ISSN: 0391-5956

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

anglistica

direttore, Fernando Ferrara

Per ogni anno solare è prevista la pubblicazione di tre fascicoli.

XXIX, 3 1986

INDICE

ARTICOLI E SAGGI

RECENSIONI

AION

anglistica

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

XXIX, 3

anglistica

NAPOLI

articoli e saggi

Questo fascicolo raccoglie tre saggi che - pur partendo da prospettive critiche molto diversificate e pur muovendosi fra autori e testi disposti su un arco temporale che si estende dall'età di Dickens a quella dell'ultima V. Woolf, fino a giungere all'età nostra contemporanea - sono accomunati dalle discussioni di tematiche analoghe, che pertengono all'area della ricerca narratologica.

Con il suo «Bleak House: il narratore diviso, il lettore insicuro», Maria Teresa Chialant indaga sull'uso della tecnica narrativa che ricorre all'articolazione complessa del doppio punto di vista (del narratore e della protagonista), del doppio intreccio e, necessariamente, della doppia, aperta, conclusione, la cui responsabilità interpretativa viene tutta addossata sullo smarrito lettore.

Il tema dell'impossibilità di una risoluzione narrativa lineare è esplorato nel saggio che Maria Del Sapio dedica al suo «Thriller e poesia: le ambigue trame dei nuovi poeti»; la narrativa in versi di quattro poeti contemporanei (J. Fenton, T. Paulin, A. Motion e B. Morrison) attinge alle modalità compositive e ai linguaggi del romanzo d'appendice e del thriller, che tuttavia vengono costantemente traditi e decostruiti in un ambiguo gioco linguistico che strania e disorienta il lettore.

Paola Splendore, nel suo «Lo specchio vuoto e lo specchio infranto. Riflessi del reale nell'opera di Virginia Woolf», studia le trasformazioni dell'immagine dello specchio, divenuto in Between the Acts metafora del rifiuto delle teorie mimetiche dell'arte e affermazione di una nuova estetica, che distingue nettamente fra reale e arte.

Parte di questo fascicolo è, infine, dedicata alla ricerca linguistica e all'indagine filologica; da una parte, Concetta Landolfi e Maria Teresa Sanniti di Baja studiano i comportamenti dell'articolo definito the nel loro «Sul significato e sul valore del definito the»; dall'altra, Andrea Sirotti propone un'analisi comparativa delle due versioni di Ossian eseguite da Cesarotti e da Goethe.

BLEAK HOUSE: IL NARRATORE DIVISO, IL LETTORE INSICURO

di

Maria Teresa Chialant

Come night, come darkness, for you cannot come too soon or stay too long, by such a place as this! Come, straggling lights into the windows of the ugly houses; and you who do iniquities therein, do it at least with the dread scene shut out! Come, flame of gas, burning so sullenly above the iron gate, on which the poisoned air deposits its witch-ointment slimy to the touch! It is well that you should call to every passer-by, 'Look here!'

I have a great difficulty in beginning to write my portion of these pages, for I know I am not clever.

. . . . . .

Full seven years I have been the mistress of Bleak House. The few words that I have to add to what I have written, are soon penned; then I, and the unknown friend to whom I write, will part for ever. Not without much dear remembrance on my side. Not without some, I hope, on his or hers [1].

I. Il doppio punto di vista

Bleak House occupa nel macrotesto dickensiano una posizione centrale, e per più di un motivo. Pubblicato in

[1] C. Dickens, *Bleak House* (Harmondsworth, Penguin, 1981), pp. 202-3, 62 e 932. I successivi riferimenti alle pagine di questa edizione verranno dati nel testo. Il titolo sarà indicato, nelle note, con la sigla *BH*.

diciannove puntate mensili fra il marzo 1852 e il settembre 1853, ma già presente come progetto sin dal febbraio 1851[2], è immediatamente preceduto da *David Copperfield* che segna una sorta di spartiacque nella produzione dello scrittore, sia in termini strettamente cronologici, sia per il suo carattere fortemente personale (di autobiografia spirituale, per così dire), sia — infine — per il significato che l'anno 1850 ha assunto nella storia della cultura vittoriana.

Bleak House, considerato il primo dei cosiddetti « dark novels » di Dickens, apre quella fase della sua carriera di romanziere che può definirsi matura, vuoi per la stagione della vita dell'autore (che aveva allora quarant'anni), vuoi per la presenza più marcata, rispetto alla narrativa precedente, di toni cupi, di accenti polemici, di finali ambigui.

Collocato, dunque, in posizione strategica all'interno dell'opera dickensiana, *Bleak House* è anche uno dei romanzi più ambiziosi dello scrittore che qui sperimenta qualcosa di assolutamente nuovo e originale sul piano della tecnica narrativa. Mi riferisco ad un aspetto che nessuna interpretazione ha potuto eludere: la questione del punto di vista, per la presenza di due narratori — uno eterodiegetico, l'altro omodiegetico — che raccontano la propria storia simultaneamente, interrompendola e riprendendola, secondo una *alternanza* asimmetrica[3].

La « double narrative » è l'elemento strutturante di questo testo che, concepito in termini di opposizioni binarie, è anche il più dialogico dei romanzi di Dickens. Costituito di 67 capitoli, *Bleak House* presenta un doppio in-

[2] In una lettera del 21 febbraio 1851 Dickens accennava a « the first shadows of a new story hovering in a ghostly way about me »; cit. in H. Stone (ed.), *Dickens' Working Notes for His Novels* (Chicago, University of Chicago Press, 1987), p. 183.

[3] Cfr. T. Todorov, « Le categorie del racconto letterario » [1966], in AA.VV., *L'analisi del racconto* (Milano, Bompiani, 1980), p. 253. In *BH* il narratore eterodiegetico è presente nei capp. 1-2, 7, 10-12, 16, 19-22, 25-29, 32-34, 39-42, 46-49, 53-56, 58, 63 e 66.

treccio. Il « Chancery plot » (di 34 capitoli) riguarda le vicende che si svolgono intorno alla Court of Chancery, appunto, raccontate da un narratore anonimo onnisciente; il « family plot », o « Esther's narrative » (così recitano i titoli di alcuni dei 33 capitoli a lei assegnati), consiste nelle memorie che questo personaggio racconta « in differita », a distanza di anni dall'epoca in cui si svolsero i fatti, rivolgendosi ad uno sconosciuto narratario, menzionato all'inizio dell'ultimo capitolo[4].

Giudicato dalla maggior parte dei recensori contemporanei strutturalmente debole e confuso[5], *Bleak House* è invece apprezzato dalla critica odierna per l'abile costruzione di una complessa rete di corrispondenze interne, analogie, risonanze, motivi ricorrenti, connessioni tematiche[6]. L'effetto di ragnatela — in cui perfino i bordi più periferici hanno una precisa relazione con il centro, in un sottile gioco di simmetrie e contrasti — è raggiunto non soltanto attraverso un sapiente uso di figure retoriche come la sineddoche, la metonimia e la metafora, ma essenzialmente col ricorso alle due voci narranti. Queste procedono parallelamente (il tempo della verbalizzazione del narratore anonimo coincide col tempo dell'enunciazione di Esther; o, per dirla con Butor, il tempo dell'avventura del primo coincide col tempo della scrittura della seconda[7]), dapprima senza interferenze, poi con allusioni indirette (ma un rinvio diretto è all'inizio

[4] Per le categorie 1. Narratore presente come personaggio nella storia: *l'eroe presenta la sua storia* « in differita » e 2. Narratore assente dalla storia come personaggio: *il narratore analista e onnisciente racconta la sua storia*, vedi Paola Pugliatti, *Lo sguardo nel racconto. Teorie e prassi del punto di vista* (Bologna, Zanichelli, 1985), pp. 10-12.

[5] Cfr. A. E. Dyson (ed.), *Dickens. « Bleak House ». A Casebook* (London and Basingstoke, Macmillan, 1983), pp. 49-91; in particolare vedi le pagg. 56, 60-61 e 75-76.

[6] Su questo aspetto insiste particolarmente J. Hillis Miller nell'importante saggio che fa da introduzione all'edizione Penguin di *BH*, uno degli studi a cui farò frequenti riferimenti in questo scritto.

[7] Cfr. M. Butor, *Essais sur le roman* (Paris, Gallimard, 1969), p. 118.

del cap. 7 dove è nominato l'altro narratore, ad indicare la contemporaneità dell'azione: « While Esther sleeps, and while Esther wakes, it is still wet weather down at the place in Lincolnshire », p. 131). Le due metà del testo si giustappongono, pur rimanendo separate, ma intenzionali sovrapposizioni si verificano allorché in entrambe le storie compaiono gli stessi personaggi, o sono raccontati gli stessi eventi, attraverso voci e sguardi diversi[8].

Gli inizi dei capitoli in terza persona sono tutti (tranne sei) fortemente connotati in termini spazio-temporali: le informazioni meticolosamente fornite dal narratore onnisciente riguardano non soltanto il luogo dell'azione (regione, città, strada, edificio) e il periodo dell'anno o del giorno, ma anche le condizioni atmosferiche di quel particolare ambiente, in quel particolare momento. Un esempio per tutti è il celebre *incipit* del romanzo: « LONDON. Michaelmas term lately over, and the Lord Chancellor sitting in Lincoln's Inn Hall. Implacable November weather... mud in the streets... Fog everywhere... ». Questo espediente, inteso a rendere 'obiettiva' e cronachistica la narrazione, contrasta nettamente con gli esordi affidati ad Esther, sempre riferiti a se stessa o ad altri personaggi con cui entra in relazione, e volti a personalizzare la narrazione in prima persona, a metà fra la confessione diaristica e la confidenza amicale (« I don't know how it is, I seem to be always writing about myself. I mean all the time to write about other people, and I try to think about myself as little as possible... », p. 162)[9].

Ma il contrasto non è fra un punto di vista obiettivo ed uno soggettivo, essendo entrambi parziali e individualizzati, bensì fra le intenzioni dei due narratori, che emer-

[8] È il caso dei capp. 52 e 57; cfr. G. Storey, *Dickens. « Bleak House »* (Cambridge, Cambridge U.P., 1987), p. 23.

[9] Cfr. Nancy Aycock Metz, « Narrative Gesturing in *Bleak House* », *The Dickensian*, 77 (Spring, 1981), p. 18 e M. S. Kearns, « 'But I cried very much': Esther Summerson as Narrator », *Dickens Quarterly*, vol. I, No. 4 (December 1984), p. 125.

gono dalle differenti *funzioni* narrative che l'autore assegna loro. Funzione « testimoniale » e « di regia », quella di Esther (che pronuncia frasi come « I proceed to other passages of my narrative », p. 869; « I have suppressed none of my many weaknesses on that subject, but have written them as faithfully as my memory has recalled them », p. 887); funzione « ideologica » e « conativa », quella dell'altro narratore[10].

Le due « porzioni » del romanzo (per citare dalla prima battuta di Esther) sembrano essere state concepite in termini antitetici; il linguaggio che ciascun narratore adotta si definisce per una grammatica, una sintassi, uno stile, un ritmo, un tono propri.

La prima, più palese differenza è nell'uso dei tempi verbali, il presente (semplice, o progressivo, o con il verbo del tutto omesso) e il passato remoto, che contribuiscono a conferire, rispettivamente, un carattere di immediatezza e drammaticità alla voce anonima e una dimensione retrospettiva e pacata alla voce autobiografica. Il periodare elaborato della prima, rispetto alla costruzione elementare delle frasi da parte della seconda, tende inoltre ad attribuire maggiore forza e autorevolezza al narratore onnisciente e a presentare come ingenua ed inesperta Esther.

La narrazione in terza persona possiede tutta la vivacità, l'intensità poetica e la stravaganza che si è soliti definire 'dickensiane', mentre la narrazione in prima persona è piana, lineare e coscienziosamente accurata[11], secondo una modalità che chiamerei domestica. Uno splendido esempio di quest'ultima s'incontra nel cap. 6, « Quite at Home », in cui Bleak House — « a dreary name ... but not a dreary place » (p. 79) — è lungamente e amorevolmente descritta come una dimora « piacevolmente irrego-

[10] G. Genette, *Figure III* [1972] (Torino, Einaudi, 1976), pp. 261-263.

[11] W. J. Harvey, « *Bleak House*: the Double Narrative » [1965], in A. E. Dyson (ed.), *op. cit.*, p. 226.

lare », quasi labirintica con gli infiniti corridoi, le salette, le scale a chiocciola; sorprendente con le sue improvvise vedute sul giardino e con le numerose porte che affacciano su piccoli passaggi interni; calda e accogliente.

La struttura binaria del testo (come si vedrà meglio più oltre) passa infatti per il genere sessuale dei narratori o, piuttosto, per la tradizionale divisione dei ruoli sessuali, che qui assegna alla voce onnisciente la funzione di descrivere la degradazione e la paralisi di una intera società, in maniera diretta, distaccata e disincantata, mentre affida alla penna di Esther il compito di offrire di quella società un'immagine parziale — non soltanto per il « punto di vista limitato » e omodiegetico, ma anche per la materia del racconto (le vicende di una giovane donna e di un circoscritto gruppo di persone con cui entra in contatto) — in un tono partecipe, costantemente illuminato dalla speranza nel futuro e dalla certezza che la vita abbia un senso e uno scopo. Se questi sfuggono all'intelletto, sembrano però non sfuggire alla 'compassione', facoltà di cui è dotata Esther in grande misura; mentre il narratore onnisciente si appella esclusivamente al primo, Esther fa costante ricorso alla seconda, in lei resa più acuta dal desiderio di capire e di amare — come emerge da questa presentazione di sé:

> I had always rather a noticing way — not a quick way, O no! — a silent way of noticing what passed before me, and thinking I should like to understand it better. I have not by any means a quick understanding. When I love a person very tenderly indeed, it seems to brighten (pp. 62-63).

Va subito chiarito che « understanding » è qui inteso come il contrario di « reason », col significato attribuitovi dai Romantici, secondo le categorie kantiane di *Verstand* e *Vernunft*. Sebbene Dickens non si riferisse al dibattito estetico e filosofico (che, comunque, poteva aver mediato da Carlyle, la cui opera conosceva bene), l'opposizione fra « ragione impura » e « ragione pura » si ritrova nella sua

produzione, narrativa e non, come antitesi fra una conoscenza meramente logico-razionalistica ed una addolcita dall'intuizione e dal sentimento; fra *understanding* e *imagination*, insomma[12].

Questo contrasto emerge in *Bleak House* ad un ulteriore livello narrativo, nella differenza fra « the rhetoric of irony » e « the rhetoric of sympathy »[13], adottate, rispettivamente, dal narratore anonimo e da Esther. Il primo stabilisce con la realtà un rapporto critico, di distanziamento e di distacco; la seconda, di accettazione, identificazione e coinvolgimento. Il narratore anonimo, col suo uso sofisticato della lingua, col ricorso a molteplici registri linguistici e stili, si affida alla forza della parola e si rivolge alle facoltà raziocinative e logiche del lettore, al cui senso di giustizia si appella facendo uso tanto della satira, dell'ironia, del descrittivismo impersonale, quanto di espedienti retorici tipici dell'arringa, dell'invettiva, del sermone. Esther, invece, con la sua narrazione uniforme, talvolta piatta e perfino noiosa, da cui irradiano benevolenza e generosità, fa leva sui buoni sentimenti e sul senso del divino[14]. Essendo « heart » uno dei termini più ricorrenti nel suo vocabolario, giova ricordare che uno dei titoli originari di *Hard Times* (il

---

[12] Un'interessante prova che Dickens non ignorava le implicazioni filosofiche contenute in questi termini si trova in un passo di un discorso da lui tenuto il 13 dicembre del 1858, in cui afferma tra l'altro: « ... so let us always remember that He set us the example of blending the understanding and the imagination ... » (*The Speeches of C. Dickens*, ed. by K. J. Fielding, Oxford, Clarendon Press, 1960, p. 285). Su questo aspetto vedi anche M. Goldberg, *Carlyle and Dickens* (Athens, Ga., University of Georgia Press, 1972), pp. 22-28.

[13] H. P. Sucksmith, *The Narrative Art of Charles Dickens* (Oxford, Clarendon Press, 1970), pp. 166.

[14] Sucksmith parla del « complex effect » raggiunto nell'unione di questi due tipi di retorica, che Dickens perseguì in quasi tutta la sua opera: « Co-operation between 'heart' and 'head', between the emotions and the critical intellect, implies co-operation between the rhetorics of sympathy and irony in Dickens's narrative art » (*Id.*, p. 173). Ciò emerge in modo chiaro da un esame del manoscritto di *BH*.

romanzo immediatamente successivo a *Bleak House*) era « Hard Heads and Soft Hearts », che rendeva in modo fin troppo esplicito la contrapposizione conservata poi nel testo, se non più nel titolo definitivo, tra « fact » e « fancy ».

È anche in relazione al rapporto fra lingua e tempo — nel senso di evoluzione e trasformazione — che i due narratori di *Bleak House* si atteggiano diversamente: mentre il primo può solo 'mostrare' il cambiamento dall'esterno, registrando accuratamente il mutare delle stagioni e degli ambienti e cercando di influenzare il giudizio del lettore con la forza della retorica, la seconda 'drammatizza' il cambiamento dall'interno del racconto, attraverso la propria esperienza e nel movimento di ricerca interiore. Così, mentre la visuale del narratore anonimo rimane ferma dall'inizio alla fine (e non ha accesso alla soluzione dei misteri di cui è disseminato il romanzo), quella di Esther si allarga nel processo di consapevolezza e nella conquista di un'identità sicura. Perciò si è dinanzi ad un'interessante contraddizione: la voce apparentemente dinamica del primo è di fatto immobile, fluida, artificiale; la voce della seconda, piana e apparentemente statica, è in movimento, 'mimetica' e sincera. Quella gioca con le parole, in cerca dell'effetto; questa le usa con discrezione, in cerca della verità [15].

Le opposte modalità linguistiche dei narratori — che si esprimono anche in termini di luce, linee, volumi, secondo coordinate visive e pittoriche [16] — ripropongono,

[15] Saundra K. Young, « Uneasy Relations: Possibilities for Eloquence in *Bleak House* », *Dickens Studies Annual*, vol. 9 (1981), pp. 76-77.

[16] Devra Braun Rosenberg propone un interessante accostamento fra la narrazione di Esther, « as a linear progression of pictorial moments », e « the moments of kinetic summary depicted in the 19th-century genre and narrative painting »; al contrario, l'altro narratore costruisce le sue scene « incrementally out of fragmentary glimpses of time... [which] parallels and anticipates the mode of the contemporaneously developing early impressionist painters, who depicted

in definitiva, quella che è una caratteristica del linguaggio e dello stile dickensiani, regolati dall'alternanza delle categorie di eccesso e misura, di spreco e risparmio: da una parte, il dettaglio superfluo, l'esuberanza descrittiva, la profusione verbale, secondo il principio della frammentazione e del disordine; dall'altra, il controllo, secondo il principio dell'ordine e dell'economia [17]. Il movimento fra queste modalità espressive in *Bleak House* ha suggerito ad un critico un'immagine singolare ma efficace: « The two narratives are the systole and diastole of the novel and between them they produce ... the effect of *pulsation*, of constant expansion and contraction, radiation and convergence » [18].

Sul piano della « comunicazione culturale », poi, si può inscrivere la narrazione in terza persona nei codici della *istruzione* e della *suggestione*, e la narrazione di Esther nei codici della *informazione* e della *finzione*, secondo le categorie derivate dai due grandi « tipi » della persuasione, che sono la *norma* e l'*esempio* [19].

Le contrastanti soluzioni retorico-stilistiche dei due narratori, infine, riguardano la sfera della conoscenza.

the experience of time in fleeting, fragmentary visual impressions » (« Contrasting Pictorial Representations of Time: the Dual Narration of *Bleak House* », *Victorian Newsletter*, No. 51, Spring 1977, p. 10). Juliet McMaster individua la maggiore novità di questo romanzo non soltanto nell'uso del punto di vista narrativo ma « as for focusing on the medium of vision itself as subject » (*Dickens the Designer*, London, Macmillan, 1987, p. 151).

[17] Cfr. J. Kucich, *Excess and Restraint in the Novels of Charles Dickens* (Athens, Ga., University of Georgia Press, 1981). Vedi anche G. L. Brook, *The Language of Dickens* (London, Andre Deutsch, 1970), specialmente il capitolo sullo stile.

[18] W.J. Harvey, *op.cit.*, p. 230.

[19] Vedi F. Ferrara, « I quattro codici della comunicazione culturale », *Annali. Sezione Germanica* (AION), XVI, 2 (1973), pp. 33-53. Non è certamente un caso che si possano individuare corrispondenze fra i codici della *istruzione* e della *suggestione* e le funzioni narrative « ideologica » e « conativa » (per il narratore anonimo), e fra i codici dell'*informazione* e della *finzione* e le funzioni « testimoniale » e « di regia » (per Esther).

Il narratore anonimo, con l'apostrofe profetico-visionaria alla Carlyle, la qualità declamatoria e reiterativa della sua prosa e tramite una tecnica descrittiva implacabile nella sua minuziosità (si pensi ai lunghi elenchi di oggetti, come nella descrizione del negozio di Krook), appare davvero onnisciente come un dio che guarda dall'alto, che tutto registra e commenta, presente eppure a distanza[20]. L'effetto di « overview » non riguarda soltanto la prima, già citata, scena d'apertura del romanzo; sono numerosi gli esempi di 'visione panoramica', in cui il narratore punta l'indice accusatore verso il basso, denunciando ingiustizie e nefandezze (di contro alla visione circoscritta di Esther e al suo sguardo privato). È una voce maschile, indignata, amara, persino cinica, dal piglio sicuro e dagli accenti talvolta violenti, antitetica al tono colloquiale e conciliatorio, alla scrittura timida, riservata, esitante di Esther, che si mette costantemente in discussione, si analizza, si scusa con il lettore. Questa è la voce di una giovane donna che, avendo sofferto sentimenti di esclusione e di abbandono sin dall'infanzia, ed essendo ancora incapace di comprendere il mistero della sua nascita e la 'macchia' che l'accompagna, è costretta « simultaneously to stress her usefulness and sense of duty, and also to indulge in a fair amount of self-abnegation »[21].

Ma non è un contrasto tra forza e debolezza, o fra esperienza e innocenza, bensì fra chi presume di possedere la conoscenza e chi si definisce sin dall'inizio narratore inaffidabile. Il primo apre il romanzo imponendo la propria visione del mondo « and forces us to see the world as he sees it, and this is no loving way »[22] — un'immagine degradata di Londra e dell'Inghilterra, di cui la Court of Chancery è solo una metafora:

[20] T. Stoehr, *Dickens. The Dreamer's Stance* (Ithaca, N.Y., Cornell U.P., 1965), p. 57.

[21] Kate Flint, *Dickens* (Brighton, The Harvester Press, 1986), p. 54.

[22] B. G. Hornback, « The Other Portion of *Bleak House* », in *The Changing World of Charles Dickens*, ed. by Robert Giddings (London and Totowa, Vision and Barnes & Nobles, 1983), p. 190.

> This is the Court of Chancery; which has its decaying houses and its blighted lands in every shire; which has its worn-out lunatic in every madhouse, and its dead in every churchyard; which has its ruined suitor, with his slipshod heels and threadbare dress, borrowing and begging through the round of every man's acquaintance; ... which ... so overthrows the brain and breaks the heart; that there is not an honourable man among its practitioners who would not give — who does not often give — the warning, 'Suffer any wrong that can be done, rather than come here!' (p. 51).

Esther si dichiara, invece, ignorante e incompetente come narratrice (« I have a great difficulty in beginning to write my portion of these pages, for I know I am not clever », p. 62), invitando implicitamente il lettore a dubitare delle sue capacità e a diffidare delle sue titubanze (« I don't know what it was. Or at least if I do now, I thought I did not then. Or at least — but it don't matter », p. 467).

Ma, a dispetto dell'immagine che ciascuno dei narratori cerca di dare di sé, la presunta onniscienza dell'uno si rivelerà illusoria perché incapace di andare oltre i 'fatti' (proprio come gli indizi che l'ispettore Bucket ricerca per svelare misteri, smascherare assassini, ecc.), e la dichiarata sprovvedutezza dell'altro sarà smentita dalla sua volontà di andare oltre l'apparenza.

Esther infatti dimostra, nonostante certi manierismi e i toni impacciati che hanno tanto irritato i primi critici di *Bleak House*[23], grandi capacità introspettive e pro-

[23] Per i giudizi dei recensori vittoriani su Esther, vedi nota 5; ma è interessante anche registrare le reazioni di scrittori come Charlotte Brontë — che definì la narrazione di Esther « too often weak and twaddling; an amiable nature is caricatured, not faithfully rendered » (lettera all'editore George Smith, 11 marzo 1852, cit. in *The Brontës: Their Lives, Friendships and Correspondence*, ed. by T. J. Wise e J. A. Symington, Oxford, Blackwell, 1932, vol. 3, p. 322) — e G. B. Shaw, per il quale Esther è soltanto « a maddening prig » (« Forward » a *Great Expectations*, London, Hamish Hamilton, 1947, p. V). Fra i critici odierni che hanno compiuto una rivalutazione del personaggio, vedi Q. D. Leavis, « *Bleak House*: A Chancery World », in F. R. and Q. D. Leavis, *Dickens the Novelist* (Harmondsworth, Penguin, 1972, pp. 165-250).

fondo acume nell'osservare gli altri. Il suo giudizio, seppure sempre mitigato dalla compassione, fa di lei un « testimone oculare » attendibile. Pronta a perdonare chi sbaglia ma esigente con se stessa, Esther presenta un interessante caso di sdoppiamento: il narratore ne sa più del personaggio. Vediamo in azione questo meccanismo nel primo capitolo a lei affidato (il terzo del romanzo, intitolato « A Progress »). Il tono del racconto è inconsapevolmente ironico quando Esther, nel tessere le lodi della zia/madrina Miss Barbary, presentandola come bella, buona e religiosa, ne fa in realtà emergere il fanatismo, la rigidità e la durezza, responsabili delle difficoltà della ragazza ad avere stima di sé:

> She was a good, good woman! She went to church three times every Sunday, and to morning prayers on Wednesdays and Fridays, and to lectures whenever there were lectures; and never missed. She was handsome; and if she had ever smiled, would have been (I used to think) like an angel — but she never smiled. She was always grave, and strict. She was so very good herself, I thought, that the badness of other people made her frown all the time (p. 63).

Lo sguardo acuto della narratrice adulta disvela la vera personalità di Miss Barbary — il cui cipiglio rimarrà scolpito sul volto fin dopo la morte —, nel registrare al contempo la reazione attonita della protagonista bambina. Nel corso della narrazione Esther, scrivendo il proprio testo, apprenderà sempre meglio a leggere il mondo circostante e a decodificarne « signs and tokens » (così s'intitola il cap. 9, a lei assegnato), pur non abbandonando mai il proprio sguardo innocente.

Forse per questo l'autore affida al narratore anonimo l'inizio del romanzo e ad Esther la conclusione. Una scelta dai molti significati, tutti da interpretare.

II. Una questione di « gender »

Ma neanche Esther può davvero concludere il romanzo. La sua narrazione s'interrompe bruscamente, in modo allusivo e provocante, quasi a stuzzicare la curiosità del lettore. Riferendosi alla propria passata e, secondo lei, ormai perduta bellezza, in seguito alla malattia (il vaiolo), e rispondendo alle rassicurazioni del marito Allan Woodcourt che la definisce « più graziosa che mai », Esther ammette che la sua famiglia « can very well do without much beauty in me — even supposing — ». Con questo accenno alla possibilità che il suo aspetto sia tornato allo stato originario, Esther si riappropria di quella femminilità repressa in lei sin da bambina, che l'aveva portata ad accettare l'anziano e paterno John Jarndyce come marito, rinunciando all'amato, giovane Allan. Il 'lieto fine' sarà voluto da Jarndyce stesso e da lei accolto passivamente, seppure con gioia e gratitudine.

L'autore sembra qui voler dire che, perché il *Bildung* di Esther si completi, è necessaria l'esperienza dell'amore romantico: sette anni di matrimonio devono passare prima che ella, padrona della nuova dimora, chiamata anch'essa Bleak House, possa scrivere la propria storia. « My husband — I have called him by that name full seven years now — » (p. 915), e ancora, « Full seven years I have been the mistress of Bleak House ... », secondo un *incipit* tipico della fiaba.

La dimensione femminile della narrazione di Esther ha stimolato il dibattito critico, specialmente, ma non soltanto, in area femminista. Tutti concordano sul fatto che la modalità discorsiva di Esther è connotata in termini di « gender », sicché, all'interno del problema del doppio punto di vista nel romanzo, se ne apre un altro che riguarda le due voci di Esther, « a dominant one that is cheerfully accepting and selflessly accommodating; and a muted one, itself double-edged, that is inquiring, critical, and discontented but also hesitant, self-disparaging, and defensive »[24]. Questa divisione interna rende 'obliqua' la

[24] Suzanne Graver, « Writing in a 'Womanly Way' and the Double Vision of *Bleak House* », *Dickens Quarterly*, vol. IV, No. 1 (March 1987), p. 4. Questo articolo contiene anche un'aggiornatissima bibliografia sul personaggio di Esther visto dalla critica femminista.

narrazione di Esther, secondo una strategia caratteristica della scrittura femminile, che vede nel « sotterfugio » e nei meccanismi di « rivelazione e occultamento » una forma di espressione propria di chi non possiede il potere e deve ricorrere alla reticenza, alla negazione e persino al silenzio[25]. Con queste « strategie di sopravvivenza » adottate da Esther, Dickens non soltanto mostra capacità nel costruire un personaggio femminile « experiencing her knowing self as not-knowing, because of psychological and social constrictions that create self-mistrust »; non soltanto rivela intuizione nel drammatizzare, attraverso le due voci dell'eroina, le aspettative di un'epoca e di una cultura e la risposta femminile a quelle aspettative; ma anticipa anche una modalità narrativa che sarebbe stata riconosciuta come tipica delle donne soltanto in tempi recenti[26].

Ma il doppio livello di coscienza del personaggio-narratore in *Bleak House* va visto anche su un piano più squisitamente narratologico, nel rapporto fra la *storia* e il *discorso*. La prima, che riguarda il passato narrato da Esther, è in genere riconosciuta come « a complex drama of guilt and repression »[27]; il secondo, che concerne l'organizzazione del racconto e si svolge nel presente (nel momento effettivo della scrittura), drammatizza la sua evoluzione di personaggio che narra la propria storia. La crescita di Esther, che ha subìto una battuta d'arresto nel momento del suo ingresso nella nuova Bleak House (quella che le viene regalata da Jarndyce per il suo matrimonio), rivela nell'ultima frase incompleta del romanzo « at least a glimmering of progress, a partial resolution of a problem that has been present throughout her narrative. It is in this sense that we may infer a real story developing within Esther's discourse ... The significant events

[25] Eva Figes, *Sex and Subterfuge* (London, Mcmillan, 1982) e Patricia Meyer Spacks, *The Female Imagination* (New York, Knopf, 1975).

[26] Suzanne Graver, *op. cit.*, pp. 10-11.

[27] L. Pei, « Mirrors, the Dead Child, Snagby's Secret and Esther », *English Language Notes*, 16 (1978), p. 154.

are actually lapses — »[28]. Si può ipotizzare che il processo di comprensione di sé si concluderà fuori e oltre il testo. L'ambiguità finale — probabilmente intenzionale da parte dell'autore e che comunque diverrà sempre più frequente nei romanzi successivi (si pensi a *Great Expectations*) — non permette né giustifica risposte sicure.

C'è invece chi vede in Esther una resistenza al cambiamento, anzi, una immutabilità che la renderebbe, di fatto, complice dell'immobilismo del sistema, in ciò rivelando un'ambivalenza che sarebbe di Dickens, « his moral irresolution, regression and the desire for changeless stability »[29]. Ma si può capovolgere l'argomentazione e sostenere che l'autore, adottando la nozione delle « separate spheres » e assumendola come strategia narrativa, ne abbia compiuto indirettamente una critica. Mostrando come ognuno dei narratori è incompleto senza l'altro e strutturando il testo in modo che le due voci si alternino, senza che nessuna abbia il sopravvento sull'altra, egli incoraggia il lettore consapevole « in the position which Virginia Woolf describes as androgynous, a place where heart and head, masculine and feminine are fused »[30].

L'insistenza dell'autore sulla femminilità di Esther sarebbe, secondo altri, collegata ai limiti della prospettiva narrativa. Da una parte, ella sembrerebbe possedere tutti i requisiti che Dickens attribuiva alla donna ideale[31], dall'altra, a differenza di David e Pip — che nel narrare le proprie storie si rivelano consapevoli dei momenti di ingenuità, sprovvedutezza e persino cecità della

[28] M. S. Kearns (*op. cit.*, p. 123) si richiama alla distinzione proposta da Seymour Chatman in *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* (Ithaca, N.Y., Corneill U.P., 1978).

[29] Dianne F. Sadoff, « Change and Changelessness in *Bleak House* », *Victorian Newsletter*, No. 46 (Fall 1974), p. 10.

[30] Carol A. Senf, « *Bleak House*: Dickens, Esther, and the Androgynous Mind », *Victorian Newsletter*, No. 64 (Fall 1983), p. 22.

[31] M. Slater, *Dickens and Women* (London, Dent, 1983), p. 313.

loro vita passata — Esther mostrerebbe di non avere ancora capito, come narratrice, il proprio comportamento precedente, persistendo nell'abitudine a nascondersi la verità (non riconoscendo, ad esempio, i suoi reali sentimenti verso Jarndyce e verso Allan)[32]. Al punto di vista limitato ed univoco di Esther si contrapporrebbe la prospettiva multipla e onnicomprensiva dell'altro narratore, che offrirebbe, dunque, una visione non solo globale — rispetto ad una parziale — ma inglobante. « The invading narrator »[33] occuperebbe il territorio di Esther minandone l'autorevolezza come narratrice (la menziona perfino, come personaggio, in due occasioni: all'inizio del cap. 7, già citato, e in una lettera, riportata nel cap. 67, di cui Esther è la destinataria).

Questa interpretazione, che non riconosce ad Esther una voce autonoma e significativa, è doppiamente discutibile. In primo luogo, è debole sul piano dell'argomentazione. Il genere sessuale del personaggio sarebbe insieme causa ed effetto dei suoi limiti come narratrice: il suo punto di vista è limitato perché appartiene ad una donna ed ella è l'epitome della femminilità perché il suo punto di vista è limitato ... (attribuendo a Dickens un pregiudizio di fondo, o confermando gli stereotipi che l'approccio femminista intende contestare?). In secondo luogo, la forza di Esther risiede, a mio avviso, proprio nella rinuncia alla totalità di visione e all'autorità autoriale (essendo ella stessa autrice di un testo). Lasciando il finale aperto e negando la possibilità di una conclusione definitiva, l'autore implicitamente rifiuta il tradizionale finale dogmatico sia del genere letterario (il romanzo realistico), sia del genere sessuale (la voce maschile e onnisciente). Egli, attraverso Esther, passa figuratamente la parola (o la

[32] Vedi in particolare il cap. 44 (« Still I cried very much ... as if something for which there was no name or distinct idea were indefinitely lost to me. I was vey happy, very thankful, very hopeful; but I cried very much », p. 668) e il cap. 61 (« But they were not tears of regret and sorrow ... My first wild thoughts had died away », p. 891).

[33] Kate Flint, *op. cit.*, p. 56.

penna) ad un terzo potenziale narratore — il narratario del racconto di Esther (« the unknown friend to whom I write »), il lettore implicito del romanzo di Dickens.[34]

La presunta onniscienza del narratore anonimo, invece, coerentemente al tono complessivo della sua « porzione » di racconto, non può che portare alla visione di chiusura — intesa come « closure », completamento del romanzo e del senso[35] — di una Chesney Wold dall'atmosfera depressa, stanca e moribonda come il suo proprietario Sir Leicester Dedlock, ormai vecchio, solo e malato: « passion and pride, even to the stranger's eye, have died away from the place in Lincolnshire, and yielded it to dull repose » (p. 932).

Identificando la vita, la speranza e il futuro con Esther, e, per converso, la morte, la paralisi e il passato col narratore anonimo, sembra che Dickens voglia assegnare alla presenza del femminile una funzione salvifica[36], non più — o non soltanto — nel senso del ruolo

[34] Scrive B. G. Hornbach: « There is indeed a 'portion' of *Bleak House* that Esther didn't write, and that the omniscient narrator didn't write, either. It is the portion that you and I, as Esther's 'unknown friend', have to write ... Together, she and the omniscient narrator have provided evidence enough for us to reach our own conclusion about how to live in the world » (*op. cit.*, p. 195).

[35] Cfr. S. Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (London and New York, Methuen, 1983), p. 18. Scrive Catherine Belsey: « ... the movement of classic realist narrative towards closure ensures the reinstatement of order, sometimes a new order, sometimes the old order restored, but always intelligible because familiar » (*Critical Practice*, London and New York, Methuen, 1980, p. 75). D. A. Miller suggerisce che il senso di disagio con cui *Bleak House* lascia il lettore dipende dalla sua mancanza di 'completamento': « *Bleak House* makes itself as anxiogenic and incomplete as the home with which it identifies. For an age in which productivity is valued at least as much as the product, the novel must claim no less the inadequacy than the necessity of closure » (« Discipline in Different Voices: Bureaucracy, Police, Family, and *Bleak House* » [1983], in *Charles Dickens*, edited with an introduction by Harold Bloom, New York, Chelsea House, 1987, p. 228).

[36] « ... the heroine's narrative runs like a healing thread » (A. E. Dyson, « *Bleak House*: Esther Better not Born? », in *Dickens. « Bleak House ». A Casebook*, ed. by A. E. Dyson, ed. cit., p. 272).

passivo della donna come « Angel in the House », ma del ruolo attivo della donna come autore del proprio testo, consapevolmente trasmesso ad altri. Charlotte Brontë lo aveva già fatto con *Jane Eyre*, ma in quel caso non vi era un narratore 'onnisciente' (maschile) a cui la protagonista/narratrice dovesse contrapporsi, né un autore/padre per conto del quale parlare.

III. Le interrogazioni del testo

Il doppio finale sollecita una serie di considerazioni sul rapporto autore-testo-lettore in *Bleak House*. Dalle osservazioni appena fatte, sembrerebbe che Dickens assegni ad Esther un ruolo privilegiato come narratore. Innanzitutto, averle lasciato l'ultima parola proverebbe di per sé la 'superiorità' della sua interpretazione della realtà; poi, la conclusione aperta della sua parte di racconto implicherebbe il riconoscimento di una maggiore lungimiranza di questo narratore che sa di non sapere e di non poter porre la parola 'fine' alla narrazione; infine, la menzione del narratario le confermerebbe il ruolo di narratore ufficiale[37]. (Quest'ultimo è, ovviamente, un espediente assai diffuso nel romanzo vittoriano, attraverso il quale l'autore stabilisce una sorta di complicità col lettore; in ciò Dickens era maestro, ma non era il solo: basti pensare a Charlotte Brontë, che in *Jane Eyre* interpella di frequente il lettore per facilitarne l'inclusione nella narrazione). In tal modo il discorso di Esther diventa quasi una *mise en abîme* dell'atto narrativo. Scrive J. Hillis Miller a questo proposito:

[37] « ... it is likely that Dickens has created her as some kind of *alter ego* for himself, deprived of his aggressive force and talent but made kind and lovable instead ... » (Monroe Engel, « *Bleak House*: Death and Reality », in *Dickens. « Bleak House ». A Casebook*, ed. by A. E. Dyson, ed. cit., p. 197).

> *Bleak House* is a document about the interpretation of documents. Like many great works of literature it raises questions about its own status as a text. The novel doubles back on itself or turns itself outside out. The situation of characters within the novel corresponds to the situation of its reader or author[38].

L'esistenza di due narratori che offrono interpretazioni antitetiche della realtà richiede al lettore vigilanza e prontezza di fronte ai « signs and tokens » disseminati nel testo, nonché una ricerca attiva se non della verità (ne esiste soltanto una?), del significato[39]. Insomma, si può affermare che il romanzo produce un complessivo effetto di straniamento. Mettendo in crisi la consolidata autorità autoriale, esso spezza il patto narrativo proprio del romanzo realistico e assegna al lettore un ruolo non più di sudditanza. Uno degli aspetti più innovatori di *Bleak House*, infatti, è la promozione del lettore ad un rango più alto e il riconoscimento di una sua maggiore libertà e consapevolezza[40].

Un altro importante elemento di 'modernità' di questo testo (e che caratterizzerà la crisi del realismo nel

[38] J. Hillis Miller, « Introduction », a *Bleak House*, ed. cit., p. 11.

[39] J. Hawthorn, « *Bleak House* » (London, Macmillan, 1987), p. 60.

[40] Per Catherine Belsey, invece, questa libertà è illusoria, perché, secondo i canoni del « realismo classico », è comunque costruita in *Bleak House* una posizione per il lettore di identificazione col soggetto dell'enunciazione: « The narrative mode of *Bleak House* also functions contradictorily, initially liberating the reader to produce meaning but finally proving to be a constraint on the process of production ... *Bleak House* constructs a reality which appears to be many-sided, too complex to be contained within a single point of view, but which is in fact so contained within the single and non-contradictory invisible discourse of the reader, a discourse which is confirmed and ratified as Esther and the ironic narrator come do share with the reader a 'recognition' of the true complexity of things » (*op. cit.*, pp. 79-81). Questa posizione, sebbene sia ben argomentata, lascia fuori l'elemento 'sorpresa' — di fronte alla novità di una simile strutturazione del romanzo, assolutamente dirompente rispetto alla tradizione — che giocava un importante ruolo nel processo di ricezione da parte del lettore vittoriano.

romanzo novecentesco) è la perdita di un punto di vista oggettivo e il prevalere della categoria della soggettività. In *Bleak House*, con la molteplicità di sguardi e voci — del narratore anonimo, di Esther soggetto dell'enunciato e soggetto dell'enunciazione, dell'ispettore Bucket, dell'autore stesso che traspare nei commenti dei narratori e che mette insieme i differenti fili del racconto, come « the story-weaver at his loom » (dirà poi nella prefazione ad *Our Mutual Friend*) — emerge un'immagine del reale fluida, cangiante, sfuggente[41]. Non soltanto non esiste una sola realtà, perché essa appare diversa a seconda dei differenti angoli di visuale — e quindi esistono tante realtà quanti sono gli osservatori e i narratori — ma « one's life is never simply one's own ». Noi vediamo, attraverso la narrazione in terza persona, cose che Esther ignora, e viceversa; in entrambi i casi è necessario un completamento da parte di un narratore ausiliario: « in this way narrative strategy in *Bleak House* consistently displaces the 'subject' characteristic of first-person narratives »[42]. Ognuno e nessuno occupa il centro del palcoscenico.

Trovandosi di fronte a contrastanti modalità di guardare il mondo e di interpretarlo — differenti prospettive se non totalmente differenti valori[43] — il lettore non può dunque rifugiarsi in nessuna verità autoriale ed è costretto ad assumersi la responsabilità di una propria interpretazione. Nessuna voce narrante o personaggio conosce la verità nella sua totalità, né le

[41] Cfr. in particolare i capp. 17-18 e 36-39, dove il personaggio di Hortense è 'visto' da Esther con occhi ben diversi da quelli del narratore anonimo.

[42] M. Ragussis, *Acts of Naming* (New York and Oxford, Oxford U.P., 1986), p. 107.

[43] Nonostante le differenze, infatti, Esther e il narratore anonimo condividono un atteggiamento etico sostanzialmente uguale: sia la visione cristiana della prima che la visione nichilistica del secondo esprimono il comune bisogno di credere nel principio della giustizia (divina e umana). La speranza dell'una e il disincanto dell'altro sono le differenti risposte alla stessa domanda.

varie informazioni, messe insieme, danno un quadro completo e senza vuoti[44]. Non soltanto Esther nasconde a se stessa, e presumibilmente all'amico sconosciuto a cui scrive, emozioni e sentimenti relativi alla vita passata, ai sette anni trascorsi nella nuova Bleak House e al momento stesso in cui scrive; non soltanto il narratore 'onnisciente' è tutt'altro che tale, perché non conosce la soluzione di tutti gli enigmi; ma perfino all'ispettore Bucket, l'epitome del detective che anticipa i futuri personaggi di investigatori e segugi in *Our Mutual Friend* e in *The Mystery of Edwin Drood*, è preclusa la conoscenza di tutta la verità. Ha scritto argutamente Nabokov:

> ... abbiamo [qui] a che fare con uno di quegli autori che non sono, per così dire, divinità supreme onnipresenti e distaccate, ma semidei amabili, simpatici e giocherelloni, che si calano nei loro libri con vari travestimenti e vi inviano vari intermediari, rappresentanti, agenti, tirapiedi, spie e scagnozzi[45].

Questo testo, che come altri di Dickens si presenta come un romanzo dei misteri (e Sklovskij se ne è occupato a proposito di *Little Dorrit*[46]), pur rivelandone molti (il segreto di Lady Dedlock, l'assassinio di Tulkinghorn, l'identità di Nemo), lascia però irrisolto il problema principale:

> As in all Dickens's works, there is at the centre of *Bleak House* a tension between belief in some extra-human source of value, a stable centre outside the shadows of the human game, and on the other hand the shade of a suspicion that there may be no such centre, that all systems of interpretation may be fictions[47].

[44] Scrive S. Connor: « ... the reader no longer has a reliable sense of the relationship between part and whole. Time and again, the novel offers examples of wholeness which turn out to be only partial, and therefore lead the reader to look for some new totality » (*Charles Dickens*, Oxford, Basil Blackwell, 1985, p. 86).

[45] V. Nabokov, *Lezioni di letteratura* (Milano, Garzanti, 1982), p. 136.

[46] V. Sklovskij, *Teoria della prosa* (Torino, Einaudi, 1976), pp. 177-187.

[47] J. Hillis Miller, « Introduction » a *Bleak House*, ed. cit., p. 32.

Al lettore, insomma, viene imposta una scelta fra la fede in un universo governato dalla Provvidenza e l'accettazione di una condizione umana regolata dall'arbitrio del caso e dal non-senso; fra la possibilità di un cambiamento e di un 'progresso' e l'ineluttabilità della paralisi del sistema sociale, di cui la malattia è potente simbolo? Oppure, le due voci narranti, per il fatto stesso di esistere su piani paralleli e sincronici, invitano ad una sintesi?

La risposta a queste domande (se risposta c'è) va collegata non soltanto ai modi in cui funziona la narrazione multipla e agli effetti che essa produce sul lettore, ma ai motivi che hanno indotto l'autore ad adottarla.

Già E. M. Forster nel 1927 aveva osservato che questo espediente narrativo suscita sorpresa e perplessità nel lettore: « Logically, *Bleak House* is all to pieces, but Dickens bounces us, so that we do not mind the shiftings of the view-point »[48]. I critici successivi si sono divisi a seconda che i due punti di vista siano stati considerati antitetici o complementari.

Segno di maggiore maturità artistica per H. P. Sucksmith, l'alternanza delle narrazioni aiuta a metter a fuoco « both a vision which is primarily sympathetic and one which is primarily ironic »[49]. Peter K. Garrett attribuisce questa scelta di Dickens al desiderio, nella sua fase matura, di presentare la verità attraverso una visione sia individuale che collettiva; perciò l'adozione della doppia prospettiva sarebbe insieme 'necessaria' e 'incongrua'[50]. Al contrario, per Leonard W. Deen il ricorso ad un punto di vista sentimentale e ad uno ironico-satirico, contrastanti fino al limite della compatibilità, proverebbe una sorta di atteggiamento 'schizofrenico'

[48] E. M. Forster, *Aspects of the Novel* (London, E. Arnold, 1960), p. 76.

[49] H. P. Sucksmith, *op. cit.*, p. 131 nota.

[50] P. K. Garrett, *The Victorian Multiplot Novel* (New Haven, Conn., Yale U.P., 1980), p. 30.

da parte dell'autore[51]. Una tesi analoga è sostenuta da Dennis Walder — secondo cui la tensione fra la fede di Esther e la « disperazione corrosiva » del narratore anonimo è un segno dell'ambivalenza di Dickens nei confronti del sistema di valori rappresentati dalla religione cristiana[52] — e da Morton M. Zabel, per il quale l'ambivalenza riguarda, piuttosto, la sua posizione di artista e di essere sociale, « his own increasing ambiguity of mind and feeling, the sentimentalist at grips with the radical in his nature, the conformist at odds with the critic and social rebel »[53].

La lettura più convincente su questo aspetto di *Bleak House* — che riconosce a Dickens il merito di avere anticipato una tecnica narrativa novecentesca — è quella che tiene conto della volontà dell'autore di mostrare attraverso la narrazione discontinua « the ultimate connectedness of the apparently unconnected »[54], come è, d'altronde, reso esplicito dal narratore anonimo in una sua tipica domanda retorica:

> What connexion can there be, between the place in Lincolnshire, the house in town, the Mercury in powder, and the whereabout of Jo the outlaw with the broom, who had that distant ray of light upon him when he swept the churchyard-step? What connexion can there have been between many people in the innumerable histories of this world, who, from opposite sides of great gulfs, have, nevertheless, been very curiously brought together? (p. 272).

Questa è una traccia palese dell'intenzione di Dickens di costruire il testo come un grande arazzo in cui ogni filo, pur facendo parte di un disegno particolare, ha una

[51] L. W. Deen, « Style and Unity in *Bleak House* » [1961], in *Twentieth-Century Interpretations of « Bleak House »*, ed. by Jacob Korg (Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall, 1968), p. 55.

[52] D. Walder, *Dickens and Religion* (London, Allen & Unwin, 1981), p. 145.

[53] M. M. Zabel, « Introduction » a *Bleak House* (Boston, Riverside Edition, 1956), p. XXII.

[54] G. Storey, *op. cit.*, p. 20.

sua funzione nel più vasto disegno generale (il corrispettivo, forse, del disegno divino?), in cui quella rete di connessioni, correlazioni e corrispondenze (di cui si diceva all'inizio di questo scritto) « make up the deep grammatical armature by which the reader of *Bleak House* is led to make a whole out of discontinuous parts »[55].

Un altro indizio che ci offre ancora il testo — per comprendere il perché della narrazione multipla — si trova nella 'Prefazione' al romanzo che Dickens scrisse per la prima edizione in volume, pubblicata da Chapman & Hall nel 1853: « In Bleak House I have purposely dwelt upon the romantic side of familiar things ». Questa frase, che è divenuta una sorta di chiave di lettura dell'intera opera dickensiana, esprime la deliberata ricerca di una tensione fra il familiare e lo strano, il reale e l'immaginario, l'esperenziale e il visionario (e tutta una serie di popolarità che si raggruppano intorno a quella costellazione concettuale). Una tensione profondamente problematica che il romanzo stesso, nella sua forma polifonica, drammatizza attraverso i conflitti di una società instabile. L'instabilità della realtà si fa instabilità del testo; la categoria della contraddizione, evocata da quella frase nella prefazione, è esperita nella scrittura che la segue[56].

IV. I SALVATI E I SOMMERSI

La rete di rapporti linguistici e tematici che strutturano *Bleak House* è resa, dunque, da quella « connexion » stabilita non soltanto fra sfere sociali separate, ma anche

[55] J. Hillis Miller, « Introduction » a *Bleak House*, ed. cit., pp. 14-15.

[56] Scrive Robert Newsom: « ... its crises are unending, and the pit of insecurity it has pointed to beneath the surface of life remains ready to open up again with the next falling round of its world's perpetual peripety » (*Dickens on the Romantic Side of Familiar Things*, New York, Columbia U.P., 1977, p. 150).

fra elementi disparati della narrazione. In un altro celebre passo del romanzo la fluidità e la circolarità dei rapporti, che la struttura piramidale della società vittoriana sembrerebbe dare per statici e immutabili, è ribadita e richiamata da forti immagini di corruzione riferite al putrido quartiere di Londra, denominato Tom-all-Alone's, propaggine degradata della Court of Chancery:

> Darkness rests upon Tom-all-Alone's ... The blackest nightmare in the infernal stables grazes on Tom-all-Alone's, and Tom is fast asleep ... But he has his revenge. Even the winds are his messengers, and they serve him in these hours of darkness. There is not a drop of Tom's corrupted blood but propagates infection and contagion somewhere. It shall pollute, this very night, the choice stream (in which chemists on analysis would find the genuine nobility) of a Norman house, and his Grace shall not be able to say Nay to the infamous alliance. There is not an atom of Tom's slime, not a cubic inch of any pestilential gas in which he lives, not one obscenity of degradation about him, not an ignorance, not a wickedness, not a brutality of his committing, but shall work its retribution, through every order of society, up to the proudest of the proud, and to the highest of the high. Verily, what with tainting, plundering, and spoiling, Tom has his revenge (pp. 682-683).

Tom-all-Alone's, che affoga nella melma (un anello di quella catena metonimica che attraversa il romanzo: *mud, fog, gas, dust, rain, slime, poison*)[57], è il 'basso' del « Chancery world », il materiale inconscio e represso della collettività, la sua parte emarginata, tenuta malamente a bada dalla sua cattiva coscienza. Essa riemerge alla superficie sotto forma di gas mefitici che avvelenano tutte le componenti del sistema, compiendo così la sua vendetta, senza bisogno di sovvertimenti sociali o politici, rivoluzioni, condanne a morte palesi. La metafora del contagio è già tutta incorporata nella struttura duale del testo. Le due narrazioni sono distribuite su livelli sociali e psichici distinti e interrelati: quella in terza persona tocca gli strati estremi della società vittoriana — chi possiede il potere e chi lo subisce (la Court of Chancery con

[57] Cfr. S. Connor, *op. cit.*, pp. 63-66.

i suoi parassiti e le sue vittime, gli aristocratici come Sir Leicester Dedlock, i più umili fra gli umili come Jo); la narrazione autobiografica riguarda il mondo di Esther, che ruota intorno a Bleak House. La malattia — di Jo, di Charley, di Esther, di Lady Dedlock, della comunità — tutto connette: individui, classi, luoghi, segni, linguaggi.

Coerentemente agli ambiti sociali afferenti alle due parti del romanzo, il linguaggio del narratore anonimo passa per registri tanto eterogenei quanto variegato, in termini di gruppi e classi, è lo scenario da lui descritto; di converso, il linguaggio di Esther è uniforme, 'medio' e abbastanza omogeneo.

Quello di Esther è anche il discorso della comunicazione scritta, meditata e organizzata, passata per il vaglio della coscienza e il filtro della memoria, presieduta dalla comprensione e dall'amore per gli altri, illuminata dalla fede. Il discorso 'parlato' dell'altro narratore, invece, possiede, da una parte, l'irruenza e la passionalità che si è soliti associare al mondo degli istinti (il livello dell'Es); dall'altra, il controllo che è proprio del linguaggio elaborato dell'insegnamento morale (il livello del Super-Io). Così, nella scena d'apertura del romanzo, la sua voce — che, nel selezionare ciò che nomina, giudica e condanna — accosta un materiale primordiale stratificato (il fango) e la presenza fantasmatica e surreale di animali preistorici che si aggirano per Londra (« As much mud in the streets, as if the waters had but newly retired from the face of the earth, and it would not be wonderful to meet a Megalosaurus, forty feet long or so, waddling like an elephantine lizard up Holborn Hill », p. 49) alla forma dell'invettiva e del monito (« This is the Court of Chancery... », p. 51). La descrizione della città, con l'evocazione del diluvio universale e della evoluzione della specie — che rimanda, per associazione, ad una zona psichica antica, il sui contenuto ci accompagna dalla nascita del genere umano ed è stabilito per 'natura' — avviene in una enunciazione altamente sofisticata, il prodotto di una 'cultura' accumulatasi nel corso della storia dell'umanità.

La differenza fra voce e scrittura è fondamentale in *Bleak House* e va analizzata ulteriormente. Steve Connor, richiamandosi a Derrida e alla distinzione fra *la voix* (discorso immateriale, linguaggio interiore) e *l'écriture* (discorso materiale, linguaggio indiretto), identifica in questo romanzo lo « speech » con il mondo privato e intimo di Esther, che permette il contatto diretto e la comunicazione sincera, e il « writing » con la sfera pubblica, il « world of Chancery » e la violenza in esso perpetrata (le vittime della Cancelleria sono generalmente circondate da documenti, schiacciate da masse di carta, sommerse da fiumi d'inchiostro)[58].

A me sembra, al contrario, che la qualità della scrittura è propria del racconto retrospettivo, mediato e indiretto (al tempo passato) di Esther, eroina solidamente ancorata alla materialità della sfera domestica; mentre la qualità della voce, con la sua forza retorica e la sua immediatezza, è tipica del narratore anonimo (che usa il tempo presente). Lo stesso Connor, d'altronde, è costretto a riconoscere l'instabilità dell'opposizione binaria ricavata da Derrida, quando applicata a questo testo.

Che la sfera del discorso 'parlato' appartenga al narratore anonimo emerge in maniera addirittura ovvia: 'favella', 'arringa', 'orazione' — tutti termini attinenti all'area semantica di « speech » — fanno parte del suo repertorio retorico. La narrazione in terza persona, inoltre, è caratterizzata da una pluralità e coralità di voci — « multiple impersonations and ventriloquisms » — in cui è persino difficile individuare la voce principale del narratore, una *sua* voce autonoma[59].

Le parole della narratrice, invece, sono parte di un testo scritto (com'è sottolineato sia all'inizio sia alla fine del suo racconto), omogeneo e molto personale — in carattere, cioè, col personaggio di cui racconta. La scrittura assume per Esther una funzione terapeutica, si fa

[58] *Id.*, pp. 70-74.
[59] *Id.*, p. 85.

strumento della sua guarigione, della crescita come donna, del processo di conoscenza e di consapevolezza[60].

Ciò detto, Esther rimane il problema principale del romanzo, e non soltanto per il suo doppio ruolo di protagonista e narratore. Sembra infatti che con lei Dickens abbia voluto fare due cose incompatibili fra loro: presentarla come una vittima di quel « dead-locked system of institutionalized muddle, prejudice and injustice that is the England we see in *Bleak House* »[61], e riscattarla dalla sua condizione di « diversa ».

Diversa è Esther perché nata da un'unione illecita e colpevole, come le ricorda impietosamente la madrina/zia Miss Barbary quando esclama: « It would have been better ... that you had never been born! » (p. 64).

L'autore reintegra Esther nel sistema sociale e sessuale ricompensandola doppiamente: non soltanto con il lieto fine del matrimonio e della maternità, secondo uno scontato modello culturale e una consolidata convenzione letteraria, ma anche col premio aggiuntivo dell'affetto amicale (Ada) e paterno (Jarndyce).

Gli espedienti narrativi attraverso cui avviene il reinserimento di Esther nel sistema di valori dominante rimandano a generi letterari antichi come la fiaba, la favola morale, il teatro classico. L'anziano Jarndyce, che rinuncia a sposarla per « donarla » al giovane Woodcourt (« 'Allan', said my guardian, 'take from me a willing gift,

[60] Secondo M. S. Kearns, « She has been forced to write her own sign, but to her benefit rather than to her harm. The written word, which has so many ill effects in this world of *Bleak House*, thus is also a force for good » (*op. cit.*, p. 128). Un'analoga interpretazione viene proposta da Lawrence Frank che scrive: « Her challenge is to create a viable identity within the act of writing an account of her life so that she may come into possession of her story, of her self » (*Charles Dickens and the Romanic Self*, Lincoln & London, University of Nebraska Press, 1984, p. 98). Per M. Ragussis, infine, « ... by writing her own text, Esther finally overcomes her inability to read the text of who she is. Esther's lengthy narrative is an extended form of naming, her deepest weapon against anonimity » (*op. cit.*, pp. 97-98).

[61] M. Slater, *op. cit.*, p. 256.

the best wife that ever man had' », p. 915), ricopre la funzione del mago benefico che offre l'eroina perseguitata al Principe, o della Provvidenza che rimette ogni cosa al posto giusto, secondo un sistema di retribuzioni e ricompense, o di un vero *deus ex machina*, calato dall'alto del palcoscenico:

> As I sat looking fixedly at him, and the sun's rays descended, softly shining through the leaves, upon his bare head, I felt as if the brightness on him must be like the brightness of the Angels (p. 913).

Ma il senso che questa soluzione della storia di Esther comunica è pienamente coerente con la *Weltanschauung* vittoriana.

Il principio del « survival of the fittest », che regola la società britannica presentata dal narratore anonimo, trova conferma nell'altra metà del testo. In un mondo di 'sommersi' Esther riesce ad entrare nella eletta schiera dei 'salvati'. Mi piace questa immagine perché richiama sia la metafora biblica del diluvio universale, sia la visione evoluzionistica — entrambe evocate nel famoso *incipit* del romanzo[62] — in cui si riconosceva certamente Dickens, cristiano credente ma aperto alle sollecitazioni scientifiche dell'epoca.

La vicenda personale di Esther non è in contraddizione con la vicenda collettiva; è soltanto un esempio di 'sopravvivenza dei più adatti'. A fronte delle innumerevoli vittime del « world of Chancery » — le Miss Flite, i Richard Carstone, i Gridley — e di Tom-all-Alone's, c'è una Esther che si riscatta. Va dunque confutata l'opinione di quei critici per i quali la sua storia si sarebbe dovuta concludere con la rinuncia all'amore e con il sacrificio[63]. Al contrario, la vittoria di Esther è una conferma della dottrina darwiniana nella cui ottica è improntata la parte del romanzo affidata al narratore anonimo.

[62] Per il sovrapporsi di immagini bibliche e paleontologiche, cfr. R. D. Altick, « *Bleak House*: The Reach of Chapter One », *Dickens Studies Annual*, vol. 8 (1980), pp. 76-77.

[63] M. Slater, *op. cit.*, p. 257.

Ma è coerente anche con la tradizione letteraria e culturale nella quale si colloca *Bleak House*. L'idea di 'progresso', nei cui termini è concepito il 'viaggio' del personaggio del romanzo realistico sette-ottocentesco, non soltanto risale al modello puritano del *Pilgrim's Progress* — una lettura, com'è noto, che accanto alla Bibbia e a Shakespeare era fra le più popolari presso il pubblico dei lettori vittoriani e che fornì una convenzione narrativa fra le più diffuse presso gli scrittori — ma persiste anche nel mito del « self-made man » di Samuel Smiles, nonché in tutta la precettistica dell'epoca.

Il *Bildungsroman* europeo, e in particolare il romanzo di formazione in Inghilterra, è basato sul principio stesso di 'evoluzione' dell'eroe, e se David Copperfield e Pip Pirrip ne sono l'epitome, Esther Summerson ne è un raro esempio al femminile (l'altro esempio celebre è Jane Eyre, per rimanere soltanto nell'800). La narrazione di Esther è dunque inscritta nell'etica protestante del perfezionamento individuale che caratterizza un'importante parte della tradizione narrativa vittoriana.

Se la formazione di Esther come individuo può dirsi compiuta, non lo è altrettanto quella di Esther come donna. Il finale del suo racconto è ambiguo non soltanto per la frase interrotta ma anche per la definizione del suo ruolo sessuale:

> The people even praise Me as the doctor's wife. The people even like Me as I go about, and make so much of me that I am quite abashed. I owe it all to him, my love, my pride! They like me for his sake, as I do everything I do in life for his sake (p. 935).

Esther è come una stella (questa è l'etimologia del suo nome) che brilla di luce riflessa, la luce che emana dalle persone a lei care (le figlie, l'amica, il marito, il tutore — in quest'ordine nelle ultime battute da lei riportate). Eppure, questa posizione subalterna di Esther — che si definisce solo in funzione degli altri — non va letta, credo, in chiave ideologica, come mera conferma di un modello culturale consolidato, relativo alla condizione femminile nella società patriarcale ottocentesca, bensì in

termini simbolici. Esther non è ancora riuscita ad appropriarsi di un'identità completa perché il processo di conoscenza di sé è incompleto[64]. L'ambiguità riguarda, appunto, la possibilità di conoscere e di conoscersi, d'interpretare i segni che la circondano, di vedere. Esther cerca di non vedere, di negare il passato, rifiutando i ricordi dolorosi dell'infanzia sino alla fine. Ha scritto recentemente Harold Bloom:

> ... Esther ... seems to me the most mysteriously complex and profound personage in *Bleak House*. Her narrative is not so much plain style as it is indeed repressed in the precise Freudian sense of « repression », whose governing metaphor, in Esther's prose, as in Freud, is flight from, rather than a pushing down or pushing under. Esther frequently forgets, purposefully though « unconsciously », what she cannot bear to remember, and much of her narrative is her strong defense against the force of the past. Esther may not *appear* to change as she goes from little girl to adult, but that is because the rhythm of her psyche, unlike Dickens's own, is one of unfolding rather than development. She is Dickens's Muse ...[65]

Il processo di appropriazione di un'identità mai posseduta inizia dal momento in cui ella smette di dire, come nel sogno iniziale (cap. 4), « ... I was no one » (al pari del padre Nemo) e può affermare di essere « someone »[66]. È quanto dice nell'ultima pagina quando si definisce « Me ... the doctor's wife ». Abituata da Jarndyce, nella vecchia Bleak House, a percepirsi secondo l'immagine che gli altri le rimandano — come la piccola saggia amministratrice, definita da tutta una serie di nomignoli e vezzeg-

---

[64] Scrive L. Frank: « We are left, with Esther, as with Edith Dombey, not seeing face to face, but looking through a glass darkly, seeking the forever elusive self floating within the mirror's depths beyond the reflection on its surface. The veil between the self and self-knowledge is never fully raised » (*op. cit.*, p. 123).

[65] H. Bloom, « Introduction » a *Charles Dickens*, ed. by H. Bloom, ed. cit., pp. 9-10.

[66] M. Ragussis scrive: « It is in Esther's act of narration that the delicate balance between proper and common identity — between her name and everyone's name — is most significantly achieved » (*op. cit.*, p. 106).

giativi (Old Woman, Little Old Woman, Cobweb, Mrs Shipton, Mother Hubbard, Dame Durden) nei quali si perde il suo stesso nome — Esther, divenuta padrona della nuova dimora, può definirsi « Me ». Poco importa se la definizione di sé passa ancora attraverso la dipendenza da un altro e se questo è un uomo. Per una donna educata sin dall'infanzia ad una rigida disciplina improntata a « submission, self-denial, diligent work, ... the preparations for a life begun with such a shadow on it » (p. 65), non è conquista da poco. La direzione è indicata dall'autore nel finale aperto; sta al lettore continuare dentro di sé il 'dispiegamento' di Esther, se non il suo 'sviluppo'.

Il grande contributo di Dickens con *Bleak House* è stato, comunque, quello di avere scelto, per un testo 'interrogantesi' come questo, un personaggio femminile col ruolo di narratore e di averlo deliberatamente affiancato e contrapposto ad un narratore maschile, presunto onnisciente, col quale deve competere sul piano della credibilità e della competenza.

Accanto alla difficoltà (di cui non fece mistero) di narrare la storia di un personaggio femminile dall'interno, calandosi nella sua coscienza e usando la sua voce[67] — esempi celebri ce ne erano già stati con Moll Flanders, Pamela, Clarissa —, Dickens qui affronta, per la prima volta nel romanzo inglese, la narrazione attraverso punti di vista molteplici e generi sessuali diversi, in ciò anticipando il romanzo modernista con i narratori multipli di *Ulysses* e di *The Sound and the Fury*.

[67] M. Slater, *op. cit.*, pp. 255 e 431.

THRILLER E POESIA: LE AMBIGUE TRAME DEI NUOVI POETI

di

Maria Del Sapio

Immagini di mistero e di segretezza sono sempre state usate come metafore della funzione poetica. Presso il gruppo di giovani poeti che include James Fenton e Tom Paulin, Blake Morrison e Andrew Motion, il segreto sembra svolgere piuttosto una riflessione sul reale presentato come intrico di narrazioni eccedenti la loro dimensione di leggibilità: un reale ambiguo ed inquietante il cui unico dato certo sembra essere quello « intrinseco » di essere là, visibile eppure incompleto, ora misterioso e seducente, ora estraneo e minaccioso. Il poeta (esiliato, straniero, spia, cospiratore) lo attraversa pericolosamente da ipersensitivo osservatore alieno e con una scrittura vigile fatta di astuta obliquità, quasi tenuta a trascrivere storie ed eventi parziali, inganni in cui quasi inciampa, e come costretta al funambolismo verbale.

Di un incontro affabulatorio con il reale ma anche del discredito che pesa su un racconto mancante, nato dal semplice incontro delle cose con uno sguardo limitato e soggettivo, parlano alcune raccolte di poesie pubblicate in Inghilterra in anni recenti a cui voglio in particolare riferirmi: *The Memory of War and Children in Exile* (1983) di James Fenton, *Liberty Tree* (1983) di Tom Paulin, *Dark Glasses* (1984) di Blake Morrison, *Secret Narratives* (1983) e *Dangerous Play* (1985) di Andrew Motion.

Narratività, gioco linguistico, impulso allegorico oltraggioso, obliquità nella trattazione di situazioni spesso drammatiche e contraddittorie (i moti irlandesi, le guerre in Vietnam e in Cambogia, gli individuali disagi culturali di un paese post-coloniale), venivano già segnalati nel 1982 dagli stessi Morrison e Motion nella loro antologia Penguin della nuova poesia inglese (*Contemporary British Poetry*) quali elementi predominanti di una scrittura che poteva dirsi postmoderna e che, a cominciare dai primi anni settanta, si è mossa nella scia prestigiosa del nord-irlandese Seamus Heaney, o più tardi in quella di Craig Raine e Christopher Reid subito divenuti noti come appartenenti alla cosiddetta 'Martian School'. Ed è forse sintomo di un vitale malessere di identità il fatto che sia stato proprio il nord-irlandese Seamus Heaney — il quale ha apertamente rifiutato con una ironica *Open Letter* in versi indirizzata a Morrison e Motion di riconoscersi nell'aggettivo 'British' usato nel titolo della loro antologia[1] — a indicare per una intera generazione di poeti (anche inglesi) un modo diverso, opaco, traslato, dissimulatorio (si vedano in particolare i suoi 'Bog Poems'), di raccontare impegno e appartenenza.

Una propensione verso un particolare tipo di narratività, sensazionalistica e quasi celebrativa della 'verità della menzogna', veniva ad esempio indicata da Claude Rawson su *Poetry Review* (3, 1983) quale tratto distintivo delle poesie di Motion e Paulin, tratto che certo può dirsi appartenga ad altri giovani poeti contemporanei.

Una storia (più o meno lunga) e un narratore riappaiono in molte poesie di James Fenton riassegnando

[1] « To Blake and Andrew, Editors, / Contemporary British Verse, / Penguin Books, Middlesex. Dear Sirs, / My anxious muse, / Roused on her bed among the furze, / Has to refuse // The adjective. It makes her blush. / It brings her out in a hot flush. / Before this she was called 'British' / And acquiesced / But this time it's like the third wish, / The crucial test » (S. Heaney, *An Open Letter*, Derry, Field Day pamphlets, 1983, vv. 1-12).

alla poesia un'istanza narrativa che stando alle affermazioni dei critici la fortuna del romanzo, da almeno due secoli, le avrebbe invece definitivamente sottratto. Contro gli stessi critici che tuttavia da tempo avvertono della morte del romanzo appare rivoluzionario proporre, sostiene Fenton nel suo « Manifesto Against Manifestoes » (*Poetry Review*, 3, 1983), una poesia che sia « intrinsically interesting », una poesia che al lettore si offra come materia avvincente di per sé, come soggetto in quanto tale, ma che per questo però rimanga chiusa su se stessa, e costringa il lettore a un'interrogazione interpretativa permanente. Poesia narrativa dunque, dice Fenton, ma non trama che conduca per gradi successivi a un finale o a una morale. Sarebbe come distinguere fra forma e contenuto, o meglio fra tema apparente e tema reale:

> More than a decade ago, I conceived the idea of a poem which, by its sheer insistence on a particular subject would create a feeling in the reader that this ostensible subject must be a red herring and that the real theme must lie elsewhere. There would be no signposts to the real theme, beyond the writer's suspicious enthusiasm for the *ostensible* theme. The reader would simply be unnerved into interpretation.
>
> I wrote the poem, but in the end it was I who lost my nerve and pointed up the moral. The plan had failed.
>
> Ten years later I happened upon a subject which, it struck me, was intensely attractive poetically. And since the source of attraction was certain information which was not generally available or known in England, I felt that the information itself *was* the poem. There was no need of 'treatment', only pure statement.
>
> When the poem was published, it puzzled me by puzzling my friends. [...] I realised that I had inadvertently succeeded in my old plan after all, but alas I had no concealed motive, no alternative subject up my sleeve. Must the second poem also be accounted a failure? (p. 14).

Senso e segreto, ci sembra di capire, dovrebbero essere contenuti insieme in ciò che è scritto, in quella parte di storia che scrivendone viene resa visibile e che è allo stesso tempo troppo e troppo poco. Fenton che ha scritto il suo « Manifesto » in polemica con le categorizzazioni semplificanti della critica dovrebbe scoraggiare ogni nostra individuazione di scuole e movimenti e tuttavia

egli scrive per annunciare e promuovere quel ritorno alla narratività che è osservabile anche in altri giovani poeti inglesi.

Alla indeterminatezza di eventi o situazioni caratterizzati da intensità eccedente e carenza informativa, al troppo e al troppo poco di una moderna *short story*, anche Tom Paulin sembra aver legato la sua scrittura poetica:

> Splitting birches, spiky thicket, kinship —
> this is the passionate, the phonic surface
> I can take only on trust, like a character
> translated to a short story whose huge language
> he doesn't know.
>
> (« Black Bread »)

Come dire che le storie che questa nuova generazione di *story-tellers* sa oggi di poter raccontare sono storie inconcluse, storie fatte sì di materiali del reale ma imbastite secondo le modalità di un inquietante e insolubile giallo alla Robbe-Grillet. Nel *nouveau roman* la scena stessa della scrittura, come si sa, vuole essere simile alla scena di un delitto in un dramma poliziesco: svuotata dall'assassino di moventi e di ogni esplicita intenzionalità; pronta a complicarsi di mille incroci possibili di fronte allo sguardo constatativo di chi indaga; pronta a contraddire i raccordi di un argomento probabile.

In « Vacant Possession » di James Fenton situazioni, eventi e personaggi accadono e si manifestano secondo questa logica di puro apparire, obbedendo a una necessità diegetica, a un'erranza propria che sfugge alla dialettica e all'economia di un normale racconto, o anche al possibile sguardo ordinatore del soggetto narrante. Qui, così come in « Nest of Vampires », il poeta si aggira fra stanze e giardini di antiche case deserte e appartate, abitate da un ricordo intermittente che si intreccia con l'enigma e con l'orrore. La voce narra sulla base di uno sguardo e di un sapere parziali creando atmosfere ambigue e sinistre vagamente vittoriane. Qualche critico ha giustamente citato il sensazionalismo di Collins e Dickens, ma ora siamo di fronte a misteri ostinati, costruiti senza il sapere necessario a riassumerli e tanto meno a esaurirli e risolverli.

> And here in dreams comes the doll, Attic Margot,
> Who drowned in the watergarden during Lent.
> She's kept her stuffing well over the years
> But the china face has quite collapsed.
> [...]
> I used to think that just by counting windows
> And finding secret rooms, I would come across
> A clue.
>
> (« Nest of Vampires »)

Nelle poesie di Andrew Motion dove la propensione narrativa è meno marcata è uno sguardo constatativo forse ancora più esatto e minuzioso che costella e occulta con proposizioni incidentali una storia possibile che purtuttavia viene proposta al lettore. Si veda la sezione intermedia della poesia « The Pleasure Steamers » (inclusa nella raccolta *Dangerous Play*) che interrompe con una sequenza narrativa *indiscreta* le riflessioni autobiografiche del poeta; un perturbante materiale affiorante da un fiume che è come una metafora del tipo di percezione a cui è costretto il poeta, precisa eppure mancante:

> now what I see in the twilight
>
> as logs, rotate in the current
> as sluggish and matted as what
> I guessed must have been hidden
> early today. There was a van
>
> drawn up by rushes, and on the mud
> a diver, easing his mask off,
> calling *I couldn't see anything.*
> Neither could I. Just clouds
> on indolent stretches of water,
> and somewhere beneath it
> an absence of light, increasing,
> billowed towards me like dust.

« The Pleasure Steamers » segnala una interazione fra scrittura autobiografica e frammenti di altre storie che è andata crescendo nella poesia più recente di Andrew Motion; un modo di proiettare la soggettività nel sensazionalismo di storie a volte dichiaratamente inventate che, come in « Open Secrets » (poesia posta ad apertura di

entrambe le raccolte di Motion), rende precario lo statuto del soggetto e così il confine fra verità e finzione:

> [...] He was never
> myself, this boy, but I know if I tell you his story
> you'll think we are one and the same: both of us hiding
> in fictions which say what we cannot admit to ourselves.

Sia che si tratti del travestimento dell'evocazione autobiografica ambigua (come in « The Letter ») o che la reminiscenza privata inciampi davvero in un cadavere dal volto ignoto (come in « Dangerous Play », ultima poesia della raccolta omonima), la scrittura di Motion e di questo gruppo di giovani poeti sembra comunque preparare ad una ansietà che non avrà risposta; un'apprensione che nasce dai vuoti delle storie narrate o solo evocate e che tuttavia si alimenta della scrittura precisa e indiziaria del *thriller*.

> [...] I am guessing
> *There must be evidence here. Footprints?*
> A cartridge case? but each step I take
> explodes and disperses a cloud of dust
>
> until I can scarcely be sure which footprints
> are innocent: which ones are mine,
> which yours, and which, supposing any are his,
> might be the killer's — and whether or not
>
> I should pay any heed to this hoarse emphatic whisper
> which says out of nowhere *Don't look in the car*
> *Don't look at the Earl.* It's as if I were dreaming
> and could not control what I saw.
>
> (« Dangerous Play »)

Tracce e indizi se ci sono, però, non sono lì per esaurire le possibilità di senso del racconto, ma per complicarlo di elementi indiscreti, non controllabili, non necessari, di una letteralità spesso che è forse ovvia solo a chi narra e che getta discredito sull'intero racconto fino al punto di farlo apparire fittizio. È quanto avviene in « Anastasia McLaughlin » di Tom Paulin (inclusa nell'antologia *Contemporary British Poetry*) dove l'impotenza dei poli-

ziotti di fronte a un caso di furto sembra più che altro chiamata a commentare una misteriosa vicenda familiare e più ancora a commentare come sospetta la scrittura poetica stessa che nel caso di Paulin raggiunge gradi di particolare finezza e complessità:

> Constables came to the Mill House with alsatians,
> And the wet springs was filled with uniforms and statements.
> When they found nothing, they suspected everyone.

Tom Paulin ha scritto più d'una di quelle micro-storie di esiliati, rivoluzionari, sradicati di una Russia primonovecentesca, curiosamente allusive dell'attuale situazione nord-irlandese (« In a Northern Landscape », « Trotsky in Finland », « Second-Rate Republics », « Incognito », « Black Bread »), dimostrando di prediligere il fuoricampo improvviso e incompleto della scena a margine piuttosto che il centro della Storia, o meglio di voler seguire la Storia là dove essa si perde nell'anonimato di un volto o di un incontro casuale: una scena di interni, lo scompartimento di un treno, la stanza di una pensione, una casa isolata della costa nordica. La scrittura anche qui è quella circospetta, misteriosa e incompleta del *thriller* come di chi trascrive (e sulla base di un fuoco ottico privato) scene intraviste, conversazioni origliate, volti spiati. Di questa posizione liminare del poeta, di chi è costretto ai bordi della Storia e del reale, vuole forse dire Paulin in « Atlantic Changelings »:

> The breakers, the marram dunes,
> A sea snipe beating over green water,
> Footprints of passing visitors
> On a curved strand ... I trace them now
> Like a hunched detective scowling
> In a dead resort, and learn the gossip
> Of a social summer — see this walled pit
> Scooped by that peculiar child
> No one invited to their sandy picnic.

Sarà per questa singolare condizione di « sospetto », che colpisce insieme il poeta e la realtà, che l'impianto

narrativo di queste prime poesie di Tom Paulin (quasi tutte incluse nell'antologia di Morrison e Motion) non può tradursi nel tono eroico dell'epica; quel tono insistentemente cercato nelle poesie di più diretto impegno nella questione irlandese (confluite in *Liberty Tree*) mentre tuttavia, come fa notare Claude Rawson (1983), se ne continua a commentare l'inadeguatezza e semmai l'inevitabile scadimento nell'eroicomico.

« I want a form that's classic and secular » dice il poeta in « And Where Do You Stand on the National Question », ma egli sa anche che in un'epoca postclassica (e come si dice, addirittura poststorica) non è possibile ricordare innalzando monumenti. Bisognerà piuttosto camminare fra le macerie di forme e ideologie, raccogliere fra quei resti contraddittori i materiali del proprio discorso, se contro l'ira di Creonte si vorrà comunque continuare a dare sepoltura ai morti. Il poeta — l'erede della non nominata Antigone di « Under Creon » — dovrà mettere in gioco le proprie strategie discorsive, esporle come reperto fra i reperti, finzione fra le finzioni, se vorrà ancora cercare fra le oscurità del proprio linguaggio una cadenza che dei morti possa ricordare il nome (« I pressed beyond my usual dusk / to find a cadence for the dead: McCracken / Hope, the northern starlight ... »). L'albero della libertà di Tom Paulin non fiammeggia alto fra le colline ma è un ginepro che nel vento atlantico resiste tenendosi basso (« The Book of Juniper »). Paulin in fondo sa che la storia di quell'albero può essere meglio detta in una « miniature epic », raccolta in resti di nomi che sono solo tracce salmastre di licheni (« Father of History »), così come ambigui e incompleti sono i messaggi di libertà disseminati nel presente; incerte e private scritture clandestine e con intestazione Varsavia (come in « What Kind of Formation are B Specials? »); dialetti duri e soggettivi (come in « Politik »: « I'd be dead chuffed if I could catch / the dialects of those sea-loughs, / but I'm scared of all that's hard / and completely subjective »). E se altrove la Parola è avvizzita in poche inaridite certezze, riducendosi a una mediorientale teologia di fucili ed esecuzioni (« Desertmartin »), il sapere del bardo può solo credibilmente enunciarsi nell'autoparodia di una mitologia degradata:

> Because this is the territory of the Law
> I drive across it with a powerless knowledge —
> The owl of Minerva in a hired car.

È attraverso il sottile sconcerto di verità opache e si potrebbe anche dire arrischiate (nel senso sia di una verità impossibile che di una verità inventata), un insieme anche di loro parvenza letterale e finzione, che la poesia di ispirazione aneddottica o narrativa di questi ultimi anni sta tentando allo stesso tempo la via dell'impegno civile e di una nuova libertà verbale.

È il caso di *The Memory of War* di James Fenton, titolo che raccoglie poesie tematicamente molto varie scritte fra il 1968 e il 1983, ma che intende richiamare soprattutto in relazione alla guerra i contraddittori percorsi soggettivi e parziali del racconto e della memoria. *The Memory of War* sposta appunto sul lavoro della memoria — una memoria impegnata a cancellare più che a ricordare — le nostre responsabilità rispetto alla guerra. Memoria è il trauma che si acquieta nella cerimonia commemorativa, il requiem regolato dal calendario, i patti di sopravvivenza stipulati attraverso rituali di dimenticanza (« A German Requiem »).

Fenton non teme di profanare la *pietas*, di esporre gli stereotipi, la ripetizione dei gesti e le retoriche nella loro oscenità pur di allestire immagini efficaci contro la morte e il terrore che minacciano l'umanità. Lo fa cercando di far rivivere le parole anestetizzate della memoria, riscrivendole violentemente entro contesti marcatamente surreali. Nella giungla cambogiana Sua Eccellenza il principe fratello di Pol Pot banchetta sul campo di battaglia con uova di tartaruga, inflorescenze di banana e brandy marca Napoléon. Chiama 'dead soldiers' le bottiglie vuote che si accumulano ai suoi piedi (« Dead Soldiers »). I cimiteri dello sterminio, vecchi, recenti, quelli paventati dello

sterminio totale (« A German Requiem », « Cambodia », « Wind »), così come i privati e romantici indugi nichilistici o suicidi (« The Skip », « Letter to John Fuller »), sono chiamati a farsi cruda e surreale eloquenza nella poesia di Fenton attraverso un distanziamento ironico — a volte volutamente blasfemo — che separa la tragedia da quelle incrostazioni di luttuoso sentimentalismo retorico che alla tragedia si attaccano come abitudine e ne attutiscono il senso e la gravità.

Se viene in mente la drammatica energia della poesia di denuncia che Wilfred Owen scrisse durante la prima guerra mondiale è per stabilire una differenza di tono. Non è attraverso il *pathos* infatti che Fenton denuncia gli orrori della violenza ma attraverso una sorta di distante e irriverente lucidità. Una lucidità che si accompagna a un sofisticato programma di scrittura e che chiama a cozzare e a stridere insieme entro un impianto narrativo estraneante, l'ovvia domesticità del quotidiano, gli echi della piccola cronaca e i bollettini della catastrofe.

Fenton che in molte poesie dimostra di essersi esercitato con successo sul *nonsense* di Lewis Carroll, deve anche aver fatta propria la lezione dei surrealisti. Reminescenze storiche e pezzi di autobiografia, i fatti della piccola cronaca e della cronaca nera, annotazioni di viaggio e i bollettini della guerra sono come sottoposti al destino dell'*objet trouvé*, oggetto isolato e di senso errante che tessuto in micro-intrichi narrativi, intriganti quanto evanescenti, viene promosso a nuova e interrogante percezione del reale.

« I deal in minutiae » dice il poeta in « South Parks Road ». Consapevole che il poeta non può vantare sapienza e onniscienza in un'epoca in cui non è più consentita onnipotenza di Dio o di Re (si veda la poesia intitolata a Tauler, monaco domenicano del Trecento predicatore delle virtù passive), egli propone come proprio il raziocinio e il realismo dello sguardo. Non so se questo può essere il senso da dare alle citazioni di Darwin preposte alla quinta sezione (*Exempla*) del volume di Fenton,

ma se così è, sarebbe allora consona al poeta contemporaneo la messa a fuoco del microscopio, l'ottica del dettaglio isolato e amplificato, il tipo di prosa precisa ma circoscritta che appartiene alla scienza. Egli anzi vorrà forse identificare il proprio sguardo con la visione limitata della rana, alla cui descrizione (presa di peso dai manuali di storia naturale) Fenton dedica la prima poesia degli *Exempla*; una visione limitata dalla posizione del corpo, una sopravvivenza subordinata agli insetti circostanti in movimento. Come dire — e a questo programma sembra obbedire la scrittura di Fenton — che nel panorama del presente il poeta si muove sulla base delle virtù passive (le stesse forse del monaco Tauler) di un singolare tipo di predatore: attento a cogliere al loro passaggio brandelli di cose e di storie 'già pronte' (nel caso di Fenton si tratta spesso di letterali citazioni e oggetti di repertorio, di museo, dizionario, manuale scientifico, documento storico o reperto antropologico) e a farne inquietanti o solamente straniti emblemi del presente: rovina, gioco, interrogazione.

Converrà insistere sull'effetto scandaloso di questo procedimento in alcune poesie di Fenton contro la guerra, ricordando ad esempio di « A German Requiem » le sinistre lapidi-*trouvailles*, lapidi che furono improvvisate in tutta fretta con le targhe di ottone di case in cui non sarebbe tornato più nessuno e in cui la morte, rimasta ancorata a semidomestici brandelli di vita passata, annienta con un perturbante scoppio di *humour* nero il gioco insensato di tutte le guerre:

'Doctor Gliedschirm, skin specialist, surgeries 14-16 hours or by appointment'.
Professor Sargnagel was buried with four degrees, two associate memberships
And instructions to tradesmen to use the back entrance.
Your uncle's grave informed you that he lived on the third floor, left.
You were asked please to ring, and he would come down in the lift
To which one needed a key ...

È la stessa intelligenza insofferente che in « Vucceria » ad esempio, attraverso l'improvvisa esplosione

ludica e surreale di una immagine-*trouvaille*, riesce ad affrancare la condanna della violenza dalle ovvietà accomodanti che appannano il linguaggio e perfino il linguaggio della denuncia (« Look! there's a pair of socks, / Crimson with two black clocks. / Oh no it isn't. / It's a flayed head on a bedside chair »).

« Found poetry » Fenton ha anche chiamato la sua poesia a ricordare l'impegno citazionale di certe sue poesie come « Chosun » ad esempio, ma anche ad affermare, a me sembra, non tanto l'innocenza e la trasparenza dei propri materiali rispetto al reale quanto l'alienata distanza che c'è fra l'io narrante e la propria materia (sia essa la materia pseudo-autobiografica di « Nest of Vampires » e « Vacant Possession », oppure quella cronachistica di « A Staffordshire Murderer », o quella storica di « A German Requiem » e « Cambodia »). Un'impossibilità di controllarne il senso, di piegarla al concluso delle interpretazioni definitive che anche nelle sue poesie di denuncia pone in disuso il *pathos* e introduce il lavorìo freddo dello *humour* e del grottesco.

Il poeta non rinuncia per questo ad attraversare il mondo e l'intrico delle sue ambigue narrazioni, ma come in « Desertmartin » di Tom Paulin egli avverte che la sua stessa posizione è indecidibile se non grottesca: una « civetta di Minerva in una macchina a noleggio ». E come anche Fenton avverte in un sonetto di *Terminal Moraine* (1972) non incluso in *The Memory of War*, il suo rapporto sulla Storia sarà un'altra verità mancata, una costruzione finzionale:

> [...] if our
> Poem had been aimed at reproducing *History*
> It would be largely Biochemistry.
> Instead we offer you an almost-fiction
> Constructed on a grid of contradiction.

« Can you describe history I'd like to know? » si chiede Paulin nella poesia « Martello », « Isn't it a fiction that pretends to be fact / like *A Journal of the Plague Year?* » È probabilmente in questo interrogativo, in questa irrisolta tensione che non riesce a far uscire il reale da una sua oggettiva contraddittorietà che va cercato il senso del singolare incontro della poesia inglese contemporanea con il *thriller*; incontro registrato in molte poesie di Fenton e Paulin, allusivamente annunciato nei titoli delle raccolte di Motion e programmaticamente perseguito in *Dark Glasses* di Blake Morrison.

La seconda parte del volume di Morrison, intitolata *The Inquisitor* è costituita da una vera e propria storia spionistica narrata in stanze di nove versi e suddivisa in nove sezioni, ciascuna delle quali formulaicamente scandisce il ritmo del *thriller* (« The Task », « The Price », « Topping », « Tailing », « A Message from Popowo », « The Pillow Book », « Noblesse Oblige », « Canens », « Let it Go »). Nello spazio avventuroso e senza tracciato di *The Inquisitor* il compito del poeta coincide con il gioco insensato della spia sulle tracce di una verità ingannevole: memorie private provenienza Oxbridge e parties letterari, il caso Calvi e le logge massoniche, Margaret Thatcher e le isole Falkland, suggestioni filmiche e giornalistiche cozzano insieme senza produrre risposte al di là degli occhiali scuri di un inconcludente agente dell'Intelligence Service destinato a condurre il suo fallimentare rapporto lungo tracce che non conducono da nessuna parte.

> But the task you have set yourself is hopeless,
> A plot leading nowhere, a dark game
> To distract you from knowledge, like the wind
> Through beeches keeping us with its promise
> *There is more to it, more to it, than this.*

« To me », ha scritto Morrison a commento delle sue poesie di *Dark Glasses* (« Unravelling the Mystery », 1984), « The thriller at its best is close in spirit to poetry, which however it expresses itself (and my own preference is for the sighing undertone not the yawping declamation), must always be a contemplation or unravelling of mystery ». Alla parola poetica nel volume di Morrison appartiene la stessa inestricabile fusione di verità e fin-

zione, la stessa costitutiva condizione di segretezza e di discredito che ha la parola in uno *spy thriller* di Le Carré al quale il poeta fa esplicito riferimento. Sussurrata, spiata, origliata, velata, equivocabile, essa rimane comunque indecidibile anche quando venisse innocentemente profferita. I contesti spionistici in cui essa viene fatta rischiosamente circolare rappresentano una radicalizzazione poetica della vita intesa come messa in scena di un *plot* reticente, sempre sul punto di illuminarsi e chiarirsi ma senza lo scioglimento che nel romanzo spionistico appaga e conclude.

> There are no ends, though, and no answers, for this
> Is secrecy, whose art is to withhold
> The logic it is richer not to know.
> The word at large behind the berberis
> Cannot be caught, not quite. The padlocked gate
> Stays padlocked and we cannot trust our sense
> Of what was happening through its iron,
> The child in search of a blackened tennis ball
> Who stumbled on a crossbow and a throat.

Il mistero della parola si lega a una impossibile identità dell'io in uno sviarsi reciproco che in Morrison è non solo patito ma anche cercato come esperienza lungo la quale solamente possono situarsi brevi e preziosi momenti di illuminazione. « The language of secrecy », egli ha scritto in « Unravelling the mystery » (1984), « is often pejorative — we talk of *dirty* secrets and *coming clean* — and many of us dream of a more *open* society than that in which we live. But is candour always a good thing? Do we need reserves of privacy? And if so how far can anyone be understood? ». Ambigua è allora la voce del poeta costretto a gridare inascoltato « I am Cinna the poet, I am Cinna the poet ... I am not Cinna the conspirator », citazione dal *Julius Caesar* di Shakespeare che Morrison pone a epigrafe di *The Inquisitor* e che insieme a un'altra citazione dalla *Biographia Literaria* di Coleridge lascia che si coniughi nella verità fittizia della parola letteraria, funzione poetica e funzione cospiratoriale. Il

poeta — agente, spia, sospettato e sospettoso — vive il mondo della doppiezza e della duplicazione infinita; mondo entro il quale il gioco col senso diventa gioco con l'impossibile, e oltre il quale l'incontro con la verità è incontro con il Doppio per eccellenza, la Morte.

> Your connection is waiting in the street.
> One day he will ask to deliver a message
> And the porter 'forget' that he must not.
> Aren't those his steps in the hallway now?
> They have given him a key, then. His face,
> There will be time and all time to observe
> In passing its passing resemblance to your own.
> And his voice, like a playback of your voice:
> *This is going to feel precisely like death.*

Ciò che è importante sottolineare è che in questa nuova generazione di *story-tellers* l'esperienza privata di un comune senso di isolamento e di rischio nasce da un confronto con gli eventi della storia più o meno recente dell'umanità (l'eredità della seconda guerra mondiale e delle guerre in Cambogia e in Vietnam, la questione irlandese e le lacerazioni culturali di un paese post-coloniale, la violenza e i rapporti di forza in genere); un confronto con la storia che era andato affievolendosi nella poesia inglese dopo i tempi di Auden, e che ora come in Auden (punto di riferimento esplicito per Fenton), è però fatto insieme di lucida denuncia e provocatorio formalismo, quasi che solo attraverso un esibito trucco tecnico (« The Truest Poetry is the most Feigning » recita un titolo di Auden) sia ancora possibile porre una domanda sulla realtà.

Dopo gli indugi introspettivi della generazione di poeti confluiti nell'antologia di Alvarez del 1962 (*The New Poetry*) è interessante osservare questo ritorno della poesia alle passioni civili. Si scopre però che essa cerca di sfuggire alle ideologie e che la denuncia vi compare di rado nella forma-verità del reportage. Persino i versi di « In a Notebook » (J. Fenton) che sembrano proclamare nel titolo la loro origine documentaria, si costringono ai

tagli e alle correzioni della riscrittura (due sono le versioni della stessa poesia e in caratteri tipografici diversi), quasi a voler smentire le pretese di verità di ogni scrittura (e di ogni ideologia). Sicché la forza non è tanto in una domanda di verità rivolta agli eventi quanto nell'inquietudine con cui questa è posta e in cui essa rimane.

Come in « Prison Island » (sempre di Fenton) il poeta patisce semmai un *impasse*. Intrappolato tra foschia e trasparenza, fra afonie marmoree e spiragli di comunicazione, fra reminescenze funerarie e illusione della speranza, l'io narrante vive nel disagio di questa insicura posizione la condizione del prigioniero su una terra aliena da cui invia lettere inutili e profezie sconclusionate. Come in « A German Requiem » il suo dire non appartiene al pieno lucido e monumentale di parole marmoree ma al taciuto su cui viene ricucita a brandelli la memoria; uno spazio fra i righi, un'intermittenza muta, un'aporia fatta di apprensione che rimane lì a confrontare la parzialità e l'inadeguatezza di tutte le parole:

It is not what they built. It is what they knocked down.
It is not the houses. It is the spaces between the houses.
It is not the streets that exist. It is the streets that no longer exist.
It is not your memories which haunt you.
It is not what you have written down.
It is what you have forgotten, what you must forget.
What you must go on forgetting all your life.
And with any luck oblivion should discover a ritual.

Anche in questo caso Fenton attraversa la scena del disastro con inquietudine ma con l'arma lucida della dissacrazione ironica, con una scrittura di denuncia volutamente ambigua e surreale che come in « A Staffordshire Murderer » sposta sulla domesticità di scenari familiari l'inquietudine di catastrofi assurde ed inesplicabili:

[...] In one of the Five Towns
An ornamental pond disappeared overnight

Dragging the ducks down with it, down to the old seams
With a sound as of a gigantic bath running out,

Which is in turn the sound of ducks in distress.
Thus History murders mallards, while we hear nothing

Or what we hear we do not understand.

In un saggio degli anni trenta Bertolt Brecht, cercando fra le ragioni della popolarità del romanzo poliziesco (*Scritti sulla letteratura e sull'arte*, 1973), individuava la più interessante in quella sorta di iato che sempre esiste per l'individuo fra esperienza *catastrofica* degli eventi e *ragioni* postume della storia, iato che se è segnale di una situazione per cui ci si trova ad essere oggetto e non soggetto della storia, è anche zona in cui si avvia un viaggio di ricognizione:

Nella vita noi facciamo le nostre esperienze in forma catastrofica. È dalle catastrofi che dobbiamo dedurre il modo in cui funziona la nostra convivenza sociale. È mediante il pensiero che dobbiamo ricavare la « inside story » della crisi, delle depressioni, delle rivoluzioni e delle guerre. Basta leggere i giornali (ma anche le fatture, le lettere di licenziamento, le cartoline precetto, ecc.) per accorgersi che qualcuno deve aver fatto qualcosa perché si sia verificata la catastrofe (quella palese). Chi è dunque colui che ha fatto questo qualcosa? Dietro gli avvenimenti che ci vengono resi noti sospettiamo che ce ne siano altri che nessuno ci rende noti. E questi sono gli avvenimenti *che contano*. Soltanto se li conoscessimo saremmo in grado di capire. Soltanto la storia può fornirci ragguagli su questi avvenimenti che contano — nei limiti in cui i protagonisti non siano riusciti a tenerli completamente segreti. Ma la storia viene scritta *dopo* le catastrofi. È a questa situazione di fondo in cui si trovano gli intellettuali per cui essi sono oggetto e non soggetto della storia, che si deve lo sviluppo di quella facoltà di pensare che essi possono piacevolmente far funzionare nel romanzo poliziesco [...] lo spirito va in ricognizione. Ma alla chiarezza si arriva, se pure, solo dopo la catastrofe. L'assassinio è già stato consumato (p. 295).

Esseri postumi, non più in attesa delle certezze della storia, i nuovi poeti inglesi contemporanei sembra stiano riscoprendo nelle procedure del *thriller*, nella costitutiva dimensione catastrofica di un genere letterario di consumo, la possibilità per la poesia di essere ancora piacere verbale e interrogazione del senso, esponendola allo scacco ma aprendola anche a improvvisi bagliori.

BIBLIOGRAFIA

Alvarez, A., *The New Poetry*, Harmondsworth, Penguin, 1962.
Brecht, B., « Sulla popolarità del romanzo poliziesco », in *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, Torino, Einaudi, 1973.
Fenton, J., *The Memory of War and Children of Exile*, Harmondsworth, Penguin, 1983.
« The Manifesto Against Manifestoes », *Poetry Review*, 3, 1983.
Heaney, S., *An Open Letter*, Derry, Field Day pamphlets, 1983.
Morrison, B., *Dark Glasses*, London, Chatto & Windus, 1984.
« Unravelling the Mystery », *Poetry Book Society Bulletin*, 123, 1984.
Morrison, B and A. Motion (eds), *Contemporary British Poetry*, Harmondsworth, Penguin, 1982.
Motion, A., *Secret Narratives*, Edinburgh, The Salamander Press, 1983.
Dangerous Play, Harmondsworth, Penguin, 1985.
Paulin, T., *Liberty Tree*, London, Faber, 1983.
Rawson, C., « Telling Stories », *Poetry Review*, 3, 1983.

SUL SIGNIFICATO E SUL VALORE DEL DEFINITO *THE*

di

Concetta Landolfi e Maria Teresa Sanniti di Baja *

1. Introduzione [1]

Gli studi che vertono sull'articolo definito *the* investono direttamente l'area della determinazione, collocandosi quindi in un campo di indagine alquanto vasto e complesso. Cosa sia la determinazione, quali ambiti concettuali interessi e come si manifesti di riflesso nell'ambito di una lingua naturale, nel nostro caso l'inglese, è infatti un problema pieno di sfaccettature che richiede

* Questo lavoro è stato progettato e discusso dalle due autrici congiuntamente; la stesura dei singoli paragrafi è stata così curata: Concetta Landolfi: Paragrafi 3., 3a., 5a., 5c., 6.; Maria Teresa Sanniti di Baja: Paragrafi 1., 2., 4., 5., 5b.

[1] Questo lavoro fa parte di uno studio più ampio. Alcuni aspetti relativi alla determinazione sono volutamente tralasciati in questa sede — in cui si dà risalto prevalentemente al valore semantico e pragmatico dell'articolo — in quanto verranno presentati e discussi in un prossimo lavoro sulla funzione testuale dell'articolo.

l'attiva collaborazione delle discipline che coinvolge. Tale collaborazione non è stata sempre obiettivo degli autori che alla determinazione si sono interessati e la tradizione di studi in materia ha a lungo risentito di questa settorialità. È per questo che alcuni degli aspetti generalizzati a proposito dell'articolo *the* ricorrono sotto nomi o interpretazioni differenti o parziali, a seconda che la loro formulazione sia in termini puramente linguistici, o filosofico-logici o filosofico-pragmatici. Sono questi i tre filoni, linguistico, logico e pragmatico, in cui vorremmo infatti schematizzare gli studi che vertono sulla determinazione e quindi sull'articolo, ben sapendo che una suddivisione del genere non è né netta, né effettiva, ma fondamentalmente funzionale alla nostra indagine.

La tradizione di studi linguistici, spesso interessata ad affrontare la questione dell'articolo e degli altri determinanti da un punto di vista distribuzionale, ha fornito un'immagine a volte incompleta e spesso vaga della funzione dei determinanti. Un posto a parte spetta ad autori quali Christophersen e Jespersen che, formulando la ben nota *teoria della familiarità*, hanno esaminato in modo comprensivo la funzione e l'uso del definito *the*, anticipando molti dei concetti ripresi e sviluppati dagli approcci più recenti in termini di *notorietà contestuale*. Tuttavia anche la *teoria della familiarità* non riesce a dare una spiegazione accettabile per le diverse occorrenze: ciò che manca a questa teoria è un più alto grado di astrazione significativa.

Gli studi di logica hanno dato risalto principalmente alle condizioni di verità degli enunciati contenenti descrizioni definite, tralasciando di rapportarsi agli atti di parola, in base all'assunto che la verità o la falsità di un enunciato possa essere accertata indipendentemente da chi, come e quando questo è stato pronunciato. Ricordiamo come Russell abbia messo in risalto i requisiti di *esistenza* e di *unitica* collegati a tali descrizioni definite, sviluppando la sua teoria in netta opposizione a quella della presupposizione di Frege. Secondo Frege tutte le espressioni di una lingua naturale esprimono un senso,

a meno che non siano un nonsenso o non abbiano alcun significato, e sempre, anche in questi casi, denotano un'entità o oggetto. Come è noto, la sua teoria semantica si basa infatti su due relazioni, una riguardante il significato, l'altra la denotazione. Frege è convinto che l'obiettivo di una lingua scientifica sia quello di assicurare una denotazione oltre che un senso a tutte le sue espressioni.

Russell, che in un primo momento sostiene la teoria semantica di Frege, se ne distaccherà poi, per preferire una semantica in cui il concetto di denotazione è fondamentale, negando un significato autonomo alle descrizioni definite: il significato, dice Russell l'hanno piuttosto i contesti in cui le descrizioni figurano. Attraverso la sua ben nota pratica riduzionistica, spinto da esigenze di tipo empirico, Russell mira a togliere ogni significato alle descrizioni, nell'intento di evitare paradossi e compromessi con la realtà. Se si riconsocesse un significato autonomo alle descrizioni, assimilandole ai nomi propri, si giungerebbe infatti a postulare l'esistenza di oggetti irreali come denotazione delle descrizioni improprie. È il caso ad esempio delle descrizioni contenute nei seguenti noti enunciati: *L'attuale re di Francia è calvo* e *Il quadrato rotondo non esiste*.

Proprio sulla base delle argomentazioni portate avanti dagli approcci logico-filosofici, e per controbatterle, si sono siluppati gli approcci di tipo pragmatico. Questi ultimi si sono delineati gradualmente, distaccandosi man mano dal filone logico, ed altrettanto gradualmente finiranno col trasformarsi negli approcci più recenti che scavalcano la settorialità tradizionale. Hanno posto l'accento sulla specificazione delle condizioni che giustificano l'uso appropriato dei determinanti (preminentemente l'articolo definito) in quanto veicoli di informazione per l'ascoltatore. Hanno inoltre analizzato il concetto di determinazione alla luce dei requisiti individuati dai logici, comprendendo però che un giudizio di vero o falso può essere emesso solo in base alle varie assunzioni pragmatiche che il parlante fa circa le conoscenze del suo interlocutore-ascoltatore. Si è così impostato il problema

dei rapporti intercorrenti tra presupposizione esistenziale e sintagma nominale, mettendo a fuoco i limiti di una presupposizione esistenziale intesa in termini di *esistenza reale*. Per meglio impostare i problemi connessi alla presupposizione di esistenza che si presentano nel caso delle espressioni referenziali delle lingue naturali, si è indebolito il concetto stesso di presupposizione: che, superando i ristretti confini dello spazio reale, si è esteso agli spazi linguistici. È questo un problema che Strawson ha tra i primi intuito ed affrontato. Seguendo un'idea originariamente fregheana — e cioè che non si possa avere un pensiero, cui associare un giudizio di verità, se non si determinano inequivocabilmente gli elementi che costituiscono il pensiero stesso — Strawson ha cercato di collegarsi al contesto dell'emissione, cercando di rimuovere l'enunciato dall'isolamento cui era stato relegato dai logici. Ma non arriva ancora a cogliere a fondo il problema, perché tralascia la funzione degli interlocutori, ritenendo che le credenze e le aspettative di questi siano rilevanti solo ai fini della correttezza dell'emissione dell'enunciato. L'apporto di Donnellan a questo problema consentirà di distinguere due usi possibili della stessa descrizione definita. *L'assassino di Smith è pazzo* può essere emesso infatti con valore effettivamente referenziale: il parlante mira a stabilire una referenza tra *l'assassino di Smith* e *Jones* che siede sul banco degli imputati, ed un uso attributivo: il parlante non ha in mente alcuna referenza specifica, *chiunque sia l'assassino di Smith è pazzo*. Nello stesso enunciato è dunque possibile riscontrare entrambi gli usi che dipendono preminentemente dalle intenzioni del parlante che usa il sintagma definito.

Le intenzioni del parlante verranno riprese ed enfatizzate da Searle, che si è concentrato sulle varie assunzioni di tipo pragmatico che il parlante fa non solo sulle conoscenze del suo ascoltatore, ma anche sulla situazione in cui un enuncito definito viene pronunciato. L'intento di Searle è di formulare degli assiomi che permettano di fornire le condizioni necessarie per stabilire una referenza mediante un definito. Egli riformula così le condizioni di

esistenza e di *unicità* in termini di atti linguistici. Tratta quindi il definito a seconda della funzione che esso svolge nell'atto linguistico della referenza. Searle si muove senza dubbio nella direzione giusta, in quanto l'aspetto pragmatico è essenziale per una corretta comprensione del significato di *the*, ma anch'egli si limita ad analizzare le descrizioni definite singolari. Il suo obiettivo non è infatti quello di discutere tutte le possibili occorrenze dell'articolo o le sgrammaticature che possono insorgere da un suo uso non corretto — al fine di operare delle generalizzazioni significative — ma piuttosto di investigare i problemi di significato e referenza coinvolti nell'uso di una descrizione definita.

Solo recentemente si sono tentati livelli di analisi più completi, nella convinzione che uno studio del significato e dell'uso dell'articolo definito che si regga solo su basi logico-filosofiche non riesca a spiegare tutti i possibili usi di *the* in espressioni singolari e plurali. Si è riconosciuto, d'altra parte, che anche le generalizzazioni di tipo pragmatico, come quelle operate da Searle, riescono solo a predire una minima parte di tutti gli usi attestati, dato che l'articolo definito non ha solo un comportamento sintattico ben definito, ma combina in sé anche l'aspetto logico e quello pragmatico del significato; pertanto molte sgrammaticature nell'uso di *the* sono spiegabili solo su basi logico-pragmatiche. L'importanza di un elemento funzionale quale l'articolo — che ha la particolare capacità di collegare la frase alla situazione di comunicazione — non può essere spiegata solo in termini di presupposizione di univocità, o su una base che ne studi le condizioni di appropriatezza in meri termini sintattici, ma necessita piuttosto di un approccio che unendo le condizioni logiche e quelle sintattiche riformuli la teoria del definito in termini pragmatici: solo così si potrà ottenere un grado di generalizzazione che sia significativo nel descrivere l'uso ed il significato dell'articolo definito. Quindi le informazioni di carattere lessicale, sintattico, semantico, logico e pragmatico contribuiscono tutte alla formulazione di una teoria sul significato e sulla funzione

dell'articolo definito che abbia come obiettivo un alto grado di generalizzazione e sia di conseguenza applicabile in una molteplicità di contesti. Direttamente in questa linea si muove Hawkins con la sua teoria del definito, teoria formulata in termini di atti linguistici, ma che tiene anche conto degli studi svolti in precedenza da linguisti, filosofi e logici, fondendoli insieme in un unico approccio.

È in linea con le direttive da lui indicate che si svolge in buona parte l'analisi sull'articolo da noi qui proposta. È nostra intezione ritrovare e ricombinare le principali generalizzazioni sull'articolo operate nei vari momenti di indagine cui abbiamo fatto riferimento più sopra, nel tentativo di presentare ad un livello di generalizzazione superiore le caratteristiche principali inerenti al significato di *the*. Crediamo che tali caratteristiche possano essere descritte attraverso i concetti di *esistenza*, *inclusione* e *localizzazione*. Tenendo anche conto della valenza *anaforica* o *deittica* dell'articolo, ci proponiamo poi di generalizzare i contesti d'uso appropriati per l'impiego dell'articolo definito *the*.

2. Esistenza in un mondo reale o piuttosto in un universo di discorso?

Quello di esistenza è un concetto ricorrente e molto dibattuto nell'ambito degli studi sul definito, in quanto, per arrivare alla determinazione dell'entità denotata dal sintagma definito, si deve postulare l'esistenza di almeno un'entità del tipo descritto. I confini dell'esistenza non sono temporalizzabili e possono pertanto aprirsi alle barriere del tempo, permettendoci di far riferimento non solo ad un'esistenza attuale, ma anche ad una passata o ad una futura; resta però pur sempre valido uno degli assiomi che caratterizzano le espressioni referenziali:

— Whatever is referred to must exist. (Searle, 1969: 77)

L'assioma ad una prima lettura potrebbe essere interpretato tautologicamente, quale asserente la necessaria esi-

stenza di un oggetto cui riferirsi se ci si vuole riferire ad esso, e potrebbe di contro anche dare adito a paradossi come nel caso di

1. The answer to this problem does not exist.

dove l'assioma esistenziale ed il sintagma definito si annullano a vicenda. Si afferma che la risposta a tale problema esiste, ma anche che non esiste, giungendo a quel tipo di paradossi che tanto preoccupavano Russell; problema da lui chiarito (Russell, 1905: 179-195) mostrando che in una proposizione in cui compare il verbo esistere, il sintagma definito non è usato in modo referenziale e di conseguenza per enunciati del tipo *1.* l'assioma esistenziale non è applicabile. Il problema dell'esistenza è infatti cruciale in Russell, sempre preoccupato dall'idea di venire a compromessi con la realtà e volto a depurare il linguaggio da espressioni ingombranti, per cui nell'esaminare il ben noto enunciato

2. The present king of France is wise.

lo scompone in tre proposizioni congiunte, da cui emerge rispettivamente che esiste l'oggetto denotato, che tale oggetto è unico e che ha la proprietà predicata. Nel caso in cui la prima proposizione asserente l'esistenza sia falsa, l'intero enunciato è falso. L'*asserzione di esistenza* russelliana, ripresa e modificata da Strawson, si ripresenterà in termini meno assoluti come *presupposizione esistenziale* (Strawson, 1950: 197-224). Strawson riprende parzialmente gli assunti di Frege, per opporsi alla teoria della *falsità* di Russell. Per Frege un enunciato in cui compare una descrizione definita non implica necessariamente — logicamente — l'eistenza di un descriptum, ma si limita a presupporla, segnalando che tale esistenza è una condizione necessaria ai fini di emettere un giudizio di verità. Allo stesso modo Strawson afferma che nel caso in cui i requisiti di *esistenza* e di *unicità* non siano soddisfatti, il problema del giudizio di verità semplicemente non si pone e l'enunciato non è pertanto né falso né vero.

Oltre che nelle discussioni animate da motivazioni di carattere logico e semantico, il problema dell'esistenza rimane cruciale anche in quei dibattiti che si orientano gradualmente verso considerazioni di carattere funzionale-pragmatico. Nelle lingue naturali gli enunciati hanno spesso usi spuri che non possono essere sottoposti ad analisi di tipo logico, ed alcuni di questi usi investono direttamente il problema dell'esistenza. È possibile parlare di *Cappuccetto Rosso, Pinocchio, l'Unicorno, Sherlock Holmes* individui mai esistiti che provengono dalle più svariate stratificazioni dell'esperienza umana, oggetti che appartengono ad universi differenti, come quello fantastico, onirico, immaginario, ma non per questo meno reali. La loro esistenza è sostenuta dall'universo che il parlante/scrivente è riuscito a creare mediante l'uso della lingua. Queste entità non sono quindi in contrasto con l'assioma esistenziale, in quanto anch'esse godono di una forma di esistenza: di un'*esistenza concettuale* che si esplica attraverso l'uso della lingua.

Nasce da qui la necessità di ampliare il concetto di esistenza che non può restare ancorato al solo mondo reale e deve allargare i suoi confini fino a comprendere altri universi esistenziali. Accanto agli usi della lingua che vertono sul mondo reale, dobbiamo di conseguenza anche ammettere l'esistenza di forme « parasitic » (Searle, 1969:78), entità che pur non facendo parte del mondo reale hanno un proprio stato esistenziale, ovvero *esistono* come oggetti della produzione della mente umana. È infatti l'esistenza in un universo di discorso che stabilisce la referenza del già citato

1. The answer to this problem does not exist.

e di

3. If you were a teacher the principal would hate you.
4. I dreamt about the unicorn you mentioned.

Pur non avendo un'estensione al mondo reale, i sintagmi definiti di *1.*, *3.* e *4.* risultano identificabili all'interno del

contesto di discorso, godono cioè di una esistenza linguistica o concettuale che è stata anche definita *l-esistenza* in contrapposizione alla *r-esistenza* o esistenza reale (Bonomi, 1979: 34). Poiché è rilevante solo ai fini linguistici, appartiene cioè solo al dominio dell'interpretazione, la *l-esistenza* è una forma più debole della *r-esistenza*, che mantiene invece un concetto forte essendo legata all'esistente. Così nel già citato *4.*

4. I dreamt about the unicorn you mentioned.

la presupposizione esistenziale del sintagma definito non è vincolata alla realtà, ma vive una sua esistenza nel mondo onirico; *4.* non è un enunciato semanticamente invalutabile di cui è fuori luogo chiedersi se è vero o falso: l'identificazione del sintagma definito poggia su qualcosa di esistente sul piano linguistico dove si è instaurata una catena relazionale tra *I dreamt* e *the unicorn*. Questo tipo di relazione, che fa rimando ad un'informazione ritrovabile nello spazio linguistico a cui essa appartiene, è una denotazione indiretta[2] che si ottiene mediante il rinvio al contesto, e che può essere stabilita anche da altri elementi della lingua quali *credere, conoscere, immaginare*. Tutti questi elementi, che sono particolarmente rilevanti dal punto di vista dell'interpretazione estensionale[3], per la loro capacità di nominare o di indicare un mondo possibile sono realmente costitutivi di mondi[4]. La presenza dell'articolo, che da solo non può operare univocità di designazione, invita il lettore/ascoltatore a localizzare nello spazio linguistico il referente che il parlante/scrivente ha in mente: sarà poi il contesto linguistico o conoscitivo che, come vedremo più avanti, determinerà l'uni-

[2] Bonomi (1979: 20) la definisce *mediata*.

[3] Gli enunciati in *estensione* riguardano individui attuali, quelli in *intensione* individui possibili, dato che stabiliscono criteri di concepibilità di oggetti.

[4] Il concetto di « costitutivo di mondi » è direttamente ricollegabile ad una conferenza tenuta da Lakoff nel 1986.

vocità di riferimento. Nella individuazione del designato entrano in gioco diversi fattori, alcuni ricollegabili al contesto linguistico ed extralinguistico, altri, da non sottovalutare, legati alle premesse comunicative, al sistema delle credenze e delle aspettative del parlante. Nell'enunciato

4. I dreamt about the unicorn you mentioned.

il parlante presuppone che il suo ascoltatore non collochi *the unicorn* nel mondo dell'esistenza reale, data la premessa comunicativa che egli ha espresso con *I dreamt*, ed usa il sintagma definito perché si aspetta che chi ascolta sia in grado di stabilire la relazione necessaria a localizzare e ad identificare il referente inteso. Si potrebbe asserire che l'identificazione non è altro che il potere di localizzare un determinato oggetto all'interno di uno spazio conoscitivo; ed è proprio questo che la *l-esistenza* richiede, presupponendo allo stesso tempo un bagaglio di conoscenze e di informazioni condivise da entrambi i partecipanti all'atto linguistico. Espressioni come *the answer, the principal, the unicorn* in *1.*, *3.* e *4.* non hanno alcun potere di univocità referenziale se prese isolatamente, ma lo acquistano attraverso una serie a catena, più o meno lunga, di rinvii identificanti che riportano — all'ultimo anello della catena — direttamente al contesto. Il riferimento ha quindi luogo attraverso una serie di relazioni, e per far sì che queste non restino sospese nell'aria, occorre che facciano presa su qualcosa di dato, di familiare o, come dice Bonomi dal cui approccio questa parte è fortemente influenzata, su qualcosa « di *esistente all'interno di un dato schema categoriale.* » (Bonomi, 1975: 110). È grazie alla presenza di questo apparato concettuale che ci è possibile individuare e reindividuare gli oggetti come tali, attraverso le qualità e di *isolabilità* e di *continuità* che li contraddistinguono:

Dire che qualcosa è un oggetto per noi, che è un particolare o un individuo del nostro dominio di conoscenza ... è che esso gode di una *isolabilità* e di una *continuità* tali che è possibile fissare su di esso un

atto mentale unitario. Secondo questa accezione, l'essere di qualcosa non è altro che il suo essere suscettibile di una individuazione univoca ... (Bonomi, 1975: 110).

Grazie a questo apparato concettuale, possiamo quindi individuare gli oggetti cogliendone le qualità precipue che li caratterizzano. La *continuità* permette di localizzare l'oggetto attraverso stati di cose alternativi. Al termine *libro* sottostà una prospettiva concettuale che il parlante ha di *libro*, ed è proprio questo apparato concettuale che gli permette di individuarlo e di continuare ad individuarlo: cioè il libro continua ad essere il libro anche se non è più nella libreria, ad esempio, ma è sul tavolo. L'*isolabilità*, d'altro canto, permette di attribuire all'oggetto qualità che lo distinguono da un altro oggetto, permettendo quindi di coglierlo come individuo di questo o di quel genere, collocato all'interno di uno schema categoriale. L'individuazione di un oggetto si attua sempre attraverso concetti; come dice Searle « it's meaning in the head that determines extensions » (Searle, 1983: 200).

Questa posizione internalista, ricollegabile implicitamente alla posizione fregheana, è espressa in diversi studi recenti. Sostiene che è grazie ad uno stato mentale presente nella mente del parlante e dell'ascoltatore — lo stato mentale di afferrare un'entità astratta o semplicemente di avere un certo contenuto intenzionale — che il parlante e l'ascoltatore possono stabilire la referenza linguistica che si instaura mediante un SN definito, la cui funzione è appunto quella di esprimere un certo contenuto intenzionale.

Ritornando più direttamente al problema dell'esistenza, che è l'oggetto specifico di queste pagine, ricordiamo che se *essere* sta per *essere individuabile all'interno di uno schema categoriale*, ne consegue che menzionare un oggetto in un discorso equivale ad attribuirgli un qualche tipo di esistenza, dato che tutto ciò che è pensabile o dicibile deve necessariamente avere un genere d'essere. Parlare di *Pinocchio* è come dire che questa entità costituisce il correlato di un atto intenzionale unitario, anche

se il suo porsi come esistente si differenzia dall'esistenza presente in un'espressione quale

5. L'attuale presidente della repubblica italiana.

Così in *1.*, *3.* e *4.* l'esistenza che si presuppone è l'oggetto dell'atto intenzionale unitario di chi usa tali enunciati; si è visto come in *4.*, per esempio, l'esistenza fa parte di un ristretto universo conoscitivo che è delimitato da *I dreamt*. Il linguaggio stesso non opera nessuna differenziazione tra il reale e l'immaginario perché può introdurli entrambi in un universo di discorso: la differenziazione va piuttosto ricercata nei livelli di strutturazione che differenziano l'esistente dal fittizio. Ciò che non esiste è caratterizzato dalla fissità del modo di darsi: non si può attribuire una moglie a Sherlock Holmes se questa moglie non è mai stata menzionata dall'autore[5]. L'esistenza di Holmes è stata già fissata, di lui non c'è nulla che possiamo scoprire: le sue proprietà, poiché sono già comprese nella nozione complessiva che lo individua come oggetto, sono *analitiche*. Si contrappongono quindi alle proprietà di tutto ciò che è legato invece all'esistenza reale e che si possono attribuire solo *sinteticamente*, perché vengono scoperte e costruite man mano attraverso l'esperienza. Le proprietà collegate all'esistenza reale non sono immutabili e fissate per sempre, ma possono cambiare, dato che il reale non è un fatto di linguaggio, ma piuttosto di esperienza. Ne consegue che mentre per l'immaginario si può parlare di *esistenza presupposta*, per il reale si deve parlare solo di *esistenza asserita*.

3. Univocità o piuttosto inclusione?

Il significato di univocità di riferimento è un'altra caratteristica enfatizzata e discussa a proposito dell'ar-

[5] Come fa notare Searle (1969: 78): « I fail to refer for there is no fictional Mrs Holmes. Holmes, to speak in the fictional mode, never got married ».

ticolo definito *the*, soggetta anch'essa, come nel caso dell'esistenza, ad analisi di tipo logico. La teoria logica dell'unicità, limitando il campo di osservazione alle descrizioni definite singolari, ha preso in esame solo un ristretto numero di casi; inoltre si è proposta di considerare l'unicità in termini assoluti, pensando che un enunciato possa essere giudicato senza tener conto di chi, come e quando lo ha pronunciato, al di fuori quindi di un qualsiasi contesto di situazione. E nuovamente, come nel caso dell'esistenza, anche nel caso dell'unicità, l'intervento di considerazioni di carattere funzionale-pragmatico ne ha messo in risalto il valore relativo — e non assoluto — nel tentativo diraggiungere livelli di generalizzazione più alti che possano render conto delle diverse occorrenze dell'articolo definito.

La seconda delle tre asserzioni congiunte in cui Russell scompone gli enunciati contenenti descrizioni definite sottolinea, dopo il requisito di esistenza, quello di unicità del denotato. Ed infatti spesso, ma non sempre, se l'articolo definito *the* viene seguito da un nome singolare, ci troviamo di fronte ad un'implicazione di unicità: espressioni quali *the author of the Iliad* or *the father of Socrates* identificano un referente unico. Lo stesso non si può certo dire a riguardo di *the Kings of Europe*: l'unicità non va pertanto vista come una proprietà insita nel significato di *the*, ma piuttosto come una conseguenza delle caratteristiche del nome che segue e di come questo si combina con l'articolo. Inoltre, espressioni quali *the Prime Minister* fanno riferimento ad un individuo unico per quanto riguarda un determinato paese in un determinato periodo storico, ma certo non indicano unicità in senso assoluto. La presupposizione di unicità riesce a spiegare soltanto una parte limitata delle occorrenze dell'articolo, ed ha bisogno di essere integrata in una teoria semantica più ampia. Perfettamente d'accordo con quanto sostiene Hawkins e procedendo nella stessa direzione, preferiremmo quindi sostituire alla nozione di *unicità* quella di *inclusività*, che sembra meglio mettere a fuoco il problema e raggiungere livelli di generalizzazione superiori:

[...] 'inclusiveness'. This term is intended to capture the fact that the reference is all-inclusive, i.e. all the objects in the shared set satisfying the descriptive predicate are being referred to, and none are being excluded (Hawkins, 1978: 161).

Le descrizioni definite stabiliscono quindi una referenza inclusiva della totalità degli oggetti, o entità, o individui di qualunque natura essi siano — sia quindi che denotino unità denumerabili, sia masse — che soddisfino il predicato referenziale all'interno della situazione pragmatica. Consideriamo:

2. The present king of France is wise.
6. Please, remove the snow from the windscreen.
7. Bring the chairs in, it's going to rain.

Nei sintagmi definiti, contenuti in *2.*, *6.* e *7.*, compaiono un nome non denumerabile indicante massa, e due nomi denumerabili indicanti individui, usati uno al singolare ed uno al plurale, e tutti stabiliscono una referenza con la totalità. In *7.* l'intenzione del parlante si potrebbe anche esprimere con *all the chairs*, senza esclusione di alcuna, e in *6.* è proprio all *the snow* che il parlante vuole sia rimossa. Chiaramente il parlante non intende far riferimento a *all the chairs in the world*, né a *all the snow in the world*, ma piuttosto a tutti gli oggetti e a tutta la massa che sono pragmaticamente delimitati. La generalizzazione ricavabile è quindi che le descrizioni definite fanno rimando, nell'ambito delimitato dal contesto di situazione, alla totalità degli individui o all'intera massa. Se infatti la referenza che il parlante vuole stabilire attraverso il sintagma nominale non include la totalità, sorgono delle incomprensioni e l'ascoltatore confuso sarà portato a chiedere spiegazioni ulteriori per disambiguare la referenza e capire effettivamente le intenzioni del parlante. Così per esempio, nel caso di

8. There are three books on the shelf. I want to read the two books.

l'ascoltatore è subito portato a chiedere « Which books? » allo scopo di chiarire la referenza della descrizione defi-

nita, dato che questa non include la totalità degli oggetti enunciati nell'affermazione precedente. In *2.* la totalità degli oggetti è semplicemente *una* ed anche qui, quindi, come in *6.* e in *7.* l'*inclusività* è soddisfatta e l'uso del definito è appropriato e non crea ambiguità. La funzione svolta da *the* negli esempi riportati risulta così molto simile a quella svolta dal quantificatore universale *all*; si confrontino:

9. All men are mortal.
7. Bring the chairs in, it's going to rain.

Sia *all*, sia *the* si riferiscono a tutti gli oggetti nel dominio di quantificazione, includendone la totalità. L'unica differenza è di natura pragmatica, in quanto l'universalità inerente in *7.* è delimitata dall'esistenza degli oggetti in un determinato contesto di situazione comune al parlante e all'ascoltatore. La situazione fa sì che il termine *chairs* sia ristretto ad escludere tutti gli oggetti dello stesso tipo, ma che non fanno parte del contesto di situazione comune e ad includere, allo stesso tempo, tutti gli oggetti di quel tipo presenti nel contesto stesso. Di conseguenza le affermazioni sostenute dai logici e dai filosofi vanno quindi reinterpretate e riesaminate in termini pragmatici, per precisare il concetto di *totalità*; come sottolinea C. Lyons « the totality has to be within the pragmatically constrained set required by the speech act of location » (1980: 166).

È l'inclusione quindi, piuttosto che l'unicità, che svolge un ruolo preminente nel determinare il significato dell'articolo definito, perché è proprio l'inclusione che ci permette di caratterizzarne la differenza d'uso con l'indefinito *a*, il cui significato implica, di contro, esclusione[6].

[6] Come dice Hawkins (1978: 201): « [...] indefinite descriptions do not contrast pragmatically with definite descriptions in the sense that the indefinite referents are not locatable in speaker-hearer shared sets. Instead the contrast is of a more logical kind: exclusiveness, or reference to not-all, versus inclusiveness, or reference to all ».

Esiste infatti un'opposizione semantica tra il concetto di definito, che implica inclusione di tutte le unità a cui il sintagma definito fa riferimento, e quello di indefinito, che implica che vi sono altre entità cui il parlante in quel momento non intende far riferimento. Se si confronta

10. Fred lost an arm in the war.

con

? *11.* Fred lost a head in the war[7].

si nota subito che mentre *10.* è accettabile in quanto Fred ha due braccia e con l'articolo definito si esclude un braccio — cioè la referenza non include la totalità — *11.* risulta a dir poco ambiguo, perché l'unica interpretazione possibile è che Fred abbia perso la testa di un'altra persona. Dovremmo postulare tutto un contesto particolare, in cui Fred sia un sergente che, durante un'azione di guerra, ha perso uno dei soldati della sua pattuglia: usi come questo sono molto specifici e rari e richiedono una serie di giustificazioni contestuali per risultare accettabili. Nell'accezione ordinaria di *11.*, invece, l'articolo definito non può far riferimento alla testa di Fred e contemporaneamente escluderla dal riferimento: di conseguenza l'uso dell'indefinito risulta inappropriato perché non si può escludere almeno un'entità all'interno del dominio pragmatico. Il medesimo contrasto semantico nasce dalle coppie che seguono:

12. The only man at the party was Fred.
? *12a.* An only man at the party was Fred.
13. The brightest child was Harry.
? *13a.* A brightest child was Harry.
14. Fido is the smellier dog of the two.
? *14a.* Fido is a smellier dog of the two.

Il valore semantico di *only*, del superlativo in *est* e della comparazione tra due entità richiede infatti l'uso del

[7] Questi esempi, come *12.*, *13.* e *14.* si rifanno ad Hawkins (1978: Cap. IV e V).

significato totalmente inclusivo di *the*, che viene invece contraddetto dal significato referenziale esclusivo dell'indefinito. La non-grammaticalità che risulta nell'uso di *12a.*, *13a.* e *14a.* risiede proprio nel significato dell'articolo indefinito che è incompatibile con il significato dei modificatori che lo seguono. La teoria dell'inclusione pertanto propone su basi attuali, in termini pragmatici piuttosto che in termini meramente logici, il concetto di presupposizione di univocità. Una tale riformulazione permette una maggiore applicabilità, poiché non riguarda solo i sintagmi contenenti nomi *denumerabili singolari*, ma anche quelli contenenti nomi *denumerabili plurali* e quelli contenenti nomi *non denumerabili*.

3a. Inclusione a preferenza di 'non ambiguità'?

Il carattere inclusivo implicato nell'uso di *the* viene messo in discussione da C. Lyons, secondo cui la totalità dell'inclusione non va vista come parte integrante del significato di *the*, ma piuttosto come una conseguenza dell'uso del definito:

> I wish to claim that the inclusiveness is a consequence of the meaning of the definite article rather being part of the meaning (C. Lyons, 1980: 91).

C. Lyons, esaminando le caratteristiche che hanno permesso di formulare la teoria dell'inclusione, e cioè: *non ambiguità referenziale + contesto linguistico + situazione pragmatica*, sostiene che sarebbe meglio enfatizzare come caratteristica di *the* il requisito di *non ambiguità di referenza*, perché è proprio questo requisito che è essenziale nel significato di *the*. Ritorniamo al caso di *8.*

8. There are three books on the shelf. I want to read the two books.

usato a dimostrazione che la referenza fallisce in quanto l'uso del definito viola il principio dell'inclusione totale. Secondo la linea di C. Lyons, dovremmo attribuire la

mancata referenza del definito all'ambiguità causata dal fatto che potrebbe esserci più di un solo gruppo di libri: dovremmo pertanto mettere da parte il concetto di inclusione per sostituirlo con quello, da lui proposto come più saliente, di non ambiguità referenziale. A sostegno della sua tesi, Lyons discute il caso di

15. Close the door.

pronunciato in una stanza in cui vi sono più porte, di cui però una sola è aperta. In questo caso l'uso del definito risulta appropriato anche se la referenza *non include* tutte e tre le porte perché, secondo Lyons, il significato del verbo, riducendo pragmaticamente la situazione, permette la *non ambiguità* della referenza. Un elemento al di fuori del sintagma nominale disambigua la referenza e fa sì che l'atto linguistico venga completato con successo: sarebbe quindi la *non ambiguità*, piuttosto che l'*inclusione* a permettere la designazione. Ma è proprio il significato del verbo che rende la referenza inclusiva, cioè totalmente inclusiva di quell'unica porta che dovrebbe essere chiusa: non ve ne sono altre aperte. Ci sembra quindi che la generalizzazione da noi appoggiata seguendo una proposta di Hawkins, essendo più astratta, risulti più funzionale e pertanto preferibile. Resta valida infatti anche per *15.* che consideriamo un ulteriore esempio della teoria dell'*inclusione*, piuttosto che un esempio a suo sfavore.

4. Identificazione o piuttosto localizzazione?

Nel discorso complessivo più sopra sviluppato, ci siamo proposti di dar risalto alla proprietà logica dell'*inclusività*[8], ed abbiamo evidenziato che quest'ultima coin-

[8] Searle la definisce *identifiability*, e Stockwell, Schachter e Partee la chiamano *Coextensiveness within a particular set* (1973).

volge due tipi di presupposizione: una di natura logica, che riguarda l'esistenza delle entità determinate mediante l'uso dell'articolato, ed una di natura pragmatica, che riguarda la capacità che l'ascoltatore ha di localizzare il referente all'interno del contesto situazionale-conoscitivo. La localizzazione del referente entro un contesto dato gioca quindi un ruolo molto importante in una teoria comprensiva del definito: per interpretare il sintagma definito l'ascoltatore deve in primo luogo *identificare un contesto*, per poi *localizzare* all'interno di questo il referente.

L'*identificazione*, concetto così caro a Searle, non ci sembra rappresentare a fondo le condizioni sufficienti per l'appropriatezza d'uso dell'articolo definito; la *localizzazione* in un determinato contesto d'uso ne rappresenta invece la condizione indispensabile, oltre che sufficiente: è nel contesto d'uso di una descrizione che compaiono tutte le informazioni necessarie alla decodificazione del sintagma definito. Il contesto d'uso infatti fornisce quell'insieme di informazioni che riguardano non solo il tempo ed il luogo dell'emissione, ma l'intero intreccio di credenze e di aspettative che caratterizzano il rapporto tra parlante ed ascoltatore. Ci sembra quindi che il concetto di *localizzazione in un contesto* risulti più puntuale di quello di *identificazione*, e pertanto ad esso preferibile. In questa ottica l'articolo definito funziona come un atto proposizionale il cui uso da parte del parlante rappresenta l'introduzione di un referente e contiene una simultanea istruzione per l'ascoltatore, quella di impegnarsi in un processo di localizzazione — piuttosto che di semplice identificazione. Dal canto suo, nell'udire il sintagma definito, l'ascoltatore si comporta in questo modo: egli localizza nel suo sistema mentale un contesto d'uso che condivide con il parlante — in virtù dello spazio lingusitico in cui è situato il referente o in virtù dello spazio conoscitivo a cui il referente fa rimando — eliminando contemporaneamente contesti che egli condivide con altri parlanti perché questi potrebbero causare ambiguità.

Per comprendere a fondo le operazioni che il parlante e l'ascoltatore compiono nell'instaurare una referenza, ci sembra però ora indispensabile prendere in considerazione un altro elemento, spesso trascurato o non esplicitato, che ha a che vedere con l'ascoltatore. Ci sembra infatti che la figura dell'ascoltatore/lettore, che pure svolge un ruolo determinante nella buona riuscita della referenza, non sia sempre tenuta sufficientemente in conto. Questo risulta particolarmente evidente nei casi in cui la notorietà contestuale viene data per scontata — ma potrebbe non esserlo — e il successo o il mancato successo della referenza dipende dalla *collaborazione* offerta dall'ascoltatore. Vi sono casi in cui non è garantita la familiarità da parte dell'ascoltatore con il referente introdotto dal parlante, e tuttavia il parlante/scrivente non si preoccupa di fornire premesse esaurienti. È il caso ad esempio di *A* che si rivolge al telefono a *B*:

A: At last you are in Rome! Let's meet at the Colosseum then.

Il parlante si basa sul fatto che il Colosseo è un monumento ben noto e che, dato che l'albergo che egli ha prenotato per l'ospite straniero si trova proprio alle spalle del Colosseo, la referenza avrà successo. Ma non è necessariamente così: il successo o il mancato successo della referenza dipende anche dalla collaborazione che l'ascoltatore è in grado di offrire. L'ospite straniero potrebbe non aver mai sentito parlare del Colosseo, né tanto meno sapere, essendosi recato stanco per il viaggio, direttamente dall'areoporto all'albergo col tassì, che il Colosseo si trova a due passi dall'albergo e che lo vedrebbe subito appena svoltato l'angolo. Egli non offre alcuna forma di collaborazione con il parlante, non riuscendo a localizzare il referente. Di conseguenza dovrebbe chiedere chiarimenti per colmare il divario di informazione, e ci si potrebbe aspettare una sequenza del genere:

A: At last you are in Rome! Let's meet at the Colosseum then.
B: The Colosseum? What's that? Where do you mean?

Esiste quindi un elemento di *cooperazione* col parlante da parte del suo ascoltatore, la cui funzione varia in importanza a seconda dei casi, ma che rappresenta una costante su cui il parlante fa affidamento ogni volta che egli instaura una referenza. Tenendo conto anche di questo elemento, possiamo ora schematizzare le operazioni che il parlante e l'ascoltatore compiono quando si impegnano nella buona riuscita di una referenza implicita:

PARLANTE	ASCOLTATORE
1. Fa uso di una atto proposizionale intenzionale;	1. Localizza nel suo sistema mentale un contesto d'uso corretto per il referente;
2. introduce un referente;	2. ricerca l'informazione per decodificare il referente nello spazio linguistico o nello spazio conoscitivo;
3. istruisce l'ascoltatore a localizzare il referente;	4. elimina contesti che condivide con altri parlanti, per non far sorgere ambiguità;
4. suppone che l'ascoltatore sia in grado di localizzare il referente direttamente, ipotizzandone una collaborazione, specialmente nei casi in cui la notorietà contestuale non sia del tutto implicita.	4. collabora o non collabora con parlante.

Per una migliore leggibilità dello schema qui sopra proposto, ci sembra utile ricordare gli elementi costitutivi di un atto proposizionale intenzionale. Essi sono: a) l'enunciazione di parole collocate in frasi rispecchianti la forma grammaticale caratteristica degli atti proposizionali; b) un contesto in cui tale enunciazione deve essere collocata; c) le intenzioni del parlante che produce l'enunciato[9].

[9] Secondo Searle (1969: 25) un atto proposizionale consiste « in uttering words in sentences in certain contexts, under certain conditions and with certain intentions ... The characteristic grammatical forms of the propositional acts are part of sentences ».

Ciò comporta che un atto proposizionale non può occorrere da solo, ma deve essere inserito all'interno di altri atti illocutivi come, ad esempio, fare un'asserzione o fare una richiesta. Il riferimento e la predicazione, che sono gli elementi costitutivi della proposizione, devono essere collocati all'interno di qualche enunciato: esiste quindi una distinzione tra atto illocutivo e contenuto dell'atto illocutivo, anche se non tutti gli atti illocutivi devono necessariamente avere un contenuto proposizionale (Basti pensare, ad esempio, ad *Hurrah*!).

Il contenuto, in quanto portatore di significato, è in diretta relazione con le intenzioni del parlante, se per comunicare si intende mirare a trasmettere le proprie intenzioni all'ascoltatore. Nel pronunciare *arrivederci* il parlante intende trasmettere all'ascoltatore la propria intenzione di andar via e, non appena l'ascoltatore comprende l'intenzione del parlante, si appropria anche di tale conoscenza. Le intenzioni del parlante sono soddisfatte, di conseguenza, se l'ascoltatore capisce *arrivederci*. L'uso del definito si colloca così in un atto proposizionale *intenzionale*; in quanto il parlante *sceglie* di usare il definito perché ritiene che il suo ascoltatore sia in grado di recepire la segnalazione convogliata con *the* e quindi affida al sintagma definito il referente inteso.

5. L'articolo *THE* nel processo deittico e nel processo anaforico

Per interpretare una descrizione definita l'ascoltatore deve far necessariamente rimando al contesto d'uso in cui il sintagma definito è calato. Dato che l'articolo *the* ha in sé la capacità di collegare la lingua con la lingua, ma anche la lingua con il contesto esterno[10], il rimando può

[10] È naturalmente solo per brevità che usiamo espressioni quali *l'articolo collega* ... o *l'articolo riferisce* ..., in quanto *è il parlante* che attraverso l'uso dell'articolo collega o riferisce.

essere meramente linguistico o *endoforico*, per usare un termine caro ad Halliday, oppure situazionale esterno o *esoforico*. Nel primo caso la referenza va rintracciata all'interno del testo linguistico, nel secondo nel contesto esterno. L'articolo definito, segnalando al parlante di cercare nel testo o altrove l'identificazione del referente, può svolgere dunque entrambe le funzioni, come esemplificano

16. Yesterday I met a girl. The girl was ...

e

17. Pass me the kettle.

Per decodificare *the girl* in *16.* si deve far rimando all'enunciato precedente, la cui funzione tra l'altro, è quella di introdurre l'informazione, *a girl*, cui si fa poi riferimento col sintagma definito. Nel decodificare *the kettle* in *17.*, invece, è la situazione esterna che fornisce l'informazione necessaria, specialmente se l'enunciazione è accompagnata da un gesto ostensivo o dalla direzione dello sguardo.

5a. Valore deittico

L'uso esoforico dell'articolo *the* in enunciati quali *17.* è strettamente vincolato alla situazione immediata in cui si colloca l'enunciazione, e sarebbe difficilmente spiegabile senza far ricorso al contesto extralinguistico. Oltre ai rimandi di questo tipo, l'articolo definito è anche in grado di stabilire collegamenti extralinguistici più complessi, quali quelli enciclopedici, facendo cioè rimando alle conoscenze che il parlante ha del mondo, come in

18. The sun is shining.

e in

19. The Government is not behaving in the right way.

In *18.* l'articolo, o meglio il parlante, attraverso l'uso dell'articolo definito, fa rimando alla conoscenza extralinguistica che egli condivide col suo ascoltatore sull'esistenza di un'unica entità[11]. L'uso di *19.* fa anch'esso rimando ad una conoscenza extralinguistica, per cui si presuppone che parlante ed ascoltatore abbiano almeno in comune l'informazione relativa alla presenza di un certo governo nel paese a cui entrambi appartengono.

L'uso esoforico dell'articolo definito permette anche il rimando ad un'intera classe, come in

20. The Germans are good musicians.

o ad un solo individuo quale rappresentante della classe cui appartiene

21. The rat is larger than the mouse[12].

Quest'ultimo tipo di referenza, che si distacca dal contesto situazionale specifico, viene anche definita omoforica. Nel suo complesso, la funzione svolta dall'articolo definito nella referenza esoforica, potrebbe invece essere definita *generalmente deittica*[13].

---

[11] Si è già fatto rilevare che non vi è alcuna presupposizione di unicità insita nel significato di *the*. La funzione svolta da *the* in *18.* non è quella di indicare unicità di presenza, ma è piuttosto quella di segnalare al ricevente che si fa riferimento ad una specifica entità, senza dare alcuna informazione circa il valore qualitativo o locativo del referente. L'unicità di referenza contenuta in *18.* dipende dall'accoppiamento dell'articolo col nome singolare. Un sintagma definito come *the sun* o *the unicorn* non possiede in se stesso una implicitazione o presupposizione di unicità esistenziale, o almeno non più di quanto non ne possegga *the dog* o *the car*.

[12] Anche *A rat is larger than a mouse* è possibile. La differenza tra il definito e l'indefinito in casi come questo dipende dalla scelta di registro. L'uso del definito si ricollega sempre ad una maggiore formalità.

[13] Sul problema delle parole indice c'è un'ampia letteratura che spazia da filosofi come Peirce e Bar-Hillel, a linguisti come J. Lyons, Slama Cazacu, Antinucci, solo per nominarne alcuni. Una trattazione specifica della deissi esula qui dai nostri intenti, ci limitiamo pertanto

La carica deittica presente nel definito *the* è facilmente ricollegabile all'origine dell'articolo in inglese. Il determinante *se* þæt *seo* da cui deriva l'articolo definito *the*, aveva in origine il valore di pronome/aggettivo dimostrativo; fu proprio il progressivo indebolimento della forza deittica che lo portò ad assumere, ad un certo momento della sua evoluzione storica, compiti che sono accostabili alla funzione svolta dall'articolo definito nell'inglese moderno, lasciando però latente una componente deittica. Bonomi sottolinea come la funzione dell'articolo definito nei sintagmi definiti sia infatti riconducibile a quella svolta da un deittico in senso lato (Bonomi, 1975: Cap. IV). Nell'uso indicativo — o referenziale — di *l'assassino di Smith è pazzo*, si può infatti ritrovare a livello profondo la presenza di un deittico come QUELLO: *QUELLO è pazzo* che mira ad un punto identificabile dello spazio conoscitivo. Anche nell'uso attributivo, quindi *non* referenziale e *non* indicativo: *CHIUNQUE sia l'assassino di Smith è pazzo*, si può vedere un deittico; benché non si arrivi ad una identificazione e non si raggiunge l'obiettivo, si ha anche qui un uso singolare che punta verso qualcosa.

---

a riprendere alcuni degli aspetti salienti del fenomeno e a proporre una bibliografia. Il termine deittico è una famosa espressione del grammatico greco Apollonio Discolo (II sec. d.C.), ripreso poi nell'importante *Sprachteorie* dello psicologo Bühler, e significa appunto 'indicare' il referente. La terminologia usata per descrivere il fenomeno varia; si parla di *indices* (Peirce, 1932), *indicators* (Goodman, 1951), *indexical expressions* (Bar-Hillel, 1954). La deissi non riguarda solo l'articolo definito, ma anche i pronomi personali, i dimostrativi, nonché espressioni spazio-temporali. J. Lyons la definisce « the location and identification of persons, objects, events, processes and activities being talked about, or referred to, in relation to the spatio-temporal context created and sustained by the act of utterance and the partecipation in it, typically, of a single speaker and at least one addressee ». (1977: 637). L'elemento saliente per la comprensione della deissi è la situazione di enunciazione: l'ascoltatore deve rintracciare al di fuori degli elementi linguistici una parte dell'informazione rilevante ai fini della comprensione. Si vedano: Lyons, 1977; Antinucci, 1973; Rauh, 1983: Bar-Hillel, 1954; Peirce, 1932).

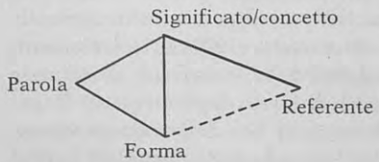
La priorità « genetica » (Bonomi, 1979: 21) della denotazione del referente mediata deitticamente, rispetto a quella mediata linguisticamente, è sostenuta da molti. Halliday e Hasan fanno notare che « the » in many ways resembles the demonstratives, from one form of which it is derived » (Halliday & Hasan, 1976: 70). J. Lyons (1977: 657) sostiene più esplicitamente che il processo anaforico è ricollegabile ad un processo di natura deittica « ... definite referring noun phrases always contain a deictic element ». È proprio la componente deittica latente nell'anafora che dirige l'attenzione ad una parte del testo o co-testo[14], segnalando dove si troverà il referente. Il quale referente *non è* effettivamente ritrovabile nel testo, nel senso che *è strutturato* in quella data situazione per mezzo del testo, ma essendo sempre un oggetto — reale, fittizio o ideale — esiste nella realtà extralinguistica[15].

Già Büler, da psicologo qual era, aveva riconosciuto la maggiore importanza della deissi rispetto all'anafora (che egli chiama *anaphorische deixis*): questo nell'intento di legare i segni lingusitici alla percezione. Per lui, infatti, la connessione dei segni linguistici tra di loro svolge una funzione secondaria nel linguaggio (Büler, 1934).

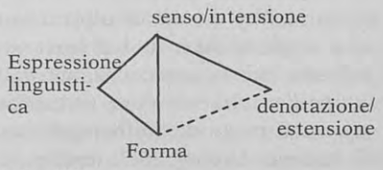
Una posizione diversa è invece quella assunta da Weinrich che sostiene che non si possono differenziare, nell'analisi linguistica, le funzioni deittiche, essendo queste paritetiche. Weinrich è anzi del parere che la deissi

[14] Si intende per co-testo l'nsieme delle regolarità grammaticali e non (metro, ritmo, eufonia) interne al testo.

[15] Si confronti a tale proposito Petöfi (1974: 201-2), che così sintetizza il triangolo semantico, proposto da J. Lyons, cui egli apporta mutamenti per inserirvi la componemte pragmatica:



(Lyons)



(Petöfi)

testuale, o anafora, debba essere privilegiata rispetto a quella extratestuale, poiché un testo, « che è una sequenza di segni pittosto omogenei, è, infatti, più facile da analizzare di qualsiasi situazione di vita, la quale è necessariamente complessa, in quanto consta non solo di segni, ma anche di moltissimi non segni » (Weinrich, 1976: 55).

Al di là delle intrecciate discussioni volte a rivendicare la priorità di importanza tra deissi ed anafora, sembra però evidente la componente deittica dell'articolo definito, che è rintracciabile nella sua genesi: sia nelle lingue germaniche, sia in quelle romanze, l'articolo nasce come dimostrativo e la stessa componente di definito è ritrovabile nei lessemi *this* e *that*. A differenza dei dimostrativi, però, l'articolo definito ha un elemento di neutralità, in quanto non è marcato rispetto alla prossimità del codificatore, e non si flette nel numero.

Questo elemento di neutralità spiega perché *the* deittico non dia al ricevente del messaggio alcun tpo di informazione circa l'ubicazione del referente. Indica solo che il referente è rintracciabile in qualche spazio: dove per spazio occorre intendere non solo un contesto complessivo di discorso, ma anche un contesto di esperienza o uno spazio conoscitivo più ampio (ad esempio di carattere enciclopedico). Quindi *the* non dà informazioni di carattere qualitativo o locativo sul referente, ma si limita a segnalare che il parlante fa riferimento a qualche entità localizzata in un certo spazio non specificato[16].

[16] Una frase deittica non può avere la stessa rappresentazione delle equivalenti frasi esplicite perché una frase deittica non implica lo stesso lavoro concettuale necessario per la costruzione della rappresentazione semantica delle frasi esplicite. Anzi una frase deittica viene usata quando non si è in grado di concettualizzare affatto la situazione in modo da produrre la frase in modo esplicito, o anche quando una tale concettualizzazione risulta troppo complessa. Le frasi deittiche costituiscono una drastica semplificazione della rappresentazione semantica. La semplificazione riguarda non solo il numero ridotto dei componenti usati nel caso deittico, ma anche la semplicità delle opera-

Si può ammettere un uso non strettamente deittico dell'articolo, anche se diversi studiosi ritengono che tal uso sia comunque ricollegabile ad un processo di tipo deittico: « ... reference by means of definite descriptions depends ultimately upon deixis » (J. Lyons, 1977: 657). Se si ammette questo uso non deittico, occorre sottolineare un elemento presuppositivo da parte di chi usa l'espressione definita, e cioè che il ricevente del messagio sia in grado di attuare la decodificazione di *the* perché già in possesso dell'informazione necessaria. Questa informazione, come vedremo, può dipendeere o da una menzione precedente del referente stesso o da un rinvio ad esperienze e conoscenze generali.

5b. Valore anaforico

Nei casi in cui un deittico, quale l'articolo definito, svolge una funzione endoforica, si ha un punto di incontro tra deissi ed anafora[17]. L'uso dell'articolo è anafo-

zioni stesse usate per la concettualizzazione. L'unica operazione concettuale che l'ascoltatore compie, nel caso di frasi deittiche, è quella di comprendere di quale oggetto si tratta e di capire che tale oggetto ha la proprietà di trovarsi nella situazione. Mediante la deissi è quindi possibile riferirsi ad oggetti che non siamo in grado di concettualizzare, perché questi oggetti non vengono presentati secondo le loro proprietà, ma semplicemente come oggetti che si trovano nella situazione (intendendo per situazione quella mappa psicologica che ogni individuo ha dell'ambiente che lo circonda). Le frasi deittiche vengono in genere accompagnate da un gesto indicativo da parte del parlante: questo gesto (che può essere anche la direzione di uno sguardo) aiuta a denotare l'oggetto della situazione alla quale il parlante sta volgendo la sua attenzione.

[17] Un esame del processo anaforico complessivo esula dai nostri intenti: ci limiteremo pertanto a menzionarne alcuni tratti rilevanti, rimandando poi il lettore alla bibliografia citata. L'anafora viene anche chiamata *deissi interna* perché la funzione che svolge nell'economia linguistica — quella di ridurre l'attività codificatrice del nostro pensiero — è assimilabile a quella deittica. Si parla anche di *rappresentazione* (Bally, 1963 e Brunot, 1922), *fonte semantica* (Tesnière, 1965), *sostitu-*

rico quando per interpretarlo occorre far riferimento ad un'altra parte del contesto verbale in cui occorre: il definito con funzione referenziale non ha alcun valore referenziale preso fuori dal testo: esso acquista valore in un contesto linguistico in cui entra in connessione con un altro lessema che gli trasmette l'identificazione. In questa ottica l'anafora è essenzialmente una nozione descrittiva e concettuale, legata all'idea di qualcosa circostritta nello spazio linguistico che potrebbe avere la seguente rappresentazione (Bonomi, 1979: 23):

$$1 \text{ --- un } \varphi \text{ --- } \longleftarrow \text{ ... il } \varphi \text{ ...}$$

Qui l'identificazione del definito è legata al contesto linguistico, alla presenza cioè di un altro enunciato. Si avrebbe così una relazione interfrasale: un primo enunciato definibile *predecessore*, ... *un* φ ..., introduce l'informazione mediante l'uso dell'indefinito; a questo fa seguito un altro enunciato, il *successore* evidentemente dipendente da quanto detto precedentemente nel testo linguistico. L'articolo *the*, funzionando come indicatore di coreferenza linguistica ha un posto fisso nella linearità ... *a* ... *the* ..., non è spostabile senza causare un mutamento nell'interpretazione della sequenza linguistica, come risulta evidente negli esempi riportati:

22. Someone came into the room and told *a* boy that the police were outside, while *the* boy was talking to a pretty girl.
23. Someone came into the room and told *the* boy that the police were outside, while *a* boy was talking to a pretty girl[18].

zione (Bloomfield, 1933), *congiunzione* (Fillmore, 1968): terminologia che evidenzia gli aspetti ritenuti più salienti nella costituzione dell'anafora. Questa infatti, agendo come abbreviazione contro l'eccesso della ridondanza linguistica (è il caso ad esempio del frequentissimo fenomeno della pronominalizzazione) agisce come un sostituto che in certe circostanze convenzionali rimpiazza un qualunque elemento appartenente ad una classe di forme linguistiche (nome, aggettivo, verbo, frase) ma anche come meccanismo di congiunzione tra frasi capace, ad esempio, di stabilire una connessione semantica tra due frasi che non sono unite sintatticamente. Si veda anche Webber, 1979.

[18] Gli esempi sono tratti da Kempson 1975: 103.

In *22.* poiché si rispetta la linearità ... *a* ... *the* ... si stabilisce una coreferenzialità tra *a boy* e *the boy*; la stessa coreferenzialità non è rintracciabile in *23.*, dove la sequenza degli articoli risulta ... *the* ... *a*.... Infatti, se si mira ad una correlazione, l'uso di *the* in seconda istanza dopo di *a* in prima è indispensabile. Nel momento in cui in *22.* si sostituisce *the boy* con *a boy*, si deve necessariamente dedurre che vi sono due ragazzi in gioco e non soltanto uno. Su queste basi sembrerebbe dunque che la funzione del sintagma definito sia quella di rappresentare la seconda menzione dell'entità descritta con l'uso del sintagma stesso. Anche J. Lyons (1977: 699) nell'indicare l'anafora vuole mettere in risalto, come Bonomi, la posizione occupata nella sequenza linguistica e parla di « antecedent »: è l'antecedente che stabilisce la referenza del sintagma definito che si trova così ad avere lo stesso referente dell'indefinito. È grazie ad una menzione precedente — dipendente da una relazione temporale che esiste tra l'espressione anaforica ed il suo antecedente — che si può risolvere l'anafora ed interpretare il sintagma definito.

La nozione di menzione precedente non copre però tutti i casi, ed è solo parzialmente condivisa da Halliday e Hasan (1976: 72): ammettendo che vi sono vari casi in cui la referenza di *the* è anaforica in senso pieno, sostengono che l'anafora non riesce a spiegare la maggior parte delle occorrenze, in quanto « in pragmatic speech *the* is primarily exophoric, and in most other varieties of spoken and written English its predominant function is cataphoric ». A sostegno di quanto giustamente osservato e di come una stessa occorrenza dell'articolo definito possa svolgere contemporaneamente funzioni diverse, egli cita ad esempio:

24. Last year we went to Devon for *a* holiday. *The* holiday we had there was the best we've ever had.

In *the holiday* è facilmente rintracciabile un uso anaforico legato ad *a holiday*, ma anche un uso cataforico, giacché *the holiday* è seguito dalla relativa *we had there* che definisce ulteriormente. Non essendo dunque la posizione dell'elemento che stabilisce la referenza sempre fissa, ma

legata alle variazioni che impone l'ordine della catena parlata, piuttosto che parlare di *menzione precedente*, sarebbe forse più opportuno parlare di *source semantique* (Tesnière, 1965: 87) che mette in evidenza la relazione transfrastica che l'anafora riesce a stabilire. Non è tra l'altro indispensabile, anche nei casi di anafora pura, ripetere lo stesso lessema; si considerino:

25. Tom mounted *a horse. The horse* pawed the ground.
26. Tom mounted *a horse. The animal* pawed the ground.
27. Stella *worked two years in London. The job* was very demanding.

In *25.* si riprende lo stesso lessema, ma in *26.* l'antecedente risulta sostituito da un altro sintagma, ed in *27.* appare evidente che il predecessore può anche non essere affatto un sintagma. Inoltre, ancora, una referenza stabilita mediante l'anafora può avere come antecedente un'espressione ben diversa dal successore, ma in qualche modo ad esso associabile:

28. John has bought *a* new *house. The garage* is very big.

In *28.*, una volta nominata *a house*, una volta introdotta quindi la fonte di informazione, il parlante può continuare a parlarne usando qualunque lessema le sia associabile[19], senza per altro causare ambiguità. Così il parlante può andare avanti nella comunicazione parlando di *the main door, the windows, the size* e così via[20]. Se la

[19] È da notare che nei casi di anafora associativa, in cui compaia quindi una referenza implicita, l'articolo determinativo non è sostituibile né con un dimostrativo né con una ripresa pronominale. Si confronti a questo proposito Conte, 1978: 49.

[20] Per spiegare l'uso dell'articolo definito in casi come *28.* Weinrich (1976: 64) enuncia la cosiddetta 'regola del quadro': « la regola del quadro detta che il quadro semantico è la preinformazione (tematica) per tutti i suoi contenuti » e fa notare che questa regola vale soprattutto nelle descrizioni. Halliday e Hasan (1976: 285) ricorrono invece alle espressioni « relazione parte-tutto » e « relazione fra membri di un insieme lessicale ». Dressler (1972) parla di « anafora semantica », Isenberg (1977) di « referenza implicita », mentre Hawkins (1978) di « anafora associativa ».

notorietà associativa è condivisa da parlante ed ascoltatore, non occorre usare alcun tipo di modificatore per portare avanti la referenza con successo; se tale notorietà non è condivisa dall'ascoltatore, la presenza di un modificatore è essenziale. Ci riferiamo qui a quei casi d'uso dell'articolo definito denominati nella letteratura a riguardo *unfamiliar uses*, usi che non trovano infatti spiegazione nella teoria della familiarità di Christophersen. In questi casi la funzione svolta dal modificatore che segue il sintagma è di primaria importanza, anzi è indispensabile per giustificare la presenza dell'articolo definito. Sono tutte occorrenze *cataforiche*, dato che l'articolo è definito grazie alla post-informazione, in cui *the* compare come prima menzione. Questo sembrerebbe appoggiare la tesi di Halliday più sopra menzionata, che la maggior parte delle occorrenze anaforiche di *the* sono in realtà cataforiche in quanto fanno riferimento ad un'informazione che segue la presenza del sintagma definito. Questa informazione agisce come elemento restrittivo del sintagma stesso, come appare evidente dagli esempi che seguono, dove si incorrerebbe in una sgrammaticatura se il definito venisse sostituito con un indefinito:

29. Lola doesn't like *the* people she works with.
30. I recalled *the* sweet little child that Harry used to be.
31. I don't like *the* colour red.
32. *The* fact that everyone speaks a language is not surprising.
33. What can you tell me about *the* content of this book?

Distinguiamo, in casi come questi, le relative che potremmo definire normali, come *29.*, da quelle predicazionali, come *30.*, sulla base di differenze semantiche oltre che sintattiche. Sia *29.* sia *30.* presentano nella struttura superficiale una relativa che funziona da elemento restrittivo, permettendo l'uso del definito. Nel caso della relativa predicazionale però, entra in gioco un altro elemento, la semantica della predicazione, che genera un'incompatibilità con l'indefinito — indefinito invece presente nella struttura profonda dell'enunciato. Le relative predicazionali hanno, infatti, un'origine diversa dalle relative normali; *30.* deriva, come fa notare Hawkins, da *30a.*:

30a. I remember that Harry used to be a sweet little child.

Inoltre in *29. the people* non è ovviamente coreferenziale con *Lola*, laddove in *30. Harry* e *the sweet little child* sono un'unica persona, il che permette ad Hawkins di concludere che la relativa predicazionale *that Harry used to be* può essere considerata come un modificatore restrittivo che agisce a livello semantico, « since it serves to distinguish one sweet little child, the one that Harry used to be, from others » (Hawkins, 1980: 57).

Su motivazioni di incompatibilità semantica si spiegano anche *31.* e *32.* che non possono prevedere la sostituzione di *the* con *a* senza generare sgrammaticature. nel caso di *31.*, *red* funziona come nominale che ha la forza di restringere i colori al solo rosso; pertanto non è possibile sostituire *a colour red* a *the colour red*. Lo stessa vale per *32.* con l'unica differenza che in questo caso non è un nominale, ma piuttosto un'intera espressione ad agire da restrittivo: anche qui una sostituzione tra gli articoli comporterebbe la presenza di 'altri fatti', il che entrerebbe in contraddizione semantica con l'espressione restrittiva.

5c. Alcune riflessioni

La distinzione discussa nelle pagine precedenti a proposito di *the* deittico e di *the* anaforico non è poi così netta come si potrebbe pensare. Mentre da un lato vi sono considerazioni che potrebbero portare a riconoscere una maggiore importanza al processo deittico in generale, ve ne sono altre che farebbero ricollegare la deissi ad un più generale processo anaforico. La priorità di un processo anaforico si potrebbe sostenere con diverse argomentazioni. In primo luogo, come abbiamo visto, vi sono casi in cui il processo anaforico non è riconducibile ad un processo deittico: *Yesterday I met a girl ...; the girl ...* . Il primo enunciato introduce nel testo linguistico l'informa-

zione, *a girl*, che sarà poi ripresa nell'enunciato seguente, *the girl*. Se invece si pensa che ciò che è mostrabile deitticamente è sempre dicibile, anche se con uno sforzo linguistico, ci si può rendere conto della rilevanza del processo anaforico.

Inoltre vi sono alcuni usi deittici che potrebbero anche essere ricondotti ad un'informazione presente in qualche modo nel testo. Se si esamina un enunciato come

34. The girl is in love.

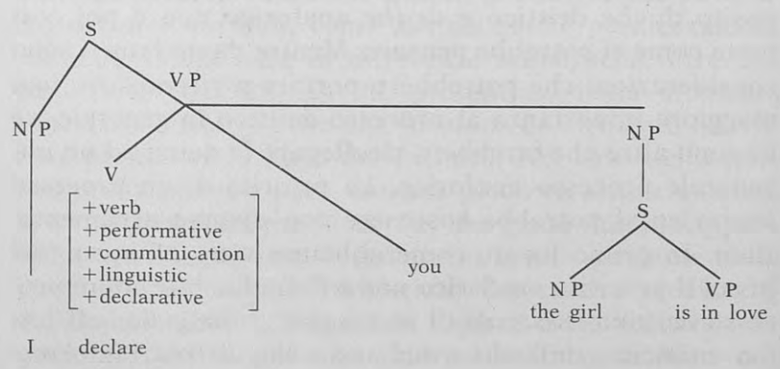
pronunciato in un dato momento spazio-temporale da un parlante *A*, si potrebbe riscriverlo sotto forma di

34a. A declares that the girl is in love.

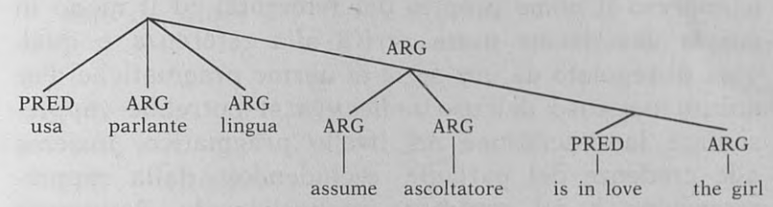
dove il livello performativo risulta esplicito. Un'espressione dichiarativa può essere analizzata come contenente un performtivo implicito, la cui struttura profonda contiene un verbo principale che rappresenta esplicitamente l'intenzione del parlante; secondo Ross (1969: 24):

Every declarative sentence will be derived from a deep structure containing as an embedded clause what ends up in surface structure as an important clause.

Così, per *34.* si potrebbe avere la seguente rappresentazione:



34. potrebbe anche essere rappresentata direttamente a livello di componenti semantici, secondo l'analisi del performativo di Parisi e Antinucci (1977: 152-169):



la cui lettura risulterebbe: il parlante usa il linguaggio perché l'ascoltatore assuma che *the girl is in love*. In questo modo un contesto extralinguistico potrebbe essere visto come una frase principale e di conseguenza il processo deittico potrebbe essere considerato come una specie di anafora, non rilevandosi nessuna differenza tra i rapporti che intercorrono tra una frase e la sua struttura performativa e quelli che collegano una frase dipendente ad una frase principale.

Laddove invece si voglia dare maggior risalto alla deissi rispetto all'anafora, anche nel caso del riferimento linguistico si fa uso del termine *deissi* e si parla infatti di *deissi interna*, per il riferimento endoforico, in opposizione alla *deissi esterna*, collegata al riferimento esoforico. Chi sostiene la priorità deittica dell'articolo definito la basa, oltre che su fattori genetici e storici, anche su fattori di natura pragmatica. Una componente deittica, si è visto, è rintracciabile in entrambi gli usi attribuibili a

35. L'assassino di Smith è pazzo.

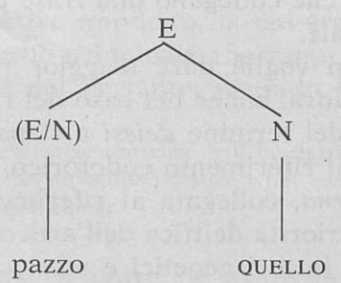
anche se nel caso dell'uso indicativo l'obiettivo è puntato e raggiunto; e nel caso dell'uso non indicativo l'obiettivo è puntato, ma non raggiunto, e si ha una deissi incompleta. Entrambi gli usi potrebbero essere esemplificati col ricorso ad una grammatica categoriale semplice che preveda due livelli di rappresentazione: il livello *a* riguarda le informazioni di natura pragmatica, il livello *b* il contenuto proposizionale della frase. Nel caso dell'uso

indicativo la descrizione non è di per sé determinante al fine di stabilire la referenza, in quanto parecchie altre descrizioni potrebbero svolgere la stessa funzione (compreso il nome proprio del referente) ed il modo in cui la descrizione usata arriva alla referenza è qualcosa di regolato da una serie di norme pragmatiche. Per questo nel caso dell'uso *indicativo* si potrebbe rappresentare la descrizione nel livello pragmatico, insieme alle credenze del parlante, escludendola dalla rappresentazione *b* del contenuto proposizionale. Potremmo quindi avere con Bonomi (1975: 90-92) la seguente rappresentazione:

Uso indicativo

a l'assassino di Smith ⟶ QUELLO

b



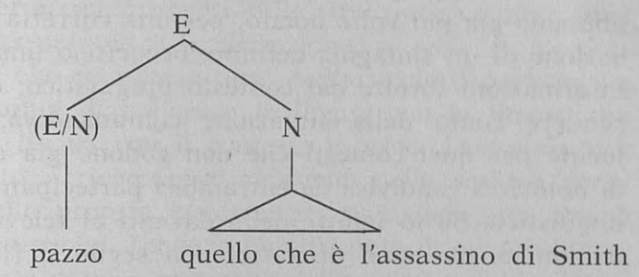
E = ENUNCIATO
N = NOMINALE
E/N = PREDICATIVO

Nel caso dell'uso non indicativo, invece, il contenuto descrittivo è fondamentale, non vi sono alternative per il parlante e pertanto la descrizione dovrebbe entrare a far parte del livello di rappresentazione *b* insieme con il contenuto proposizionale. Si avrebbe pertanto la seguente rappresentazione:

Uso non indicativo

a l'assassino di Smith ⟶ quello che è l'assassino di Smith

b



Il livello di rappresentazione *a* ci rende conto di come identifichiamo gli oggetti, mentre il livello *b* di cosa diciamo di essi. Entrambe le rappresentazioni danno risalto, dunque, al valore deittico dell'articolo e ci indicano anche il modo in cui la descrizione definita identifica un oggetto. Il modo in cui la descrizione definita identifica un oggetto è in stretta relazione con la figura del parlante; la codificazione è infatti egocentrica, dato che esprime relazione che appartengono alla dimensione del codificatore. Come fa notare G. Rauh (1983: 9): « the encoder represents the center of orientation of his message, his visual angle, his point of view, or, in short, his perspective is linguistically manifested in his message ». Questa citazione, e se ne potrebbe riportare molte altre, sottolinea come sia il parlante che, per mezzo dei termini, fa riferimento e ci permette di ribadire, quindi, che il riferimento è una problematica che investe non solo la semantica, ma anche la pragmatica. Come si è visto, la decodificazione di una descrizione definita non dipende solo dalla categoria semantica, ma piuttosto dalle credenze ed aspettative del parlante, oltre che dal contesto e dalle presupposizioni del parlante in quel contesto.

6. Contesti d'uso

Alla luce del discorso complessivo sviluppato nelle pagine precedenti, cerchiamo ora di generalizzare i contesti d'uso appropriati per l'articolo definito *the*. Come abbiamo già più volte notato, per una corretta decodificazione di un sintagma definito, occorrono una serie di informazioni fornite dal contesto pragmatico, capaci di rendere conto della situazione comunicativa, specialmente per quei contesti che non godono già di per sé di notorietà condivisa da entrambi i partecipanti all'atto linguistico. Se io infatti siedo davanti al televisore con un amico, ma sono distratto, non seguo il film giallo che è in onda e, trasportato dai miei pensieri, dico:

A: « The unicorn was eating weed ».

la referenza fallirà senz'altro perché non vi è alcuna premessa comunicativa che aiuti l'ascoltatore a localizzare *the unicorn*; per cui devo aspettarmi una sequenza del genere:

B: « The unicorn? What do you mean? Which unicorn are you talking about? »

A: « Oh, yes, you're right ... I didn't tell you about it. Well, last night I dreamt about a unicorn ... »

B: Oh, I see ... and the unicorn was eating weed? »

In presenza di un divario di informazione, evidenziato dall'uso di *the*, l'ascoltatore non riesce a localizzare in modo pertinente il designato, se non interviene in suo aiuto un complesso di premesse comunicative. Sono queste premesse, piuttosto che i valori semantici di cui l'articolo è portatore, a dargli le informazioni necessarie a disambiguare la referenza. Inoltre entra anche in gioco quell'elemento di *collaborazione* cui abbiamo fatto riferimento in *4.*, e che ha a che vedere con le operazioni che parlante ed ascoltatore compiono ogni qualvolta si voglia instaurare una referenza. Il decodificatore, nei casi di notorietà contestuale non del tutto esplicita, nell'udire il sintagma definito, può essere in grado di collaborare subito o no. Può comprendere che *the unicorn* designa un dato individuo pertinente ad un certo spazio, identificato da *I dreamt*, ma potrebbe anche non essere in grado di collaborare e chiedere ulteriori chiarimenti sulla situazione comunicativa che gli permettano la localizzazione.

Dato che attraverso l'uso dell'articolo il parlante ha la possibilità di collegare la lingua con la lingua, ma anche la lingua con il contesto esterno, l'ascoltatore è indirizzato a ricercare il referente nella sezione pertinente delle proprie conoscenze linguistiche, ma anche extralinguistiche. Tenendo quindi conto di quanto precedentemente detto a proposito della *deissi* e dell'*anafora*, possiamo operare una prima suddivisione tra contesti d'uso *endoforici* e contesti d'uso *esoforici*.

Un primo contesto d'uso di natura endoforica, o linguistica, è quello in cui l'uso dell'articolo segnala che l'entità in questione può essere localizzata attraverso l'informazione contenuta in una parte subito seguente del testo (*catafora*), come in:

4. I dreamt about the unicorn you mentioned.
36. This is not the right way to get in touch with her.
37. The wines of France are excellent.

In *4.*, *36.*, *37.* l'articolo *the* segnala che sono i modificatori del nome che contengono l'informazione atta a permettere la localizzazione; questi elementi sono rispettivamente: *you mentioned, right ... to get in touch with her, of France*. L'articolo segnala che nell'ambito della classe generale indicata nel sintagma nominale, si devono intendere solo quelle entità che sono specificate dai modificatori.

L'articolo *the* può anche rimandare a parti precedenti del testo in quanto portatrici dell'informazione necessaria, come in

38. She took a match out. But the match was damp and it didn't strike.

Questo contesto è ricollegabile alla referenza *anaforica* vera e propria instaurata sulla sequenza lineare ... *a* ... *the* ... e di cui abbiamo parlato specificamente a proposito del valore anaforico di *the*. Al decodificatore si richiede una sola conoscenza testuale: l'informazione contenuta nella frase precedente che gli farà capire *which match* si intende.

Un contesto del tipo

39. John has bought a new house. The garage is very big.

fa anche parte di un contesto anaforico, ma di tipo associativo. Occorrenze del genere sono molto frequenti: una volta introdotta l'informazione attraverso l'uso dell'indefinito, il parlante si può ricollegare all'informazione data con ogni tipo di associazione logica, senza alcuna altra menzione. Questa associazione permette così al parlante di introdurre elementi dello stesso gruppo semantico: ha successo, naturalmente, se l'ascoltatore condivide almeno in parte lo stesso tipo di informazione del suo interlocutore, altrimenti la ripresa anaforica non è possibile. L'ascoltatore, quindi, condividendo con il parlante l'abilità di tessere una rete di rapporti, è in grado di localizzare il riferimento, ottenuto mediante l'anafora associativa, in un dato spazio conoscitivo: cioè può localizzarlo in base a certi dati della sua esperienza.

Un contesto, invece, del tipo

17. Pass me the kettle.

ci ricollega subito all'uso *deittico*, e quindi *esoforico*, di *the*. L'ascoltatore deve collegare *the kettle* nella situazione *immediata* di cui lui e il parlante sono partecipi al momento dell'emissione dell'enunciato: il referente è presente all'atto della situazione ed è anche visibile. Il valore ostensivo dell'articolo in questo contesto risulta evidente dalla possibilità di sostituire *the* con *this* o *that*:

17. Pass me this/that kettle.

La sostituzione dell'articolo con il dimostrativo non è invece possibile in un contesto del tipo

40. Beware of the dog.

a meno che il cane non sia effettivamente visibile o comunque percepibile. Se il cane non è visibile, l'ascoltatore/lettore può solo evincerne la presenza: l'articolato serve ad informarlo che esiste un cane e che è da questo che occorre guardarsi. Questa differenza è saliente e serve anche a distinguere l'uso di *the* dall'uso di *this* e *that*. Se il cane non è visibile, infatti, la sostituzione dell'articolo col dimostrativo

? *40b.* Beware of this/that dog.

susciterebbe inevitabilmente la richiesta di colmare il divario di informazione, attraverso un domanda del tipo

« Which dog do you mean? »

In altri contesti, invece, l'ascoltatore non può servirsi della situazione immediata, e tanto meno della visibilità del designato, come in

41. Let's meet at the club.

Chi ascolta deve cercare l'informazione nel bagaglio di conoscenze che ha in comune con il parlante: il contesto di *41.*, infatti, è un contesto di situazione *allargato* che supera i limiti del visibile o dell'immediato. Ma essendo membri di una stessa comunità, il riferirsi ad un monumento famoso, o a *the Church*, o a *the President* o a *the club* non crea un divario di informazione: il parlante e l'ascoltatore condividono la consapevolezza che esiste una sola entità di quel tipo che è *in focus*, salvo indicazioni contrarie. Pertanto *the club* va inteso come *our club*, e in

42. Sh! The baby is just off to sleep.

non c'è certo bisogno di specificare ulteriormente di quale bambino si tratta; lo si farebbe soltanto nel caso in cui non ci si volesse riferire a quell'unico *baby* che fa parte della famiglia o che è comunque *in focus*. Il parlante in casi come questo non si preoccupa quindi di introdurre prima l'informazione attraverso l'uso dell'articolo indefinito o altre premesse comunicative come in *41b.*:

41b. There's a club in our town. We are both members of that club. Let's meet at the club.

41b. è concepibile solo nei casi in cui il parlante miri ad effetti comunicativi particolari. Dovremmo immaginare, ad esempio, un contesto in cui il parlante vuole convincere l'ascoltatore reticente a discutere di un determinato fatto, e vuole sollecitarlo ad incontrarsi al *club* dove la presenza di entrambi è pienamente giustificata ed il colloquio non darebbe quindi nell'occhio. Ma altrimenti il contesto di *41.* è pienamente accettabile per la prima menzione di *the* che viene a svolgere contemporaneamente la funzione di introdurre il referente e di localizzarlo.

Il contesto d'uso che si ricollega ad una situazione non immediata, ma *allargata* può anche informare che l'articolo definito vuol fare riferimento ad un'intera classe o ad una entità quale rappresentante della classe cui appartiene. È il caso ad esempio di

20. The Germans are good musicians.

o di

43. The pheasant is considered a traditional dish in this part of France.

Differente ancora è il contesto di

44. This is the kitchen.

pronunciato da una giovane sposa che mostra la sua casa a degli ospiti. Qui il predicato descrittivo sconosciuto sembrerebbe essere introdotto in una situazione di enunciazione immediata e visibile mediante l'espressione introduttiva *this is...* In realtà il contesto di *44.* potrebbe essere meglio ascritto ad un contesto di tipo conoscitivo che fa rimando ad una conoscenza generale; si sa che in ogni casa c'è una stanza — o almeno un angolo — adibita a cucina e quindi l'ascoltatore conosce per via enciclopedica il contesto naturale di *the kitchen.* Essendo il referente inserito nel suo contesto naturale, infatti, l'articolo definito è appropriato; non lo sarebbe invece nel caso in cui il referente venisse estrapolato da tale contesto naturale. A un bambino che studia l'inglese e che trova una scheda che riproduce una cucina, si direbbe:

44b. This is a kitchen.

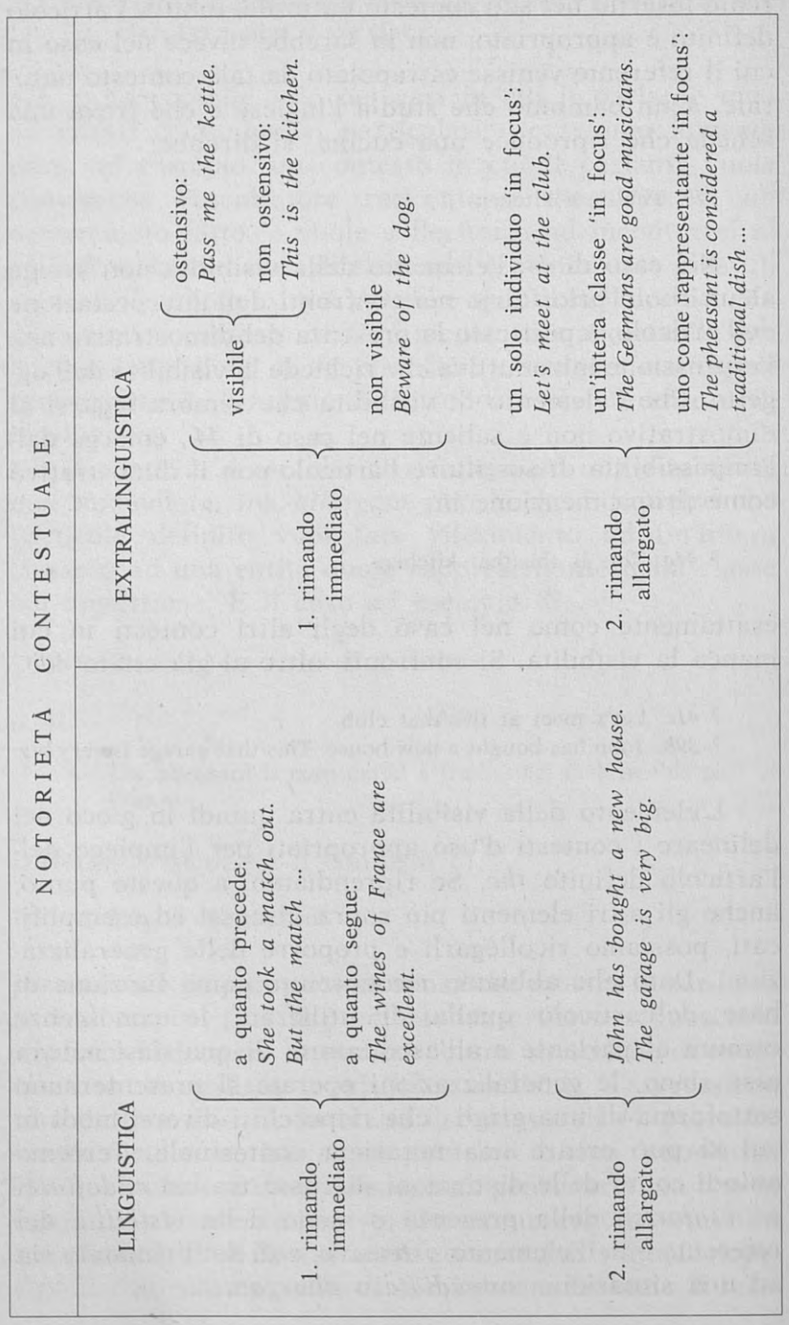
Nel caso di *44.* l'elemento della visibilità non svolge alcun ruolo prioritario nei confronti dell'interpretazione dell'articolo, è piuttosto la presenza del dimostrativo nell'espressione introduttiva che richiede la visibilità dell'oggetto. Che l'elemento di visibilità che sembra legarsi al dimostrativo non è saliente nel caso di *44.*, emerge dall'impossibilità di sostituire l'articolo con il dimostrativo come prima menzione in

? *44c.* This is this/that kitchen.

esattamente come nel caso degli altri contesti in cui manca la visibilità. Si confronti, oltre al già citato *40b.*,

? *41c.* Let's meet at this/that club.
? *39b.* John has bought a new house. This/that garage is very big.

L'elemento della visibilità entra quindi in gioco nel delineare i contesti d'uso appropriati per l'impiego dell'articolo definito *the.* Se riprendiamo, a questo punto, anche gli altri elementi più sopra discussi ed esemplificati, possiamo ricollegarli e proporre delle generalizzazioni. Dato che abbiamo riconosciuto come funzione di base dell'articolo quella di utilizzare le conoscenze comuni al parlante e all'ascoltatore, di qualsiasi natura esse siano, le generalizzazioni operate si presenteranno sottoforma di una griglia che rispecchi i diversi modi in cui si può creare una notorietà contestuale. Terremo quindi conto delle distinzioni discusse tra usi *endoforici* ed *esoforici,* della presenza o meno della *visibilità* del referente e dell'elemento *ostensivo,* e di se il rimando sia ad una situazione *immediata* o *allargata.*



RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Antinucci, F. Novembre 1973, « Sulla deissi », ciclostilato C.N.R.

Atti del Seminario 1978, « Sull'anafora », Firenze, Accademia della Crusca.

Bach, E. & Harms eds. 1968, *Universals in Linguistic Theory*, Holt, Rinehart & Winston.

Bally, C. 1963, *Linguistica generale e linguistica francese*, Milano, Il Saggiatore.

Bar-Hillel, Y. 1954, « Indexical Expressions », *Mind*, Vol. 63, 359-79.

Bloomfield, L. 1933, *Language*, New York, Holt, Rinehart & Winston.

Bonomi, A. 1975, *Le vie del riferimento*, Milano, Bompiani.

Bonomi, A. a cura di 1978, *La struttura logica del linguaggio*, Milano, Bompiani.

Bonomi, A. 1979, *Universi di discorso*, Milano, Feltrinelli.

Brunot, F. 1922, *La pensée et la langue*, Parigi, Masson.

Bühler, K. 1934, *Sprachteorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*, Jena, Fischer.

Christophersen, P. 1939, *The Articles: A Study of Their Theory and Use in English*, Copenhagen, Munksgaard and Oxford U.P.

Conte, M. E. a cura di 1977, *La linguistica testuale*, Milano, Feltrinelli.

Conte, M. E. 1978, « Deissi testuale ed anafora », in Atti del Seminario « Sull'anafora » 1978, 37-54.

Donnellan, K. S. 1966, « Reference and Definite Descriptions », ora in Bonomi 1978, 225-248.

Dressler, W. 1972, trad. ital. *Introduzione alla linguistica del Testo*, Roma 1974, Officina Edizioni.

Fillmore, G. J. 1968, « The case for case », in Bach & Harms 1968, 1-88.

Frege, G. 1892, « Über Sinn und Bedeutung », ora in Bonomi 1978, 9-32.

Halliday, M. A. K. & R. Hasan 1976, *Cohesion in English*, London, Longman.

Hawkins, J. A. 1978, *Definiteness and Indefiniteness*, London, Croom Helm.

Hawkins, J. A. 1980, « On Surface Definite Articles in English », in Van Deur Auwere 1980.

Jacobs, R. & Rosenbaum eds. 1959, *Readings in English Transformational Grammar*, Ginn and Co.

Jacobson, R. ed. 1970, *Problemi attuali della linguistica*, Milano, Bompiani.

Jespersen, O. 1949, *Modern English Grammar*, VII, Copenhagen, Munksgaard.

Kempson, R. 1975, *Presupposition and the Delimitation of Semantics*, Cambridge, Cambridge U.P.

Lyons, C. 1980, « The Meaning of the English Definite Article », in Van Deur Auwere 1980.

Lyons, J. 1977, *Semantics*, London, Cambridge U.P.

Parisi, D. e F. Antinucci 1977, *Elementi di Grammatica*, Torino, Boringhieri.
Peirce, C. 1932, « Alla ricerca dell'essenza del linguaggio », in Jacobson 1970, 27-45.
Petöfi 1974, « Semantics, Pragmatics, Text Theory », ora in Conte 1977, 195-223.
Rauh, G. ed. 1983, *Essays on Deixis*, Tübingen, Gunter Narr Verlag.
Ross, J. R. 1969, « On Declarative Sentences », in Jacobs & Rosenbaum 1969, 222-272.
Russell, B. 1905, « On Denoting », ora in Bonomi 1978, 179-195.
Searle, J. R. 1969, *Speech Acts*, London, Cambridge U.P.
Searle, J. R. 1979, *Expression and Meaning*, London, Cambridge U.P.
Searle, J. R. 1983, *Intentionality*, London, Cambridge U.P.
Stockwell, R. P., P. Schachter e B. H. Partee 1973, *The Major Sintactic Structures of English*, New York, Holt, Rinehart & Winston.
Strawson, P. 1950, « On Referring », ora in Bonomi 1978, 197-224.
Tesnière, L. 1965, *Éléménts de sintaxe structurale*, Paris, C. Klincksieck.
Van Deur Auwere, J. ed. 1980, *The Semantics of Determiners*, London, Croom Helm.
Webber, B. L. 1979, *A formal Approach to Discourse Anaphora*, New York, Garland Publishing.
Weinrich, H. 1976, « Textsyntax des französischen Artikels », ora in Conte 1977, 53-65.

DUE INTERPRETAZIONI DI *OSSIAN*: CESAROTTI E GOETHE

di

Andrea Sirotti

I. Ossian in Italia: la traduzione di Cesarotti

Melchiorre Cesarotti (1730-1808), abate padovano di idee illuministe e profonda cultura classica, fu il primo italiano a tradurre Ossian e il primo europeo in assoluto a fornire una versione completa dell'opera di Macpherson. Le sue traduzioni furono veramente molto tempestive se si pensa che egli iniziò quella di *Fingal* già negli ultimi mesi del 1762 a poco meno di un anno dalla comparsa dell'originale in Inghilterra.

La prima edizione uscì a Padova nel dicembre del 1763 per i tipi del Comino e comprendeva tutte le poesie ossianiche stampate da Macpherson nel 1762 con l'eccezione di *Oithona* e di *Berrathon*. Il caloroso interesse suscitato da questa edizione spinse Cesarotti a stamparne un'altra nel 1772, ancora presso il Comino di Padova, contenente oltre alle versioni rivedute e corrette delle poesie della prima edizione, anche quelle di tutte le liriche pubblicate nel frattempo da Macpherson. Questa seconda edizione era corredata da un *Discorso* introduttivo ad opera del traduttore e da una traduzione della *Critical Dissertation on the Poems of Ossian* di Hugh Blair, che venne stampata al posto delle osservazioni che Cesarotti stesso nella prima edizione aveva aggiunto alla fine di ogni canto o poesia. Nel 1801 usciva a Pisa, dopo molte ristampe della seconda, la terza e defini-

tiva edizione, nella quale Cesarotti aggiungeva numerose note e variava alcuni passi del testo confrontandoli con l'originale e con la traduzione francese, uscita nel frattempo ad opera di Le Tourneur. L'abate, che era per sua stessa ammissione quasi del tutto digiuno della lingua inglese, si valse della collaborazione del suo amico Charles Sackville, gentiluomo veneziano di padre inglese, che gli fornì una traduzione letterale sulla quale Cesarotti modellò i propri endecasillabi. L'abate, in seguito, diventato più esperto delle difficoltà linguistiche e meno preoccupato della resa letterale del suo originale, continuò l'opera da solo, avvalendosi della revisione finale del gentiluomo irlandese Domenico Trant. Nel discorso premesso alla seconda edizione l'abate non manca di tributare ai due preziosi collaboratori il giusto riconoscimento [1].

La scelta adottata da Cesarotti per riprodurre la prosa di Macpherson, fu come è noto quella di usare l'endecasillabo sciolto, il metro « principe » della poesia italiana. La ragione principale di questa scelta non ci sembra quella proposta da Catherine Cooke in un articolo apparso diversi anni fa:

> Cesarotti era conscio dell'importanza di un efficace procedimento metrico che traducesse adeguatamente il ritmo tutto particolare dell'originale: così scelse l'endecasillabo sciolto, perché questo metro gli offrì la possibilità di rendere convenientemente la prosa poetica macphersoniana con le sue voci primitive e i suoi effetti sonori insoliti [2].

A nostro avviso l'endecasillabo, per quanto svincolato dall'esigenza della rima, era assai lontano dal poter riprodurre la prosa senza sacrificare parte delle « voci primitive » e degli « effetti sonori » originali, per usare le espressioni della Cooke. La scelta dell'endecasillabo era motivata soprattutto dal desiderio di tradurre le poesie di Ossian con il medesimo metro classico dei poemi epici,

[1] M. Cesarotti, « Discorso premesso alla seconda edizione del 1772 », in *Poesie di Ossian*, Milano-Napoli, 1960, pp. 5-6.

[2] Cooke, « La traduzione cesarottiana delle poesie di Ossian », in *Aevum*, maggio-agosto 1971, Milano, p. 353.

sull'esempio dei traduttori d'Omero, senza eccessive preoccupazioni quanto alla resa letterale del testo.

A motivo della sua scelta, Cesarotti si trovò di fronte numerosi problemi « tecnici » di traduzione che lo costrinsero spesso a forzare il testo ossianico in più punti. Come vedremo più avanti, egli tentò di superare tali scogli per mezzo di aggiunte e precisazioni che rendono la sua poesia paradossalmente più razionale e lucida, meno ellittica (e quindi, sotto certi aspetti, meno « poetica »), della prosa di Macpherson. La preoccupazione principale di Cesarotti era quella di produrre un'opera che avesse valore in sé e che potesse riscuotere il gradimento, o per lo meno l'attenzione, dei critici del tempo. L'unico mezzo per riuscire in questo era proporre le poesie del bardo in una veste esteriore accettabile per un ambiente culturale ancora abituato alla pulizia formale degli arcadi e ancora dedito al culto per la purezza classica. La traduzione « bella e infedele » era l'unica idonea a questo scopo perché, come già notava Paul Hazard:

> Fidèles, les traductions auraient paru intolérables. Celles qui ont voulu l'être, par exception, ont échoué auprès du public et sont aussitôt tombées dans l'oubli [3].

Cesarotti fu il traduttore italiano preromantico che più si pose questo problema e che maggiormente si preoccupò di definire, anche a livello teorico, questi propositi di « mediazione » stilistica [4].

Nel discorso premesso alla seconda edizione così egli sintetizzava la sua scelta:

> Alcuni brameranno forse un'esattezza più scrupolosa; altri per avventura avrebbero voluto ch'io mi fossi scordato affatto che Ossian

[3] Cfr. P. Hazard, « L'invasion des littérature du Nord dans l'Italie du XVIII siècle », in *Révue de littérature comparée*, 1921, I, p. 47.

[4] Vedi W. Binni, « M. Cesarotti e la mediazione dell'Ossian », in *Preromanticismo italiano*, Napoli, 1948.

fosse caledonio, e che lo avessi sfigurato per farlo italiano: ciascheduno legge una traduzione con uno spirito differente ... Quanto a me, ho seguito costantemente lo stesso modo di tradurre, cioè d'essere più fedele allo spirito che alla lettera del mio originale, *e di studiarmi di tener un personaggio di mezzo fra il traduttore e l'autore*[5].

Tuttavia più oltre l'abate dimostra di non sentirsi minimamente turbato anche nel caso di « tradimento dello spirito originale », dichiarando senza mezzi termini di tendere alla realizzazione di un'opera che abbia un valore superiore all'originale:

... se mi si vuol dar carico di avere procurato in vari luoghi di rischiarar il mio originale, di rammorbidirlo e rettificarlo, e talora anche abbellirlo e di gareggiar con esso, confesso ch'io sarò più facilmente tentato di pregiarmi di questa colpa che di pentirmene. Ragionando un giorno un mio dotto e colto amico con varie persone di lettere, ed essendosi detto da non so chi che l'Omero inglese di Pope non era Omero: — No invero, — diss'egli — perch'egli è qualche cosa di meglio. —

Felice il traduttore che può meritare una tal censura![6]

La scelta ambiziosa del padovano si rivelò molto azzeccata se si considera che da molte parti questo Ossian italiano, più verboso e raffinato dai toni meno crudi ed accesi, veniva senz'altro anteposto a quello scozzese, più laconico e « primitivo ».

Nei paesi mediterranei, il problema se i *Poems* fossero autentici era sentito come secondario; l'importante era che il prodotto nordico, antico o meno che fosse, venisse integrato ed assimilato senza eccessivi traumi nella cultura locale. Questo apprezzamento parziale e mediato fece sì che l'influenza di Ossian attraverso Cesarotti sulla letteratura italiana successiva si esercitasse più sotto l'aspetto strettamente formale che sotto quello tematico, come invece avvenne in Germania. Il gradimento per l'endecasillabo cesarottiano fu espresso ripe-

[5] M. Cesarotti, *op. cit.*, p. 6, corsivo nostro.
[6] M. Cesarotti, *op. cit.*, p. 8.

tutamente da Alfieri[7], da Foscolo[8], e da molti altri, e fu più sincero e duraturo dell'infatuazione posticcia per i temi « sublimi » dell'Ossian che era spesso soggetta a capovolgersi in decisa avversione.

A questo riguardo è assai significativo il cambio di opinione di Foscolo che nella prima stesura dell'*Ortis*, considerò Omero, Dante e Ossian « i tre maestri di tutti gli ingegni sovrumani »[9], mentre nella seconda stesura sostituì Ossian con Shakespeare[10].

D'altra parte casi di questo genere non erano infrequenti anche nel nord-Europa; si pensi a Scott, Southey, Coleridge e Wordsworth in Inghilterra; e Goethe e Schiller in Germania. Questi numerosi e radicali cambiamenti di opinione rafforzano l'idea che l'ossianesimo non fosse in molti casi altro che una sorta di « adolescenza » del Romanticismo[11].

Tuttavia queste giovanili infatuazioni ebbero i loro salutari effetti se è vero che, come osserva Ortolani:

La mascherata degli eroi caledonici sedusse le immaginazioni del settecento, anzi avviò i letterati a poter gustare ed apprezzare debitamente il vero mondo eroico. Bisognava passare attraverso questa prova di finta barbarie per ammirare alfine la grande poesia dei veri « barbari », com'erano chiamati Dante e Shakespeare, Eschilo ed Omero[12].

[7] « L'arte del verso sciolto ... non la ripeterò da altri che da Virgilio, dal Cesarotti, e da me medesimo » (*Vita*, ed Bertana, pp. 244-45). Guido Mazzoni nell'articolo « Ossian e Alfieri », Scopre che il canto di David nel *Saul* « non è in fondo, nella forma, che una nobile imitazione dei polimetri cesarottiani e per la sostanza è tutto un tessuto di reminiscenze ossianiche » (*In biblioteca*, Bologna, 1886, p. 108).
[8] « I versi di questa traduzione sono (si dica il vero) dolci, armoniosi e con vivezza coloriti ... la traduzione dell'Ossian dovrà sempre considerarsi una prova incontrovertibile del genio sublime del Cesarotti » (*Opere*, ed. Bezzola, Milano, 1956, pp. 294-295).
[9] U. Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, ed. a cura di G. Gambarin, Firenze, 1955, lettera XXVII, p. 59.
[10] *Ibidem*, p. 197.
[11] Cfr. M. Scherillo, *Ossian*, Milano, 1985, in cui si ironizza sull'apprezzamento di Ossian da parte dei grandi geni nella loro adolescenza.
[12] G. Ortolani, prefaz. a Cesarotti, *Opere scelte*, Firenze, 1945, p. XI.

Importante quindi questa funzione di recupero insita nella moda ossianica, laddove in gusto per il nuovo non era mai contrapposto nettamente con l'amore per i grandi classici, ma ne era semmai un aspetto particolare[13].

Non è un caso che fosse sempre Omero la pietra di paragone a cui si soleva sottoporre Ossian. Cesarotti, erudito classicista, propone con frequenza tale confronto, sia nell'introduzione, sia nelle note, sia nelle sue lettere a Macpherson[14]. Inoltre sia Cesarotti che Macpherson furono studiosi e ammiratori di Omero ed entrambi affrontarono una traduzione dell'*Iliade*, sia pure « ossianeggiando » in diversa misura. Omero ed Ossian, a prescindere dalla grande differenza di valore e di genuinità delle opere legate al loro mito, hanno in comune il fatto di essere due nomi-simbolo ai quali tradizionalmente si ascrivono le antiche storie di due popoli, rispettivamente quello greco e quello celtico. Curiosamente anche le loro caratteristiche iconografiche sono simili: entrambi sono rappresentati come vecchi (segno di saggezza) e ciechi (segno di preveggenza e di « grazia poetica »). È proprio in questa funzione simbolica di catalizzatori dell'immaginario popolare che, a nostro avviso, è lecito avvicinare i due mitici cantori. Lo stesso Foscolo, descrivendo alla fine de *I Sepolcri* « un mendico cieco » nell'atto di « abbracciar l'urne e interrogarle »[15], fonde consapevolmente l'immagine del « Sacro Vate » Omero con quella più dimessa e malinconica del bardo Ossian, che gli era stata cara in gioventù e che più di Omero era dolorosamente incline al rimpianto per i defunti e al tema dell'*ubi sunt*. La traduzione di Cesarotti fu dunque la sintesi, espressa in forma felice e accattivante, del neoclassicismo eroico, solare ed epico, con la vena preromantica, elegiaca, malinconica, proveniente dal Nord Europa. Da questa sintesi, inizialmente solo formale, partirà la riflessione dei grandi romantici italiani che produrrà esiti ben più elevati artisticamente.

[13] Vedi le osservazioni in proposito di V. Santoli, *Storia della letteratura tedesca*, Firenze, 1967, p. 181.

[14] Un confronto analogo, teso a magnificare le virtù del bardo, si trova già in Blair, *op. cit.*, p. 60.

[15] U. Foscolo, *I Sepolcri*, vv. 279-283.

Passiamo ora a considerare nello specifico le caratteristiche della traduzione di Cesarotti. Tutti gli esempi sono tratti dal confronto del primo libro del *Fingal* con l'originale inglese. Bisogna premettere che in alcuni punti, non molti, l'abate prende evidenti abbagli di senso od opta per soluzioni del tutto arbitrarie. Generalmente però le sue scelte di traduzione sono molto consapevoli e meditate, e se a volte egli cambia un termine o un'espressione, non lo fa per trascuratezza o ignoranza linguistica, ma per una precisa scelta stilistica. La natura dei suoi interventi si può sintetizzare come segue[16]:

A) *Riduzione degli epiteti*. Macpherson fa largo uso di epiteti e formule ricorrenti, molti dei quali di origine classica od omerica. Alcuni sono mutuati dalla genuina epopea gaelica. È uno degli espedienti che usa per rendere la pretesa antichità delle sue poesie, anche se tali epiteti sono nella sua prosa del tutto privi di quel valore ritmico e mnemonico che possedevano nell'epica antica[17]. Cesarotti sceglie assai spesso, e non del tutto a torto, di eliminarli o ridurli, dandone rese diverse a seconda dei casi.

Non va dimenticato, comunque, che le sue scelte erano in alcuni casi obbligate, essendo condizionate dal metro.

L'epiteto « blue-eyed » riferito spesso a Cuthullin, diviene di volta in volta « occhiazzurro » (v. 13); « dal ceruleo sguardo » (v. 49); « occhiceruleo » (v. 132). L'attributo non viene tradotto affatto nel verso 198.

Con gli epiteti scompare anche l'allitterazione che in Macpherson spesso li accompagna.

[16] Per comodità facciamo riferimento solo alla versione cesarottiana.

[17] Cfr. A. Brilli, introduzione a Macpherson, *Le poesie di Ossian*, Milano, 1983, pp. XXV-CCVI, in cui si rileva la sostanziale artificiosità meccanica di tali epiteti, al servizio di una memoria che è « formulaica senza essere rapsodica » (p. XXVI).

B) *Soluzione delle ellissi.* Una delle caratteristiche più notevoli della prosa dello scozzese è il suo alto grado di ellitticità e concisione espressiva. Cesarotti quasi sempre la ignora per amore di chiarezza. Ad esempio nella descrizione di Svarano fatta da Moran a Cucullino (avv. 17-22), Cesarotti si premura di sistemare sintatticamente e logicamente la frase: « his spear is like that blasted fir. His shield like the rising moon »[18] con i seguenti versi:

asta ei solleva / pari a quel pin che folgore passando / disfrondato lasciò: nascente luna / sembra il suo scudo ...

C) *Precisazioni di senso.* Nell'intento di razionalizzare, e in un certo senso « civilizzare » Ossian, Cesarotti giunge ad inserire arbitrarie interpretazioni che talora sente il dovere di spiegare in nota. Così:

like a cloud of mist on the silent hill

poderosa similitudine riferita ancora al re di Norvegia Svarano, si stempera in:

annubilato *in volto,* / come nebbia sul colle[19]

perché, come ci spiega Cesarotti nella nota a questi versi:

... non è sempre facile scorgere il rapporto di questi modi comparativi assai spesso vaghi e confusi. Io cerco di fissarne il senso possibilmente ...

Ancora una volta il padovano si preoccupa (troppo) della credibilità della sua opera. Talvolta le precisazioni arrivano all'aggiunta arbitraria di interi versi. È il caso dei vv. 38-39:

le rupi smosse dalle ferrigne ime radici; / e impauriti alla terribil zuffa / ...,

che non hanno alcun riscontro letterale in Macpherson.

[18] Questa similitudine venne resa ancora più ellittica da Macpherson nell'edizione definitiva del 1773: « His spear is a blasted pine. His shield the rising moon ».

[19] Vv. 23-24, corsivo nostro.

D) *Attenuazioni di tono.* È forse il più tipico degli interventi di « mediazione » operati da Cesarotti. Quando l'abate si accorge che lo Pseudo-Ossian con le sue fantasiose iperboli passa ogni limite di credibilità, procura di « ammollire le espressioni »[20] con drastici interventi di riduzione. Così il racconto della lotta fra Fingal e Swaran, teso anche a porre l'accento sulle qualità soprannaturali dei due eroi, ritorna più o meno entro i confini della verosimiglianza nella versione dell'italiano.

Ecco i due passi a confronto (da notare anche l'uso della tecnica di cui al punto B):

Macph..: Once we wrestled on the heath of Malmor; and our heels overturned the wood. Rocks fell from their place.

Cesar.: ... lottammo un tempo / sui prati di Malmorre, e i nostri passi / crollaro il bosco; e traballar le rupi (vv. 35-37).

È evidente che i verbi « crollaro » e « traballar » non sono che pallidi corrispettivi delle espressioni inglesi.

E) *Italianizzazione dei nomi.* Essendo i nomi propri caledoni « poco favorevoli all'armonia del verso italiano » (nota al verso 43), Cesarotti li adatta alla nostra lingua e al nostro metro con risultati che sono a volte involontariamente parodistici. Eroi chiamati Fingallo, Cucullino, Cartone ecc., sembrano frutto della vena giocosa di un Alessandro Tassoni, più che i seriosi protagonisti delle fosche vicende ossianiche. Del resto non va dimenticato che anche Macpherson adattava alla lingua inglese i nomi gaelici, quando non li inventava di sana pianta, non mancando però di offrirne in nota un'improbabile etimologia che li rendesse in qualche modo credibili.

F) *Forte caratterizzazione espressiva del linguaggio.* Per avvicinarsi il più possibile al tono epico ed icastico dell'originale, occorreva una lingua in un certo senso « neutra », che rendesse la semplicità e la solennità della

[20] M. Cesarotti, *op. cit.*, nota ai versi 36-37.

prosa « biblica » macphersoniana, conservandone il sapore di falsa antichità. Invece Cesarotti segue un'altra strada: sceglie una lingua ricca e composita, abbondante in figure retoriche, parole rare e neologismi, aggiunte avverbiali e aggettivali, costruzioni ardite, sintassi fiorita e variata. Tutto questo in omaggio alle idee piuttosto aperte dell'autore in fatto di lingua e alla polemica antipurista che Cesarotti, pur con il garbo e la moderazione che gli erano propri, andava portando avanti in quegli anni. Cesarotti voleva dimostrare che l'italiano era veramente quella « lingua felice a dire il vero, armoniosa, pieghevole forse più di qualunque altra »[21], benché molto spesso resa per colpa de' suoi adoratori eccessivamente pusillanime[22]; perciò egli si industriava nella sua traduzione di « aggiungere qualche tinta non infelice al colorito della nostra favella poetica »[23].

Poco importava se per riuscire in questo intento si serviva di un'opera dal linguaggio conciso e misurato e la travisava nella lettera e nello spirito; il risultato era effettivamente qualcosa di nuovo e apprezzabile per la storia della lingua poetica italiana. Era un notevole contributo da parte di un traduttore versatile e lungimirante alla sintesi linguistica della poesia romantica maggiore.

Come uno dei tanti esempi possibili di stile cesarottiano con tutte le sue « tinte » nuove, offriamo le due versioni di un passo in cui si rievoca lo scontro tra il guerriero Ducomano e la principessa Morna, figlia di Cormac.

La differenza tra i due stili, come ognuno può notare, è la stessa che può passare, in architettura, tra il barocco e il gotico delle origini.

Questo l'antefatto della vicenda: il feroce Ducomano, apostrofato da Cesarotti con l'epiteto dantesco « occhi di bragia » (Macpherson ha: « red are thy rolling eyes »), si presenta al cospetto di Morna dichiarandone il suo

21 M. Cesarotti, *op. cit.*, p. 8.
22 *Ibidem.*
23 *Idem*, p. 5.

amore per lei e rivelandole di aver ucciso per gelosia l'innamorato di lei Catbarre. Dopo aver ricevuto un primo rifiuto:

non t'amo, orrido ceffo; hai cor di selce[24],

l'assassino così si rivolge alla giovinetta straziata dal dolore:

... Ma tu donzella / volgiti a Ducomano, in lui tu fisa / tutto il tuo cuore in Ducoman che ha il braccio / forte come tempesta ...[25]

La scena rapidamente scivola nel consueto finale tragico:

Cesar.: « Ah truce, / truce sei, Ducoman; crudele a Morna / è l'abbraccio tuo: dammi quel brando almeno / crudo nemico, ond'io lo stringa; io amo / il sangue di Catbar ». Diede la spada alle lagrime sue: quella repente / passògli il petto: ei rovinò qual ripa / di torrente montan; stese il suo braccio, / e così disse: « Ducomano hai morto; / freddo è l'acciaro nel mio petto; o Morna, / freddo lo sento. Almen fa' che 'l mio corpo / l'abbia Moina; Ducomano il sogno / era delle sue notti; essa la tomba / innalzerammi; il cacciator vedralla / mi loderà: trammi del petto il brando, / Morna, freddo è l'acciar ». Venne piangendo; / trassegli il brando: ei col pugnal di furto / trafisse il bianco lato e sparse a terra / la bella chioma ...

Macph.: « Duchomar thou art dark indeed, and cruel is thy arm to Morna. But give me that sword my foe; I love the blood of Caithbat ». He gave the sword to her tears; but she pierced his manly breast. He fell, like the bank of a mountain stream; stretched out his arms and said: « daughter of Cormac-cairbar, thou hast slain Duchomar. The sword is cold in my breast: Morna I feel it cold, Give me to Moina the maid; Duchomar was the dream of her night. She will raise my tomb; and the hunter shall see it and praise me. But draw the sword from my breast; Morna the steel is cold ». She came in all her tears, she came, and drew it from his breast. He pierced her white side with steel; and spread her fair locks on the ground.

24 Macpherson: « I love thee not, thou gloomy man ».
25 Macpherson: « but fix thy love on Duchomar, his arm is strong as a storm ».
26 Vv. 245-271.

Se il bizzarro epilogo della vicenda lascia perplesso e perfino un po' divertito il lettore moderno di entrambe le versioni, è indubbio che, a causa della pignola ricerca di particolari e dell'utilizzo di parole astruse e obsolete, la traduzione italiana contribuisce a rendere ancora più affettato e improbabile l'episodio descritto.

Sarebbe inutile sottolineare l'involontaria comicità che deriva da frasi come « ah truce, truce sei ... »; « dammi quel brando almeno, crudo nemico, ond'io lo stringa ... » ecc., pronunciate in situazione conflittuale dai due nemici. Va riconosciuto, però, che i versi di Cesarotti non mancano di una certa eleganza ed originale musicalità.

Come vedremo oltre, Goethe scelse una strada ben diversa, assecondando e rendendo più lineare e coerente il linguaggio macphersoniano.

II. Ossian e Werther

Tra le nazioni europee, la Germania fu quella che più recepì il messaggio innovativo delle poesie di Ossian e che meglio ne elaborò i contenuti e i presupposti estetici e poetologici.

Un dato sicuramente significativo è costituito dall'altissimo numero di traduzioni che uscirono in tedesco, pari a circa i due terzi di tutte le traduzioni ossianiche. Secondo le stime di Van Tieghem, dal 1762 al 1800 comparvero ben quattro traduzioni complete e trentaquattro parziali. La passione, benché smorzata, non venne meno neppure durante il secolo seguente, anche dopo l'uscita del *Report of the Highland Society* sull'autenticità dell'opera di Macpherson che giunse a stabilirne la sostanziale « modernità ». Infatti dal 1800 al 1868 videro la luce nove edizioni complete e ventidue traduzioni parziali[27].

[27] R. Van Tieghem, *Le Preromantisme*, Paris, 1924-30, II, p. 228.

Degli anni 1768-69 è la monumentale traduzione completa in esametri ad opera di Michael Denis, eseguita sullo stile del *Messias* di Klopstock, che avrà un grande successo malgrado le critiche di Herder.

A favorire tale recezione entusiastica stavano diversi fattori: innanzitutto la crisi delle concezioni estetiche improntate a un classicismo di maniera, e, parallelamente, le esigenze di rinnovamento e di rifondazione della letteratura tedesca su basi nazionali. A queste esigenze sono da ricondurre le tendenze neogotiche con il culto della civiltà primitiva del nord, le teorie sul « genio naturale », di Hamann, e infine il pensiero artistico di Herder e degli esponenti dello « Sturm und Drang ». Comunque, perlomeno inizialmente, l'apprezzamento di Ossian era pressoché generale, comune anche a letterati e intellettuali che propriamente stavano al di fuori della tendenza neogotica.

Infatti persino l'austero Haller, che non ammetteva in poesia che l'utile e la morale, si espresse ripetutamente a favore di Ossian. Anche Klopstock e i poeti della sua cerchia, nonché il gruppo di letterati di Göttingen che si sogliono definire *Hainbund*, furono in una certa misura influenzati dalle opere del bardo. Il punto di unione fra tutti questi poeti di varia estrazione era ancora l'interesse nazionale, l'idea di « popolo » e di « spirito del popolo »; di un'origine collettiva della poesia come espressione di un'anima popolare.

A dimostrare l'entusiasmo di Klopstock sta un progetto di missione letteraria in Caledonia, sul tipo di quella intrapresa nel 1760 da Macpherson, che il più importante poeta tedesco prima di Goethe cercò di organizzare nel 1768, allo scopo di permettere al poeta danese Ewald di raccogliere sul posto poesie ossianiche o altre analoghe ballate popolari. Un progetto simile fu vagheggiato anche da Goethe nel 1770 a Strasburgo durante una conversazione con Herder.

Quello degli anni '70 fu il periodo ossianico per eccellenza. Dagli incontri tra Herder e Goethe a Strasburgo nacque quello che è considerato il manifesto program-

matico dello Sturm und Drang, cioè la raccolta di saggi intitolata *Von Deutscher Art und Kunst*. Il volumetto conteneva il famoso *Auszung aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker*, insieme ad altri saggi come quello sull'architettura gotica di Goethe e un contributo herderiano su Shakespeare.

Nel suo scritto su Ossian, Herder, che non aveva il minimo dubbio sull'autenticità delle poesie, riconosce al bardo il merito di aver mirabilmente raccolto e sintetizzato il prodotto di secoli di tradizione orale di un popolo capace di sentire con grande vivezza ed intensità perché non condizionato dall'azione raffinatrice della civiltà. Per Herder i canti di un popolo primitivo e selvaggio sono più vicini alla natura e quindi alla poesia naturale. I secoli successivi avrebbero soppresso la spontaneità improvvisatrice di geni naturali come Omero ed Ossian, lasciando il posto all'Arte, intesa negativamente come « artificio », ed opposta alla Natura. Nel titolo della raccolta « Kunst », arte assimilata, viene contrapposta ad « Art », arte spontanea o caratteriale.

Herder fu il letterato che più profondamente apprezzò e studiò Ossian.

Due episodi della sua vita sono assai significativi a questo riguardo: egli affermava di aver letto *Fingal* durante un naufragio avvenuto in una notte tempestosa e che quella circostanza di pericolo reale lo portò ad apprezzare al massimo grado le qualità del poemetto. L'altro aneddoto parla di Herder che sul letto di morte si fa leggere alcune pagine di Ossian, « supreme privilege que le Barde ne partage qu'avec Klopstock et la Bible »[28].

Nell'assimilazione germanica di Ossian giocava anche il fatto che al tempo non esisteva una ben chiara distinzione etnologica tra Celti e Germani e soprattutto c'era la tendenza a considerare « tedesche » in senso lato tutte le manifestazioni artistiche che si producevano nell'Europa settentrionale. Era la manifestazione più evidente di una riscoperta delle origini nazionali, del « Volksgeist », che veniva ad opporsi alle convenzioni codificate dal primato del mondo romanzo di un Arte e di una letteratura come complesso di norme, di regole e di artifici più o meno formali. Infatti il nucleo centrale della grande fortuna di Ossian in Germania era proprio l'affinità profonda del bardo gaelico con l'anima popolare tedesca; la sua funzione era dunque essenziale per contribuire a dare vigore e temi alla rinascita della letteratura tedesca.

Ben diversa come abbiamo visto, fu la recezione di Ossian in Italia, dove fu necessario un intervento di mediazione e di attenuazione per rendere il selvaggio cantore della Caledonia lontana, più accetto alla cultura mediterranea.

Anche il giovane Goethe non rimase indenne dalla febbre ossianica che colpì tanti suoi contemporanei. Dopo aver letto l'Ossian per la prima volta nel 1769 a Lipsia, ne approfondì la conoscenza negli anni di Strasburgo, grazie anche all'influenza di Herder. Nel 1771 si cimentò nella traduzione di alcuni brani di *Temora*, che vennero in seguito pubblicati da Herder nella voluminosa raccolta di *Volkslieder* (1778-1779). Nello stesso anno Goethe produsse una prima completa versione dei *Songs of Selma*, che dedicò a Frederike Brion, la giovane figlia del parroco di Sesenheim, che fu una delle donne amate dal poeta e una ispiratrice diretta degli anni francofortesi. Dell'estate del 1774 è la seconda traduzione dello stesso poemetto che fu inserita, priva degli ultimi due paragrafi, nella prima stesura del *Werther*, insieme ad un frammento tratto dal poemetto *Berrathon*. Nell'edizione definitiva del *Werther*, uscita nel 1787, Goethe apportò poche trascurabili modifiche alle traduzioni ossianiche[29].

[28] P. Van Tieghem, *op. cit.*, p. 221.

[29] I numeri delle pagine e dei capoversi che utilizzeremo da ora in avanti si riferiscono alla parte tedesca dell'edizione della prima stesura del *Werther*, a cura di M. Fancelli, Milano, Mondadori, 1979 (II ed. 1981).

I due frammenti ossianici hanno una funzione importantissima nel romanzo: servono infatti a suscitare quella tensione drammatica e parossistica che prepara e prelude alla tragedia finale. La scelta dei due brani non è casuale: *The Songs of Selma* è sempre stata la più apprezzata e la più imitata delle poesie di Ossian, soprattutto grazie all'iniziale apostrofe alla stella della sera, cospicuo esempio di natura romanticamente solidale, o in qualche modo coinvolta ai destini umani[30]. Inoltre è, tra le poesie ossianiche, quella che meno si avvicina ai modi della lirica gaelica e che, viceversa più si attaglia ai canoni preromantici. Anche la struttura stessa della poesia è assai interessante: Macpherson ci propone un Ossian inconsueto che, anziché rievocare episodi guerreschi o eroici, ricorda con malinconia il tempo in cui i bardi si contendevano il premio del canto durante le feste a Selma, residenza di Fingal, al cospetto dei re e dei capi. In una curiosa stratificazione di piani narrativi, Ossian riporta alcune poesie che vennero recitate in una di quelle occasioni, e in particolare la triste vicenda, cantata dalla poetessa Minona, della giovinetta Colma che, dopo una notte di angosciosa attesa su una roccia deserta, ritrova morti il fratello e l'amato, che si erano uccisi reciprocamente per errore. C'è da rimanere impressionati se si pensa al numero incredibile di poeti, reali o fittizi, che sono coinvolti in questo pur breve episodio letterario e che lo rendono in una sconcertante fusione di verità e finzione, poetico « alla quinta potenza »; circostanza che non poté non colpire l'immaginazione del giovane Goethe[31].

Anche *Berrathon* è un episodio eminentemente lirico e profondamente malinconico, essendo definito da Macpherson « l'ultimo canto composto dal bardo prima di

[30] Si confrontino certi esordi « siderali » di alcune tra le più famose liriche di Giacomo Leopardi, quali *Alla luna, Le ricordanze, Canto notturno di un pastore errante nell'Asia*, ecc.

[31] Goethe che racconta di Werther che legge una sua traduzione da Macpherson, il quale a sua volta sostiene di tradurre da Ossian, che da parte sua riporta una poesia di Minona.

morire ». Anche qui la nostalgia e le riflessioni sulla caducità della vita umana prevalgono sulle scene di battaglia.

Com'è noto nel romanzo Werther viene invitato da Lotte a leggere la traduzione di alcuni canti di Ossian che egli le aveva dato, esattamente come Goethe, nella realtà, li aveva donati a Frederike Brion.

Subito il lettore avverte il filo che lega strettamente il destino degli eroi della lirica ossianica con quelli del romanzo, e si immagina che la voce di Werther divenga sempre più incerta e flebile nella lettura, fino alla forzata interruzione causata dalle lacrime e dai singhiozzi di Lotte.

Goethe, molto opportunamente, decide di far interrompere la lettura al punto in cui il bardo Armin, succeduto nel certame poetico a Minona, piange la morte dei suoi giovani figli Arindal e Daura e li descrive come due spettri che vagolano nella fosca luce lunare. In questo modo Goethe evita di far leggere a Werther le considerazioni finali di Ossian sulla vecchiaia e sulla solitudine che non erano pertinenti con la situazione del romanzo, e che avrebbero rappresentato un indubbio calo di tensione emotiva.

Invece Werther, dopo la pausa in cui piange insieme all'amata, riprende la lettura, ma lo fa « sbagliando pagina », leggendo cioè quel frammento del *Berrathon* in cui si parla di un bellissimo fiore che appassisce, immagine che porta a maturazione, « con la potenza delle parole », il proposito suicida[32].

Riportiamo per intero il frammento goethiano del *Berrathon* facendolo seguire dall'originale di Macpherson:

Goethe: Warum weckst du mich Frühlingsluft, du buhlst und sprichst: ich bethaue mit Tropfen des Himmels. Aber die Zeit meines Welkens ist nah, nah der Sturm, der meine Blätter herabstört! Morgen wird der Wandrer kommen, kommen der mich sah in meiner Schönheit, rings wird sein Aug im Felde mich suchen, und wird mich nicht finden.

[32] « Die ganze Gewalt dieser Worte » ... (p. 188, capoverso 3).

[33] P. 188, 2.

Macph.: Why dost thou awake me, O gale — it seems to say — I am covered with the drops of heaven! The time of my fading is near, the blast that shall scatter my leaves. Tomorrow shall the traveller come; he that saw me in my beauty shall come. His eyes will search the field, but they will not find me.

Pur rilevando il carattere sostanzialmente letterale della versione di Goethe, vi si trova una certa maggior ridondanza, dovuta soprattutto alle iterazioni ... nah, nah ... e ... kommen, kommen ... che imitano una incertezza alla lettura.

L'intelligente uso dei frammenti ossianici nel *Werther* e la grande funzione e la posizione centrale che Goethe diede loro nel romanzo, dimostrano che egli visse con grande entusiasmo in prima persona l'infatuazione per Ossian, anche se ben presto se ne distaccò criticamente giungendo, in maturità, ad esprimere un giudizio completamente negativo. Van Tieghem ci informa ad esempio che nel 1829, Goethe fece notare a H. Crabb Robinson che Werther s'entusiasma di Ossian solo quando perde la ragione[34]. Questo atteggiamento ci pare mirabilmente sintetizzato nello stesso *Werther*, la cui componente autobiografica è evidente, anche se non va troppo enfatizzata. Infatti nella lettera del dieci luglio il protagonista, parlando nella bellezza di Lotte, sostiene che chiedere « ti piace Lotte? » è altrettanto superfluo che domandare « ti piace Ossian? », perché il verbo « piacere » non riesce a rendere le sensazioni che la persona amata, come l'opera letteraria, suscitano nel suo animo[35].

Rispetto alla prima edizione goethiana dei *Songs*, quella inserita nel *Werther* appare generalmente più fedele all'originale e meno carica delle espressioni accese tipiche dello Sturm und Drang. In altri casi, viceversa, Goethe sceglie di tradurre più liberamente, ogni qual-

[34] P. Van Tieghem, *op. cit.*, p. 222.
[35] P. 56, 3.

volta la traduzione letterale preferita nella prima versione possa apparire troppo strana e obsoleta[36].

Goethe eseguì le sue traduzioni basandosi sull'edizione completa del 1765 che uscì sotto il titolo *Works of Ossian* e che faceva parte della biblioteca personale del padre. Tale edizione comprendeva, con pochissime varianti, le edizioni del *Fingal* del 1762, contenente *The Songs of Selma*, e quella di *Temora* del 1763, edizioni a cui si attenne Cesarotti. Rilevare la sostanziale identità delle fonti è indispensabile per impostare un confronto tra le due traduzioni.

La prima cosa da notare è che il tedesco, a differenza dell'italiano, scelse di tradurre in prosa rispettando, e in molti casi regolarizzando, le cadenze ritmiche di Macpherson. Questo dimostra la maggiore adesione da parte del giovane Goethe nei confronti della scelta stilistica dello scozzese.

Un'altra osservazione da fare è che, rispetto a Macpherson, Goethe amplifica epicamente e liricamente certe immagini o aggettivi. Ad esempio quando, riferendosi alla stella della sera, traduce « thou liftest thy unshorn head » con « Hebst dein strahlend Haupt »[37] sciogliendo l'implicita metafora capelli=raggi e usando un aggettivo più « poetico »; o più oltre, quando traduce « mortal men » con « Helden »[38], o il neutro e comune « field » con il più specifico e romantico « Haide »[39].

Di nuovo il termine « Helden », evidentemente caro al giovane Goethe, è usato per tradurre l'espressione « the grief of all arose », che diventa: « laut ward die Trauer der Helden »[40].

[36] Cfr. J. Henning, 'Goethe's translation of Ossian's Songs of Selma', in *The Journal of English and Germanic Philology*, vol. XLV, 1946, p. 81.
[37] P. 176, 2.
[38] P. 180, 3.
[39] P. 182, 2.
[40] P. 184, 1.

In un ultimo caso la « red cloud in a storm » diventa impressionisticamente: « eine Feuerwolke in Sturme »[41].

In tutti i casi succitati Cesarotti è, contrariamente al solito, più fedele di Goethe all'originale.

Nella versione wertheriana, sebbene in misura minore rispetto alla sua prima versione dei *Songs*, Goethe conserva numerose coloriture Sturm und Drang. La « parola chiave » delle sue traduzioni ossianiche è significativamente « Sturm » con i suoi derivati: il sostantivo compare infatti nei due frammenti ben sei volte, una volta viene utilizzato il composto « Sturmregen », due volte il verbo « stürmisch » e una volta l'altro aggettivo « stürmend ».

Di questi dodici lessemi, solo sette si possono considerare traduzioni letterali del testo inglese, corrispondenti, per intendersi a parole quali « storm », « tempest », « to rage », ecc.; gli altri cinque casi sono « amplificazioni » goethiane e sono nell'ordine:

The Song of Selma

« Stürmisch »	per	« of wind »	(178, 1)
« der Sturm »	per	« the wind »	(178, 2)
« Sturmregen »	per	« shower »	(180. 2)
« stürmt »	per	« blow »	(184, 2)

Barrathon

« Sturm »	per	« blast »	(188, 2)

Un'altra scelta di Goethe fu quella di eliminare, ove possibile, particolari che vorremmo definire troppo prosastici. Un esempio è dato dalla resa della seconda parte della similitudine « Thou wert swift, O Morar! ... terrible as a meteor of fire », che viene tradotta: « ... wie die Nachtfeuer am Himmel »[42], concentrando l'immagine in

[41] P. 184, 3.
[42] P. 182, 2.

una sola parola, evitando il termine « meteor », che poteva sembrare un po' troppo tecnico. Cesarotti in questo caso fa una scelta analoga traducendo, assai liberamente, « ... come vapor focoso »[43].

In altri tre casi Goethe omette senz'altro un'espressione ossianica a suo giudizio troppo « concreta »: « the flies of evening are on their feeble wings; and the hum of their course is on the field »[44] viene così concentrata: « das Gesumme der Abendfliegen schwärmet über's Feld ».

In tal modo si evita di menzionare il particolare delle « deboli ali ». Più oltre, nella descrizione del vecchio padre di Morar, Goethe traduce fedelmente i particolari dei « capelli bianchi » e degli « occhi arrossati di lacrime », ma omette di precisare che l'anziano uomo « quakes at every step », fornendogli in questo modo maggior vigore e dignità. Queste le due versioni del passo:

Goethe: wer ist's dessen Haupt weiss ist vor Alter, dessen Augen roth sind von Thränen?[45]

Macph.: who is this whose head is white with age. Whose eyes are red with tears, who quakes at every step?

Poco sopra, analogamente, Goethe aveva tagliato del tutto questa osservazione del bardo su Morar: « Morar! Thou art low indeed », forse perché ritenuta, come la precedente, dannosa, alla grandezza del personaggio[46]. In un altro punto il tedesco snellisce un passo che nell'originale appare piuttosto involuto: « thick bend the thongs of the hide around his limbs » che diventa: « Fest umflocht er seine Hüften »[47].

[43] *I Canti di Selma*, v. 190.
[44] P. 176, 2.
[45] P. 182, 4. Cesarotti, pur nel suo stile particolare, rispetta in pieno la descrizione di Macpherson: « Chi è quest'uom che ha sì canuto il capo, / tremulo passo e rossegiante sguardo? », vv. 217-218.
[46] Cesarotti: « Tu sè umile o Moràd », v. 211.
[47] P. 186, 2.

La frase inglese doveva risultare poco chiara anche a Cesarotti, che la omise del tutto, e perfino al suo stesso autore che ritenne di doverla spiegare in nota[48].

In un'altra occasione il tedesco non accoglie la metafora « son of the rock »=« eco », ma ne propone un'altra più immediatamente recepibile: « Stimme des Felsens »[49]

Il motivo è evidente: Goethe non poteva spiegare l'oscura immagine in nota, come invece fanno Macpherson e Cesarotti. Va notato però che nel manoscritto della prima traduzione, egli rispettò l'immagine dello scozzese spiegandola a sua volta a piè pagina[50].

Un'altra operazione effettuata da Goethe, come da Cesarotti, fu quella di semplificare gli epiteti ricorrenti.

L'eroe Salgar, definito da Macpherson « son of the hill » (che poi diventerà « chief of the hill » nell'edizione del 1773), non viene gratificato di alcun epiteto in Goethe e in Cesarotti.

Colma, definita da Macpherson, « whitebosomed », diventa semplicemente « weiss » in Goethe[51]. Erath, che Macpherson chiama « fierce », è per il tedesco, più modestamente, « kühn »[52].

Nell'Ossian macphersoniano si trova un repertorio coloristico assai ricco e vario, caratteristica che lo scozzese condivide con la vera epopea gaelica, che si distingue dalle altre letterature antiche proprio per l'abbondante uso degli aggettivi di colore. Spesso i due interpreti continentali non rispettano tali fantastiche aggettivazioni. A Cesarotti ad esempio non piace l'idea del « red stream » e, preoccupato dell'immagine troppo insolita, trasforma il sublime torrente macphersoniano in un arcadico « rivo/rapido »[53].

---

48 « The poet here only means that Erath was bound with leathern thongs », *Songs of Selma*, p. 415.

49 P. 184, 5.

50 Cfr. Henning, *op. cit.*, p. 81.

51 P. 156, 4.

52 P. 186, 3.

53 *I Canti di Selma*, vv. 168-169.

Nello stesso passo Goethe toglie l'aggettivo di colore a « green hills », traducendo semplicemente « Hügel »[54], forse per una preoccupazione opposta rispetto a quella dell'italiano: l'eccessiva banalità dell'aggettivo.

Più oltre Goethe intensifica da par suo un'immagine, traducendo la frase « a red cloud in a storm » con: « eine Feuerwolke im Sturme »[55], mentre Cesarotti cambia addirittura l'aggettivo: « e negra nube / parea ... »[56].

In generale, come abbiamo visto dai pochi esempi proposti, si può dire che Goethe si sforzò di conferire unità alla sua traduzione, rispettando in linea di massima la sintassi, il ritmo e gli artifici retorici di Macpherson, regolarizzandoli e semplificandoli nei casi in cui il fluire lirico della traduzione lo richiedesse. Inoltre procurò coerentemente di utilizzare il minor numero di sinonimi possibile, traducendo sempre con la stessa espressione tedesca parole inglesi dal significato analogo e fece in modo che la sua versione ben si armonizzasse nel contesto del romanzo in cui era inserita.

Come in parte si è potuto vedere da questo breve studio, sono molte le ragioni che portano a considerare l'opera di Macpherson assai più degna di attenzione di un semplice caso letterario o di una stravagante curiosità settecentesca.

È vero che il valore letterario dell'opera è di per sé abbastanza scarso, se si eccettuano pochi apprezzabili episodi lirici, ed è anche vero che la struttura dei poemi maggiori è così tortuosa e sovrabbondante da risultare spesso assai faticosa alla lettura.

Comunque vale la pena superare le difficoltà intrinseche e cercare di capire perché un'intera generazione abbia attraversato un periodo di infatuazione per le pseudo-antichità ossianiche. A tale questione si può ri-

---

54 P. 180, 4.

55 P. 184, 3.

56 *I Canti di Selma*, vv. 285-86.

spondere molto sinteticamente che le poesie di Ossian sfruttarono la favorevole circostanza di uscire in un momento storico assai propizio. In Inghilterra apparvero opportunamente a fornire un esempio concreto di quell'arte sublime e primitiva che i teorici andavano propugnando in quegli anni. All'estero furono immediatamente recepite e tradotte quasi come fossero un toccasana che giungesse a modificare, e in certi casi a rivoluzionare, una situazione letteraria chiusa in sé stessa. In Germania, come abbiamo visto, Ossian veniva addirittura ad assumere il ruolo di bandiera e profeta della nuova poesia nazionale. Ossian diventò quindi un nome-simbolo che rappresentò la sintesi della grande varietà di nuovi fermenti grazie ai quali furono prodotte opere che ebbero il potere di trasformare in tempo più o meno breve le letterature nazionali, fino alla maturazione dei frutti più compiuti del romanticismo.

Ossianismo ed ossianico, parole arrivate fino ai giorni nostri a designare negativamente un modo di fare poesia lugubre e monotono, erano per molti scrittori preromantici parole d'ordine da propagandare e da diffondere, esattamente come lo erano « gotico » o « sublime ».

È curioso pensare come questi effetti importanti e positivi di rinnovamento scaturirono da un'opera prolissa e mistificata, prodotta da un oscuro maestro elementare scozzese dotato di una certa abilità poetica e sostenuto da letterati locali mossi da intenti scopertamente regionalistici.

L'*Ossian* è uno di quei casi in cui l'influenza e l'importanza storica di un'opera travalica di gran lunga il suo intrinseco valore artistico.

LO SPECCHIO VUOTO E LO SPECCHIO INFRANTO. RIFLESSI DEL REALE NELL'OPERA DI VIRGINIA WOOLF

di

Paola Splendore

Mirrors can kill and talk, they are terrible rooms
In which a torture goes on one can only watch.
(Sylvia Plath)

1. Lo specchio è fin dall'antichità metafora duplice. Per gli artisti simbolo della riproduzione perfetta e inalterata delle cose, nelle mani dei filosofi e dei matematici diventa il suo inverso, luogo di fascinazioni e di inganni. Esistono specchi che frantumano la realtà, che la restituiscono stravolta; specchi costruiti per ingannare, per meravigliare, per generare spettacoli fantastici e visioni illusorie. Ma lo specchio è anche lo strumento più antico della conoscenza di sé, raccomandato dai filosofi come l'unico che « riveli direttamente all'uomo la sua immagine, il suo doppio, il suo fantasma, il suo simulacro, le sue perfezioni e imperfezioni fisiche » (Baltrušaitis, p. 12).

Non stupisce dunque in Virginia Woolf la frequenza di immagini speculari, finestre, fari, corpi rifrangenti, specchi d'acqua, trasparenze, figure fantasmatiche. Il riflesso nello specchio, reale solo per la soggettività di chi guarda, imperfetto, illusorio o veritiero che sia, diventa nella sua scrittura metafora dell'elusività stessa del reale, del suo essere composto di frammenti, di immagini in

movimento e sempre mutevoli, di profondità misteriose e tormentate; qualcosa che mentre rimanda al reale suggerisce la sua differenza.

Lo specchio rappresenta, nell'opera di Virginia Woolf, una figura di raccordo tra il reale e l'immaginario, tra l'interno e l'esterno, ed è questa figura che qui si vuole indagare, seguendo attraverso di essa lo sviluppo di un'idea estetica: l'impossibilità per l'artista di attenersi all'apparenza della realtà. Perché non è il reale l'oggetto della sua rappresentazione bensì il suo sguardo ansioso e interrogativo sull'intrico ambiguo di relazioni e ipotesi che è il reale.

In *A Room of One's Own* (1929) Woolf definisce il romanzo un'invenzione « owing a certain looking-glass likeness to life, though of course with simplifications and distortions innumerable » (p. 71). Per questo l'arte dei cosiddetti *truth-tellers*, gli scrittori fedeli alla realtà, che appiattisce tutto a nudo resoconto mentre pretende di farsi specchio del reale, le appare parziale, mistificatoria: « it is a world where our attention is always being drawn to things which can be seen, touched, and tasted » (*Phases of Fiction*, p. 102). Sulla relazione tra arte e realtà, Virginia Woolf non cesserà mai di indagare. Se l'arte, come aveva affermato Henry James, si nutre dell'osservazione instancabile, ossessiva della realtà, essa non si realizza mai nello spazio angusto del raddoppiamento, bensì in quello delle allusioni, delle equivalenze, delle incrinature, delle deformazioni.

In un passo del diario in cui prova a definire ciò che intende per realtà, Woolf parla di « a thing I see before me: something abstract but residing in the downs or sky; beside which nothing matters; in which I shall rest and continue to exist. Reality I call it. And I fancy sometimes this is the most necessary thing to me: that which I seek. But who knows — once one takes a pen and writes? How difficult not to go making 'reality' this and that, whereas it is one thing » (Sep. 10th, 1928, *A Writer's Diary*, p. 132). Nelle ultime sue opere, i già labili confini tra reale e immaginario tendono sempre più a cancellarsi: il reale è come un

orizzonte lontano e rarefatto che ora appare e ora scompare; diventa « a desire for distance, for music, for shadow, for space », di cui parla in *Phases of Fiction* (p. 103). L'artificio artistico sembra infatti prevalere in questa fase, forse perché nel suo sforzo di tirar fuori un disegno da una realtà scossa dalla guerra, fatta di « crumbling walls » e di « leaning towers », le riesce soltanto di riprodurre l'immagine del *suo* mondo artistico; di mostrare come letteratura e vita si sovrappongono, come diventano indistinguibili.

Le figure centrali di *To the Lighthouse* (1927), il faro, la finestra, il quadro, sono metafore che si rinforzano a vicenda, ciascuna delle quali agisce come specchio; *si fa*, nel corso della narrazione, specchio dei personaggi, rivelandone verità nascoste e inconfessabili. Il vano della finestra che fa da riquadro all'immagine della signora Ramsay mentre Lily Briscoe tenta di ritrarla, è come uno specchio-cornice che rivela all'artista l'incompletezza della sua visione: Lily vede l'amica ma non riesce a coglierne l'ambigua verità. Nella casa abbandonata della seconda parte del romanzo, gli specchi, muto simulacro della vita di un tempo, sono come in attesa di un'immagine che ne autentichi la funzione, e pur nel vuoto di immagini manifestano qualcosa, un'angoscia di assenza, di morte:

> ... once the looking-glass had held a face; had held a world hollowed out in which a figure turned, a hand flashed, the door opened, in came children rushing and tumbling; and went out again. Now, day after day, light turned, like a flower reflected in water, its clear image on the wall opposite (p. 147).

L'ombra degli alberi sui muri o il volo fuggevole degli uccelli, riflessi nell'acqua dello stagno, poco oltre scompariranno del tutto; lo specchio (la superficie raggelata dell'acqua?) si rompe, quasi ad eliminare ogni mistificazione sulla capacità di rispecchiamento dell'arte. La rottura dello specchio può indicare in questo contesto la necessità che la visione prospettica diventi sfaccettata, poliedrica, in analogia con il discorso narrativo spezzato in una pluralità di voci.

Lo specchio in Virginia Woolf non rappresenta più

dunque la metafora primitiva e così largamente impiegata per significare la trasparenza della scrittura realistica o confermare l'identità di un personaggio: è diventato un segno inquieto, capace di indicare nuove funzioni e frontiere della letteratura. Intero o incrinato, lo specchio rappresenta uno strumento in grado di esplorare i territori dell'inconscio, di frantumare l'oggetto della rappresentazione, di svelare l'arte in quanto invenzione e gioco illusionistico. Un'arte che pur senza sottrarsi totalmente alla mimesi, è soprattutto interferenza e interpolazione (Hartman, p. 80). Gli scritti del periodo 1938-39, gli ultimi anni di vita di Virginia Woolf, esprimono tutto ciò con una certa coerenza figurale e discorsiva; il racconto *The Lady in the Looking-Glass*, il saggio autobiografico *A Sketch of the Past* e il romanzo *Between the Acts* possono leggersi come riflesso dell'artista sulla natura multiforme e ingannevole dello specchio.

Isabella, la protagonista di *The Lady in the Looking Glass*, è una nuova incarnazione della « Signora Brown », l'archetipo woolfiano del personaggio, la cui essenza non può essere racchiusa nell'immagine di superficie, ma può solo trovarsi al di là dello specchio. La signora, una donna sola e ricca, con un passato oscuro di cui si mormora, perde di fronte allo specchio ogni fascino, ogni alone di mistero. Al climax del racconto, dallo specchio emana una luce che sembra trafiggerla, scavarle dentro, mettere a nudo qualcosa che la sconvolge e che la tiene prigioniera:

> At once the looking-glass began to pour over her a light that seemed to fix her; that seemed like some acid to bite off the unessential and superficial and to leave only the truth. It was an enthralling spectacle. Everything dropped from her — clouds, dress, basket, diamond — all that one had called the creeper and convolvulus. Here was the hard wall beneath. Here was the woman herself. She stood naked in that pitiless light. And there was nothing. Isabella was perfectly empty. She had no thoughts (*A Haunted House*, p. 93).

Come nella poesia di Sylvia Plath citata in epigrafe, *The Courage of Shutting-Up*, lo specchio diventa strumento di tortura, luogo di auto-inquisizione in cui il furto

dell'immagine è compensato dalla scoperta di sé come assenza o alterità.

Nello scritto autobiografico *A Sketch of the Past*, due immagini collocate alle prime pagine e in evidente correlazione tra loro citano lo specchio. La prima rinvia a un ricordo d'infanzia di Virginia Woolf:

> There was a small looking-glass in the hall at Talland House. It had, I remember, a ledge with a brush on it. By standing on tiptoe I could see my face in the glass. When I was six or seven perhaps, I got into the habit of looking at my face in the glass. But I only did this if I was sure that I was alone. I was ashamed of it. A strong feeling of guilt seemed naturally attached to it. [...] the looking-glass shame has lasted all my life ... (*Moments of Being*, pp. 78-79).

La seconda appare in un sogno:

> I dreamt that I was looking in a glass when a horrible face — the face of an animal — suddenly showed over my shoulder. I cannot be sure if this was a dream, or if it happened. Was I looking in the glass one day when something in the background moved, and seemed to me alive? I cannot be sure. But I have always remembered the other face in the glass, whether it was a dream or a fact, and that it frightened me (*Idem*, p. 80).

Tra le due scene si colloca, come riportato alla memoria proprio dallo specchio, un evento probabilmente rimosso, il ricordo del proprio corpo di bambina morbosamente esplorato dal fratellastro. Cosicché il volto orribile dell'animale che appare nel sogno può leggersi come la materializzazione di quel rimosso, del mostro che lei percepisce dentro di sé, di quella paura del corpo che già compare nella prima scena. Il turbamento che prova davanti allo specchio, il gusto di un piacere proibito che si trasforma in senso di colpa e la paura di essere scoperta possono infatti aver generato l'apparizione animalesca del sogno dello specchio.

Ma *A Sketch of the Past* è stato anche letto come il « Portrait of the Artist as a Young Woman » di Virginia Woolf, ed è proprio nella metafora dello specchio, e del-

l'occhio che percepisce e trasfigura la realtà, che Gail Griffin vede la rivelazione della natura di artista dell'autrice (Griffin, p. 112). Lo specchio pone chi guarda di fronte al mistero del mondo, o semplicemente al mistero di se stessi. Tante donne nei romanzi di Virginia Woolf ripeteranno quel gesto; Clarissa, Rachel, Isa davanti allo specchio cercheranno di riconciliarsi con la propria ambivalenza esponendosi all'angoscia del difforme e dell'ignoto.

2. A poche pagine dall'inizio di *Between the Acts* c'è una scena in cui Isa Oliver guarda il proprio volto in uno specchio a tre ante, così come interrogherebbe un oracolo, per leggervi il segno di un suo amore segreto. Intorno a lei è una realtà ottusa, con cui si identifica solo parzialmente: gli oggetti posati sulla *toilette*, la finestra, la striscia di prato al di là dello specchio, i bambini che tornano dalla passeggiata; nello specchio solo è la verità e nel riflesso dei suoi occhi.

Il motivo dello specchio è ripreso poco più avanti nella rapida citazione di un luogo comune secondo cui i libri sono specchio dell'animo, ma è soprattutto nell'ultima scena dello spettacolo che è al centro del romanzo, che lo specchio si carica di valenze simboliche inconsuete, non più una superficie unita e compatta, ma piuttosto un accumulo di schegge specchianti che restituisce il reale in ordine bizzarro.

Quella dello specchio in frantumi è un'immagine trasgressiva nel linguaggio artistico:

> Il senso negativo della rottura di un'unità, sia di un oggetto d'uso [...] sia di un'entità astratta [...] si è sempre caricato di un valore simbolico negativo e lo specchio rappresenta di questo processo il momento più carico di significati [...]. La rottura dello specchio è per tutto il pensiero classico e per i suoi strascichi, un gesto negativo assoluto, colpisce la totalità del mondo degli eventi. La distribuzione dello strumento che dà le immagini si ripercuote, si riflette sul reale, coinvolgendolo nel suo stesso destino (F. Amendolagine in AA.VV., « *Fallit imago* », p. 28).

La presenza di questa immagine di *Between the Acts* è doppiamente significativa perché rimanda per un verso

alla guerra — siamo nel 1939 —, alla rottura di un equilibrio, di un ordine che sta crollando tutt'intorno in schegge e frammenti, mentre al livello metanarrativo allude alla nuova forma del romanzo. La rappresentazione dello specchio infranto è dunque un gesto carico di valori simbolici, un tabù, attraverso cui si afferma che il reale non ha più una forma compatta o un senso decodificabile in maniera univoca, e che c'è bisogno di una forma nuova per poterlo tradurre in soggetto artistico. Nel saggio « Science Fiction and Mrs Brown », Ursula LeGuin non manca di cogliere nell'immagine dello specchio infranto l'idea sovvertitrice del codice di scrittura di Virginia Woolf:

> E che cosa è la fantascienza, nella sua forma migliore, se non proprio quello 'strumento nuovo' che Virginia Woolf cercava [...] una metafora che si può espandere all'infinito, perfettamente appropriata per il nostro universo in espansione, uno specchio infranto, infranto in innumerevoli frammenti, ognuno dei quali è in grado di riflettere, per un attimo, l'occhio sinistro e il naso del lettore, e anche le stelle più distanti ... ? (pp. 41-42).

Il progetto e la pratica di scrittura di Woolf sono contenuti ed espressi nelle immagini di quei frammenti di specchio, assieme ai quali vannno in frantumi la parola, la sintassi, la grammatica del racconto. Al centro della sua poetica, da *Jacob's Room* a *Between the Acts* , troveremo quei momenti intensi di visione — i *moments of being* — che altro non sono che frammenti, piccole unità temporali intorno a cui l'artista elabora la propria creazione.

L'ansia del frammento al livello di scrittura, la possibilità di esprimere la pluralità dell'essere come attraverso una serie di specchi magici dalle mille facce che riverberano e si riflettono l'una dentro l'altra, coincideranno con la prosa spezzettata, con le schegge di parole e di azione, con i brandelli di personaggio e di trama, gli « orts and fragments » di *Between the Acts*. Ma quest'ansia investe qualcosa di più profondo e di più totale: è un'ansia cosmica, è un desiderio di dissoluzione e di

morte, simile a quella che si ritroverà in Beckett. È curioso che l'immagine degli specchi infranti si ritrovi in uno dei suoi primi racconti, *The Calmative*, nel monologo di una voce farneticante che invoca la distruzione di ogni specchio, come a esprimere un desiderio di infinito, una possibilità di annullamento nelle immagini che si produrranno da quell'apocalisse di vetri rotti:

> This old body to which nothing ever happened, or so little, which never met with anything, loved anything, wished for anything, in its tarnished universe, except for the mirrors to shatter, the plane, the curved, the magnifying, the minifying, and to vanish in the havoc of its images (*The Calmative*, p. 30).

Between the Acts è un romanzo che come gli altri di Virginia Woolf si rifiuta di raccontare una trama [Did the plot matter? [...] The plot was only there to beget emotion. [...] Don't bother about the plot: the plot's nothing » (p. 69)] e dove il tempo appare magicamente azzerato come in un quadro in cui si avverta solo il senso del presente. Un testo fatto di « unknown gaps or frayed edges » (J. H. Miller, p. 218) e che ha tuttavia dietro di sé il progetto di sperimentazione di una forma nuova:

> ... here am I sketching out a new book [...] Let it be random and tentative [...] all literature discussed in connection with real little incongruous living humour: and anything that comes into my head [...] And English country; and a scenic old house — and a terrace where nursemaids walk — and people passing — and a perpetual variety and change from intensity to prose, and facts — and notes (April 26th, 1938, *A Writer's Diary*, p. 276).

L'opera non deve essere un romanzo, se ciò implica convenzioni restrittive; deve includere versi, dramma, dialogo; deve essere in grado di inglobare tutta la letteratura passata in relazione al presente. È forse l'opera 'cannibalica' che Woolf annuncia nel saggio *The Narrow Bridge of Art*, la forma nuova che si è nutrita delle forme del passato, che somiglia alla poesia e al dramma senza rinunciare ad essere prosa, ma che differisce dal romanzo della tradizione nel suo prendere le distanze dalla vita;

ma anche la forma descritta nel racconto *The Mark on the Wall*, capace di cogliere e rappresentare i « riflessi nello specchio », l'unica realtà che conta per lo scrittore del futuro:

> And the novelists in future will realize more and more the importance of those reflections, for of course there is not one reflection but an almost infinite number; those are the depths they will explore, those the phantoms they will pursue, leaving the description of reality more and more out of their stories (*A Haunted House*, p. 44).

È un pomeriggio di giugno del 1939. Nell'antico fienile di una casa di campagna — Poyntz Hall — sarà data una rappresentazione teatrale — la recita annuale di beneficenza. Questa volta soggetto dello spettacolo, allestito dall'inquietante figura d'artista, Miss La Trobe, è la storia d'Inghilterra dalle origini al presente, cui si intrecciano i temi centrali dell'opera di V. Woolf, la relazione tra passato e presente, l'inversione tra realtà e finzione, la fusione tra pubblico e natura.

La storia d'Inghilterra è rappresentata attraverso la messa in scena parodica di suoi momenti ritualizzati e delle sue rappresentazioni letterarie, fino al presente — l'ultima scena — in cui è il pubblico, costretto a guardare se stesso negli specchi posti sul palcoscenico, che diventa testo. Anche la natura ha una parte importante nella rappresentazione, e non si sa quanto giochi il caso o l'abile regia di Miss La Trobe nell'utilizzazione dello scenario naturale, degli scrosci improvvisi di pioggia, del fruscio degli alberi, dei muggiti che riempiono il silenzio. D'altra parte persino gli attori si direbbe che sotto il sommario travestimento restano soprattutto se stessi: c'è Eliza Clark, la tabaccaia, sotto il mantello della Regina Elisabetta, e lo scemo del villaggio nei panni del buffone di corte recita se stesso.

La vita diventa indistinguibile dalla finzione scenica. L'ultima scena, intitolata « Present time. Ourselves », rende ancora più esplicita tale sovrapposizione. Gli attori sfilano sul palcoscenico portando con sé degli specchi: « Hand glasses, tin cans, scraps of scullery glass,

harness room glass, and heavily embossed siver mirrors » (p. 134), in cui il pubblico si riflette. Ma ciò che compare negli specchi è una figura spezzata in mille frammenti, un artificio, attraverso il quale la realtà emerge in maniera aggressiva e grottesca, e gli spettatori restano immobili, catturati come per un incantesimo crudele dalla loro stessa immagine oltraggiata:

> Here a nose ... There a skirt ... Then trousers only ... Now perhaps a face ... Ourselves? But that's cruel. To snap us as we are, before we've had time to assume ... And only, too, in parts ... That's what's so distorting and upsetting and utterly unfair. Mopping, mowing, whisking, frisking, the looking-glasses darted, flashed, exposed (p. 133).

« È lo scacco finale dell'Autore al suo pubblico? » si chiede Franco Cordelli nell'introduzione dell'edizione italiana del romanzo, « o piuttosto lo scacco finale del testo, che aspira a far conoscere gli uomini a loro stessi, a farne i protagonisti della propria vita, mentre invece li brutalizza, li scompone, e riflette convulsamente i disordinati lacerti della loro esistenza? » (p. 23). Mentre affiora dall'inconscio la paura primitiva di perdere la propria identità, il timore che lo specchio privi il corpo della sua immagine [Eco, p. 18], è la vita stessa che irrompe nell'arte facendosi discorso artistico.

A spettacolo concluso resta sospesa nell'aria un'immagine di dispersione; il leit-motiv « orts, scraps and fragments » viene ripreso nella canzone finale « Dispersed are we ». Ma chi ha frantumato l'antica visione? si chiede il pubblico senza avere risposta — sono stati i giovani a frammentare in atomi ciò che era un tutto unico? L'unificazione di ciò che era disperso, confuso — compito tradizionale dell'arte — resta nel testo solo una possibilità inattuata. L'unica forza unificante è la musica:

> Like quicksilver sliding, filings magnetized, the distracted united. The tune began; the first note meant a second; the second a third. Then down beneath a force was born in opposition; then another. On different levels they diverged. On different levels ourselves went forward; flower gathering some on the surface; others descending

> to wrestle with the meaning; but all comprehending; all enlisted [...] To part? No. Compelled from ends of the horizon; recalled from the edge of appalling crevasses; they crashed; solved; united (p. 137).

Dunque l'artista non può assumersi il compito di ricostruire, attraverso la scrittura, l'unità perduta, comunicare dei significati o ricomporre gli spezzoni di specchio; può solo rappresentarli come sono, frantumati.

L'assenza di una visione unitaria e la forma stessa, interrotta e singhiozzante, di questo romanzo ne rappresentano il discorso. È in questo senso che *Between the Acts* è il testo che, più degli altri scritti di Woolf, si esprime nella modalità della riflessione, che rivela cioè, nel suo ordito, la scrittura come processo. Northrop Frye, nel saggio « Tentativo di definizione di un'età della sensibilità », propone la distinzione tra una letteratura intesa come prodotto finito (*rappresentazione*) e una intesa come processo (*riflessione*); tra l'opera costruita intorno a un enigma e a uno scioglimento finale e quella dell'eterno presente delle emozioni (Frye, p. 170). La scrittura woolfiana sebbene non prediliga l'autorappresentazione, si inscrive in questa seconda modalità. Si pensi ai tanti personaggi artisti che compaiono nei suoi romanzi, da Orlando a Bernard, da Lily Briscoe a Miss La Trobe, tutti immagini-specchio della sua stessa sensibilità e tutti tormentati e in parte inespressi. Tra questi Miss La Trobe, l'autrice-regista di *Between the Acts* è forse il più vicino a V. Woolf, quasi un suo doppio; come lei crede nell'arte come accumulo di frammenti, come lei si tortura in un'altalena di sentimenti rispetto al proprio lavoro, tra l'estasi e la disperazione. Nel diario, Virginia Woolf registra le stesse ansie. A volte le sembra di aver raggiunto la visione, come Lily Briscoe, altre volte, come Miss La Trobe, è sopraffatta dall'angoscia di aver fallito e dal terrore della reazione negativa del pubblico. Le tele incomplete di Lily Briscoe sono la versione metaforizzata delle pagine di Woolf; ambedue creano forme che non dipendono dalle tecniche convenzionali di rappresentazione e soprattutto aspirano a rivelare l'estasi, il miracolo della creazione.

Con Miss La Trobe si esprime anche qualcosa d'altro, la natura inarrestabile del processo creativo e il groviglio inestricabile di realtà e finzione che è l'arte. Dopo la rappresentazione, mentre il pubblico si disperde, Miss La Trobe, seduta da sola al pub già pensa all'opera successiva, ne sente le parole:

> She raised her glass to her lips. And drank. And listened. Words of one syllable sank down into the mud. She drowsed; she nodded. The mud became fertile. Words rose above the intolerably laden dumb oxen plodding through the mud. Words without meaning — wonderful words (p. 153).

Le parole evocano dei personaggi, avvolti dalle tenebre e ancora privi di volto. Sono gli abitanti di Poyntz Hall, che incupiti dall'enigma degli specchi vanno incontro alla notte recitando le battute della propria vita: « Surely it was time someone invented a new plot, or that the author came cut from the bushes... » (p. 156). Diventa difficile a questo punto distinguere la finzione dalla realtà, i personaggi del romanzo da quelli della nuova recita che annunciano le ultime misteriose parole del romanzo: « Then the curtain rose. They spoke » (p. 159): è così che si autentica, nell'opera di Virginia Woolf, il mondo fittizio dell'arte, un mondo in cui la trama non conta, le parole non si sentono.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

AA.VV., « *Fallit imago* ». *Meccanismi, fascinazioni e inganni dello specchio*, Ravenna, Longo, 1984.

J. Baltrušaitis, *Lo specchio: rivelazioni, inganni e science-fiction*, Milano, Adelphi, 1981.

S. Beckett, *Stories and Texts for Nothing*, New York, Grove Press, 1967.

F. Cordelli, « Le voci in capitolo », introduzione a V. Woolf, *Tra un atto e l'altro*, Milano, Guanda, 1978.

U. Eco, *Sugli specchi*, Milano, Bompiani, 1985.

N. Frye, *Favole d'identità*, Torino, Einaudi, 1973.

G. B. Griffin, « Braving the Mirror: Virginia Woolf as Autobiographer », *Biography*, Spring 1981, vol. 4, n. 2.

G. H. Hartman, « Virginia's Web », *Beyond Formalism*, New Haven, Yale U.P. 1970.

J. Hillis Miller. *Fiction and Repetition*, Oxford, Blackwell, 1982.

U. Le Guin, *La fantascienza e la signora Brown*, Roma, Editori Riuniti, 1985.

S. Plath, *Collected Poems*, New York, Harper and Row, 1981.

V. Woolf, *A Room of One's Own*, Harmondsworth, Penguin 1967.
Granite & Rainbow, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1958.
A Writer's Diary, St Albans, Triad/Panther, 1978.
A Haunted House, London, Triad/Panther, 1982.
Moments of Being, London, Triad/Panther, 1978.
Between the Acts, London, Triad/Panther, 1978.
To the Lighthouse, Harmondsworth, Penguin, 1966.

recensioni

J. SPENCER, *The Rise of the Woman Novelist*. From Aphra Behn to Jane Austen, Oxford, Balckwell, 1986, XII+225 pp.

Il titolo di questo libro sulla nascita del romanzo moderno nell'Inghilterra settecentesca richiama inevitabilmente alla memoria un più celebre — ormai classico, in verità — studio sulla narrativa del secolo diciottesimo: *The Rise of the Novel* (1957) di Ian Watt. Del resto, la somiglianza dei due titoli non può essere casuale; anzi, si potrebbe forse pensare all'uso di una sorta di 'citazione' diretta ma variata, da parte della Spencer, la quale inviterebbe cosí il lettore a un viaggio storico-culturale inteso all'individuazione di una tradizione narrativa tutta femminile, parallela, non subordinata, a quella costruita con i nomi e le opere dei cinque grandi romanzieri, di solito selezionati dalla 'Grande Tradizione' come i padri fondatori del romanzo: Defoe, Richardson, Fielding, Smollett e Sterne. Come osserva la Spencer in apertura del suo scritto:

> Eighteenth-century England witnessed two remarkable and interconnected literary events: the emergence of the novel and the establishment of the professional woman writer. The first of these has been extensively documented and debated, while the second has been largely ignored. Yet the rise of the novel cannot be understood fully without considering how its conventions were shaped by the contributions of a large numeber of women, their writing deeply marked by the 'femininity' insistently demanded of them by the culture to which they belonged (p. VIII).

È dunque 'the rise of *the woman novelist*' che indica il sentiero critico da seguire e, meglio, da costruire, onde ampliare e completare opportunamente il territorio denominato 'the rise of the novel', nell'ottica patriarcale proposta per l'appunto da Ian Watt. Tuttavia, va anche detto che la studiosa inglese, con notevole acume, rinvia esplicitamente a *The Rise of the Novel* in due sole occasioni: in una nota di mero rimando bibliografico (p. 34) e quando riferisce dell'opinione espressa da Watt su Jane Austen, ritenuta autrice di chiara fama perché brava nell'amalgamare bene le due principali tradizioni narrative primosettecentesche che le storie del romanzo fanno di solito risalire, con rare eccezioni (per esempio, R. A. Day, *Told in Letters: Epistolary Fiction before Richardson*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1966; J. J. Richetti, *Popular Fiction before Richardson: Narrative Patterns 1700-39*, Oxford, Clarendon Press, 1969; M. Doody, *A Natural Passion:*

A Study of the Novels of Samuel Richardson, Oxford, Clarendon Press, 1974), ai due romanzieri Henry Fielding e Samuel Richardson. Secondo Watt, insomma, la Austen avrebbe del tutto derivato i suoi modelli narrativi dalla tradizione narrativa maschile, rappresentata dai due autori ora menzionati. Dal primo ella avrebbe appreso il gusto e le doti di 'architetto' del romanzo che costruisce impalcature narrative coerenti e solide, in grado di conferire autenticità, verosimiglianza e coesione sequenziale alle vicende agite nella storia; dal secondo avrebbe imparato a cogliere e a descrivere i palpiti e le emozioni dei protagonisti di eventi mediocri e plausibili, suggestivi anche sul piano etico-sentimentale (p. 167).

Non è certo il caso, in questa sede, di dar vita a una polemica forse sterile nei confronti delle posizioni di Watt circa la genesi del romanzo nell'Inghilterra del Settecento e circa l'interpretazione, ingiustamente riduttiva, della scrittura narrativa di una Jane Austen che — se indubbiamente fece tesoro degli insegnamenti che potevano giungerle dalla scrittura narrativa maschile, dominante — sicuramente attinse alla lunga e complessa, variegata, tradizione narrativa 'femminile', quella tradizione che viene polemicamente individuata, costruita con minuziosa attenzione, da Dale Spender nel suo bel libro su *Mothers of the Novel* (London, Pandora, 1986, pp. X-357) e costantemente confrontata con i risultati conseguiti da critici che, proprio come Watt (contro il quale la Spender non manca mai di riferirsi), hanno contribuito alla *sepoltura* e, quindi, alla cancellazione dei nomi e delle opere delle donne romanziere affermatesi nei primi anni del Settecento e poi durante tutto il secolo diciottesimo. Dopo aver compilato una lista di 106 nomi di donne scrittrici, accompagnata dai titoli dei romanzi da loro scritti (pp. 115-137), la Spender si pronuncia molto drasticamente contro Watt:

> That the writing of women does not count because it is written by women is the distinct impression given by Ian Watt. While his assertions about the quality of male novelists are based on a detailed examination of their writing it is clear that he thinks the stand he takes on the absence of quality in women's writing does not even call for substantiation. He devotes three hundred pages to his assessment of male novelists and restricts his assessment of females to a single sentence: 'The majority of eighteenth century novels were actually written by women' (p. 298). With no further discussion of the women, no entry to them in the index, and no explanation for his failure to discuss 'the majority' of novels of the eighteenth century, Ian Watt indicates that it is of no account.
>
> Perhaps Ian Watt offers no evidence for the simple reason that it does not support his beliefs (pp. 138-139).

Il tono è polemico, fortemente ironico e sicuramente rivelatore dello stato d'animo inquieto, intriso di una tensione mal repressa e sul punto di esplodere, di una studiosa seria che viene colta di sorpresa da una scoperta inattesa e incredibile. Mentre svolgeva una ricerca orientata a esplorare la natura della qualità dei rapporti esistenti fra scrittura

femminile e scrittura narrativa nel primo Ottocento, si era resa conto di essere stata vittima di una sorta di imbroglio letterario: il suo lavoro d'indagine — che partiva dall'assunzione, ampiamente corroborata dalle testimonianze offerte dalle Storie della Letteratura e del Romanzo, secondo cui le narratrici si affermarono pienamente sulla scena letteraria solo all'epoca di Jane Austen — veniva a essere posto in dubbio e decisamente esso doveva essere drasticamente riorientato.

Certo, le Storie della Letteratura e del Romanzo parlavano anche di sporadiche eccezioni; ma, come si sa, le eccezioni possono facilmente essere intese come atte a confermare la norma: ce lo spiega molto bene, per esempio, Joanna Russ nel capitolo in cui discute quel fenomeno che definisce come il 'myth of the isolated achievement' (pp. 62-75 del suo *How to suppress Women's Writing*, London, The Women's Press, 1983), fenomeno che può consentire di includere alcune scrittrici « into the canon of the Great, the Permanent, or (at lest) the Serious » (p. 61), isolandole dalla loro tradizione di appartenenza. Dale Spender veniva dunque a contatto con un mondo ricchissimo,ignorato o sommerso, oppure individuato come un insieme inestricabile, indicato genericamente come 'the majority'; sulla scorta della lettura del materiale d'epoca compulsato (romanzi scritti da donne, recensioni o dibattiti su riviste letterarie, epistolari e affermazioni di autori e critici del Settecento e del primo Ottocento), Spender scopriva che il fuoco del suo interesse *doveva* essere spostato di circa un secolo e mezzo all'indietro, nel Seicento e nel Settecento. Spender si rendeva conto, insomma, di essere stata — come dire — 'ingannata' dai testi 'sacri', da quelli che fanno fede e dettano legge, mentre costituiscono, attraverso la selezione, il canone letterario; le appariva pertanto urgente riconsiderare la questione della cosiddetta 'origine o nascita del romanzo', alla luce dell'apporto indiscusso che la presenza quantitativamente (ma forse anche qualitativamente?) impressionante di racconti scritti da donne anche prima di Jane Austen *doveva* aver recato alla formazione del nuovo genere.

È da tale situazione e da tale posizione che scaturisce una convincente e appassionata, molto ben documentata, rivendicazione della maternità del romanzo, autenticata da almeno « 100 good women writers before Jane Austen » (tale è il provocatorio sottotitolo del volume dedicato, infatti, a *Mothers of the Novel*).

È da tale situazione e da una posizione analoga che si origina la ricerca condotta anche da Jane Spencer, la quale — pur non assumendo i toni violenti di Dale Spender e pur tenendo costantemente in mente il volume di Ian Watt — conserva una pacatezza d'accenti che le consente di indicare una sorta di via mediana di ricerca e di discussione e giunge a individuare forse ben più di cento autrici prima di Jane Austen, scoperta che le permette di riscrivere una storia del romanzo e delle sue origini con lucidità e, soprattutto, giocando non tanto sulla decostruzione del femminile quanto sulla nuova ideologia della femminilità elaborata fra Seicento e Settecento e sviluppata successivamente

nel tardo Settecento. In contrasto con alcuni punti di vista femministi circa la 'specificità' della scrittura femminile, Spencer mette in guardia e chiarisce la sua opinione che giustifica anche il perché di una trattazione delle donne (e di conseguenza della scrittura narrativa delle donne) come separata da quella canonica:

> I do not claim that in any respect, thematic or stylistic, women's writing is *essentially* different from men's: indeed the most crucial insight afforded by feminism is in my opinion the deconstruction of the opposition masculine-feminine as essential categories. But if women writers exhibit no essential 'femininity', they are still working within a patriarchal society that defines and judges them according to its notions of what femininity is. They may internalize their society's standards of femininity and reflect this in their writing. Or they may write in a special *position* because of society's attitude to their sex; and their work is likely to be affected by their *response* to that position (even when the response is an attempt to ignore a situation which might be debilitating if acknowledge) (p. IX).

Partendo quindi da tale presupposto, Jane Spencer organizza il suo saggio articolandolo in due parti essenzialmente legate ai due problemi sopra individuati: la posizione che la donna autrice occupa in una società che ne definisce il ruolo e la risposta che la donna autrice elabora nei riguardi di tale posizione, risposta che può avere tre aspetti, « protest, conformity, and escape » (p. IX).

Ciò che emerge nella prima parte del libro è che la donna autrice si vede gradualmente riconosciuta come capace, in grado di occupare una posizione 'rispettabile' e 'plausibile', una posizione ben diversa da quella che per esempio le era attribuita da anonimi censori, come il Chagrin the Critick, un personaggio immaginario di *Comparison beween the Two Stages* (1702), il quale declama: « I hate these Petticoat-Authors; 'tis false Grammar, there's no Feminine for the *Latin* word, 'tis entirely of the Masculine Gender, and the Language won't bear such a thing as a She-Author » (cit. a p. 6); ma Chagrin the Critick viene ridicolizzato come pedante latinista che non tiene conto della realtà attuale e considera il presente, misurandolo al passato: infatti, i suoi immaginari compagni di discussione gli dimostrano che esistono, nell'Inghilterra del Settecento, molte donne scrittrici; per esempio, Delarivière Manley, Mary Pix e Catharine Trotter (*ibidem*).

Prima di giungere alla luce, però, l'autrice deve confrontarsi costantemente con l'ostilità che le viene dimostrata (si pensi alla deformazione subita, per mano di A. Pope, da Eliza Haywood nella *Dunciad*, 1729, nel Book II, vv. 155-156 e nel Book III, v. 141), divenendo altresì consapevole delle possibili ragioni di tale atteggiamento di censura e, forse, di paura di perdere prestigio e privilegi acquisiti. Per esempio, nel 1653, Margaret Cavendish, marchesa e successivamente duchessa di Newcastle, scrivendo l'introduzione-dedica dei suoi *Poems, and Fancies*, osservava che gli uomini si opponevano all'attività delle donne scrittrici « because they think thereby, Women incroach too much upon

their *Prerogatives*; for they hold *Books* as their *Crowne*, and the *Sword* their *Scepter*, by which they rule, and governe » (cit. a p. 5).

Infrangere un simile tabù poteva anche spingere a formulare una visione eroica della propria posizione di scrittrice, sola contro il resto della società, e quindi poteva indurre a ricercare figure leggendarie del passato classico in cui riconoscersi e a disarticolare antiche leggende per riarticolarle adeguandole al proprio personaggio di eroina. Ciò accade, per esempio, con il mito di Apollo e Dafne rovesciato nel suo significato originario dall'anonima ammiratrice di Katherine Philips che si firma con lo pseudonimo di 'Philo-Philippa' alla fine di un componimento in lode della 'matchless Orinda', pubblicato — insieme a molti altri componimenti encomiastici — nell'edizione del 1667 dei *Poems* della Philips. Dapprima, la Philips viene invocata come la musa ispiratrice delle donne autrici:

> Let the male Poets their male *Phoebus* chuse,
> Thee I invoke, *Orinda*, for my Muse.

Successivamente, l'anonima ammiratrice manipola la vicenda di Apollo e Dafne che Ovidio concludeva nel modo che segue:

> Poiché [...] non puoi essere mia sposa, certamente tu sarai la mia pianta; il mio capo, la mia cetra, la mia faretra, avranno te sempre, o alloro; tu sarai compagno ai condottieri del Lazio, quando liete voci inneggeranno al trionfo e il Campidoglio contemplerà lunghi cortei. Sempre tu, fedelissimo custode della porta di Augusto, starai appeso ai suoi battenti e proteggerai la corona di quercia posta nel mezzo; [...] (Ovidio, *Le metamorfosi*, a cura di E. Oddone, Milano, Bompiani, libro I, pp. 68-69).

La versione seicentesca del mito mette in luce che Apollo, dio della poesia, ha conseguito il successo di cui si gloria con la forza, strappando alla ninfa Dafne ciò che è suo, ciò che naturalmente le appartiene (l'alloro che formerà il serto del poeta):

> He could but force a Branch, *Daphne* her Tree
> Most freely offers to her Sex and thee ...
> And Men no longer shall with ravish'd Bays
> Crown their forc'd Poems by as forc'd a praise.

I versi, che sono riportati dalla Spencer alla p. 26 del suo saggio, mirano a stimolare quel senso di possesso del proprio corpo (l'albero di Dafne) sottraendolo al possesso di Apollo e sviluppando il senso della coscienza del dominio da poter esercitare su di esso e sulle capacità di scrittura, da praticare a partire dall'epoca in cui spunterà una nuova Astrea, Aphra Behn.

Con la Behn, ci ricorda più volte la Spencer, ci troviamo di fronte a un ulteriore stadio di affermazione della figura della donna in quanto autrice di storie d'amore, ruolo questo che infastidiva la Behn la quale

desiderava essere riconosciuta non certo perché il tema dell'amore meglio si addiceva alla scrittura femminile (v. per esempio, gli elogi di vari scrittori suoi contemporanei riportati alle pp. 43-44).

Aphra Behn cerca altri tipi di riconoscimenti, come quello che la spinge perfino a rinnegare, in un certo senso, la sua appartenenza al sesso femminile. Nella premessa alla sua commedia, *The Lucky Chance* (1687), Behn scrive:

> All I ask is the Privilege for my Masculine Part the Poet in me, (if any such you will allow me) to tread in those successful Paths my Predecessors have so long thriv'd in, to take those Measures that both the Ancient and Modern Writers have set me, and by which they have pleas'd the World so well: If I must not, because of my Sex, have this Freedom, but that you will usurp all to your selves; I lay down my Quill [...] (cit. a p. 43).

Behn non aveva soltanto una forte personalità e convinzione dei suoi meriti di autrice; ci interessa anche per questo, naturalmente. Ciò che più ci attrae, tuttavia, in un libro dedicato alla discussione del contributo dato dalle donne al genere del romanzo è forse l'elaborazione di un modello narrativo che si può certamente far risalire al genere eroico del teatro della Restaurazione: però, il suo *Oroonoko* (1688) e *The Fair Jilt* (1688), accanto alle *Love Letters between a Nobleman and his Sister* (1684-1687), costituiscono esempi di sperimentazione di modelli e tecniche narrative di un certo rilievo; soprattutto, offrono riflessioni importanti sul problema dell'autorevolezza che la scrittrice si vede conferita grazie alla presenza, all'interno di questi suoi scritti, di « an explicitly female narrator » (p. 44), che non si identifica con la protagonista dei suoi racconti (come si può vedere in modo esemplare in *Oroonoko*) e che esige, invece, un suo spazio, autonomo anche se marginale, all'interno della vicenda, uno spazio in cui dar voce alle sue opinioni di narratrice (v., soprattutto, le pp. 50-52).

Come si sarà già capito, ci si potrebbe dilungare ancora molto su tutte le sollecitazioni e su tutti i suggerimenti che vengono dalla lettura del ricco libro della Spencer: ma ciò non è possibile, per ovvie ragioni di spazio. Tuttavia, qualche altra rapida notazione è opportuno fare, che possa spingere alla lettura di un'opera che è densa di dati, di citazioni da testi (narrativi e non) del Seicento e del Settecento e che con rigore procede a dimostrare l'ipotesi di partenza della ricerca.

Interessanti sono le osservazioni che Spencer propone a proposito di quella che si potrebbe definire la 'femminilizzazione della cultura' fra gli anni '30 e gli anni '80 del Settecento; in questo periodo vengono elaborati piú esplicitamente i canoni che rendono accettabile una scrittura al femminile, basata sulle opinioni correntemente affermate circa la nuova visione di una femminilità costruita — in sintonia con la filosofia sentimentale del *moral sense* — attorno ai valori del 'feeling', della 'morality' e della 'artlessness', valori riconoscibili con sfumature diverse in Elizabeth Singer Rowe (1674-1737), Penelope Aubin (1679-1731), Sarah Fielding (1710-1768) e Fanny Burney (1752-1784), in Samuel Richardson, ma non in Mary Wollstonecraft (1759-1797). Sulla base di queste considerazioni, in fondo, Richardson — scrittore 'femminile' per eccellenza e familiare, come le autrici sopra menzionate e le numerose sue corrispondenti epistolari, con i *domestic conduct books*, le *familiar letters*, *diaries* e *journals* — ritenne di saper individuare una sorta di teoria della scrittura femminile, centrata sulla inconsapevolezza delle donna che la mette in pratica. Cercando di vincere le resistenze di una sua ammiratrice, la quale non osa neanche scrivergli una lettera perché ritiene tale attività troppo al di sopra delle sue abilità, Richardson la incoraggia ricoprendola di lodi ed entusiastica ammirazione:

> It is the diffidence I wish to banish: the diffidence! which, in the right place, is so great a beauty in the charming sex: — but why the diffidence to such a one as I am! — a plain writer: a sincere well-wisher; an undesigning scribbler: who admire none but the natural and easy beauties of the pen; no carper: and one who has so just an opinion of the sex, that he knows, in an hundred instances, that the ladies who love the pen are qualified by genius and imagination to excell in the beauties of this sort of writing: — and that bashfulness, or diffidence of a person's own merits, are but other words for undoubted worthiness; and that such a lady cannot set pen to paper but a beauty must follow it; yet herself the last person that knows it (cit. a p. 80).

L'incoraggiamento, tuttavia, pur essendo senza dubbio da intendersi come derivante dall'ammirazione che egli nutre per la figura femminile (e, forse, anche per la scrittrice), risuona quasi un insulto mascherato, che fa leva sull'atto della scrittura come operazione inconsciamente perseguita da parte della donna.

Alcuni anni più tardi, la *Critical Review* (1792) si dimostrava apertamente minacciosa nel recensire *A Vindication of the Rights of Woman* e osava scrivere: « Women we have often eagerly placed *near* the throne of literature [...] but if they seize it, forgetful of our fondness, we can hurl them from it ».

In questo contesto, si possono capire le reazioni delle romanziere che, nella versione che ne offre la Spencer, pensarono a inventare protagoniste che illustrassero opportunamente tre tipi di risposta alla posizione della donna nella società e al ruolo, da quello precedente derivante, consentito alla scrittrice: così, troviamo 'seduced heroines', che formano la tradizione narrativa della protesta; 'reformed heroines', che arricchiscono la tradizione didascalica e le 'romance heroines', che danno vita alla tradizione dell'evasione, intesa tuttavia come 'fantasy of female power' (p. 181). Le tre tradizioni narrative, discusse dalla Spencer nella seconda parte del suo libro, costituiscono il repertorio principale cui attinsero, oramai nel primo Ottocento, narratrici di successo come Jane Austen.

L. Di Michele

R. H. WELLS, *Shakespeare, Politics and the State*, London, Methuen, 1986, pp. vi+174.

It is the aim of this series to trace the interweavings of history and literature, to show by judicious quotation and commentary how those actually working within the various fields of human activity influenced and were influenced by those who were writing the novels, poems and plays within the several periods (p. ix).

Questa citazione proviene dall'introduzione generale di A. Pollard alla collana *Context and Commentary* da lui diretta e nella quale si colloca il libro di R. H. Wells; le parole di Pollard risultano utili per definire il tipo di conoscenza che il testo *Shakespeare, Politics and the State* intende promuovere in un campo così ampiamente esplorato come quello del teatro shakespeariano.

Infatti, l'autore si propone di dimostrare come un'attenta considerazione della straordinaria abilità di Shakespeare e dell'osservazione personale dei fenomeni epocali che impregnano le sue creazioni teatrali favorisca anche la comprensione del Cinquecento elisabettiano, mentre la testimonianza storica incoraggia a 'collocare' l'opera shakespeariana nel periodo storico di appartenenza. La vasta produzione del drammaturgo viene cioè sistemata da Wells secondo le coordinate della storia e della letteratura, nel tempo storico e in polemica con coloro che, invece, hanno arbitrariamente ideologizzato Shakespeare, attribuendogli qualità universali, atemporali, valide al di fuori di ogni periodizzazione. « He was not of an age, but for all time » è il celebre giudizio, probabilmente satirico, di Ben Jonson su Shakespeare che Wells cita per chiarire la sua ottica, per contrastare l'opinione neoclassica reperibile in una citazione altrettanto celebre della *Preface to Shakespeare* di S. Johnson (« Nothing can please many, and please so long, but just representations of general nature »). Di contro, l'autore del libro di cui si parla sostiene che « Shakespeare's knowledge of human nature and his skill in portraying the mechanisms of self-deception are not in dispute. But to argue that he shows an indifference to political questions in the histories and tragedies is to ignore the topicality of these plays » (p. 1).

La posizione di Wells non è nuova, fondandosi, infatti, in parte sul sostegno teorico di molti critici shakespeariani e richiamando immeditamente l'analisi di D. Longhurst per analogia metodologica esplicita fin nel titolo del suo saggio, « 'Not for all time, but for an Age': an Approach to Shakespeare Studies » (in *Re-Reading English*, a cura di P. Widdowson, London, Methuen, 1982, pp. 150-163) dove viene esaminato il processo di mitizzazione di Shakespeare inaugurato, a partire dagli anni Trenta del nostro secolo, da un filone di critica letteraria intenta a « remove 'great' works from the period in which they were written and from their relations with other kinds of writing » (D. Longhurst, art. cit., p. 154). Non differentemente si esprime, ancora, J. Drakakis nella « Introduction » alla raccolta di

saggi (*Alternative Shakespeares*, a cura di J. Drakakis, London, Methuen, 1985, pp. 1-25) tutti associati nell'intenzione di demistificare il 'mito' di Shakespeare:

Human and critical history have proved right the Johnsonian eulogizing of Shakespeare as being 'not of an age but for all time' in a very perverse sense indeed. In concrete historical terms Shakespeare can never be 'our contemporary' except by the strategy of appropriation, yet the protean values which subsequent generations of critics have discovered in the texts themselves can be demonstrated to be in large part the projections of their own externally applied values (J. Drakakis, *op. cit.*, p. 24).

Wells non traccia una mappa precisa degli studi critici che hanno falsificato o storicizzato Shakespeare, dandone per scontato la conoscenza teorica e accennandovi solo in alcuni punti; egli condivide, del resto, quanto, nelle parole di A. Pollard, accomuna gli autori della collana:

All the contributors to the series are at one, however, in the belief (at a time when some critics would not only divorce texts from the periods but even from their authors) that literature is the creation of actual men and women, actually living in an identifiable set of historical circumstances, themselves both the creatures and the creators of their times (p. ix).

Come gran parte della critica shakespeariana di oggi, anche l'indagine di Wells è comunque in aperta polemica contro le posizioni di Tillyard di cui l'autore dice:

Contrary to the impression which E. M. W. Tillyard gave in his influencial *Shakespeare's History Plays* (1944), the twenty-year period when Shakespeare wrote most of his plays was not one of intellectual uniformity, but a time of social unrest and energetic political controversy (p. 1).

L'età elisabettiana ricostruita da Well è infatti, un'età di transizione intellettuale, caratterizzata da incertezze e scetticismo religioso e politico, da conflittuali convivenze di residue tradizioni culturali mediovali e nuove visioni del mondo elaborate dagli ideologhi dell'assolutismo Tudor, visioni del mondo non unanimamente condivise e spesso attaccate da pensatori dissidenti. Il teatro politico shakespeariano, palcoscenico di una realtà esistenziale collettiva altrettanto travagliata, è analogamente connotato dall'incontro/scontro di varie e contrastanti visioni:

At a time of violent collision between traditional and radical ideas Shakespeare's plays reflect through their dialectical structures of opposing beliefs and attitudes 'the very age and body of the time his form and pressure' (p. 160).

La tensione di mentalità opposte manda in frantumi, nella ricostruzione che ne offre Wells, l'immagine omogenea che ad esempio Tillyard

aveva consegnato nel lontano 1943 di *una* « Elizabethan World View » e arricchisce questo libro di un moderno carattere polifonico. Del resto, lo studioso lascia cadere l'immagine di uno Shakespeare lontano dal mondo concreto della politica, degli intrighi e delle incertezze e presenta la figura di un drammaturgo pienamente coinvolto nelle questioni più scottanti della sua epoca. Lo dimostrano, a suo parere, la struttura dialettica dei suoi drammi e la costante presenza di personaggi costruiti in reciproco dialogismo:

> So finely balanced are the rival points of view which form the dialectic of his plays that it is often assumed that, being primarily concerned with human character, he was indifferent to political and philosophical questions. But the balancing of one point of view or set of interests against another should not necessarily be interpreted simply as a desire for impartiality. One of Shakespeare's most characteristic techniques is to present us with evidence whose apparently self-contradictory nature makes it seem impossible for us to make a rational judgement on the character or problem concerned (p. 9).

L'ottica di Wells è indubbiamente interessante ed è abbastanza vicina a quella di molti studiosi delle *histories* e dei drammi politici shakespeariani — ad esempio, Sanders (*The Dramatist and the Received Idea*, 1968), Wilders (*The Lost Garden*, 1978), Dollimore (*Radical Tragedy: Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and his Contemporaries*, 1984) — dai quali si differenzia però, perché pone soltanto il contesto storico-politico al centro dell'indagine. Ciò non significa, tuttavia, che i testi di Shakespeare non siano analizzati. Tutt'altro; attraverso un puntuale excursus nel macrotesto shakespeariano, nelle ambivalenti connotazioni emotive e nelle conflittuali situazioni in cui sono coinvolti i protagonisti, Wells, ricerca riflessi di problematiche che furono ampiamente discusse nel Cinquecento. Ne consegue che il drammaturgo di Stratford-on-Avon non potè fare a meno di rappresentare sulla scena i travagli politici, le disquisizioni filosofiche e le diatribe religiose della sua epoca, senza però piegare le sue idee a una causa politica e dando vita a un tipo di drammaturgia capace di dar conto di una cultura, raffigurata in tutte le sue pieghe, in tutte le sue manifestazioni e in tutte le sue inevitabili contraddizioni. È anche per tale ragione che Wells concentra l'attenzione del suo lettore sulle innovazioni sceniche, sulle sperimentazioni teatrali, e sulle parti metateatrali dei testi shakespeariani: l'arte del drammaturgo viene intesa come generata da (e rispondente a) tutte le tensioni innovative, dalle crisi di pensiero e dalla ricerca di una nuova episteme registrate soprattutto negli ultimi anni del regno di Elisabetta I.

Pertanto, Wells affianca a Shakespeare e ai suoi personaggi scrittori politici, filosofi, poeti e drammaturghi che — come Shakespeare — hanno affrontato i problemi relativi al governo di uno stato nazionale quale era quello di Elisabetta Tudor: così, accanto a copiose citazioni dai testi teatrali shakespeariani, si rinvengono ricche citazioni da

documenti politici, da teorizzazioni sull'arte del buon governo, da scritti letterari. Il tutto, anche se può essere soggetto ad accuse di frammentarismo e di « confusione » di codici, offre tuttavia un panorama esaustivo di quel contesto di cui si diceva all'inizio di questo discorso.

Semplice e coerente con gli obiettivi proposti, la struttura del volumetto si articola in sei punti che costituiscono nodi politici nevralgici per ogni discorso significativo, inteso a illustrare le strategie della politica durante l'età di Shakespeare.

Il dibattito concernente la Natura umana e il processo di civilizzazione in seguito alla Caduta forma il primo capitolo di discorso (pp. 10-33), ampiamente spiegato tramite rimandi pertinenti alle teorie ortodosse di ordine e gerarchia e a più utopistiche radicali, visioni di società egalitarie; tra le voci di spicco che si espressero sulle forme di organizzazione della società umana Wells chiama in causa Gonzalo di Shakespeare, Pole e Lupset di T. Starkey, Ovidio e Spenser con i loro sogni della 'Golden Age'; Calvino, Machiavelli e Montaigne con le loro discussioni sulla società politica.

Il secondo e terzo momento del discorso di Wells sono incentrati rispettivamente intorno ai due *topoi* classici delle « Forms of Government » (pp. 34-61) e del « Just Ruler » (pp. 62-90), sorretti da celebri testimonianze shakespeariane (*Richard II*; *1, 2 Henry IV*; *Henry V*; *Julius Caesar*; *Othello*; *Coriolanus*), da manuali di comportamento (*The Boke named the Gouernour*, 1531, di Sir T. Elyot) e dalle dottrine dei vari Erasmo e Machiavelli, T. Starkey e T. Smith.

Nella quarta sezione Wells si dedica al complesso e molto dibattuto problema della legittimità della ribellione (pp. 91-115), logica conseguenza della indagine precedentemente svolta sul governo della *respublica* e sulla figura del sovrano ideali, sulla scorta di esemplari citazioni da Tommaso d'Aquino, R. Parsons, J. Ponet, James VI, oltre a Shakespeare.

Sul finire del suo lavoro l'autore affronta i dilemmi esistenziali legati all'irruzione del nuovo determinismo storico nell'arcaica concezione provvidenziale (pp. 116-138), tentando di delineare con maggior chiarezza le linee di cambiamento apportate dal pensiero di Calvino, J. Ponet e altri, riflesse in *Richard II*, *Hamlet*, *King Lear*, *Macbeth*, *Henry VIII*, tra le opere di Shakespeare, e in J. Lyly.

Il discorso culmina (pp. 139-163) nell'analisi del concetto di « Natural Law » che, da codice universale dei doveri e degli obblighi dell'uomo in un mondo divinamente ordinato, divenne, nelle formulazioni di nuove e più pessimistiche teorie dell'universo, postulato fondamentale per dimostrare verità concernenti i diritti di libertà e di uguaglianza degli individui: T. Starkey, R. Parsons, R. Hooker, Machiavelli, James VI, Montaigne e Donne testimoniano quanto Shakespeare espose ad esempio in *King Lear*, *Macbeth*, *The Tempest*.

Ecco dunque, sia pure nelle linee principali, il modello interpretativo avanzato dall'autore. Nonostante le perplessità che può sollevare

uno studio condotto per lunghe citazioni e brevi commenti, il discorso risulta interessante e ben fatto, non frammentario nel contatto vivo che viene mantenuto con Shakespeare.

Infatti, la collocazione, rispettivamente all'inizio (pp. 10-11) e alla fine (pp. 161-163) del libro, di due citazioni assolutamente speculari tra loro e non a caso tratte entrambe da *The Tempest* (II, 1, 137-164; IV, 1, 101-162) costituiscono un esempio di continuità nel metodo di Wells; esse risultano tali da apparire, data la struttura del libro, logica premessa e conclusione del discorso. A riprova dell'abilità di Shakespeare a creare specifici contesti comunicativi in cui dare libera espressione anche alla visione utopica, minacciosa per la dottrina ufficiale, Wells cita da *The Tempest* — testamento politico e ultima parola del drammaturgo sulla natura umana e sulla società — due particolari situazioni: il sogno o la visione di Gonzalo e il *masque* o banchetto nuziale di ninfe e divinità in onore di Miranda e Fernando, due momenti di temporanea evasione a difesa di un'idilliaca e incontaminata forma di vita la cui realizzazione è affidata alle facoltà oniriche o alla vitalità degli spettatori elisabettiani.

STEFANIA TONDO

riassunti

S. Carotenuto, *L'evento della scrittura in* Strangers on a Train di *P. Highsmith*, XXIX, 1-2, pp. 7-52.

Adopting a deconstructionist approach and using elements of the philosophy of the 'weak thought', the author of this article analyses the first novel by P. Highsmith — her first 'psychological thriller' — as an example of an internal investigation of the process of narrative creation.

The perspective of the analysis tries to read the formal structure of the novel as a textual confrontation between two opposite visions of the creative event: art as a 'metaphysical creation' and the vision of the artistic production as 'écriture'. From this initial key configuration of binary opposites and through a rich use of textual metaphors and narrative segments, the text explores the forms and functions of the event of 'writing' and the experience of a subject who approaches, refuses and finally accepts it.

In particular, the itinerary of the text follows the birth and the development of the event and its influence on the subject, first as an act of seduction of the logic, then as the triumph of the autonomous gestus of creation and its communication, and finally as the establishment of a new 'rhetorical' perception of the creative praxis.

M. T. Chialant, Bleak House: *il narratore diviso, il lettore insicuro*, XXIX, 3, pp. 7-38.

The double narrative is generally considered to be one of the most original technical devices adopted by Dickens in *Bleak House*, the first of his « dark novels ». The presence of two distinct voices — the anonymous narrator's and Esther's — with their peculiar and highly individualized languages, styles and tones contributes to dramatizing the ambiguities and ambivalences of this 'interrogative' text, made of a complex web of verbal and thematic connections and correspondences. The present article seeks to demonstrate how the split point of view and the lack of a conventional closure (with both a double and an open ending) compel the reader to take responsibility for his own interpretation and, at the same time, create a sense of insecurity towards the very act of interpretation.

G. CIMINO, *Ann Quin, il linguaggio della trasgressione*, XXIX, 1-2, pp. 53-76.

This article attempts a Freudian analysis of *Berg* and *Three*, two novels by Ann Quin who is deeply concerned both with the inner world of characters and with achieving a highly expressive lyrical form. Assuming as a general theoretical perspective a fundamental similarity between the language of the unconscious and the language of literature, A. Quin's novels exhibit what F. Orlando calls a 'bond of complicity' between the 'return of the formal repressed' and the 'return of the repressed as the matter of content'. The themes, which refer back to the basic dialectics of human civilization, are expressed in a highly figurative and symbolic form. The conflict between repression and the repressed imposes itself on the form of the content as hallucination and nightmare.

D. CUCCURULLO, *Marlow e il 'tramonto' della civiltà occidentale in* Heart of Darkness *di J. Conrad*, XXIX, 1-2, pp. 77-116.

After leaving Europe, on his way up the river, Marlow — narrator as well as central character of *Heart of Darkness* — experiences a sort of initiation, which leads to a growth of his consciousness to the point where he ultimately becomes aware of the meaning of reality.

The story is built on the oppositions and tensions between the values and the language of Europe — the civilized world, the seat of culture — and Africa, i.e. nature. This dichotomy is reflected in the spaces and in the characters, as well as in their 'languages'.

Towards the end, Marlow experiences the meaningless inadequacies of the forms, conventions and language of Western *culture*. As a successful initiate he recognizes the values of African *non-culture*, he sees the communicative power of the natives' gestures and noises, he listens to their silence, the 'misty halo' which envelops their 'glows'.

F. DE GIOVANNI, *La retorica del rovesciamento in* Erewhon *di S. Butler*, XXIX, 1-2, pp. 117-146.

The title *Erewhon*, the anagram of 'nowhere', suggests a multiple approach to the text: as 'nowhere', it re-echoes the literary tradition of the utopian space; as 'now-here', it advises the reader to look behind the imaginary society described in the book, in order to find out the real object of the author's satire — Victorian England; as an anagram, it shows the leading device of the text — reversal, which shapes the whole work touching its logical as well as its lexical level. Thus, like a mirror which reflects the objects in reversed order, hiding the England of the time, Erewhon in fact shows the faults and the inconsistencies of Victorian society. The common device of 'the journey to an unknow country' proves an efficient means of penetrating the inner realities of a cultural system which is founded on hypocrisy.

M. DEL SAPIO, *Thriller e poesia: le ambigue trame dei nuovi poeti*, XXIX, 3, pp. 39-56.

This article, dealing with four contemporary young British poets (J. Fenton, T. Paulin, A. Motion, B. Morrison), examines the emergence of a new interest in narrative which draws on the form of the thriller and the sensational novel. Anecdotal in its background, this new poetry is often full of verbal complexities. The full storyline is often carefully withheld, and the reader is puzzled and enthralled by a world of indeterminacies, by facts which, while being made visible by an objectifying gaze, nevertheless remain partial, unexplained and disquieting.

The article lays bare the way in which a reflection on the relativism of history and reality is being carried on by these new unreliable storytellers, and the way in which oblique strategies of commitment are being explored through an opaque language and verbal play.

M. KINKEAD-WEEKES, Robinson Crusoe *and Colonialism*, XXIX, 1-2, pp. 147-166.

This article discusses Robinson Crusoe as a desert island 'myth', as a kind of X-ray vision piercing below the surface to reveal the hidden structure of man's situation; a vision that is 'true', but more basic than we normally see. Consequently, the myth-maker Defoe feels bound to convince us that his archetypal kind of 'truth' is discovered behind 'real life': Crusoe is largely archetypal, an Everyman, but an Everyman who, though lonely, is not helpless. The archetypal condition revealed by this new kind of vision is that man is essentially a lonely individualist. But Defoe's individualism drives him further, to create a world whose realities are economic and utilitarian. Defoe's desert island myth is only initially concerned with survival as desert island myths are; it is ultimately a celebration of human progress in terms of economic individualism leading to capitalist exploitation.

M. KINKEAD-WEEKES, Heart of Darkness: *Six Stories in Search of a Reader*, XXIX, 1-2, pp. 167-186.

The author of this study discusses *Heart of Darkness* as a text which prophetically points forward to the 20th century's apprehension of the darkness of the heart, and the uncertainty and ambiguity of value and language. Also, the article shows how and why this new kind

of vision demanded a new kind of storytelling, marking a very clear break with the authorial omniscience of 19th century fiction. There is a very 'modern' insistence that the readers become aware of the activities of storytelling and of reading; and also see how the meaning of the experience may not lie inside the story itself, but in the way it reveals the consciousness of its teller, and its hearer. There is no longer one authorial story, or any authoritative interpretation. There are 'stories', and there are different 'readings' which, however, cohere to form this great work of art containing at least one very clear meaning, inside it in the old fashioned sense, which is a denunciation of colonialism in West Africa, and particulary the Belgian Congo.

C. Landolfi e M. T. Sanniti di Baja, *Sul significato e sul valore del definito* the, XXIX, 3, pp. 57-102.

This study is part of a broader research project concerning the English definite article. It combines and integrates logical and pragmatic aspects of meaning with the syntactic behaviour of the articles in the aim of reaching more abstract levels of generalisation through cross-references. To this aim it discusses the existential claim and concepts of inclusiveness and location, it then identifies the appropriate usage types, and subtypes, of the definite article.

P. Pierini, *Henry Sweet e la storia della lingua inglese*, XXIX, 1-2, pp. 187-206.

The scientific production of Henry Sweet (London 1845-Oxford 1912) was large and dealt with various fields of research, such as phonetics, grammar and methodology of the teaching of foreign languages. The present paper surveys the writings of Sweet in the area of the history of the English language, which are rather neglected at present; the aim is to recall and stress the relevance of such studies which contributed to the rise and development of English philology in the nineteenth century.

A. Sirotti, *Due interpretazioni di* Ossian: *Cesarotti e Goethe*, XXIX, 3, pp. 103-126.

This short essay deals with two European translations of Macpherson's *Ossian*, i.e. the complete Italian version by Cesarotti and that of *The Songs of Selma* appended by Goethe to his *Werther*. After some general considerations about the features of both the translations, a stylistic and linguistic comparison is made between some passages of the three works. Some important differences emerge from this comparison and they are due both to the different cultural milieu and the poetic personalities of the authors.

This essay is meant to be a contribution to the study of the importance of the « ossianic fashion » to the development and the ripening of the Romantic elements in Italian and German literatures.

P. Splendore, *Lo specchio vuoto e lo specchio infranto. Riflessi del reale nell'opera di Virginia Woolf*, XXIX, 3, pp. 127-139.

The author examines the meaning of the figure of the mirror in Virginia Woolf's later phase of writing and in particular the broken mirror image in *Between the Acts*, where it becomes the metaphor of a new aesthetics and the implicit rejection of theories of art as mirrors to society. In Woolf's works, mirrors can distort reality; they can be a reminder that art is different from reality.

V. Villa, *Re Giovanni tra storia e manipolazione teatrale*, XXIX, 1-2, pp. 207-226.

This paper is the second part of an essay which first appeared in *Anglistica*. The study broaches the question of the incipit in order to enucleate the specificity of the Shakespearian text. What is hypothesized to ideologically differentiate the three texts is not only the particular handling of the plot but also the organization of the dramatic discourse. Thus the segmental weight given by the text to the death of Arthur, along with the use of devalorizing attributes for the character of John on the one hand, and of the heroic ones for the Bastard on the other, results in the acnowledgement that kingliness and king do not necessarily coincide, and that the success of monarchy resides in the recognition of the importance of the former.

INDICE DELL'ANNATA XXIX (1986)

ARTICOLI E SAGGI

RECENSIONI