultural forms is divorced from the analysis of power and of social possibilities ». Well, one can take the criticism of merely 'academic purposes', but what about *educational* purposes, which are not separately discussed. Here, surely, is where the insisted-on connection between the intellectual and the political project of cultural studies must break down. This is so not only for the whole structure of a curriculum and teaching system, but even I think for the individual teacher, whose educational work should not be a political project for the transmission of specific ideas. I don't think that Richard Johnson believes that entrants to degree courses in cultural studies should ipso facto be invited to join his or anyone else's political project. Though to be sure, one might hope that they would be entering an environment where the exploration of political projects and their relation to intellectual life was a significant topic. There is simply an elision of institutional frames of reference, in Johnson's inclusive characterisation of cultural studies as a network and a movement, and it needs to be sorted out to avoid serious and perhaps dangerous confusion.

Bernstein's Theory of Educational Codes

A useful perspective from which to clarify the problems of designing degree level programmes in 'Cultural Studies' is the theory of the curriculum developed by Basil Bernstein. In his remarkable paper *On the Classification and Framing of Educational Knowledge*⁴, Bernstein contrasts two forms of curriculum, what he terms the Collection Code and the Integrated Code. At the level of the curriculum or organisation of knowledge, the Collection Code exhibits strong boundaries between component 'subjects', and a strong insulation between academic subject-matter and the everyday experience of pupils. At the level of the teaching system or pedagogy, the Collection Code exhibits a high degree of control over the pace and nature of the learning process on the part of the teacher or teachers. A degree course which provided a compulsory curriculum of discrete subject units, which prescribed the time and sequence in which they were studied, and assessed them in formal ways which require students to demonstrate mastery of the set material, would be a Collection Code type of curriculum, at the levels both of subject-matter and teaching style.

This is the 'traditional' mode, in England anyway, from which 'progressive' developments of various kinds seek to depart.

Movement towards the 'Integrated Code' end of the spectrum can take place on the dimensions both of curriculum and of pedagogy, and these need not coincide. Courses which provide for a high degree of student choice between discrete and otherwise traditional subject units, and which allow for variable modes of study (eg full-time or part-time) and discretionary speeds of progression, are examples of programmes which give students more control over their education at the level of pedagogy, but retain traditional disciplinary definitions of curriculum. Modular

⁴ In B. Bernstein, *Class, Codes, and Control*, London, Routledge and Kegan Paul, 1976, vol. 3.

and credit-accumulation programmes are often of this kind. A greater shift towards the 'Integrated' conception comes when subject-matter is less traditionally determined, either by allowing unorthodox or 'more relevant' subject-units to be designed by teachers, or by allowing students greater discretion in the definition of their own field of study. It seems to be the current orthodoxy in Fine Art programmes to allow students to define their own curriculum in this way, and to provide only guidance, stimulus and support to them through the teaching process. The Diploma and Degree by Independent Study at North East London Polytechnic have implemented this student-centred philosophy over a much wider field of education.

It can also be the case that integration occurs at the level of curriculum but less so at the level of pedagogy. Any constituted 'discipline' at degree level usually imposes some such idea of integration, in so far as it specifies prerequisites and co-requisites of subject-matter studied to a given level. The predominance of specialised degree programmes in English higher education has ensured that a degree of internal integration has been general at the level of the discipline, even though the boundary between the official subject matter of the discipline and the 'real world' problems or phenomena to which it might purport to relate might be rigidly defined (little or no twentieth century literature in an English Literature course, for example). This way of thinking about it may be slightly different from Bernstein's, in that he is characterising integration as breaking down disciplinary boundaries, rather than as the principle of internal coherence of a 'discipline'. However, Bernstein's paper is mainly discussing the school curriculum, where students normally take several subjects, and where the insulation between them is considerable. In higher education, students normally study within a given disciplinary field, and the student's curriculum is therefore controlled to some degree by whatever common assumptions govern their major discipline area. An example of an attempt in earlier days to achieve integration across existing or conventional discipline-boundaries is Oxford Univer-

sity's PPE (Philosophy, Politics and Economics) degree. Integration was here limited by the anti-theoretical climate of ideas dominant in Oxford, so that the common factor of the component subjects of this programme was more an empiricist method and an implicit individualism than a coherent body of theories. Later examples can be found in the topic-based subject syntheses pursued in some of the new Universities — American Studies or European Studies for example — but though these have permitted students to pursue new and characteristically more 'modern' combinations of subjects, they have mostly failed to achieve any substantive redefinition of their particular subject-components. The stress in these cases on the 'modern' is interesting however, in showing the typical commitment of 'Integrated Code' educational programmes to bringing academic work closer to the interests and needs of « the real world ». In its formative period, classics, now apparently the most remote and academic of subjects, conceived of itself as an integrated programme directly related to the period of civilisation deemed most relevant to the politics and culture of its own day. Each new paradigm which defines a scheme of study as 'relevant to reality' probably reflects the interests of emerging social strata, whose curricula displace earlier conceptions and also define exclusions of their own. Cultural Studies is unlikely to be an exception to this.

Bernstein points out that to each of these curriculum types there corresponds a particular distribution of power. Collection Codes assign power to the established hierarchies of existing disciplines, whose junior teachers are constrained to teach according to the prescribed syllabus. External degree teachers in the University of London used to find themselves in a particularly restricted version of this role, since their syllabuses and examinations were in effect controlled by senior internal teachers of the University. But 'O' — and 'A' — level⁵ have this character much more

⁵ 'O' and 'A' level refers to the Ordinary and Advanced levels of the General Certificate of Education in England and Wales, normally

generally, requiring teachers and pupils to organise their work in relation to an externally-set syllabus and assessment system. Integration of curricula can redistribute power to *groups* of teachers, given the freedom to cross hitherto-sacred curriculum boundaries and to reorganise material in accordance with their own definitions and interests. This produces, Bernstein suggested, a characteristically horizontal pattern of communication — between teachers complementing each others' expertise — in place of the vertical hierarchy of the subject departments of the collection code. This pattern can confer autonomy on individual teachers where they can offer their own courses or options, as is widely the case in universities and colleges in the USA, or on the contrary on teacher-collectives, where at school, department or college-level teacher teams are able to evolve their own new holistic programmes. Alternatively, power can be devolved to individual pupils as described above in the case of Independent Study or Fine Art programmes, or even to pupil-collectives, where the student-group is made a significant unit of organisation. The group-centred organization of 'project work' in primary and secondary schools, and of some project work in higher education too, has this effect, which is often justified in terms of its encouragement of co-operation and team-work. But because formal examinations are designed to assess individual competence and attainment, there is a conflict between their requirements and group activity, and the latter usually has to make way when points of formal examination are approached. Furthermore, though formal examinations set out to assess competence of the individual, this is usually defined as competence at standardised tasks or in relation to a defined body of knowledge. As a result of this, formal examinations tend to drive out individual choice in the curriculum, except for the choice between a set number of prescribed units or topics. For these reasons, the abolition

taken by pupils of relatively high academic ability at 16 and 18 years of age, respectively.

of 11+⁶ has had the effect of freeing primary schools to continue with project-based and pupil-based learning longer than was formerly the case. It is also consequently easier to pursue these methods in non-academic streams in the secondary school than in academic streams. The structure of CSE⁷ with its admission of school-based or 'Mode 3' assessments, compared with their still largely externally-examined and university-controlled GCE exams reflects this difference.

Bernstein argued that power and authority would be redistributed as a result of these changes in curriculum and pedagogy, not that it would be necessarily lessened or abolished. An unexpected consequence indeed of the move towards Integrated Codes was sometimes an *increase* in the control of individuals' work, both among teacher and pupil groups. Whilst the sharply defined boundaries of traditional 'subjects' were difficult for an individual to transgress, they also left individuals relatively free to work inside them. Since individuals did not have to relate much to colleagues in other subjects, except for pastoral and administrative purposes, they could afford, in teaching their own courses, to pay as little or much attention to them as they wished. A particular character-type of school teacher emerge from this situation, strong on individuality (or eccentricity) both in positive and negative senses. Pupils too, faced with an externally-given curriculum, were assigned a certain freedom to 'take it or leave it'. There was no pretence that it had much to do with the pupil's own innate interests or goals, and therefore if he defined the curriculum as irrelevant to himself, or as only instrumentally relevant, there was little anyone could say about it.

⁶ The 11+ was the examination which until the mid 1960's was used in England and Wales to select the top 20% of the ability range of children at age 11 for separate grammar schools.

⁷ The C.S.E. is the Certificate of Secondary Education. While at the top end of its range this overlaps with the G.C.E. Ordinary level, it is designed for a wider range of abilities. It is also educationally more progressive in some respects.

But 'integrated curricula' may require considerable coordination and cooperation by teachers in their design and teaching. The required 'synthesis' of subjects does not already exist, and it can only be produced by the cooperation of specialists in the different component fields. Teachers thus do have to engage with each others' perspectives, and thrash out some common intellectual or educational ground. Without it, integrated programmes fall to pieces, or resume the character of 'collections' of discrete subject-units. The combination of high interpersonal involvement and stress which characterises 'integrated course development', at the Open University or in some polytechnic course teams, arises from the fact that a deep level of consensus has to be maintained as a prerequisite of these kinds of educational programmes.

The CNAAs⁸ procedures of course-validation have been another mechanism which has encouraged 'integration'. They have laid stress on 'coherence', and 'progression' as desirable qualities of course designs, and have defined the supposed common educational 'aims and objectives' of courses as more fundamental than their detailed subject-content. Consequently, they have enforced some degree of cooperation among 'course teams', and encouraged some measure of consensus among them as preconditions for the successful collective defence of proposals in face of the Council's visiting parties. (These latter may or may not be as holistic in their thinking as the courses they are validating, and courses have frequently fallen foul of some unregenerate subject-specialist who is only interested in his particular reading list, and not at all in the philosophy of a whole scheme). The emphasis on the course team in the Open University's organisation, and in colleges validated

⁸ The C.N.A.A. is the Council for National Academic Awards. This has been the national institution responsible for the award of degrees in polytechnics and other non-university institutions of higher education since the mid-1960's. Its academic committees are made up largely of lecturers from polytechnics, the university membership having diminished as experience has been gained.

by the CNAAs, have a common relation to the integrated codes to which both institutions have inclined. Recently, the CNAAs has called in question its own tacit assumptions about integration, coherence and progression, and has suggested that a more open and modular structure might give students more freedom to find their own pathways within the system.

For the pupil, the claims of 'relevance', to his own interests and/or to real-world issues which may be a means of engaging them also deepen the potential personal impact of such programmes. In schools, one of the main hidden rationales for the development of such 'pupil-based' or 'project-based' learning methods is that they can increase the leverage of the educational programme over the pupil who lacks conventional academic motivation. If the pupil is engaged in the task of defining the goals of the educational process, it is much easier to hold him responsible for lack of commitment towards them. Where pupils, as in one comprehensive school I know, are asked to add their own comment and self-assessment to their teachers comments on their report form, their subscription to the values of the whole process is being sought at a much more personal level than in the old style of school report intended chiefly to give parents information. While this holds out the possibility of a steady divergence, as school reports proceed through the year, of teachers' and pupils' opinions ('lessons are boring', 'getting worse', 'teachers incompetent in this subject'), and of pupils achieving some influence through the force of their negative evaluations, one can expect the general flow of influence will be in the reverse direction, with pupils being 'negotiated' into some kind of compliance with school goals.

Educational Codes and Cultural Studies

Where then does Cultural Studies stand in relation to this spectrum of curriculum types, and where should it stand? The development of cultural studies has clearly in-

volved a shift towards 'integration' compared with the traditional humanities curriculum type. Not only has it required different subjects to be studied together (eg history, literature, sociology, psychoanalysis) but it requires that they relate coherently to each other and to some common object of study. It has also clearly given a high priority to 'relevance' and to students' interests. The emphasis on the contemporary, and on popular as opposed to high culture, removes much of the boundary between academic subject-matter and the world of experience, and seeks to make use of students' already-given cultural interests and activities as a basis for their studies. The commitment to work out a coherent basis for such 'integration' has also led to an unprecedented interest, compared with traditional humanities curricula in England, in *theories*, drawn from a number of quarters (structuralism, sociology, Marxism, psychoanalysis, etc). The characteristic form of much research in 'cultural studies' has consisted of the construction of a particular theoretical synthesis (interactionist sociology and neo-Marxism, or structuralism and psychoanalysis) and its simultaneous application to a particular empirical problem (the meaning of youth cultures, or the analysis of advertisements as multi-media 'texts').

Integrated Code curricula have their costs as well as their benefits, however, and it is important to consider these in deciding on the frameworks and principles which can best unify them. Consensus on fundamentals implies a high degree of mutual control by teachers of each others' work. The commitment to the *relevance* of studies both invites students to commit themselves deeply and personally to a programme, but may also constrain their ways of thinking more than in the case of a typically fragmented traditional programme of study. For these reasons, it seems to me that the synthesis which Richard Johnson summarises as the core of the most influential collective research programme in Cultural Studies is not by itself a satisfactory basis for an undergraduate course, at least not unless alternative ways of thinking are posed against it,

or unless the separate components of which it is composed are held in an active tension with it.

I think it is also true that Johnson's account gives an unduly narrow view of the underlying reasons for the recent development of Cultural Studies. I shall argue that neo-Marxism has been only, for particular reasons, the most inclusive and fertile means of effecting this new intellectual synthesis, and not its fundamental cause. I would locate the fundamental impulsions to a redefinition of the humanities and humanities curricula in rather deeper shifts in the relations of cultures and social structures, which are capable of being theorised in more than one framework of ideas.

Changes have come from at least three directions. In the first place, the importance and pervasiveness of new cultural forms and media — television, film, recorded popular music — compared with print and live performance — has required some reflection on the ways and approaches through which culture is studied academically. As Colin McCabe has pointed out, it is just no longer possible to assume that the 'channel' of reading has provided the most intense or meaningful cultural experience for present-day undergraduates. It seems important to give some serious attention to other forms of culture, not in a spirit merely of prophylaxis or « defence » of high culture, as the Leavisites did, but as forms which have their own meaning and values. Secondly, the expansion of education and leisure in the post-war period has brought into the field of cultural debate and exchange large numbers of people who come from outside the earlier educated middle-class elite, and who do not share that stratum's tastes and attitudes. The range and plurality and indeed radicalism of contemporary cultural discussion, and of Cultural Studies as a distinct expression of it, reflects these new 'constituencies' which are indeed being added to all the time (consider the recent emergence of new generations of feminists in these cultural debates, and the increased importance that 'black' contributions are likely to have in the future when a larger number of Asian or Caribbean-descended children finally

find their way through the British higher education system). Thirdly, the opening up of the UK to a more international culture, after a phase of considerable insularity before and during the ten years after the war, has contributed to the recent theoretical deluge. First American, then German and especially French influences in the social sciences and in cultural debate have overwhelmed the cautious and empiricist traditions of English literary debate, and have provided a range and fertility of ideas to apply to the new cultural forms which could not have been generated by English traditions alone. Especially this has been the case where English literary traditions were structured by hostility or defensiveness towards popular cultural forms (as with F.R. and Q.D. Leavis and *Scrutiny*). In other areas, such as popular social history, an English Marxist historical tradition⁹ provided a stronger local basis for the new work. I believe it is important to trace correctly the origins of Cultural Studies in these larger movements of social and intellectual change. There is otherwise the danger of an unduly doctrinal account being given of this movement, which will see the surface importance of a particular configuration of ideas (Johnson points mainly to revisions of Marxism) but will neglect its deeper roots. Such an account is, in an unnoticed way, idealist in its assumptions even while it is substantively arguing for historical materialist explanation.

It can in any case be demonstrated that the intellectual influences which have made possible the development of Cultural Studies as a holistic or integrated field of study are very diverse. It is important, I believe, to see these 'in their own right', so to speak, and not only through the prism of their appropriation by the Centre for Contemporary Cultural Studies or its students in their later careers. This is because the potential contribution of these paradigms or approaches is not necessarily exhausted, from the point

⁹ For a discussion of this, see the essays by Richard Johnson in J. Clarke *et al.* (eds.) *Working Class Culture*, London, Hutchinson, 1979.

of view of Cultural Studies, by one particular synthesis or appropriation. Examples of this are the methods of sub-cultural and ethnographic study first developed by sociologists of the Chicago School in the United States, and those of structuralism and semiology. The perspective of starting from 'the point of view of the actor', as the sociologists put it, and of describing the flow of relations and life-careers from his or her point of view, do not depend, to be fruitful, on a framework of class analysis, even though they have been put to illuminating use in the English context by combining an attention to youth and working class cultures. Hoggart's different kind of autobiographical ethnography¹⁰ is another case, providing a model for later developments in popular oral and social history which also need not be committed to a particular theoretical standpoint. Hoggart's own committed 'pluralism from below' — that is, urging the representation within a pluralist culture of subordinate class and minority experiences — remains a defensible and important position in the area of cultural policy to which one might expect Cultural Studies to have its most direct political application. While others may have taken Hoggart's early work forward in different directions of their own choosing, this is not to say that this work should be merely 'placed' as a half-correct piece of pioneering. Within this field, like those of history, philosophy, or sociology, different positions will retain the potential to be debated and developed in their own different terms. It is no service to the field to postulate only one privileged standpoint.

It seems also that the perspectives of semiology and structuralism are not exhausted by a particular neo-Marxian synthesis between these methods of textual analysis and the conception of a dominant ideology. The understanding of 'fields of differences' established by the languages of fashion or diet or architecture does not necessarily lead everyone towards the conception of class, or even of gender,

¹⁰ R. Hoggart, *The Uses of Literacy*, Harmondsworth, Penguin, 1969.

as *the* fundamental structures whose boundaries are defined by such sign-systems. The relations of symbolic systems and social structure, as explored for example by Mary Douglas's work on religion and symbolism¹¹, enable many areas of cultural life to be understood in a theoretically-informed way. If anything, her commitment in this work seems to be towards a conservative acknowledgement of the value of structure and boundary as making possible both moral security and collective expression. Some students may after all be more attracted to this perspective than to more radical theories and the field of Cultural Studies needs to be open enough for such lines of investigation to be encouraged too.

Nor is the interest of psychoanalysis exhausted by Lacan's distinctive reading of Freud, and the problematics of the constitution of the subject through language and ideology. This appropriation has in fact been at the expense of any interest being taken in the recent clinical tradition of psychoanalysis in Britain, oriented around the 'object-relations theories' of Klein, Winnicott and others¹². These, I believe, offer a rather different and more positive view of the potential role of cultural practices in the development of identity and relationship. They connect with positive approaches to education and the environment of child development, rather than with an account of unavoidable alienation and repression, and make possible a new development of an earlier literary humanism. One can see connections between such an approach to child development (which links with the development of progressive educa-

¹¹ *Purity and Danger*, London, Routledge and Kegan Paul, 1984, and *Implicit Meanings: Essays in Anthropology*, London, Routledge and Kegan Paul, 1978.

¹² These issues are explored further in M. J. Rustin, « A Socialist Consideration of Kleinian Psychoanalysis », in *New Left Review*, 131, 1982; « Kleinian Psychoanalysis and the Theory of Culture », in F. Barker (ed.), *The Politics of Theory*, Colchester, University of Essex, 1983; « A Defence of Children's Fiction: The Case of Peter Pan », in *Free Associations* No. 1, 1985.

tional methods, the growth of children's fiction, et al), and certain new class formations, especially with the rise of a 'new middle class' linked specifically with communication and symbolic skills as its central occupational activity. (This is another link between the present argument and Basil Bernstein's work on educational codes and their class location). But while this might enable connections to be made between psychoanalysis, class and cultural forms, it seems unlikely to be particularly close to Marxism in its orientation. It is another example of how a theoretical interest in certain new cultural phenomena can lead towards more than one theoretical and even political synthesis.

The synthesis of political issues advanced by Richard Johnson is of course no less open to doubt than the theoretical unification he proposes. His assimilation of the inequalities of gender, race and age to the framework of Marxism would of course be contested by many who are concerned with these specific issues, and his formulation represents a revisionist aspiration for a new Marxism as much as a current reality. This is not to doubt the validity or value of the commitment described in Johnson's article, but merely to point out that it can hardly serve as an unquestioned premise of Cultural Studies as an educational programme.

One can see then many reasons for the development of 'Integrated' approaches to Cultural Studies. These include the inclusive definition of culture arising from the development of new media, and from the entry into higher education of students and teachers with different assumptions from that of the established middle class. Such new generations above all wish to question fundamental assumptions, and arrive at commitments for themselves, not passively take in agreed cultural valuations. The impulse towards theory in the humanities, experienced earlier in the USA, is probably an aspect of the breakdown of insular empiricism in Britain, though one which we should notice has recurring precedents, in the earlier influence of the Enlightenment and German Romanticism for example. Finally, there can be no doubt that the influence of an open-

mindful neo-Marxism has also been a crucial factor, giving a positive enthusiasm and zest to this new area of study which none of the prior traditions — neither the defensive hostility of most previous literary approaches, nor the more intellectualised approaches of the French — would have made possible.

Pluralist Foundations for Curricula in Cultural Studies

Nevertheless if degree level programmes in Cultural Studies are to remain defensible, it seems to me essential to establish a basis for them which is broader and more inclusive than the formulation advanced by Richard Johnson. The minimal elements of this might be those described in the above account of the underlying reasons for the development of the field. These elements are, firstly, the need to give some parity of attention to different forms of cultural expression in what is now a more pluralist and democratic culture, and to avoid the unquestioned privileging of accepted 'high cultural' forms. This by no means implies a facile or philistine relativism: Dickens or Shakespeare do not need to be defended by the exclusion of their contemporaries, or works in other modes, from the curricula, and 'the canon' of English Literature may be approached with more freshness if other writing and media are studied as well. Secondly, Cultural Studies programmes should attempt to relate to students' own experience and interests, and should not be seen merely as the passive assimilation of a received culture. This has as much bearing on methods of work and assessment, and on the importance of studies derived from student choice and interest, as on the formal curriculum. Thirdly, to equip students to think about a variety of cultural forms in a pluralist culture, it is necessary to explore theoretical approaches which have been developed for these purposes, and not rely on merely implicit ideas about reading and value. Such approaches may be drawn from history, anthropology, sociology, linguistics and psychology, and different programmes will make their own

selection depending on their particular subject-matter. The contribution of neo-Marxist approaches is likely to be an important element in any such programme, given its importance in the recent construction of the field. (This is probably due to the particularly positive commitment, of socialists to the democratisation of culture, to the fact that the Marxist paradigm makes central the relationship of ideas and social forces, and to the openness of post-war 'Western Marxism' to exploring alternative versions of this relationship). But this is not to say that it should provide the sole organising framework for such programmes.

There are various reasons for wishing to avoid such theoretical exclusiveness or intellectual closure. It would, for one thing, misrepresent the actual cultural relations of the society in which Cultural Studies programmes are being taught, in which many different versions of culture, and many different 'social definitions' of reality coexist and conflict. It is as important to explore the theoretical differences which follow from such conflicts as to explore their symbolic or expressive manifestations, in political ideology or film. Socialists should also resist the temptation to try to compensate for a general exclusion or marginalisation from public debate (on television or the press for example) by achieving local monopolies of their own. They should defend the conditions for socialist intellectual work, but should seek debate and exchange with other tendencies, not to avoid them. It is a weakness of socialist intellectual culture at the present time that it is largely confined to the existing circle of socialists, and rarely finds occasion to engage its opponents in open discussion. Socialists seem afraid to recognise that the best way to reach the uncommitted is to create settings for discussions in which a variety of viewpoints are represented, and the uncertain and the uncommitted are given space to make up their own minds. It seems obvious enough that socialists should not make claims over cultural territory which grossly misrepresent their minority position in the wider society. But even in anticipation of a society in which socialist ideas had become something more like 'the commonsense of the

age', it is important that socialists should defend tolerance and intellectual freedom above their own doctrines. Indeed there is no meaning in tolerance except that it extends to others' ideas as well as our own. So even giving reality to their own vision of the future, it is necessary that socialists and Marxists should be better libertarians than their opponents, and not merely reproduce the worst conservative habits in their turn.

Richard Johnson draws attention in his paper to the danger of teachers of Cultural Studies imposing an undesirable discipline — power associated with knowledge — of their own. « Cultural Studies is now a widely-taught subject, especially in tertiary education, though not always under this name. Unless we are very careful, students will encounter it as an orthodoxy... In any case, students now have lectures, courses and examinations in the study of culture. In these circumstances, how can they occupy a critical tradition critically? ». Johnson's cautions are merited, though I think he fails to see that this critical stance cannot be sustained solely from within a single dominant tradition, but requires confrontation from outside it too. There is a real danger that groups of Cultural Studies teachers who all themselves developed as dissidents from established courses will present themselves to students as no less an orthodoxy than their own teachers may have done. « The problem is especially acute », remarks Johnson, « when the impulse that made us critics may be no longer immediate to our students ». This would be indeed a strange way to set out to produce radicals, and might well produce radicals of unexpected kinds. It is better that teachers should respect Max Weber's advice to keep politics at some distance from the lecture room¹³, and to disclose political commitments explicitly where they are relevant to understanding one's point of view. Original thinking in any case

¹³ Advice given in M. Weber, « Science as a Vocation », in H. Gerth and C. Wright Mills (eds.), *Essays from Max Weber*, London, Routledge and Kegan Paul, 1948.

demands such distance from party lines of any sort. And good teaching needs to be guided by the concern to help students to think in their own way rather than one's own. These conventions which are supposed to regulate academic work in a liberal society seem to me ones which socialists should want to observe as matters of principle, as lasting inheritances of liberalism, not only as axioms of prudence.

One can be naively or disingenuously purist about such issues of ideology. Many courses, especially vocational and postgraduate courses, have a distinctive ethos and culture, often related to the milieu for which their students are being prepared. One expects military colleges to be favourably inclined towards the military virtues; business schools towards business; schools of social work to be generally oriented towards welfare. But we also judge the quality of such educational settings by their tolerance of unexpected and unconventional ideas. It is a mark of quality when courses in military studies show (as they sometimes do) attention to the human consequences as well as the technical skills of war; when business schools examine alternative conceptions of economic systems, and don't merely implant the unquestioned ideology of the capitalist market. And once questions of efficiency and cost become politically current, then students of social administration have to take them seriously too, even if their own moral leanings might be towards the school of Titmuss and the principles of altruism. But one can't look for plurality and openness to critique in all fields except one's own.

If Cultural Studies is to survive and develop as a field of study, it will be important that its theoretical foundations should remain relatively open, and should permit development in more than one direction as cultural interests and even political fashions change. The discipline of sociology here offers a more positive model than Richard Johnson's dismissive view allows. He refers to its « disintegration as a unified discipline », and lumps a number of sins together in a somewhat stereotypical description of its « quantitative, policy-related and officially-funded main-

stream, attached as it is to very conservative agenda of research ». But the different theoretical traditions active within sociology have rather been a strength, allowing moments of real intellectual excitement and integration around particular approaches, while still preserving a wider field of discourse. Sociology has been able to respond variously in recent years to the preoccupations of the New Deal, in the high period of American functionalism, to the sub-cultural pluralism of the 1960's through interactionist sociology, and to the revival of class-based sociologies in the 1970's, and to produce interesting work in all these genres. The strength of this intellectual frame is not negated by a short period of relative dullness. A basic discipline is all the more defensible and fertile for allowing the articulation of different values and points of view, and for this reason sociology is likely to be little damaged even by the born-again individualism of recent times. The same is not going to be said of the embryo field of cultural studies if it goes about labelling itself as *one* political project. A similar argument could be made in relation to the English historical tradition, where again Marxist work provides one of the main figures, not the ground.

The Cultural Studies degree programme at North East London Polytechnic is one example of a programme that was originally designed not around a single theoretical paradigm, but around a set of conflicting interpretations of culture. What was problematised in this course design was the question of the autonomy of the cultural — whether in the form of literature, philosophy, or popular culture. What the course sought to investigate were the alternative modes of 'internalist' and 'externalist' explanations of culture, these defined in terms of various polarities of idealist versus materialist, culturalist versus structuralist, and individualist versus sociological explanations. Weberian as well as Marxist interpretations of history and culture were thus given importance, and close attention was given to the particularity of cultural forms. These debates have many versions, and these change their focus as a course evolves and particular arguments become exhausted. But it seems

to me to have been a strength of this programme that it did not demand prior assent to a single theoretical scheme. To this extent it exemplifies the necessary difference between the needs of a broad educational curriculum, and a specific research programme.

How much intellectual openness and pluralism is appropriate to courses in the humanities and social sciences, and by what means this is best achieved, is an issue which has received surprisingly little serious discussion despite the recent controversies over alleged 'bias' in certain courses¹⁴. Indeed, the public debate has taken place at such a level of crudity as to be of no help at all to teachers who are seriously concerned with the educational issues. The argument is conducted with the remnants of a rhetorical liberalism whose actual relationship to what anyone actually does in higher education seems hardly to have been thought about for years. A critique which is only directed against the left, which is conducted with the 'naming names' techniques of the witch-hunt, and on behalf of tendencies which are themselves highly ideological does not do much to advance understanding of these complex issues.

On the one hand, the best teaching and research work is often undertaken within a single paradigm, as a kind of practice or apprenticeship to 'normal science' in Kuhn's terms¹⁵. Where some perspective and methodology can be accepted as generally valid, it is easier for students to do investigative and practical work within it, than when the foundations have to be continually dug up and examined before any brick can be laid. This is perhaps the usual situation within most disciplines — certainly the sciences — especially in their most fertile periods, where a working consensus on fundamentals enables new findings to be

¹⁴ There have been a number of such allegations against courses during the period of the Thatcher Governments, some of which have been given support by the Secretary of State for Education, Sir Keith Joseph.

¹⁵ T. S. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago, University of Chicago Press, 1970.

made. The partiality of such programmes for a particular perspective, whether Leavisite in English Literature, or neo-classical in economics, are often barely noticed, let alone condemned, except where the partiality seems to involve affinities to the left. From this point of view, the deliberate and (perhaps defensive) pluralism of sociology has been a real weakness, in that philosophical considerations of the nature and merits of different perspectives for a time took the place of doing empirical work within each of them.

A case for Cultural Studies as it is characterised by Richard Johnson might be made out on the grounds that though partial, it is no more partial and selective in its thinking than most dominant disciplines have been, and that its liberal neo-Marxist formation is no grounds for it to be treated differently from them. To change the example, if the academy could tolerate 'history from above' for so many years without demur, why should it now object if a counter-orthodoxy were made of 'history from below'?

But closure has its costs too, on whoever's behalf it is effected. This is perhaps true especially of interdisciplinary programmes like Cultural Studies where a new synthesis seeks to reorganise and 'hegemonise' several fields of knowledge together. Such 'integrated' programmes might thus tend to be less liberal because of their form as curricula than even conservative perspectives *within* particular disciplines. In such integrated programmes, the principles of coherence may tend to be implicit, rather than explicit, and therefore themselves not available for discussion and critique. 'Integrated Code' courses require a high measure of consensus and thus of control, as Bernstein pointed out, and this can be covertly oppressive and inhibiting to individual thought. It is not sufficient within such powerful intellectual systems to allow only isolated contributions to take a divergent line, if we want individuals, whether students or teachers, to be supported in going their own way. What is necessary is for differences of approach to be built into a course structure, and alternative ways of thinking be given space — blocks of time — to be developed. There is an invisible coercion involved in making

the teaching team rather than the individual teacher the author of the lecture course, since consensus has then to be reached on matters which would otherwise be not subject to group decision. Such mechanisms of consensus formation do not cease to be coercive merely because they may be conducted in a spirit of goodwill and personal tolerance. It is from a field of differences and conflicts that individuals learn that here are real choices to be made. In conventional 'Collection Code' courses discipline boundaries themselves encode such differences of view. Lines of thought which may not exist in the History syllabus, might be found in ancillary Political Theory; or there may be stimulating divergence between the approaches used in English and European History. But 'Integrated Code' courses are by definition less sympathetic to disciplinary autonomy, and there may be little escape *anywhere* from the dominating framework. For this reason it is necessary to find alternative forms and supports for intellectual plurality and freedom within these kinds of curricula. This was the reason why the NELP Cultural Studies course was structured around a problem or antithesis of views rather than around a specific theoretical solution. This is also a reason for making holistic frameworks open and explicit to students, so that the frameworks themselves become available for thought and choice.

It is not consistent or plausible for socialists to argue that curricula in general should be open to radical critique and points of view, while neglecting this liberal value in fields where their work has acquired particular influence. Without such debate, intellectual and academic life becomes generally devalued as merely a form of ideological warfare. Academic disciplines such as history and sociology have provided some of the trusted terrain for genuine debate, and those who seek to reconstitute these disciplines in newly-relevant terms will need to maintain equivalent structures which support open discourse. We have to remember that dominant ideologies of the left can also be repressive of independent thinking, and in some historical circum-

tances have almost destroyed themselves as means of creative thought in this way.

An appealing alternative line of development for a curriculum would be one which gave greater emphasis to student-centred work, in the variety of forms given legitimacy by Cultural Studies approaches. This element is given some recognition in a 'skills' and 'workshop' component of the NELP Cultural Studies degree, but the mainly academic background of its staff group has so far confined this to a somewhat secondary role. Such a project-based programme, strongly supported by theoretical and critical studies, would also make possible the recognition of a wider range of work in practical and performative areas — such as drama, film-making, education, photography, journalism and field-research — as well as in critical analysis and theory. One element of 'integrated code' curricula that should be strongly encouraged is the move towards the production of new knowledge and communication, and away from the mere assimilation and reproduction of existing knowledge. There is the danger otherwise that Cultural Studies will alter the content but not the mode of traditional academic teaching in the humanities. The CCCS has been a positive model in this respect, in the way in which it has brought forward the point at which first-hand research work is produced and published by recent graduates. Undergraduate programmes have been trying to do this too through their project assessments. There are arguments for providing education in the instrumental areas of 'cultural work' too, in the disciplines related to cultural and leisure administration and business, perhaps through more modular course designs. Cultural Studies students need to find employment, and a despairing divide between the doers and the critics does not in the long run help the cause of a democratic culture.

There is one important area of space that has had to be fought for, however, and that is the space for this whole debate about the more open, inclusive and conflictual meaning of cultures. The difficulties in the way of a vigorous pluralism by no means entirely derive from the socialist

side of this debate, as Richard Johnson's emphatic commitment to critique and self-critique clearly shows. Instead of debate, what we often find is dialogues of the deaf, people insisting on debate only within their own terms (eg traditional literary studies) and refusing even the minimal problematisation which would admit popular culture or theory into the curriculum. The recent debates over Cambridge English, and the nasty reception accorded from certain quarters to Peter Widdowson's *Re-Reading English* symposium¹⁶, highlight the problem. It is significant that it is those institutions most committed to popular education, the polytechnic, the Open University, and the CNA, which have provided the most favourable climate for the necessary rethinking of what that extended education should mean, in the humanities.

¹⁶ P. Widdowson (ed.), *Re-Reading English*, London, Methuen, 1982.

G. T. CHESNEY, *La battaglia di Dorking* (1871), a cura di Carlo Pagetti, traduz. it. di R. Valla, Milano, Editrice Nord, 1985, XVIII+161 pp.

Un'interessante iniziativa di recente intrapresa dalla Editrice Nord di Milano è la pubblicazione della collana « Documenti da nessun luogo », che propone una serie di testi utopici e di fantascienza, in versione originale con testo a fronte. Ne è curatore Carlo Pagetti, un esperto in questo campo e direttore della prima rivista italiana di studi critici sulla SF *La città e le stelle*. Dei due volumetti finora apparsi, il primo, *The Battle of Dorking*, essendo quasi del tutto sconosciuto persino al lettore più informato, merita una segnalazione particolare.

Nel maggio 1871 usciva anonimo sulla rivista letteraria *Blackwood's Edinburgh Magazine* un breve romanzo destinato a divenire un'importante tappa nel percorso di un genere narrativo che in quel secolo stava appunto nascendo: la fantascienza. L'autore, George Tomkyns Chesney (come poi si rivelò nell'edizione in volume che già nel giugno successivo veniva pubblicata all'economico prezzo di sei penny), era allora un giovane tenente colonnello dei Royal Engineers, che lavorava presso l'India Office e amava anche occuparsi di letteratura. Il testo si presentava come una cronaca, proveniente dal futuro (nell'anno 1900, per l'esattezza), di un'invasione dell'Inghilterra da parte della Germania, avvenuta cinquant'anni prima. Il racconto dell'occupazione e poi della capitolazione è narrato da un testimone oculare di quella vicenda, un ex-volontario della guerra anglo-germanica, ai giovani nipoti, ignari della condizione felice in cui viveva il loro paese prima della catastrofe. Allora, il libero mercato, lo sviluppo rigoglioso dell'industria e dei commerci, l'espansione urbana, la diffusione dell'istruzione e la potenza coloniale, erano sicuri segni del benessere della nazione. Ma questa, orgogliosa della propria prosperità e dimentica di dipendere esclusivamente dalla disponibilità di materie prime provenienti dall'estero, mentre solo per il ferro e il carbone poteva fare assegnamento sulle risorse interne (anche queste destinate ad esaurirsi e già allora minacciate dalla concorrenza straniera), era caduta in un pericoloso torpore, trascurando, inoltre, di potenziare l'esercito e la marina. A causa, infatti, di un'eccessiva indulgenza verso l'ala 'radicale' del governo di coalizione al potere, che chiedeva una riduzione delle spese per

gli armamenti, l'Inghilterra si era trovata sprovvista di un sistema di difesa adeguato, divenendo così facile bersaglio dell'aggressione nemica. L'ammonimento che emerge, dunque, dalle prime pagine di questo romanzo-pamphlet è quello di respingere ogni tentazione pacifista che potrebbe portare al crollo dell'impero britannico.

La volontà didascalica e la componente moralistica di *The Battle of Dorking: Reminiscences of a Volunteer* acquistano significato alla luce della situazione politica interna ed internazionale di quegli anni. Nel 1870 la guerra franco-prussiana aveva fortemente turbato l'opinione pubblica inglese e da varie parti si erano levate voci di protesta nei confronti del governo liberale guidato da Gladstone, accusato di perseguire una politica di disarmo in un momento così poco adatto. Importanti, in tal senso, le reazioni della stampa moderata rappresentata da alcuni prestigiosi periodici (*The Quarterly Review*, *The Cornhill Magazine*, *The Fortnightly Review*, *Contemporary Review* e lo stesso *Blackwood's* su cui uscì il romanzo di Chesney), che, fra il 1870 e il 1871, pubblicarono vari articoli non solo sull'assedio di Parigi e sulla violenza dell'esercito prussiano, ma anche sulla minaccia che la Germania rappresentava per la stessa Inghilterra. Da ogni parte, comunque, veniva rivolto un monito ai politici: ammodernare l'esercito e aumentare le spese militari.

La paura di un'invasione — e, ancor più, l'umiliazione di una pace ingloriosa — è espressa in toni particolarmente drammatici nel *reportage* dall'eloquente titolo « The Effacement of England » (l'obliterazione dell'Inghilterra), scritto nel febbraio 1871 da Frederic Harrison, noto come sostenitore delle teorie di A. Comte e traduttore di alcune sue opere. Nel descrivere una Francia « calpestate e smembrata dalla Germania », l'autore si abbandona a immagini di efferata crudeltà, volte a suscitare nel lettore l'impressione che quella invasione sia stata subita (o possa in futuro esserlo) dal popolo inglese.

Un sistema regolare di terrorismo deliberato è stato diretto contro i civili... Grandi e popolose città sono state, non una volta, ma venti, trenta, quaranta volte, bombardate e bruciate, e le donne e i bambini dentro di esse trucidati gratuitamente, con l'unico obiettivo di infliggere sofferenza. Tutto ciò è stato fatto non in modo arbitrario o passionale, ma con la ferocia calcolata di soldati di professione (p. VII).

Insomma, come scrive Pagetti nell'introduzione, siamo di fronte a uno scenario da incubo, anticipatore di quello « spettacolo di creature mostruose che Wells evoca come gli spettri dell'apocalisse della *fin-de-siècle*, Eloi e Morlocks, Marziani e Seleniti » (p. VIII); e aggiungerei alla lista gli « uomini bestia » dell'*Island of Dr. Moreau*, specie se si pensa alla 'brutalità' degli eserciti invasori sottolineata da Harrison.

Il breve romanzo di Chesney non ricorre agli effetti retorici di « The Effacement of England », anzi è misurato e fortemente demi-

stificante nei confronti dell'eroismo e del coraggio sul campo di battaglia. Vi è adottato un linguaggio realistico reso particolarmente efficace dai riferimenti 'domestici' (la distruzione della casa dell'amico e l'uccisione del suo bambino), dalla meticolosità con cui vengono descritte le manovre militari e dalla puntigliosa delineazione topografica del paesaggio, sicché si possono seguire sulla carta geografica gli spostamenti delle truppe britanniche, che aspettano lo sbarco del nemico sulle coste meridionali e poi si ritirano sconfitte.

Il nostro reggimento era schierato all'estremità della catena che si stende da Guildford a Dorking... Noi eravamo sul fianco della collina, dove essa digradava verso est in direzione del passo, e ci eravamo accampati in quello che doveva essere il parco di una ricca residenza... Dalla casa, la collina scendeva ripida in direzione sud, fino alla valle sottostante, che corre pressappoco da ovest a est, parallela alla catena, e che ospita la strada ferroviaria e la carrozzabile che portano da Guildford a Reigate; in questa valle, direttamente di fronte al castello, e a circa due chilometri e mezzo dalle prime alture, sorge la cittadina di Dorking, annidata tra gli alberi, che si stende fino ai piedi del versante sud della valle, che a sua volta sale a Leith Common, scenario della marcia del giorno precedente (pp. 67 e 69).

Se l'intento dell'autore è di conferire credibilità agli eventi narrati, gli espedienti stilistici utilizzati risultano adeguati allo scopo. Ne viene fuori quasi un diario di guerra, che lascia poco spazio al sentimento o alla rappresentazione truculenta della violenza nemica. Il tono si fa commosso ed enfatico solo nelle ultime pagine quando si descrivono l'umiliazione della disfatta e le sue conseguenze sull'economia del paese. La conclusione, come l'inizio, suona un avvertimento alla classe politica perché non si adagi in un paralizzante autocompiacimento e tragga insegnamento dall'esempio che viene d'oltre Manica. Non è irrilevante ricordare, a questo proposito, che *The Battle of Dorking* suscitò vivaci polemiche in parlamento e raccolse un tale successo da essere subito tradotto in francese e in italiano.

Chesney individua i semi del pericolo nell'abdicazione alle proprie responsabilità da parte delle classi fino ad allora al potere (aristocrazia e alta borghesia), nella cieca corsa al danaro da parte dei ceti medi arricchiti, e nell'entrata sulla scena politica delle classi 'inferiori', « prive d'istruzione, non abituate all'uso dei diritti politici, e troppo influenzabili dai demagoghi » (p. 159). Un'analisi, questa, non dissimile da quella compiuta nel 1837 da T. Carlyle a proposito delle cause della rivoluzione francese (clero e aristocrazia erano venuti meno ai loro compiti 'divini' di guida della Francia e la punizione era sopraggiunta sotto forma di furia popolare), e assai vicina a quella più 'laica' condotta da M. Arnold in *Culture and Anarchy* (1869). Da attento osservatore dei fenomeni di cultura

di massa dell'epoca (la nascita di un nuovo pubblico di lettori, lo 'scadimento' della letteratura, la pericolosità della folla, ecc.), cui guardava con l'occhio preoccupato dell'intellettuale liberal-conservatore, Arnold aveva definito l'aristocrazia, la borghesia e il proletariato rispettivamente Barbari, Filistei e Plebaglia.

Che Chesney si collochi in una fertile tradizione di critica sociale nei confronti dell'industrialesimo è confermato anche dal tipo di ambiente intellettuale di cui era espressione una rivista come il *Blackwood's*. Su di essa erano apparsi a puntate alcuni romanzi di George Eliot, che non aveva nascosto i propri timori per l'avvento di un nuovo elettorato popolare (si era dichiarata sfavorevole alla seconda legge di riforma elettorale del 1867 che estendeva il diritto di voto alle classi lavoratrici urbane). Ma la fisionomia politica del periodico era piuttosto complessa, come testimonia la pubblicazione nel 1899 di *Heart of Darkness* di Conrad, « lo straordinario romanzo di una doppia invasione, quella che la civiltà europea compie ai danni dei popoli neri dell'Africa, e quella che le tenebre di una inarrestabile crisi morale e culturale fanno irrompere all'interno della civiltà bianca, contaminata dal male che ha disseminato per il mondo » (p. V).

Questo commento di Pagetti permette di ricollegarci al tema dell'invasione con cui *The Battle of Dorking* dà inizio a un nuovo genere di racconto che avrà molta fortuna nei decenni immediatamente successivi. Dopo l'invasione dei Marziani in *The War of the Worlds* di H.G. Wells e dei popoli asiatici in *The Yellow Danger* di M.P. Shiel (apparsi entrambi nel 1898), viene ripreso il motivo dell'attacco tedesco, più verosimile e prevedibile all'epoca, in *The Invasion of 1910*, che W. Le Queux pubblica a puntate sul *Daily Mail* nel 1906, anticipando efficacemente i timori nei confronti della Germania che lo scoppio della I guerra mondiale avrebbe di lì a pochi anni confermato.

Ma *The Battle of Dorking* apre la strada anche ad un altro filone narrativo che si sviluppa all'interno del genere fantascientifico, con il tema degli incubi tecnologici prodotti dall'invenzione di armi sempre più sofisticate e micidiali. Già, in verità, nel 1859 Hermann Lang aveva introdotto questo motivo in *The Air Battle*, che fu poi ripreso nel 1893 da G. Griffith in *The Angel of the Revolution* (dove la 'rivoluzione' si riferisce all'introduzione di sottomarini e aerei), e infine sviluppato con nuova inventiva da Wells in *The Sleeper Awakes* e in *The War in the Air*. Nel romanzo di Chesney si parla, più modestamente, di « fatali ordigni » del nemico, il quale, al conflitto a ranghi serrati, aveva preferito l'uso sleale di missili che si era lasciati alle spalle per affondare la flotta inglese — in ciò contravvenendo a quel « patto fra gentiluomini », appannaggio della proverbiale correttezza britannica.

Da quanto detto dovrebbe risultare evidente che l'interesse di questo testo risiede, più che nei suoi meriti letterari, in quegli ele-

menti tematici che contengono *in nuce* gli ingredienti propri del racconto di « guerre del futuro » che tanta fortuna avrà alla fine dell'800 con Wells e Verne e poi nel Novecento, « fino a trasmutarsi negli apocalittici scenari del 'giorno dopo' della letteratura e del cinema contemporaneo, dai romanzi di Ballard a quelli di Dick, dall'*Ultima Spiaggia* a *The Day After* » (p. XI).

Oltre ai collegamenti con i vari tipi di racconto fantascientifico, *The Battle of Dorking* ne sollecita altri con il romanzo distopico. Vi si incontrano, infatti, strutture tipiche di questo genere: il protagonista-narratore compie il suo viaggio in un luogo familiare al lettore, l'Inghilterra, dislocato nel tempo ma non nello spazio (come avviene in *The Sleeper Awakes*); la 'nuova società', imposta con la forza dagli invasori, contiene i germi dello stato totalitario che distrugge la stessa identità nazionale (*The Iron Heel* di J. London ne è un esempio), tant'è che i destinatari di questi « ricordi di un volontario » si preparano « a cercare una nuova patria in una terra più prospera »; il sogno del passato e le sue associazioni con l'infanzia e la campagna incontaminata sono sostituiti dall'incubo del futuro, dominato dalla violenza e dalla desolazione (si pensi al caso più esemplare, *Nineteen Eighty-Four*).

Ma nel romanzo di Chesney vi sono anche elementi che, discostandosi dal modello distopico, rendono il messaggio più ambiguo e inquietante. L'emigrazione che i giovani nipoti del narratore stanno per compiere in terra straniera farà forse loro riscoprire quella vocazione imperialistica già sperimentata ai tempi delle colonie, perpetuando, così, la lezione darwiniana della sopravvivenza dei più forti, in una deterministica alternanza di ruoli di vittime e carnefici. Inoltre, l'immaginaria invasione dell'Inghilterra riconduce a un passato di invasioni barbariche già noto, piuttosto che a un futuro nuovo e imprevedibile, proprio come avverrà (ci ricorda Pagetti) alcuni anni più tardi in *After London* (1885) di Richard Jefferies.

Il riferimento a quest'ultimo testo, infine, suggerisce un richiamo a quella narrativa 'catastrofistica' cui appartengono sia *The Battle of Dorking* che *After London* (nonché *A Crystal Age* di W.H. Hudson), per citare solo gli immediati precursori di Wells più interessanti in questo particolare tipo di romanzo che si sviluppò nel tardo periodo vittoriano in un'atmosfera di *fin de siècle*, *fin de globe*. Ma i primi esempi britannici di rilievo sono stati individuati in *A Journal of the Plague Year* (1722) di Defoe e in *The Last Man* (1826) di Mary Shelley, in cui lo scenario apocalittico si situa ora nel passato, ora nel futuro. « The new phase of society forced into existence by the catastrophe may be either an advance to a higher form of civilization, or a reversion to one more barbarous and primitive » (P. Parrinder, « H.G. Wells and the Fiction of Catastrophe », in *Renaissance and Modern Studies*, 28, 1984, p. 40).

In un'epoca come la nostra in cui la campagna per il disarmo nucleare viene vista come una pericolosa 'tentazione pacifista', il

discorso sul potenziamento degli armamenti e, più in generale, sulla necessità di rafforzare la difesa nazionale suona tristemente familiare e rende *The Battle of Dorking* ancora di preoccupante attualità.

MARIA TERESA CHIALANT

A. FLEISHMAN, *Figures of Autobiography. The Language of Self-Writing*, Berkeley, Los Angeles and London, University of California Press, 1983, pp. XIV-486.

« Scriva! Scriva! Vedrà come arriverà a vedersi intero » (I. Svevo, *La coscienza di Zeno*, Garzanti, p. 5). Ed è invece proprio nella scrittura autobiografica, suggerita dal dottore a cura della sua malattia, che Zeno trova il modo per aggirare la verità « salutare » che gli si vorrebbe prescrivere e il luogo di una vita che « non sopporta cure ». « Il dottore stesso assicurava che il ricordo sarebbe stato lucente e completo, tale che avrebbe rappresentato un giorno di più della mia vita. Le rose avrebbero avuto il loro pieno effluvio e magari anche le loro spine. E così che a forza di correr dietro a quelle immagini, io le raggiunsi. Ora so di averle inventate. Ma inventare è una creazione, non già una menzogna » (*Id.*, p. 393).

Come in qualsiasi autobiografia tutta la vita che a Zeno, vecchio, rimane è contenuta nella *storia* infedele che egli ne ha scritto, rompendo il 'patto di verità' impostogli dallo psicanalista e affidandosi invece ad una retina sensibile — la propria — capace di « fabbricare colori » e di « tingere la natura », di sovrapporre colori complementari a quelli naturali. E ricordando per un ignaro dottore (non ancora lacaniano) le difficoltà per un triestino di scrivere in lingua italiana, Zeno (con ironia di artista e precoce sensibilità di linguista poststrutturalista) sembra ricordare anche al critico che la scrittura autobiografica non è approdo alla « interezza », che essa raramente coincide con la lingua del soggetto, che nella storia della propria vita il soggetto può volersi occultare o scoprire la propria assenza, per trovarsi infine affidato a un destino — il destino estetico del proprio testo autobiografico — che lo eccede in quanto individuo reale: « Una confessione in iscritto è sempre menzognera. Con ogni nostra parola toscana noi mentiamo! Se egli sapesse come raccontiamo con predilezione tutte le cose per le quali abbiamo pronta la frase e come evitiamo quelle che ci obbligherebbero di ricorrere al vocabolario! È proprio così che scegliamo dalla nostra vita gli episodi da notarsi » (*ibidem*).

Non tutti i critici saranno ovviamente d'accordo con queste considerazioni. Negli ultimi anni l'interesse critico per l'autobiografia è diventato vastissimo e multiforme; tanto che a seconda del modo di affrontare alcune delle questioni che mi è parso utile richiamare

attraverso le parole di Zeno (il rapporto di verità o meno fra la vita e la sua scrittura, il grado di dipendenza o di autonomia del testo rispetto al suo autore, le relazioni fra il soggetto e la lingua che lo narra, fra testo singolo e tradizione di genere, e così via), è già possibile tentare una sistemazione per scuole e orientamenti.

Fleishman intanto, vale la pena dirlo subito, è di manifeste simpatie decostruzioniste ma non è un catastrofista, e nelle sue idee circa l'attività scritturale autobiografica il perdente (ma possibilista) Zeno avrebbe forse trovato una descrizione confacente ai propri sottili equilibristi per la sopravvivenza.

Fleishman, infatti, mentre accetta l'assunto che nell'autobiografia si esprimono impulsi contraddittori e che cioè la spinta narcisistica all'autenticazione di sé si realizza attraverso l'incontro con l'Altro nel medium alieno della scrittura, propone anche di superare il fatalismo di una tale posizione e di osservare i processi dislocanti e decentranti (decostruttivi) della scrittura nella loro connessa azione di espansione dei confini dell'io, e cioè come suo « remake », un rifacimento creativo.

Qui allora per il critico si aprirebbe un fecondo campo di indagine sull'insieme di immagini, metafore e miti che nella scrittura riempiono, ritessendolo, lo spazio lasciato vuoto dal soggetto.

Mettendo insieme Lacan e Derrida, Fleishman perviene così ad una suggestiva e convincente definizione dell'autobiografo: un essere inafferrabile in balia della polisemia di un linguaggio che lo trascende e lo consegna all'interpretazione; un essere non conoscibile come essenza univoca ma un *soprannumerario* che riunisce in sé le qualità della maschera Yeatsiana, dell'Altro strutturalista e forse dell'archetipo Jungiano (cfr. p. 35).

È un modo di privilegiare il linguaggio senza tuttavia chiudersi in una stretta ottica testuale, ma anche e soprattutto un modo di prendere le distanze da quella 'metafisica della presenza' che si è espressa attraverso le voci autorevoli di 'letteralisti' come Georges Gusdorf e Francis R. Hart. Costoro all'autobiografia si sono avvicinati come ad una fonte di verità-rivelazioni sull'intima identità dell'autore; una verità beninteso soggettiva che anche nell'insieme di fattualità e finzione che contraddistingue ogni iniziativa autobiografica rimarrebbe però a testimoniare una *forma* di sincerità. La centralità dell'identità personale si è ripresentata nell'assunto di chi (e anche qui Fleishman dissente) privilegiando l'ordine e non gli eventi *per se* ha scorto nel loro disegno la traiettoria di un processo verso l'acquisizione del significato della propria vita.

Più produttivi invece sono stati gli orientamenti di quella scuola di 'convenzionalisti' che a partire dalle brevi indicazioni di Northrop Frye in *Anatomy of Criticism* (1957) hanno cominciato a vedere l'autobiografia come costruzione di una coerenza formale di natura finzionale; un artefatto con una sua tradizione di genere nella cultura occidentale, osservabile nella sua dimensione retorica, nelle

sue relazioni con altri generi letterari e secondo un'estetica della ricezione. Insieme ai prestigiosi Scholes e Kellogg (cfr. *The Nature of Narrative*, 1966) questa scuola comprende i nomi di Elizabeth Bruss (*Autobiographical Acts: The Changing Situation of a Literary Genre*, 1976) e di Philippe Lejeune a tutti noto soprattutto per il suo *Pacte autobiographique* del 1975, ora pubblicato anche in Italia nelle edizioni Il Mulino. La critica a cui si presta in particolare lo studio di Lejeune è che per quanto 'retorica' sia la promessa di verità e per quanto esposta essa sia ad essere più o meno smentita dalla *performance* testuale, nella sua accezione di 'patto' esplicito con il lettore, essa assurge a convenzione normativa per stabilire l'appartenenza o meno dei singoli testi al genere autobiografico.

Attento a studiare il funzionamento linguistico dell'autobiografia è stato anche Starobinski nel suo lontano saggio del 1970, « Le style de l'autobiographie », anche se il suo interesse non mira a stabilire convenzioni di genere quanto a considerare lo stile di opere singole come *espressione dell'unicità* dell'autore, secondo una concezione dello stile di tipo organicista che oggi forse ad alcuni apparirà un po' datata.

Importante per Fleishman è stato anche l'apporto dell'approccio mitico-archetipale, e in particolare quello di chi come James Olney (*Metaphors of Self: The Meaning of Autobiography*, 1972) sulla base delle teorie Jungiane ha visto l'autobiografia come 'salutare' esercizio di integrazione fra l'io conscio e gli *a priori* archetipali di un io inconscio; importante e utile soprattutto laddove essa è stata considerata come nuova nascita e quindi suscettibile di essere studiata nella sua qualità di costruzione-invenzione di un mito personale, una sorta di ripetizione differente consentita dal linguaggio metaforico. Peccato aggiunge Fleishman che spesso manca in questo approccio la consapevolezza che è di Frye e che fa distinguere fra la dinamica testuale messa in moto dal linguaggio stesso e i processi psichici connessi ai percorsi dell'identità (cfr. pp. 25-26).

Nel voluminoso libro di Fleishman dunque non solo viene tracciata una vera e propria storia dell'autobiografia e del romanzo autobiografico in Inghilterra nei secoli XIX e XX, con una ricchezza di studi analitici (forse troppi per essere tutti ineccepibili) che vanno da *Sartor Resartus* di Carlyle al *Portrait* di Joyce, da *Praeterita* di Ruskin al *Pilgrimage* di D. Richardson, dall'*Apologia* di Newman agli scritti di Lawrence e di V. Woolf (e molti altri ancora), ma viene apportato un atteso e necessario allargamento di ottica negli orientamenti critici esistenti.

Soprattutto si dimostra la poca utilità di operare secondo le costrizioni di modelli di genere teorici e universali e la necessità invece di procedere secondo categorie descrittive adeguate alla natura proteiforme e storicamente variabile di questo tipo di scrittura

Chi decide di scrivere la storia della propria vita lo fa, consapevolmente o meno, secondo forme simboliche messe a disposizione dalla cultura in cui vive, secondo codici figurativi depositati nella propria cultura come modelli mitici, archetipi psicologici o schemi letterari, scegliendo da repertori di 'storie' già rubricate con le quali gli eventi della propria vita entrano in un rapporto dinamico di selezione e reinvenzione tale da essere proiettati nella sfera dell'esemplare e dello straordinario, e cioè nella finzione narrativa che li rende diversi e estranei agli occhi stessi di chi li ha vissuti e scritti. Lo studio di Fleishman insiste opportunamente sulla natura narrativa dell'autobiografia e pone al punto di snodo di un percorso di indagine intertestuale l'accezione di *figura*; che può essere un personaggio ideale, una formula verbale, un'immagine iconografica, un motivo, un topos, intorno a cui l'autobiografo organizza un vero e proprio *plotting* della propria vita, facendone un oggetto estetico.

Figure ad esempio sono le vite di Adamo, Mosé, Gesù, Paolo, intorno a cui prendono forma le *Confessioni* di Agostino (cfr. il cap. I, « Augustinian Figures »); figure che con i loro relativi motivi narrativi dell'Eden, della Caduta e dell'Esilio, della Peregrinazione e della Crisi, dell'Epifania, della Conversione e della Rinascita ritornano con frequenza, a partire da Agostino, nell'autobiografia della cultura occidentale, diventando *pattern* strutturante tanto nelle autobiografie spirituali del Sei-Settecento che in quelle dei profeti vittoriani, tanto nelle 'confessioni dei peccati' degli esteti *fin-de-siècle* che nelle moderne finzioni autobiografiche del Novecento.

Il romanzo autobiografico viene discusso come complicazione di questo *pattern* strutturante di natura narrativa, laddove la tensione fra il tempo dell'azione (passata) e della scrittura (presente), fra l'io narrato e l'io narrante, connaturata all'autobiografia (e qui giova ricordare gli studi di Lejeune) si complica di ulteriori prospettive e punti di vista; chi scrive infatti crea di sé una versione *figurativa* che è contemporaneamente la somma del narratore, del protagonista e di altre prospettive finzionali. L'organizzazione di questa molteplicità di punti di vista può essere pseudoautobiografica come nel caso di *David Copperfield* o *Villette*, oppure pseudobiografica come nel caso esemplare di *The Way of All Flesh* dove la divergenza del punto di vista fra l'io narrante e l'io narrato porta ad un'abile duplicazione fisica del protagonista che incontriamo sdoppiato in anziano e saggio narratore in terza persona e in giovane protagonista oggetto della narrazione.

Alcuni capitoli del bel libro di Fleishman erano già apparsi, oltre che in riviste prestigiose (*Genre, English Literary History*), anche in *Approaches to Victorian Autobiography* (1979) a cura di G. P. Landow, un libro che insieme a *Women's Autobiography* (1980) a cura di E. C. Jelinek e a *The Forms of Autobiography* (1980) di

W.C. Spengemann, costituisce uno dei contributi più recenti allo studio della materia.

Il libro di Fleishman continua dunque un discorso ormai fitto sull'autobiografia riaccendendolo sulla cruciale questione della sua fondamentale ambiguità: una vocazione a svelare realizzata mediante l'intreccio di nuovi racconti e nuovi misteri. Comunicazione e impostura: proprio come gli abiti-emblemi di *Sartor Resartus* che dicono schermando e significano differendo.

MARIA DEL SAPIO

MARGARET KIRKHAM, *Jane Austen, Feminism and Fiction*, Brighton, The Harvester Press, 1983, XVII + 187 pp.

Sulla esigua ma non esile produzione narrativa di Jane Austen si sono stratificate e sedimentate molteplici e contrastanti interpretazioni e valutazioni che hanno concorso, e concorrono tuttora, a tenere aperto il dibattito sul significato del variegato ed ambiguo mondo di finzione di questa autrice e che, a volte, sono talmente tendenziose o « avventurose » da far sorgere il sospetto che il testo austeniano si sia o contratto in un'univoca storia reiterata o dilatato *ad libitum* in vicende che la scrittrice non ha mai narrato e popolato di personaggi che non ha mai creato.

Come è stato da più parti rilevato, di Jane Austen sono state delineate due immagini contraddittorie ed unilaterali. La tradizione critica ottocentesca ci ha tramandato il ritratto di una scrittrice conformista e didascalica, intenta a ribadire il valore delle virtù *genteel* di una comunità ancora stabile, a raccontare della quotidianità e del senso comune ed a irridere, con lieve ironia, le bizzarrie e le debolezze private senza mai gettare lo sguardo al di là delle pareti del salotto o del muro del giardino, come ebbe a dire Charlotte Brontë. Questo tipo di lettura esegetica delle opere di Jane Austen ed il corrispondente culto del « gentle-Janeism » sono stati inaugurati, probabilmente, dalla famosa recensione di *Emma*, scritta da Walter Scott nel 1816, in cui si lodavano la 'prudenza' e l'equilibrio della scrittrice, ed hanno contribuito a legittimarli sia la morigerata nota biografica, preposta dal fratello Henry alla pubblicazione postuma di *Persuasion* e di *Northanger Abbey* nel 1818, che la biografia troppo palesemente agiografica, scritta nel 1870 dal nipote J.E. Austen-Leigh, il quale censurò ogni aspetto 'disdicevole' della vita e della fisionomia emotiva ed intellettuale della scrittrice, elaborandone un ritratto edulcorato ed anodino di zia esemplare.

L'altra immagine, quella della zitella frigida, acrimoniosa e moralista che esclude dal suo mondo narrativo le passioni, l'irra-

zionale e la sessualità, si basa prevalentemente su alcune caustiche notazioni estrapolate dall'epistolario della scrittrice ed ha origine da valutazioni esplicitamente idiosincratiche e/o sessiste come quelle espresse da Mark Twain e da D.H. Lawrence, per esempio, e riprese ed adottate da vari critici contemporanei.

Attorno a questa immagine dimidiata c'è stata una cospicua proliferazione di saggi in cui, a volte, si mettono salutarmente in discussione alcuni capisaldi interpretativi che sembravano ormai acquisiti, confermando l'impressione che si rinnova ad ogni rilettura, e cioè che i romanzi di Jane Austen, come tutti i testi strutturati in modo complesso, hanno lo spessore retorico e il carattere fluido di « opere aperte » e siano, quindi, suscettibili di vari livelli di lettura e di decodificazione. Senza dubbio l'elusività del testo austeniano è dovuta alla natura obliqua ed impersonale della scrittura, del tutto impervia a congetture autobiografiche, ed all'ambigua polisemicità dell'ironia *tongue-in-cheek* che non solo insidia l'autorità della voce narrante e la credibilità del personaggio, ma investe e coinvolge anche le capacità di discriminazione del lettore, come Lionel Trilling ha rilevato.

Inoltre è, senza meno, un compito arduo quello di dare ragione dell'interazione delle strategie narrative operanti nei romanzi di Austen poiché, frequentemente, la sintassi narrativa scompagina l'ordine codificato dalle convenzioni letterarie coeve e produce un dislocamento del senso; altrettanto problematico è cogliere le implicazioni eversive delle sottili mediazioni compiute tra i diversi discorsi che attraversano il testo e che rendono enigmatica e variegata una tematica che, a prima vista, sembra monolitica.

Nonostante la scrittura di questa autrice sembri regolata dal principio di realtà e sia in apparente consonanza con l'ordine simbolico patriarcale e con la struttura del sentire maggioritaria, tuttavia, a volte, nei testi vi sono degli affioramenti dell'inconscio e certi impercettibili stridori — come suggeriscono i brevi ma illuminanti saggi di D.W. Harding e di L. Trilling — che varrebbe la pena di indagare ulteriormente al fine di pervenire ad una esaustiva e probante esegesi del macrotesto austeniano.

Nell'ambito degli studi più specificamente femministi non sono state elaborate, finora, significative analisi alternative a quelle codificate dalla letteratura critica tradizionale, ad eccezione della ricerca pionieristica di Mary Ellmann (*Thinking about Women*, 1968) che indaga le infrazioni all'uso analogico delle categorie sessuali maschile/femminile, tipiche del linguaggio e della cultura occidentali, operate dallo stile ironico di Jane Austen. Ma un approccio del genere non è preminente nell'area anglo-americana dove è tuttora molto influente il saggio di Marilyn Butler (*Jane Austen and the War of Ideas*, 1975), in cui si presenta la figura della scrittrice nel ruolo di un Burke 'domestico'. Inoltre, negli studi in cui si ricostruisce la tradizione narrativa femminista, Austen è per lo

più negletta o considerata con diffidenza ed imbarazzo. Molto probabilmente i motivi di tali atteggiamenti sono dovuti al carattere oggettivo ed impersonale delle sue modalità espressive (ricordiamo che Virginia Woolf in *A Room of One's Own* la propone come figura esemplare di mente androgina), mentre i parametri fondamentali dell'estetica femminista sono costituiti dalla 'rabbia' o dalla 'scissione' viste come espressioni paradigmatiche di una coscienza femminista.

Alla luce di queste notazioni, il saggio di Margaret Kirkham ha l'indubbio merito — nonostante alcuni punti controversi di cui si dirà — di intraprendere nuove vie per esplorare sia la tematica che le strutture narrative e gli apparati retorici delle opere di Jane Austen e di ascrivere una ascendenza culturale e letteraria alla fisionomia morale ed intellettuale della scrittrice diversa da quella tradizionalmente accreditata.

Intento esplicito della ricerca è di confutare le valutazioni di Marilyn Butler, espresse nel lavoro già menzionato, secondo le quali Austen viene definita una « conservative moralist » che si schiera, sia in campo letterario che politico-ideologico, contro le istanze libertarie ed innovative di matrice romantica. La proposta alternativa, avanzata in *Jane Austen, Feminism and Fiction*, è quella di collegare l'enfasi posta dalla scrittrice sull'esercizio della ragione, in contrapposizione alla coltivazione della sensibilità, al filone dell'« Enlightenment feminism » che rivendicava l'uguaglianza morale ed intellettuale delle donne ed avversava il concetto di 'femminilità' codificato da Rousseau nell'*Emile* (cfr. pp. XII-XIII). Poiché non esistono dichiarazioni esplicite di Austen riguardo ad una sua ideale adesione al movimento di emancipazione della donna coevo, né, inversamente, suoi giudizi negativi al riguardo, Kirkham intende dimostrare la sua suggestiva tesi ricostruendo lo sviluppo del pensiero femminista nel Settecento attraverso l'analisi di quegli scritti teorici — da Mary Astell a Mary Wollstonecraft — in cui si propugnava l'uguale dignità della donna sia sul piano morale che intellettuale; discutendo il rapporto esistente tra il dibattito in area femminista e quello in ambito narrativo, soprattutto rispetto alla concezione del « mixed character » ed alle diverse posizioni di Richardson e di Fielding; e, infine, riesaminando alcuni cruciali dati biografici ed editoriali riguardanti Austen e le sue opere.

Dettagliata, interessante ed informativa è la rassegna delle opere teoriche femministe che, come rileva Kirkham, sostanziarono il dibattito sulla condizione della donna borghese nel Settecento e che promossero la formazione di una nuova coscienza femminile tesa a conquistare — anche se non in modo unitario, ma pur sempre dietro la spinta delle idee illuministiche — una dignità morale ed intellettuale pari a quella degli uomini ed a mettere in discussione, quindi, l'ideologia e la mentalità patriarcali che sancivano l'inferiorità della donna in ogni ambito e la sua conseguente

'naturale' subordinazione. Questo discorso è opportunamente collegato alla disanima dello stato della narrativa femminile, con particolare riferimento alle opere di Fanny Burney, di Maria Edgeworth e di Mary Wollstonecraft, ed alla discussione dei rapporti 'filiali', anche se ambivalenti o, addirittura, di contrapposizione, esistenti tra queste romanziere e Samuel Richardson.

Secondo Kirkham la tradizione critica ha sopravvalutato l'influsso di S. Richardson e di S. Johnson sulle concezioni etiche ed estetiche di Austen in quanto ella si dissocia dalla posizione di questi due autori a proposito della questione del « mixed character » — sia tramite affermazioni esplicite (« pictures of perfection make me sick and wicked ») che nella pratica narrativa attraverso la caratterizzazione delle sue eroine —, né sembra condividere l'enfasi da essi posta sull'autorità del patriarca benevolo, raffigurato da Richardson nel personaggio esemplare di Sir Charles Grandison. Anzi, tutte le figure paterne dei romanzi austeniani, dal « mite egoista » Mr Woodhouse al fatuo ed ampolloso Sir Walter Elliot, sono personificazioni di padri oppressivi o inetti che testimoniano l'obsolescenza e la crisi dei valori patriarcali di fronte alle istanze femminili di emancipazione. Questa crisi trova espressione mediata in nuove figurazioni del femminile e del maschile nelle opere di finzione della scrittrice:

In her own novels Austen criticises the belief that women's problems are to be solved by benevolent patriarchs. She does this by showing patriarchal figures as at best defective, like Mr Bennet, and at worst vicious, like General Tilney. Her heroines, especially the later ones, solve their own problems before making marriages with men who see themselves in a fraternal, rather than a patriarchal, relationship as husbands (p. 32).

La tesi fondamentale avanzata da Kirkham nel suo saggio è che Jane Austen, pur avendo assimilato le acquisizioni di romanzieri quali Richardson e Fielding, fu tuttavia influenzata maggiormente dalle opere di scrittrici del suo tempo, riuscendo ad orientare in procedimenti più sofisticati e complessi l'uso dei moduli narrativi del « domestic novel » di Fanny Burney e di Maria Edgeworth (cfr. pp. 35-36) ed a coniugarlo con le idee espresse da Wollstonecraft in *A Vindication of the Rights of Woman*:

Jane Austen's heroines are not self-conscious feminists, yet they are all exemplary of the first claim of Enlightenment feminism: that women share the same moral nature as men, ought to share the same moral status, and exercise the same responsibility for their own conduct (p. 84).

Il discorso storico-letterario è la parte più convincente della ricerca svolta da Kirkham, la quale per suffragare le sue argomenta-

zioni e deduzioni si avvale di un'analisi contrastiva e analogica tra le opere delle scrittrici e degli scrittori menzionati e i romanzi di Jane Austen e di una rilettura di alcuni dati biografici, ipotizzando plausibilmente, fra l'altro, come lo scandalo che investì la memoria di Mary Wollstonecraft alla pubblicazione, nel 1798, delle *Memoirs* di William Godwin possa aver indotto la scrittrice a mutare la polemica immediatezza dei primi romanzi nella scrittura obliqua e mediata, tipica di quelli successivi.

I capitoli in cui si conduce l'analisi formale dei testi tramite lo studio dell'ironia e del gioco delle allusioni rispetto, soprattutto, alle opere teatrali di Kotzebue, sono invece, nel complesso, abbastanza deludenti. Le proposte interpretative ed i commenti sono, per lo più, alquanto azzardati o forzati e, a volte, non si comprende perché Kirkham abbia formulato delle ipotesi che non solo risultano poco plausibili, ma che, oltretutto, non sono neppure rilevanti al fine di corroborare la sua tesi fondamentale. Per esempio Kirkham suggerisce che ci potrebbe essere una connessione tra il cognome di Fanny Price ed un passo in *Maria* di Wollstonecraft in cui « the heroine's husband says 'that every woman had her price' » (p. 37); oppure, riferendosi all'epilogo di *Emma*, interpreta come una satira del modello della figlia devota il fatto che Mr Woodhouse accetti il matrimonio della figlia, e la conseguente convivenza con il genero, solamente per paura dell'azione recidiva di un ladro di galline (« By reducing Mr Woodhouse's claims to considerations and respect, Jane Austen satirises the sentimental ideal of the devoted daughter », p. 125), laddove si potrebbe forse intendere, più pertinentemente, che l'ironico lieto fine sia un modo non polemico per smitizzare l'istituzione matrimoniale. In effetti definire il rapporto di Emma con il padre come una relazione di cieca sudditanza è per lo meno curioso dal momento che fin dal primo capitolo il lettore apprende che ella non idealizza affatto la figura paterna.

Sebbene la lettura dell'analisi dei singoli testi lasci alquanto perplessi ed insoddisfatti ed induca a riflettere ulteriormente sul fenomeno dell'ironia austeniana — che è simile alla storia dell'araba fenice secondo il detto popolare —, tuttavia si può asserire, a favore di Margaret Kirkham, che i commenti meno convincenti riguardano prevalentemente *Emma* e *Mansfield Park*, i due romanzi più ambigui ed elusivi secondo il parere unanime della critica.

ADY MINEO

riassunti

S. CAROTENUTO, *Not I e il gioco delle forme*, XXVII, 2, pp. 7-38.

S. Carotenuto's thesis in her analysis of S. Beckett's *Not I* is that the author, by rejecting consistent narrative, linear argument and traditional dramatic conventions, creates a paradoxical theatrical language capable of expressing a universe of nothingness and silence.

Not I is a minimalist and essentialist play consisting of a near-empty stage where a mouth utters a text which is unintelligible to the audience because of the speed of utterance. It is this paradox which provides insight into Beckett's aesthetics of the *sign*, according to this article. Dramatic presence is reduced to an organ of emission. The voice is freed from its corporeal limits and thus becomes pure sound «signifying» rather than «relating» the disintegration of the «I» and the experience of the end of the artistic communication.

T. CERUTTI, *Genesi e struttura in Fors Clavigera*, XXVII, 1, pp. 7-32.

After enjoying a remarkable popularity at the turn of the century, in spite of its prolixity and magmatic chaos, *Fors Clavigera* has reemerged as one of Ruskin's major products. Its merits previously assessed on social theories lie mainly in its literary texture. The paper analyses the influence on the letter structure of periodical publications and readers' response which determined continuous shifts in the linguistic register. The instability of the 'supposed' readership made Ruskin explore the dialogical variety of forms piecing together fragments of experience and informative notes. The conversational tone which governs the author-reader relationship makes the incredible acceptable within the wider framework of a text conceived of as a dynamic process in an ever-changing authorial context.

M. T. CHIALANT, *The Mystery of Edwin Drood, ovvero, «l'assassinio come una delle belle arti»*, XXVII, 1, pp. 33-66.

As stated in the title, this essay proposes to relate Dickens's last and unfinished novel to De Quincey's *Murder considered as*

One of the Fine Arts (but also to *Confessions of an English Opium-Eater*) and to explore its Romantic-Decadent dimension. John Jasper's hypothetical murder of Edwin Drood is seen as an aesthetic act, that is, as both a « murder for murder's sake » and a narrative device which dramatizes Dickens's belief in the superiority of the imagination over factual reality. Consistent with this literary tradition, *The Mystery of Edwin Drood* is shown to contain some of the main *topoi* of the Gothic Romance both in the organization of the plot and in the delineation of the characters: the mystery surrounding Drood's disappearance; the journey within Jasper's divided consciousness; the disguise behind which each character hides his true self to others as well as to himself; the maze of Jasper's mind and of the very structure of the text, which obliquely moves between Cloisterham and London, respectability and corruption, appearance and reality.

R. CIOCCA, *Splendori e miserie della regalità sacra in Shakespeare: leggendo The Great Image di M. Marrapodi*, XXVII, 2, pp. 113-133.

In Shakespeare's dramatic invention of royal characters, a many-coloured universe of conventional motives, of symbols and legends merges with biographical elements drawn from the lives of the various monarchs derived from histories and chronicles.

Keeping in mind all these suggestions it is possible to identify the nature of Shakespeare's kingship and work out interpretations which can be applied to single characters and episodes or even to whole plays.

As a result of this kind of analysis (which takes into account also M. Marrapodi's recent book on shakespearean kings, *The Great Image*) Shakespeare's 'royal plays' are seen as an 'unmasking' of kingly power gradually exposing the fragile, even mean humanity of monarchs which lies behind those stately forms of pomp that were so essential to the shaping of the legendary figure of the English 'Sacred King'.

E. COZZOLINO, *'Outlawrence'. Ovvero l'ideologia del fuorilegge*, XXVII, 1, pp. 67-96.

The article identifies Lawrence's *Women in Love* with a fictional space in which a dramatic ritual of social disengagement finds its aesthetic legitimation. It inquires into the cultural reasons which underpin the novel and connects Lawrence's ideology of the outlaw with the crisis of dialectical reason characterizing European culture at the time, commenting upon the idealistic components of the author's sexual philosophy.

M. DEL SAPIO, *Spazi e piaceri del testo esotico: George Moore e Oscar Wilde*, XXVII, 1, pp. 97-128.

In this article the decadent fascination with the exotic image is examined as drawing not so much on the romantic quest as on its rejection. The *fin-de-siècle* cultivated interior of the artist's study is accordingly seen as a place where historical and spatial dislocation can be vicariously enacted. George Moore's *Confessions of a Young Man* is taken as an instance of this internalizing process. Oscar Wilde's *Sphinx* is also examined as bearing witness to a state where exoticism has become a function of a literature which feeds on itself, of a form indulging in its own fictionality and self-referentiality.

F. FERRARA, *Shakespeare e l'utopia: idiosincrasie del discorso e intenzioni dello spazio artistico*, XXVII, 2, pp. 39-63.

Utopia is discussed in Shakespeare's dramatic works from his early histories (2 *HVI*; in Jack Cade's speeches) to his last plays (*The Tempest*, *HVIII*). Excepting the last instance, utopian theories are presented in an ironic, even bitterly sarcastic tone. This is mainly due to the fact that in Shakespeare's times utopia was often associated to the extreme views of Puritan reformers who drew from the millenaristic egalitarian slogans of the Lollards dating back to the Peasants' Revolt of 1381. As a threat to the orderly world of Queen Elizabeth's reign (a new Earthly Paradise), utopianism was dismissed with contempt in Shakespeare's dramatic discourse.

It was moreover refused or neglected as a type of artistic space irreconcilable with the nature of Shakespearean drama. Its rational foundations exclude, in fact, the necessary referents of everyday life and the entropic features which are typical of all dramatic mechanisms based on the gradual reduction of entropy (agnition in comedy, and catastrophe in tragedy).

G. GAROFOLI, *Strategia della narrazione in Saul Bellow*, XXVII, 3, pp. 3-35.

Among the several points of view from which Saul Bellow's novels can be analysed, a 'technical approach' was chosen so as to account for the complex, 'polyphonic' structure which is peculiar to each novel. First of all, the article analyzes the proportion between the 'narrative' part (that is to say the dramatized or descriptive parts) and the 'summarized' part.

Thereafter, attention is given to the study of what makes Bellow's novels (and indeed every novel) a highly articulated product: metaphorism, style, language, syntax and other narrative devices which enrich the imagery of Bellow's narrative universe.

- L. GUADAGNO, *Aspetti moderni di un'autobiografia vittoriana: Praeterita di J. Ruskin*, XXVII, 3, pp. 37-57.

The aim of this article is to point out some of the aspects of Ruskin's *Praeterita* that make it original within the tradition of the autobiographical genre in the nineteenth century. Most of the critical studies that have lately discussed this work have underlined the complexity of Ruskin's personality that comes out of his autobiography, which is generally taken as an evidence of his life failure. Beyond this feature, *Praeterita* offers a new perspective of analysis with its lack of a chronological order of events, since Ruskin refers them as they occur to his mind, breaking, so far, the bonds with the traditional narrative technique of the autobiographical genre.

- A. MORELLI, *Un romanzo di frontiera: The Little Drummer Girl di J. Le Carré*, XXVII, 3, pp. 59-87.

This article is a study of the connection between the world of the spy and the world of the theatre as it is shown in J. Le Carré's *The Little Drummer Girl*.

A certain amount of stage imagery is already present in most of Le Carré's previous works where the double agent is often seen as an actor who is obliged to dissimulate his own identity and to play a role. In *LDG* the metaphor of the spy as actor becomes the main recurring theme since here the double agent is an actress. The whole plot is thus constructed along the lines of a drama to be performed by the actress/double agent, who will play herself in 'the theatre of the real'. Through this character, with her conflicting movement between truth and fiction, reality and imagination, herself and her role, Le Carré can also focus on his favourite theme of the double and of the unity, which is also a dichotomy, between being and appearance, mask and real identity. In addition, the bringing together of spying and acting allows the writer to transcend the limits of the conventions of the genre he works in, since in *LDG* plural and heterogeneous traces cut across the borders of the *spy thriller's* narrative formula, opening it up to new signals and stimuli.

- G. POOLE, *The narrative structure of Moby-Dick*, XXVII, 3, pp. 89-103.

As against the critical view that it is a sense of organic form alone which structures Melville's *Moby-Dick*, in contrast to the classical form prevalent in Hawthorne's romances and tales, the present essay singles out a submerged pattern which orders and hence predestines, as it were, major narrative happenings of the novel. The pattern confirms the centrality of the events told in Chapter 87, which take place at the geographical and, it would seem, chronological mid-point of the Pequod's mad voyage.

- E. RAO, *Un triangolo narrativo in Mrs Dalloway di Virginia Woolf*, XXVII, 2, pp. 65-91.

This essay focuses on the highly significant character of Septimus, and on his relation to Virginia Woolf, as real author and as narrator. It deals with Septimus' inner division, and with the experience of dissolution and rebirth of the self in nature. Septimus' characterization is analysed in reference to time, memory, language. The specular relation between Septimus and Clarissa finds a final correspondence in the relation between Clarissa's and Virginia's attitudes towards death.

- M. RUSTIN, *What is Cultural Studies? The Virtues of Pluralism*, XXVII, 3, pp. 107-128.

The article begins with a consideration of Richard Johnson's «What is Cultural Studies, anyway?» where he describes the new field of cultural studies as having a largely neo-Marxist basis. The article argues that while such assumptions have been fruitful for postgraduate research at the CCCS and elsewhere, they are too narrow a foundation for undergraduate studies, to which students will come with varied interests and outlooks.

The relevance to cultural studies of Bernstein's models is explored. It is argued that the high degree of teacher consensus entailed in the operation of 'integrated code' curricula such as cultural studies may be double-edged both for teachers and students, and have some disadvantages to set against the benefits of intellectual unification. The origins of cultural studies are related to broader social and cultural changes and finally the article makes a case for educational pluralism as the best philosophical defence of the new cultural studies.

P. SPLENDORE, *Mito storia e metafora in G. di John Berger*, XXVII, 2, pp. 93-110.

In J. Berger's novel *G.* (1972) the myth of Don Juan comes alive again in the story of Giovanni (G.) set in Italy around the turn of the century. Whereas Kierkegaard saw the idea of Don Giovanni as antithetical to Christianity, Berger places his character against a historical background. G.'s sensibility is reminiscent of Camus' absurd man, incapable of living in history; he can only feel the present and reenact the act of seduction over and over again.

G. is also compared with Byron's innovations on the archetype, the birth of the hero, his positive role, and above all the *persona* of the poet-narrator which forms with the main character a couple similar to Don Juan/Leporello in DaPonte's libretto.

Special attention is also given to the structuring of the text, the story/discourse opposition, the use of digression, the layout of the page, Berger's uses of metaphor.

INDICE DELL'ANNATA XXVII (1984)

ARTICOLI E SAGGI

	Fasc.	pagg.
S. CAROTENUTO, <i>Not I e il gioco delle forme</i>	2	7-38
T. CERUTTI, <i>Genesi e struttura in Fors Clavigera</i>	1	7-32
M. T. CHIALANT, <i>The Mystery of Edwin Drood, ovvero «l'assassinio come una delle belle arti»</i>	1	33-66
E. COZZOLINO, <i>'Outlawrence'. Ovvero l'ideologia del fuorilegge in Women in Love</i>	1	67-96
M. DEL SAPIO, <i>Spazi e piaceri del testo esotico: George Moore e Oscar Wilde</i>	1	97-128
F. FERRARA, <i>Shakespeare e l'utopia: idiosincrasie del discorso e interdizioni dello spazio artistico</i>	2	39-63
G. GAROFOLI, <i>Strategia della narrazione in Saul Bellow</i>	3	3-35
L. GUADAGNO, <i>Aspetti moderni di un'autobiografia vittoriana: Praterita di John Ruskin</i>	3	37-57
A. MORELLI, <i>Un romanzo di frontiera: The Little Drummer Girl di J. Le Carré</i>	3	59-87
N. PANTALEO e A. CECERE, <i>La democratizzazione del lavoro in Inghilterra</i>	1	129-146
G. POOLE, <i>The Narrative Structure of Moby-Dick</i>	3	89-103
E. RAO, <i>Un triangolo narrativo in Mrs Dalloway di Virginia Woolf</i>	2	65-91
P. SPLENDORE, <i>Mito storia e metafora in G. di John Berger</i>	2	93-110

INCONTRI E CONFRONTI

R. CIOCCA, <i>Splendori e miserie della regalità sacra in Shakespeare: leggendo The Great Image di M. Marrapodi</i>	2	113-133
M. RUSTIN, <i>What is Cultural Studies? The Virtues of Educational Pluralism</i>	3	107-128

RECENSIONI

AA.VV., <i>Orwell. «1984»: il testo e</i> S. MANFERLOTTI, <i>Antiutopia. Huxley Orwell Burgess</i> (M. T. Chialant)	1	147-153
G. T. CHESNEY, <i>La battaglia di Dorking</i> (M. T. Chialant)	3	139-144
S. CLARK, <i>The Elizabethan Pamphleteers</i> (M. G. Palermo Concolato)	2	137-140
A. FLEISHMAN, <i>Figures of Autobiography</i> (M. Del Sapio)	3	144-148
M. KIRKHAM, <i>Jane Austen, Feminism and Fiction</i> (M. Mineo)	3	148-152
H. MELVILLE, <i>Poesie di guerra e di mare</i> (G. Poole)	1	153-155
P. PARRINDER, <i>James Joyce</i> (M. T. Chialant)	2	141-143
R. RUTELLI, <i>Il desiderio del diverso. Saggio sul doppio</i> (S. Manferlotti)	2	141-146

Ed. Intercontinentalia - Napoli
Via Mezzocannone, 39-43

Grafitalia s.r.l.
Stabilimento in Cercola - Napoli