ISSN: 0391-5956

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

anglistica

direttore, Fernando Ferrara

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

XXX, 3 1987

INDICE

ARTICOLI E SAGGI

RECENSIONI

AION

anglistica

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

XXX, 3

anglistica

NAPOLI

articoli e saggi

I primi tre saggi di questo numero si concentrano sull'analisi degli apparati retorici di prodotti letterari del Novecento inglese che si muovono tra le avanguardie moderniste e postmoderniste

Maurizio Calbi, in "Il parrucchiere, il flâneur, il macellaio. Le pratiche di scrittura vorticista di W. Lewis e di T.S. Eliot", isola tre figure allegoriche, emblematiche della scrittura vorticista, analizzando in particolare il romanzo di Lewis, Tarr, in bilico tra autoreferenzialità testuale e dispersione dei significanti. Daniela Daniele, in "'La pinna fra le acque'. I margini del discorso in To the Lightouse", parte dalla messa in parentesi degli elementi fattuali praticata nel romanzo per metterne in luce la testualità frammentaria, volutamente inceppata e digressiva. L'autrice del saggio riconosce in tale antitesi all'ordine della logica realistica la specificità femminile della scrittura woolfiana. Maria Del Sapio, in "Chi ha inventato Larissa: idilli anagrammatici e critica del nome in Thru di Christine Brooke-Rose", nel distaccato esercizio narrativo dell'autrice, decostruisce la prigione metanarrativa della Brooke-Rose che, nel raccontarsi 'addosso', congiunge esercizio critico ed infinita regressione testuale.

Anche il saggio di Ludovico Isoldo su "Le funzioni e i significati delle strutture spaziali in Roderick Hudson di H. James" è attento alle caratteristiche retoriche della scrittura jamesiana e sottolinea la vitalità della metafora spaziale quale strumento di rappresentazione della vita.

IL PARRUCCHIERE, IL *FLÂNEUR*, IL MACELLAIO. LE PRATICHE DI SCRITTURA VORTICISTA DI W. LEWIS E DI T. S. ELIOT

di

Maurizio Calbi

Modernism does not suddenly cease so that
Postmodernism may begin: they now *coexist*.
(I. Hassan)

Scomposizioni

L'universo della scrittura modernista si popola spesso di parole-chiave, luoghi in cui si condensano le elaborazioni artistiche e che sono insieme riferimento teorico e prassi.

« I have put myself on the side of all the severities », recita la voce narrante in *June Night*, un breve racconto di J. Dismorr pubblicato nel secondo ed ultimo numero della rivista vorticista *Blast* (p. 68); un'asserzione senza sbavature, che tuttavia si presta ad essere scomposta nelle sue varie sfaccettature.

Una delle « severità » dalla cui parte la voce narrante implicitamente si schiera è l'atteggiamento austero ed aggressivo del parrucchiere, che già nel primo numero di *Blast* era stato presentato alle prese con una natura ostile:

> BLESS the HAIRDRESSER
> He attacks Mother Nature for a small fee [...]
> He trims aimless and retrograde growths
> into CLEAN ARCHED SHAPES and
> ANGULAR PLOTS (p. 25).

Il parrucchiere interviene provvidenzialmente sulla spontanea e disordinata crescita « naturale » della capigliatura per ridurla in forme precise e geometriche. Se il « Bless » introduce il parrucchiere nel *pantheon* vorticista, la contrapposizione tra la categoria dei « Blesses » e quella dei « Blasts », attraverso cui si struttura la retorica faziosa tipica delle avanguardie (cfr. Poggioli, 1962, pp. 44-56), riproduce la logica del suo « tagliare ».

Lo sguardo « severo » del parrucchiere è dovuto alla cura minuziosa con cui egli « ritaglia » da un ordine preesistente, che viene così ad essere scomposto nei minimi dettagli, fino ad assumere contorni netti e definiti. Il « ritaglio » può però trasformarsi in una vera e propria operazione di sezionamento; in *Tarr*, il romanzo vorticista di W. Lewis, il piglio accigliato del parrucchiere si traduce talvolta nella smorfia sadica del macellaio, che sembra voler insistere sull'assonanza, nel lessico inglese, tra « severity » e « severing », sull'affinità tra il rigore dello sguardo e la sua capacità di recidere:

> [...] his butcher-sensibility pressed his fancy into professional details, appraising this milky ox soon to be shambled in his slaughter-box (p. 307) [1].

E, d'altra parte, lo sguardo del protagonista della passeggiata descritta nel racconto di J. Dismor taglia con linee « severe » e sobrie l'architettura degli edifici (« rectangular personalities », p. 68) che incontra sulla sua strada e compone immagini che lo pongono figurativamente all'interno di itinerari geometrici prestabiliti, simili a quelli rigidamente definiti dalle operazioni di « taglio » svolte dalle figure del parrucchere e del macellaio in altri luoghi della scrittura vorticista.

Le figure del parrucchiere, del macellaio e del *flâneur*

[1] L'edizione della Penguin del 1982 (da cui sono tratte tutte le citazioni da *Tarr*) riprende integralmente l'edizione della Chatto & Windus del 1928, con le modifiche apportate da Lewis all'edizione precedente del 1918, pubblicata dalla Egoist Press. Una prima versione (ridotta) del romanzo era apparsa su *The Egoist*, a partire dal marzo 1916.

possono essere utilizzate per un'operazione di transito attraverso l'universo della scrittura vorticista di W. Lewis e di T.S. Eliot, che collabora alla rivista *Blast* con due sue poesie. Esse sono tre momenti complementari che permettono alla scrittura di torcersi su sé stessa per illustrare i propri modi di procedere. Figure allegoriche che la scrittura assume alternativamente nel « tagliare da », che denota la presenza dell'intero; nel sezionare e produrre pezzi del tutto autonomi e indipendenti dal soggetto che taglia; nel « rivisitare » le proprie produzioni. Il parrucchiere, il *flâneur*, il macellaio si presentano come allegorie di una scrittura che ha essa stessa delle caratteristiche indubbiamente allegoriche. Paradossalmente, proprio all'interno del crogiuolo di esperienze artistiche di un movimento come quello vorticista che, pur con lievi sfumature, afferma trionfalisticamente la positività del « moderno », è possibile ritrovare delle affinità sorprendenti con la riscoperta tipicamente postmoderna dell'allegoria come pratica di scrittura e come strumento critico (cfr. McHale, 1987, pp. 140-143).

F. Jameson, nel suo studio critico su W. Lewis, riconosce le somiglianze tra la scrittura di quest'ultimo e le estetiche contemporanee (1979, p. 20) per poi porre un'equazione sottile postmodernismo = fascismo (p. 23) che è oltremodo difficile sottoscrivere. Al contrario, sono proprio le caratteristiche apertamente moderniste (in primo luogo il tentativo di incanalare le spinte centrifughe della « testualità » in una prospettiva monologica privilegiata, quella dell'autore-soggetto del taglio) a spiegare la carica sessista ed elitaria della scrittura di Lewis.

Tarr, il romanzo di Lewis, diventa così un utile banco di prova per riaprire l'universo a volte chiuso e soffocante della scrittura modernista e per sperimentare la strategia suggerita da H. Foster:

> [...] one postmodernist strategy becomes clear: to deconstruct modernism not in order to seal it in its own image but in order to open it, to rewrite it (1983, p. XI).

Il taglio del parrucchiere

Il parrucchiere, di cui il primo manifesto vorticista, pubblicato in *Blast*, tesse le lodi, incarna uno dei principali assunti teorici del movimento. Egli combatte, metaforicamente, le teorizzazioni romantiche della crescita naturale ed organica dell'opera d'arte e le varie forme che tali teorizzazioni avevano assunto nelle pratiche letterarie ed artistiche moderniste, in particolare in quelle sperimentate dal gruppo di Bloomsbury. Non è un caso infatti che lo stesso Lewis avrebbe connotato con « l'inconfondibile tocco di Bloomsbury » un personaggio come Hobson che rappresenta il letterato molle e decadente all'interno di quel circolo *bohémien* cosmopolita e inconcludente che popola *Tarr*:

The art-touch, the Bloomsbury technique, was very noticeable. Hobson's Harris tweeds were shabby, from beneath his dejected jacket emerged a pendant seat, his massive shoes were hooded by the superfluous inches of his trousers (p. 13).

Il suo abbigliamento è « eccessivo » e sovrabbondante, così come è eccessiva la lunghezza dei suoi capelli. Tarr, il personaggio che dà il nome al romanzo, non ha purtroppo delle forbici a portata di mano per rimediarvi. Egli si limita a far scivolare la conversazione sull'argomento « capelli »:

Tarr turned to Hobson and seized him, conversationally, by the hair. 'Well Walt Whitman, when are you going to get your hair cut?' (p. 14).

L'autore, invece, assume più compiutamente le funzioni del parrucchiere che taglia e sfronda; è anzi proprio il procedere della scrittura per esclusioni e dinieghi, tramite ripetizioni negative ed enfatiche dei membri della frase, a postulare l'esistenza dell'autore che, dall'esterno, ritaglia l'ambito in cui l'azione si svolge:

Paris hints of sacrifice. But here we deal with that large dusty facet known to indulgent and congruous kind [...]. It is not across its Thébaïde that the unscrupulous heroes chase each other's shadows [...]. We are not, however, in a Hollywood camp of pseudo-

cowpunchers [...]. Art is being studied. — But 'art' is not anything serious or exclusive (p. 11).

Il ritagliare da un tutto, operazione che Lewis intraprende al fine di illustrare meglio l'intersecarsi dei rapporti tra i vari personaggi portatori di differenti posizioni artistiche, ha delle affinità con le pratiche dettaglianti contemporanee, individuate da O. Calabrese:

Dettaglio viene dal francese rinascimentale [...] « de-tail », cioè « tagliare da ». Esso presuppone pertanto un soggetto che « taglia » un oggetto [...]. Quando si legge un intero qualunque per mezzo di dettagli è chiaro che lo scopo è quello di una specie di « guardare di più » all'interno del « tutto » analizzato (1987, pp. 75-77).

Il ritagliare da parte dell'artista vorticista è un gesto violento; egli, infatti, affronta la vita moderna con lo stesso istinto « selvaggio » del primitivo alle prese con la natura ostile:

The artist of the modern movement is a savage [...]: this enormous, jangling, journalistic, fairy desert of modern life serves him as Nature did more technically primitive man (*Blast*, 1, p. 135).

La potenza spaventosa dell'artista può provocare la morte; anzi la compiutezza di un oggetto artistico, la sua immortalità e durata dipendono paradossalmente dal gesto che scompone l'oggetto, lo pietrifica e lo uccide:

Deadness is the first condition for art: the second is absence of soul, in the human and sentimental sense. With the statue its lines and masses are its soul (*Tarr*, p. 312).

Applicando a W. Lewis le riflessioni di G. Vattimo in margine ad una conferenza di Heidegger del 1969 su « L'arte e lo spazio », si può affermare che le tecniche artistiche di Lewis, in primo luogo la scomposizione tramite linee e proporzioni di una geometria piana e regolare, « trasformano l'opera in residuo, in monumento capace di durare perché già fin dall'inizio prodotto nella forma di ciò che è morto » (1985, p. 95). Morti e irrigiditi sono infatti gli oggetti artistici che Lewis prende come modelli:

The armoured hide of the hippopotamus, the shell of the tortoise, feathers and machinery, you may put in one camp; naked pulsing

and moving of the soft inside of life — along with elasticity of movement and consciousness — that goes in the opposite camp (*Tarr*, p. 312).

Non è la vita in sé ad essere rifiutata, ma le caratteristiche di flaccidità e di morbidezza che essa spesso assume: come sostiene E. Pound in uno dei suoi contributi a *Blast*, « VORTICISM is art before it has spread itself into a state of flaccidity » (1, p. 153). La vitalità è recuperata come elettricità (controllata) che si scatena tra le linee e le proporzioni che costituiscono l'ossatura di un'opera d'arte.

È proprio l'energia delle linee e delle masse a contrapporre la scomposizione geometrica vorticista a quella cubista:

Picasso's structures are not ENERGETIC ones, in the sense that they are very static dwelling houses. A machine is in greater or less degree, a living thing. Its lines and masses imply force and action, whereas those of a dwelling do not (*Blast*, 2, p. 38).

L'ammirazione di Lewis per la geometria plastica e vivente della macchina è ben diversa dalla esaltazione *tout court* da parte dei futuristi (cfr. Levenson, 1984, pp. 74-79), da cui Lewis prende le distanze più volte in *Blast*. Il vorticista esplora senza pregiudizi le possibilità dell'universo tecnologico e si espone con disinvoltura al flusso di energia che percorre lo spazio del moderno:

We don't want to change the appearance of the world: WE ONLY WANT THE WORLD TO LIVE, and to feel its crude energy flowing through us (*Blast*, 1, p. 7).

Ben diversa sarà la posizione di T.S. Eliot che, in una recensione a *Ulysses* di Joyce, apparsa su *The Dial* nel novembre del 1923, individuerà nel metodo mitico l'unica *chance* che rimane all'artista per ordinare il panorama di futilità ed anarchia del moderno e per rendere dicibile la sensazione di angoscia che coglie l'artista in un mondo che, per usare un'espressione di F. Rella, « appare impercorribile, inabitabile, attraversato dal brivido di una possibile catastrofe incombente » (1981, p. 18).

Nella pratica letteraria vorticista di W. Lewis, al con-

trario, l'autore-parrucchiere analizza e scompone ulteriormente il « deserto del moderno » per ritrovarne i punti di forza e di energia. Il tagliare si traduce nella presenza costante della voce fuori campo dell'autore, soggetto del taglio, che esibisce nei minimi particolari i materiali del proprio racconto. Un esempio può essere fornito dall'analisi dettagliata di una battuta di Bertha, fidanzata di Tarr, nel romanzo omonimo; l'autore-parrucchiere non solo « taglia » ma, con una sorta di effetto-moviola, ci fa rivedere la scena di un bacio, fornendo le coordinate esatte della situazione:

'He was kissing me when you came up' turning to one or two of the others. This was said with dramatic pointedness, the 'kissing' spat with a sententious brutality and a luscious disparting of the lips (p. 174).

Analogamente, la conversazione che ha luogo all'inizio del romanzo tra Tarr e Hobson è intercalata da una serie di inserti che riportano tra parentesi, delimitandoli e « ritagliandoli », frammenti di una precedente conversazione svoltasi tra quegli stessi personaggi:

(Why cannot most people, having talked and annoyed each other once or twice, rebecome strangers simply? [...] had not Tarr once put forward, and Hobson agreed?) (p. 12).

È anche significativo che il tema di tale conversazione fosse la repulsione per il benché minimo contatto sociale, tanto più che già nel primo manifesto vorticista tale repulsione aveva assunto un carattere programmatico:

BLESS the hysterical WALL built round the EGO (*Blast*, 1, p. 26).

Ma a ben guardare Hobson e Tarr non sono due personaggi monolitici che si confrontano e si scontrano. Essi sono istanze della scomposizione del personaggio in due coordinate interagenti, costrette a dialogare e a gesticolare. Come Lewis spiega nel secondo numero di *Blast*, « You must be a duet in everything. For, the Individual, the single object, and the isolated, is, you will admit, an absurdity. Why try and give the impression of a consistent and indivisible personality? » (p. 91).

Coerentemente con tale imperativo, il gesto fondamentale dell'autore-parrucchiere è di tagliare il personaggio in due entità costrette a convivere in uno spazio ristretto e soffocante. F. Jameson chiama questa particolare configurazione del personaggio lewisiano pseudo-coppia:

The partners of the pseudo-couple are neither active, independent subjects in their own right, nor have they succumbed to schizophrenic fetishization which characterizes contemporary consciousness. They remain legal subjects who nonetheless lack genuine autonomy and find themselves thereby obliged to lean on one another in a simulation of psychic unity which is little better than neurotic dependency (1979, p. 59).

La posa da duellante che ciascun membro della pseudo-coppia assume permette la scarica di energia e l' « agone » (p. 37), che è poi anch'esso uno pseudo-agone. L'unica violenza effettiva che scaturisce dall' « agone » tra Hobson e Tarr è, infatti, il gesto di quest'ultimo che fa volar via il cappello di Hobson:

Tarr knocked his hat off into the road, and stepping after it propelled it some yards farther with a running kick. Without troubling to wait for the possible upshot of this action he hurried away down the Boulevard Kreutzberg (p. 27).

I pensieri del personaggio lewisiano vengono esibiti nei dettagli, così come si presentano alla soglia della coscienza:

He realized what was happening then. 'Here I am following Anastasya as though we were strangers: so I am putting the final touch to what I began in the restaurant: by following her in the street as though we had never spoken I am making a stranger of a person who has just been talking to me in a most friendly manner' (p. 105).

La tecnica narrativa impiegata è antitetica rispetto alle sperimentazioni coeve di J. Joyce e di V. Woolf (cfr. Jameson, 1979, pp. 38-40): non si tratta della resa verbale del groviglio di sensazioni e di emozioni della psiche umana, che comporta le trasformazioni tecniche tipiche del monologo interiore; si è piuttosto di fronte ad una tecnica narrativa tradizionale portata agli estremi che permette

in ogni momento di distinguere con chiarezza tra interno ed esterno, tra azioni, pensieri, parole dei personaggi e di registrarne addirittura le reazioni preverbali. Spesso, infatti, l'insofferenza per il contatto sociale si esprime in suoni incomprensibili che tuttavia vengono riportati come se si trattasse di battute di un dialogo:

'Phew, phew!' — a tenuous howl, like a subterranean wind, rose from the borderland of their consciousness (p. 12).

La tecnica narrativa adottata segnala la distanza polemica di Lewis rispetto ai « cultori della temporalità », artisti e scrittori che utilizzano acriticamente la filosofia bergsoniana:

As much as he [Bergson] enjoys the sight of things « penetrating » and « merging » do we enjoy the opposite picture of them standing apart [...] much as he enjoys the « indistinct », the « qualitative », the misty, sensational and estatic, very much more do we value the distinct, the geometric (Lewis, 1927, in Materer, 1979, p. 44).

Sarebbe insomma la concezione bergsoniana del flusso temporale a determinare quella particolare rottura del circuito comunicativo per cui il personaggio non riesce ad esternare il contenuto intimo della propria coscienza. Il personaggio lewisiano è invece costretto ad esprimersi anche in situazioni che non lo richiederebbero e ad esporsi impudicamente allo sguardo altrui:

On his side the secrets and repressions that it is the pride of the modern to disclose with a conventional obscene heroism Tarr flourished about with Hobson's assistance. He pulled a wry face once or twice at the other's *sans gêne*: but he was too good a modern not to court the ordeal (p. 16).

Tramite l'arma dell'ironia si direbbe che Lewis precorra la critica alla « profondità » che informa gran parte delle teorizzazioni post-strutturaliste; il « dentro » non ha motivo di differenziarsi rispetto al « fuori » nel segno di una maggiore autenticità o pienezza:

With the statue its lines and masses are its soul, no restless inflammable ego is imagined for its interior: it has *no inside*: good art must have no inside: that is capital (p. 312).

Lewis apre la strada alla critica della « mitologia della persona », che sarebbe stata poi articolata compiutamente da R. Barthes:

> Topologicamente, l'uomo occidentale si ritiene doppio, composto da un' « esteriorità » sociale fittizia, falsa, e da un' « interiorità » individuale, autentica (luogo della comunicazione divina). Secondo questa concezione, la « persona » umana è appunto questo luogo riempito di natura [...], circondato da un involucro sociale di poco valore (1984, p. 75).

I dettagli della conversazione tra i personaggi possono essere ripresi, riutilizzati e quindi ulteriormente scomposti da altri personaggi; Kreisler, raffigurazione del tedesco *déraciné* nella *bohème* parigina, medita in questo modo su una conversazione con Anastasya:

> Kreisler lingered over her first observation: — 'wanted to be alone'. The indirect compliment conveyed [...] was rather mitigated by what followed: the 'having enough to go all round', that was very universal and included him too easily in its sweep (p. 100).

La continua proliferazione di dettagli rischia di bloccare la scrittura lewisiana, congelandola in una semplice sovrapposizione di linee e superfici statiche. Il movimento della danza consente il contatto elettrico tra le superfici e fa sprigionare un'energia spaventosa che è però immediatamente controllata e ricontenuta:

> He took her twice, with ever-increasing velocity, round the large hall, and at the third round, at breakneck speed, spun with her in the direction of the front door [...]. Another moment and they would have been in the street, among the traffic, a disturbing meteor, whizzing out of sight, had not they met the alarmed resistance of a considerable British family entering the front door (p. 149).

L'intersezione tra le varie linee di cui il movimento è composto produce l'immagine del Vortice, che non ha nulla dell'indistinto e del groviglio che viene ad esso associato comunemente. Il movimento rotatorio dei personaggi traccia dei segmenti che si torcono a causa di una irresistibile forza centripeta (come nelle illustrazioni di Lewis per il *Timon of Athens*) e che sembrano disporsi

secondo il modello a spirale della rosa, emblema del Vortice, presentato nel primo numero di Blast (p. 4).

Lo sguardo del flâneur *vorticista*

Il movimento di Kreisler durante la danza è sincronizzato, preciso e ragionato. È il movimento in un interno, che ha però delle caratteristiche simili alle passeggiate nella città del personaggio lewisiano; passeggiate che seguono rigidamente percorsi rettilinei e geometrici. Durante il tragitto da un ritrovo all'altro, in una loro tipica serata parigina, Kreisler e Bertha si attardano e si distanziano dal resto del gruppo:

> Kreisler walked slowly, increasing, at every step, the distance between them and the next group, as though hoping that, should he draw her far enough back in the rear, like an elastic band she would in panic shoot forward (p. 140).

La loro è una passeggiata che non solo può procedere esclusivamente lungo linee ortogonali, ma che segue i contorni precisi dei *clichés* romantici che l'autore-parrucchiere ha disseminato sulla superficie della sua scrittura:

> To Bertha nature still had the usual florid note of bald romance: the immediate impression caused by the moonlight was implicated with a thousand former impressions; [...] it was in fact the lunar-illumination of several love-affairs (p. 142).

Anche i contributi di T. S. Eliot a *Blast* si presentano come delle passeggiate poetiche; la sua collaborazione si limita a due sole poesie, completate tra il 1909 e il 1911, *Rhapsody of a Windy Night*[2] e *Preludes*. Tuttavia secondo T. Materer, che intitola significativamente un suo studio critico *Vortex. Pound, Eliot, and Lewis*, non si tratta di un contributo occasionale bensì del segno di una convergenza di posizioni estetiche e filosofiche tra i tre artisti che, addirittura, non si esaurirebbe nel 1919, data che

[2] L'unica variazione tra la versione di *Rhapsody* pubblicata in *Blast* e le successive redazioni è nel titolo, che diventerà, com'è noto, *Rhapsody on a Windy Night*.

spesso i critici indicano come fine del movimento vorticista propriamente detto (cfr. Kenner, 1971, p. 247). In effetti *Rhapsody* sembra rispondere perfettamente alle teorizzazioni di E. Pound in *Blast*:

EVERY CONCEPT, EVERY EMOTION PRESENTS ITSELF TO THE VIVID CONSCIOUSNESS IN SOME PRIMARY FORM. IT BELONGS TO THE ART OF THIS FORM. IF SOUND, TO MUSIC; IF FORMED WORDS, TO LITERATURE [...] (1, p. 154).

Tuttavia occorre ricordare che il nome e il concetto di Vortice vengono usati da Pound nel 1914 come strumenti polemici che gli consentono il distacco dagli Imagisti, da lui soprannominati Amygists (dal nome della poetessa Amy Lowell). Tramite l'immagine del Vortice egli propone una salutare iniezione di energia nelle immagini poetiche, ma il nucleo delle sue teorizzazioni resta sostanzialmente imagista e le sue posizioni estetiche più blande rispetto a quelle di W. Lewis. Lo stesso Pound si riferisce al Vorticismo come ad una riedizione dell'Imagismo quando in una lettera del 1914 ad H. Monroe annuncia l'imminente pubblicazione su *Blast* del suo « Vortex. Pound. » come se si trattasse di un articolo sull'imagismo rinnovato semplicemente nel titolo. Si può dunque supporre che anche le analogie tra *Rhapsody* e le pratiche di scrittura vorticiste, più che ad una piena adesione di Eliot al movimento vorticista, siano da riportare ad una coincidenza tra le tecniche della scrittura eliotiana e quelle della poetica imagista (che Pound con disinvoltura riformula come vorticista).

Rhapsody descrive un vagabondaggio notturno per le vie della città, scandito e commentato dal battito dell'orologio, che si trasforma gradualmente in una passeggiata attraverso un itinerario psichico:

Twelve o'clock. / Along the reaches of the street / Held in a lunar synthesis, / Whispering lunar incantations / Dissolve the floors of the memory / And all its clear relations / Its divisions and precisions (vv. 1-7).

È anzi lo stesso ritmo temporale a sollecitare il riemergere dei frammenti della memoria:

Midnight shakes the memory / As a madman shakes a dead geranium (vv. 11-12).

I frammenti riemersi tramite lo sfaldamento dell'ordine geometrico e il dissolvimento dei piani della memoria vengono analizzati nei dettagli:

The memory throws up high and dry / A crowd of twisted things; / A twisted branch upon the beach / Eaten smooth and polished / [...] A broken spring in a factory yard / Rust that clings to the form that the strength has left / Hard and curled and ready to snap (vv. 23-32).

Oggetti appuntiti, aguzzi, contorti; frammenti della memoria i cui contorni sono precisi e definiti; immagini che richiamano la disposizione razionale degli elementi che il flusso della memoria ha momentaneamente sconvolto: non esiste una differenza qualitativa tra la costruzione rigida che inquadra il riemergere alla rinfusa dei contenuti della coscienza e la forma che tali contenuti assumono nella memoria. L'esterno è perfettamente parallelo all'interno; entrambi assumono linee « dure » e geometriche, così come in *Tarr* il « ritaglio » dell'ambiente esterno era perfettamente simmetrico all'esibizione nei dettagli dei pensieri reconditi dei personaggi.

Il vagabondaggio termina, in modo circolare, con la notazione precisa degli elementi che ricostruiscono l'ordine geometrico da cui si era partiti, che è però ridotto a tessere di un mosaico da comporre e ricomporre all'infinito, nell'attesa angosciosa di una nuova ondata di contenuti della coscienza che potrebbe sconvolgerne l'equilibrio precario:

The lamp said, / « Four o'clock, / Here is the number on the door, / Memory! / You have the key, / The little lamp spreads a ring on the stair. / Mount. / The bed is open; the toothbrush hangs on the wall, / Put your shoes at the door, sleep, prepare for life. » (vv. 70-78).

Si tratta di un ordine provvisorio, che trafigge e inchioda (« The last twist of the knife », v. 79) ma che è evidentemente l'unica (debole) protezione contro il pulsare distruttivo della coscienza e della memoria.

June Night, un breve racconto di J. Dismorr pubblicato nel secondo numero di *Blast*, segue una linea simile. In esso la voce narrante descrive l'esperienza di un vagabondaggio notturno attraverso la metropoli londinese illuminata a giorno:

No 43 bus: its advertisements all lit from within, floats towards us like a luminous balloon [...]. Towards the red glare of the illuminated city we race through interminable suburbs (p. 67).

Il pulsare di sensazioni ed emozioni è possibile, paradossalmente, grazie alla cecità metaforica di uno dei protagonisti della passeggiata, il *bohémien* Rodengo:

Amazing, these gymnastic agitations of the heart! Your blindness, my friend Rodengo, is your most intelligent attribute (*Ibidem*).

Dopo l'immersione nel caleidoscopio di suoni e di colori della notte londinese si ritorna, non senza rimpianti, a percorsi rettilinei, precisi e geometrici:

Now out of reach of squalor and glitter, I wander in the precincts of stately urban houses [...]. The presence of these great and rectangular personalities is a medicine [...]. I feel the emotion of related shapes. Oh, discipline of ordered pilasters and porticoes! (p. 68).

Lo sguardo non è più libero di vagare attraverso le strade della metropoli; le linee architettoniche degli edifici gli impongono un percorso obbligato. Una visione chiara e distinta ma limitata, che si oppone alla cecità di Rodengo, che invece consentiva uno sguardo omnicomprensivo.

La visione chiara e distinta è anche una prerogativa di *Rhapsody*, in cui il lampione, che assume gradualmente la funzione di osservatore e di commentatore, illumina spietatamente le scene della memoria e invita a guardare i contenuti della coscienza i cui contorni sono netti e definiti, anche perché dotati di luce propria:

The street-lamp sputtered, / The street-lamp muttered, / The street-lamp said, « Regard that woman / Who hesitates toward you in the light of the door / Which opens on her like a grin (vv. 14-18).

Rhapsody, come si è detto, presenta alcune analogie

con le pratiche di scrittura e gli assunti estetici vorticisti, o almeno è il sintomo di un comune riferimento alle tecniche imagiste. *Preludes*, al contrario, sia nei procedimenti stilistico-retorici che nelle implicazioni estetiche e filosofiche, si distacca nettamente dal credo vorticista. L'occhio, in *Preludes*, tenta invano di aprirsi un varco tra il cumulo di detriti di cui l'ambiente urbano è composto. Allo scintillio di colori della metropoli di *June Night* si contrappongono i toni bigi di una serata invernale:

The winter evening settles down / With smell of steaks in passageways (vv. 1-2).

Le notazioni temporali, che in *Rhapsody* incorniciavano il riemergere dei frammenti della memoria, vengono subito metaforizzate e si trasformano in mozziconi consumati il cui tenue bagliore non può certo permettere all'occhio di avanzare con fermezza nel desolato panorama urbano:

Six o'clock. / The burnt-out ends of smoky days (vv. 3-4).

Ritornando per un attimo alle definizioni di O. Calabrese, si potrebbe dire che è l'estetica del frammento ad emergere attraverso la precisione e la chiarezza tipiche del dettaglio:

Il frammento si dà a vedere così com'è all'osservatore, e non come frutto di una azione di un soggetto [...]. Altra diversità rispetto al dettaglio è che i confini del frammento non sono « definiti », ma piuttosto « inter-rotti » (1987, p. 78).

Le nozioni di geometria euclidea, bagaglio indispensabile del *flâneur* vorticista, non sono sufficienti all'occhio per esaminare i contorni irregolari dei frammenti temporali (« The burnt-out ends of smoky days ») che occupano la scena della metropoli. È impossibile per l'occhio analizzare la forma estremamente frastagliata di questi oggetti, qualunque sia la scala che esso voglia adottare; tanto più che la luce, che appare a tratti, ne sfuma ancor di più i contorni:

The showers beat / On broken blinds and chimney-pots, / And at

the corner of the street / A lonely cab-horse steams and stamps. / And then the lighting of the lamps (vv. 9-13).

Con il secondo movimento di *Preludes* ci si trasferisce in un interno e in un'altra mezza-luce, quella dell'alba. Pur tuttavia anche qui la giornata può iniziare solo se si è attuato compiutamente il travaso di odori, suoni e colori dalla metropoli alla stanza:

The morning comes to consciousness / Of faint stale smells of beer / From the sawdust-trampled street / With all its muddy feet that press / To early coffee-stands (vv. 14-18).

Con queste premesse il tentativo di attingere una realtà oggettiva e nitidamente rappresentabile è condannato in partenza:

One thinks of all the hands / That are raising dingy shades / In a thousand furnished rooms (vv. 21-23).

Le mani che dovrebbero sollevare le tapparelle (anch'esse sordide e sporche) sono solo pensate da un soggetto impersonale; la notazione numerica (« thousand ») collabora con la sua genericità a rendere la scena indeterminata.

In *Preludes* III sembra per un attimo che il soggetto, ridotto ad una semplice funzione pronominale, come nota A. Serpieri (1973, p. 82), riesca a focalizzare i contenuti della coscienza e a restituire i contorni netti e definiti della propria visione:

You dozed, and watched the night revealing / The thousand sordid images / Of which your soul was constituted (vv. 26-28).

Ma « watched » è attratto semanticamente da « dozed » e la notte rivela solo delle immagini confuse; la notazione numerica convoglia ancora una volta una dubbia precisione. La luce fa capolino proprio nel momento in cui si è temporaneamente interrotto il continuo travaso di immagini tra il soggetto e la strada:

And when all the world came back / And the light crept up between the shutters / [...] You had such a vision of the street / As the street hardly understands (vv. 30-34).

In *Preludes* IV, l'anima, stesa come un lenzuolo attraverso i cieli (che a loro volta impallidiscono), impedisce il passaggio del benché minimo spiraglio di luce; essa è calpestata a intervalli regolari da piedi che sappiamo sporchi di fango:

His soul stretched tight across the skies / That fade behind a city block, / Or trampled by insistent feet / At four and five and six o'clock (vv. 39-42).

Quando l'occhio riappare (« [...] and eyes assured of certain certainties », vv. 44-45) esso è debole ed incerto, poiché l'ossimoro ne abolisce la presunta chiarezza di visione.

La prospettiva fenomenologica che, secondo A. Serpieri, informa *Preludes* e in genere le poesie che saranno pubblicate nella raccolta *Prufrock and Other Observations*, prevede un continuo scambio di funzioni tra soggetto e mondo esterno:

La comunicazione che non ha luogo tra l'individuo e gli altri, scorre invece, sotterranea e ambigua, tra *soggetto* e *oggetto*. Ed è ambigua in senso proprio perché il personaggio monologante non ne risulta privilegiato, ma è sottoposto ad un continuo scambio di funzioni con il mondo esterno (1973, p. 98).

In *Preludes* IV sembra prevalere per un attimo il polo oggettuale, pur nella visione intermittente tipica di questa poesia. Il rapporto tra l'occhio e la strada sembra risolversi a favore della strada che vorrebbe inglobare l'osservatore e far scendere sul paesaggio urbano, già poco illuminato, una notte profonda:

The conscience of a blackened street / Impatient to assume the world (vv. 46-47).

La *persona* eliotiana, a causa dell'oscuramento della visione, è riassorbita nell'atmosfera della strada per poi riapparire e abbandonarsi a fremiti e commozioni:

I am moved by fancies that are curled / Around these images, and cling: / The notion of some infinitely gentle / Infinitely suffering thing (vv. 48-51).

Ma, come osserva Serpieri, « l'ultima stanza neutralizza ruvidamente quel tono diretto e partecipe » (1973, p. 85): « Wipe your hand across your mouth, and laugh » (v. 52). Ed è proprio tramite questo verso di *Preludes* che è possibile misurare la distanza della poesia dalle teorie estetiche vorticiste. L'invito è ad una risata disperata, ad un gesto che ha un'identità solo apparente con la risata isterica dell'umorista selvaggio predicata da Lewis. È una risata tanto più angosciosa in quanto il soggetto che dovrebbe provare angoscia ed emettere la risata è coinvolto continuamente nella tensione fenomenologica soggetto-oggetto e non è in grado di organizzare il reale partendo da una posizione privilegiata. Così, ad esempio, in *Hysteria* (1917), il personaggio eliotiano, più che essere l'interlocutore o lo spettatore della risata della donna, ne viene riassorbito:

As she laughed I was aware of becoming involved in her laughter and being part of it, until her teeth were only accidental stars with a talent for squad-drill. I was drawn in by short gasps, inhaled at each momentary recovery, lost finally in the dark caverns of her throat, bruised by the ripple of unseen muscles (1936, p. 37).

Come lo schizoide descritto da Deleuze e Guattari, il soggetto non occupa il centro della scena e si disperde nel flusso di frammenti della coscienza, comparendo solo a tratti tramite coordinate pronominali:

[...] il soggetto, prodotto come residuo accanto alla macchina, [...] passa per tutti gli stati del cerchio e passa da un cerchio all'altro. Lui stesso non è al centro [...] ma ai limiti, senza identità fissa, sempre decentrato, *concluso* dagli stati attraverso cui passa (Deleuze e Guattari, 1975, p. 22).

Non si tratta solo di una lontana analogia se si considera che il tipico personaggio eliotiano, come osserva Serpieri (1973, p. 82), anche figurativamente, si presenta in preda ad un processo di continua dissociazione. Un esempio significativo si può trarre da *Sweeney among the Nightingales* (1918):

Apeneck Sweeney spread his knees / Letting his arms hang down to laugh, / The zebra stripes along his jaw / Swelling to maculate giraffe (vv. 1-4).

Il processo di dissezione è ancora più esplicito in *The Love Song of J. Alfred Prufrock*, a cui Eliot lavora nello stesso periodo in cui compone *Rhapsody* e *Preludes* e nel quale il soggetto osserva con distacco clinico il proprio sezionamento:

Though I have seen my head (grown slightly bald) / brought in upon a platter / I am no prophet — and here's no great matter (vv. 82-83).

La visione confusa e indistinta di *Preludes* è agli antipodi della visione netta e precisa di *Tarr*; l'indebolimento della vista non investe il personaggio lewisiano, la cui scomposizione, come si è detto, interessa due coordinate interagenti che si muovono seguendo un gioco preciso di azione-reazione. L'occhio di Kreisler, ad esempio, riesce addirittura a focalizzare l'oggetto dei suoi pensieri, il famigerato Vokt, che non è più disposto a fargli credito come una volta:

Kreisler watched, through fancy's telescope, the distant and ill-omened haste of the departing rat: when suddenly he no longer [...] had need of his far-glass, for the naked eye struck [...] the familiar back of the object of his thoughts (p. 115).

La risata, d'altra parte, non mette in pericolo il personaggio, come avveniva in *Hysteria*, ma è stimolata tramite un'azione dall'esterno che agita ritmicamente la scorza corporea senza distruggerne le linee:

When she laughed, this commotion was transmitted to her body as though sharp sonorous blows had been struck upon her mouth (p. 98).

Lo sguardo del personaggio in *Tarr* si muove in tutte le direzioni, è un vero e proprio periscopio; le lenti ne acuiscono il potere:

Once outside he gave his glasses a new angle, stared up and down the boulevard in all directions (p. 105).

L'occhio, nonostante abbia la capacità di analizzare nei dettagli gli oggetti stessi del pensiero, difetta però del

potere di uccidere. È il rimpianto del polacco Soltyk, sfidato a duello da Kreisler:

> If killing could be embodied in the organ that *sees* a perfect weapon would exist (p. 279).

La visione netta e precisa è un attributo imprescindibile del *flâneur* vorticista, i cui percorsi geometrici sono rigidamente definiti e il cui compito è di muoversi seguendo i contorni precisi dei dettagli che la scrittura produce tagliando e scomponendo. La visione non sbiadisce con il passare del tempo, né il ritorno sui luoghi della memoria costituisce un punto di partenza per associazioni metaforiche. Tarr, dopo un periodo di lontananza dall'ambiente *bohémien*, ritorna con la sensibilità di un turista e ritrova ogni pezzo al suo posto. Anticipando l'atteggiamento « cool » del *flâneur* post-industriale (cfr. Del Sapio, 1985), egli transita attraverso i segni del proprio passato, senza aspirare ad una comprensione profonda:

> Tarr was revisiting the glimpses of the moon, or the old, distant battlefields of love, in a tourist spirit. It was rather as if he had been an official despatched by the Tarr Society to find where Tarr had slept, or taken his meals [...]: also for the collection of data for the Society's archives (p. 211).

Le passeggiate allegoriche della scrittura

Tarr ispeziona e raccoglie con pignoleria i pezzi del suo passato, secondo una tecnica di « collezionismo » simile a quella descritta da W. Benjamin:

> Nel collezionismo l'oggetto è sciolto dalle sue funzioni originarie per entrare in rapporto con gli oggetti suoi simili, in un nuovo ordine storico: la collezione, che è un'enciclopedia. È inserito in un cerchio magico, in cui si irrigidisce nell'atto stesso in cui un ultimo brivido (l'essere acquistato) lo attraversa (1986, p. 268).

La collezione è, per definizione, sempre frammentaria e incompleta; manca sempre l'ultimo pezzo che potrebbe permetterle di presentarsi come un ordine perfettamente

conchiuso. Il gesto del collezionista si rovescia, di conseguenza, in quello dell'allegorista, che accumula i frammenti senza un obiettivo apparente e il cui punto di partenza è proprio la consapevolezza della frammentarietà del sapere:

> Se sotto lo sguardo della melanconia l'oggetto diventa allegorico, se da esso la vita può defluire, se rimane lì come un oggetto morto ma garantito per l'eternità, per l'allegorico esso è lì, consegnato alla sua discrezione. Il che vuol dire che a partire da questo momento esso è per sempre incapace di irradiare un significato, un senso (1971, p. 191).

Secondo C. Owens, che prende spunto proprio da *Il dramma barocco tedesco* di W. Benjamin, in varie aree della cultura contemporanea si fa strada un impulso inconfondibilmente allegorico. Tuttavia l'allegoria non deve essere intesa come principio di interpretazione *post-facto* ma come caratteristica strutturante di una serie di testi che si pongono sotto l'egida del postmoderno:

> L'allegoria si occupa [...] della proiezione (spaziale, temporale e di entrambi i tipi) della struttura come sequenza; il risultato comunque non è dinamico, ma statico, rituale e ripetitivo [...]. Se questa definizione viene ripresa in termini strutturalisti, allora l'allegoria si rivela come proiezione dell'asse metaforico del linguaggio sulla sua dimensione metonimica (1984, p. 277).

Nelle pratiche artistiche moderniste, secondo Owens, « l'allegoria rimane *in potentia* e si esplica solo nell'attività di lettura » (p. 290). Tuttavia la scrittura di Lewis sembra avere come sua caratteristica più vistosa proprio lo schiacciamento della dimensione metaforica del linguaggio sull'asse metonimico. La metafora è contemporaneamente messa in evidenza e cancellata, come riferisce F. Jameson:

> The metaphoric content must itself be given in the text, in order to be cancelled: it is thus an initial figural richness which in some second « moment » is immediately restructured into metonymic forms and surfaces which anyone could make up for himself (1979, p. 31).

È una tecnica che permette alla scrittura di assumere

un modo di procedere « allegorico », di tagliare e di analizzare nei minimi particolari per poi ritornare sui propri passi, ridefinendo i propri prodotti. L'allegoria è infatti, ancora secondo Owens, « l'epitome della contronarrativa, perché arresta la narrazione in loco, sostituendo un principio di disgiunzione sintagmatica a uno di combinazione diegetica. In questo modo l'allegoria impone una lettura verticale o paradigmatica di corrispondenze su una catena di eventi orizzontale o sintagmatica » (p. 277). In *Tarr*, in effetti, il modo di procedere della scrittura lewisiana predispone il testo ad una serie di interpretazioni allegoriche da parte del lettore: favola esopica, rilettura di *Hamlet*, psicomachia, allegoria del dibattito artistico, illustrazione del conflitto tra Nazioni-Stato nel periodo bellico? Tutte queste letture possono essere corroborate da riferimenti puntuali al testo, ma l'importante è che, come nei testi kafkiani che secondo McHale preludono alle pratiche allegoriche postmoderne, manchi un livello letterale *specifico* di riferimento:

> Kafka's texts seem to promise allegorical meaning, soliciting an allegorical interpretation from the reader, yet withholding any indication of *specific* allegorical content. Everything is *potentially* allegorical, but nothing is *actually* an allegory (1987, p. 141).

D'altra parte, in *Tarr*, non è essenziale la prevalenza del polo metonimico del linguaggio sul polo metaforico, caratteristica di un modo di scrittura marginale rispetto alle pratiche metaforiche dominanti nel periodo modernista e che D. Lodge designa come antimodernismo (1981, p. 6), né la semplice combinazione tra i due poli; è piuttosto la loro tensione irrisolta che la scrittura lewisiana mette in scena.

La passeggiata di Tarr e Anastasya nei giardini Luxembourg si conclude in questo modo:

> Her revolving hips and thudding skirt carried her forward with the orchestral majesty of an ocean-going ship (p. 241).

La metafora di Anastasya come nave oceanica dotata di una maestà orchestrale deve essere riletta lungo l'asse delle combinazioni della scrittura lewisiana. L'immagine

della « orchestral majesty » è, in verità, subito attratta da quella della « thudding skirt » e si presenta quindi già come una metafora dimezzata, quasi una sostituzione metonimica del fruscio sordo della gonna. Subito dopo la metafora viene ulteriormente chiarita:

> At that moment the drums began beating to warn everybody of the closing of the gates (*Ibidem*).

La « orchestral majesty » ingloba dunque i battiti e i rumori che la scrittura istituisce.

Anche la metafora di Anastasya come nave oceanica è smontata se si fa riferimento all'asse combinatorio della scrittura. Il capitolo si era aperto con l'inizio della passeggiata di Tarr e Anastasya:

> They were swimming at the moment with august undulations of thought across the Luxembourg Gardens on this sunny and tasteful evening, about four o'clock (p. 236).

È come se Anastasya fosse costretta a diventare una nave oceanica poiché la scrittura ha talmente insistito sull'equivalenza camminare = nuotare e, in altri luoghi del romanzo, sulla parentela Anastasya-acqua, che è impossibile per il personaggio una connotazione diversa. « Ocean-going ship » sembrava dunque imporre una lettura metaforica del movimento della donna, ma il riferimento al contesto globale del romanzo permette di registrare la tensione tra il letterale e il metaforico.

Ritorniamo per un attimo al movimento iniziale:

> Her revolving hips and thudding skirt carried her forward with the orchestral majesty of an ocean-going ship (p. 241).

Tramite un semplice connettivo (la congiunzione « and ») avviene il collegamento e la confusione tra la causa del movimento di Anastasya e il suo effetto. Si è di fronte ad un fenomeno che De Man ha chiamato retorizzazione della grammatica. L'esempio utilizzato da De Man per illustrare un tale fenomeno è l'*interrogatio*, in cui la figura retorica risulta strettamente dipendente da una trasformazione sintattica:

The grammatical model of the question becomes rhetorical not when we have, on the one hand, a literal meaning and, on the other hand, a figural meaning, but when it is impossible to decide by grammatical or other linguistic devices which of the two meanings (that can be entirely contradictory) prevails (1979, p. 129).

La domanda retorica consente due letture antitetiche, produce due significati (uno letterale, l'altro figurato) in conflitto. Similmente in *Tarr*, la congiunzione « and » sovrappone una sineddoche e una metonimia e, invece di imporre la scelta tra i due sensi, collega due soggetti tra loro incompatibili come se si trattasse di una sinonimia strutturata sindeticamente (endiadi). In altri termini un espediente sintattico così « innocente » mette in moto un processo di disgiunzione sintagmatica ed illustra il modo di operare della scrittura per combinazioni successive (e... e...) più che per selezioni (o... o...); trasferisce, per così dire, in modo indolore la qualità distintiva del movimento di Anastasya (la rotazione delle anche) alla scrittura.

Se si inseguono le disgiunzioni sintagmatiche lungo l'asse combinatorio della scrittura, si scopre che anche per Tarr, come per Anastasya, funziona la parentela con l'acqua:

Tarr felt the street was a pleasant current, setting from some immense and tropic gulf, neighboured by Floridas of remote invasions: he ambled down it puissantly, shoulders shaped like these waves, a heavy-sided drunken fish (p. 45).

Con un procedimento tipicamente allegorico, la metafora « suscita il desiderio che l'immagine lasci trasparire direttamente il significato » (Owens, 1984, p. 275); non appena, infatti, si arriva all'equazione Tarr = pesce, il personaggio si è già trasformato in cane:

The heat poured weakly into his veins — a big dog wandering on its easily transposable business (p. 45).

Nell'analisi della scrittura lewisiana è dunque indispensabile il riferimento alle combinazioni successive o precedenti che ridimensionano la metafora e la scompon-

gono fino a che essa assume le caratteristiche di un attributo letterale del personaggio; è un processo che sembra non avere fine:

Tarr had wings to his hips. He wore a dark morning-coat whose tails flowed behind him as he walked strongly and quickly along, and curled on either side of his lap as he sat (p. 30).

Anche in questo caso funziona l'interferenza tra il livello letterale e metaforico, per cui le ali del personaggio sono semplicemente le code della sua giacca. Ma il linguaggio letterale è esso stesso frutto di una manipolazione retorica; quando in *Tarr* si arriva al significato letterale il gioco con il referente ricomincia e più avanti nel romanzo le code del suo vestito ridiventeranno pinne.

L'idiosincrasia di *Tarr*, all'interno delle pratiche letterarie moderniste, consiste proprio nella problematizzazione del referente, conseguenza della tensione irrisolta tra livello letterale e livello metaforico che sarà tipica delle allegorie postmoderne:

[...] allegory projects a world and erases it in the same gesture, inducing a flicker between presence and absence of this world, between tropological reality and « literal » reality (McHale, 1987, pp. 145-146).

Il referente, in *Tarr*, non è sospeso, ma deve essere inseguito lungo la superficie della scrittura; una superficie liscia e levigata che consente slittamenti repentini del significante.

La scrittura lewisiana torna sempre sul luogo del « delitto »; torna per cancellare, in combinazioni successive, i significati che essa stessa ha istituito; coerentemente con l'imperativo allegorico che regola le « passeggiate » della scrittura lewisiana, la metafora della scrittura come assassinio ha anch'essa, come si osserverà nel prossimo paragrafo, un riscontro letterale.

Il macellaio, il simulacro e le oscillazioni della scrittura

In *Tarr* la scrittura scolpisce i corpi facendo loro assumere forme sorprendenti come in questa descrizione di Butcher, un personaggio di scarso rilievo il cui nome, curiosamente, è omofono di « butcher », macellaio:

Butcher's large red nose stood under a check cap phenomenally peaked. A sweater and stiff-shouldered jacket, of gangster cut, exaggerated his breadth. He was sunk in horizontal massiveness in the car — almost in the road (p. 28).

La manipolazione e la deformazione espressionista del corpo maschile si trasforma, esercitata nei confronti del corpo femminile, in una vera e propria operazione di sezionamento:

She crossed her legs. The cold grape-bloom mauve silky stockings ended in a dark slash each against her two snowy stallion thighs which they bisected, visible, one above the other, in naked expanses of tempting undercut, issuing from a dead-white foam of central lace worthy of the *Can-Can* exhibitionists of the tourist resorts of Paris-by-night (p. 307).

La scrittura di Lewis, tramite la sineddoche, taglia i corpi femminili e ne rende indipendenti i pezzi, che si dispongono in linee orizzontali e verticali, seguendo il disegno di una geometria piana e regolare. Una scrittura che ha delle straordinarie somiglianze con il *close-up* della macchina cinematografica e che, tramite l'analisi minuziosa del corpo femminile, produce l'effetto porno tipico delle riprese ravvicinate (cfr. O. Calabrese, 1987, p. 89). Di fronte alla carne esibita in volumetrie che ne ingigantiscono l'effetto, l'atteggiamento di Lewis è simile a quello del macellaio che seziona:

[...] his butcher-sensibility pressed his fancy into professional details, appraising this milky ox soon to be shambled in his slaughter-box, or upon his high divan (p. 307).

La stessa Anastasya vorrebbe ironicamente guarnirsi di lustrini i seni dirompenti, proprio come i macellai decorano la loro mercanzia:

'And there is nothing to do — *rien à faire*! it's all part of the beastly shop-window — I have to stick frills around them even, just as pork-merchants in their shop-fronts decorate the carcasses of their sucking-pigs' (p. 306).

Anastasya pronuncia queste parole nel corso di una discussione con Tarr che è rivelatrice di aspetti importanti delle teorie estetiche di Lewis. Il lustrino, nella sua qualità di artificio, fa scivolare il corpo femminile nell'inorganico, trasforma il corpo in cadavere, gli dà la morte. Morte che, come si è visto, è condizione indispensabile per la riuscita artistica. Il miglior commento alla dialettica moda (inorganico) / corpo femminile (organico), che Anastasya apre implicitamente, potrebbe essere fornito da W. Benjamin:

Ogni moda è in conflitto con l'organico. Ogni moda accoppia il corpo vivente al corpo inorganico. Nei confronti del vivente la moda fa valere i diritti del cadavere (1986, p. 124).

L'esposizione del corpo femminile alla moda provoca la trasformazione della donna in automa:

Tarr knew how the pasty flesh would nestle against the furs, the shoulders swing, the legs move just as much as was necessary for progress, with no movement of the hips. Everything in the chilly night would give an impression of warmth and system: the sleek cloth fitting the square shoulders tightly, the underclothes carefully tight as well, the breath from her nostrils the slight steam from a contented machine (p. 297).

La scorza esterna risucchia la vitalità incontrollata del corpo femminile, ne regola i movimenti e lo apparenta all'inanimato. Tuttavia il corpo della bambola/automa corrode le distinzioni tra animato e inanimato; esso si situa nel punto di ibridazione tra il corpo femminile, con le sue scansioni sessuali temporalmente definite, e il corpo dell'automa, per definizione immune da mortalità e temporalità. Come osserva acutamente P. Calefato in una recensione a *Parigi capitale del XIX secolo* di W. Benjamin:

Il corpo incarnato sulla scena della moda è un corpo sostituibile, fatto a pezzetti, è un'architettura la cui composizione non è mai

stabile. Edificio mobile, registra l'ambiguità del desiderio: mai interamente natura, mai freddamente tecnica, questo corpo è automa e pelle, rigore meccanico ed ebbrezza erotica (1987, p. 6).

La riduzione del corpo femminile a ingranaggio, tendenza persistente del sadico secondo W. Benjamin (1986, p. 481), prepara a pratiche ulteriori di tortura, il cui risultato ultimo è il tentativo di pietrificazione del corpo femminile. L'analisi minuziosa gli fa infatti assumere una fissità marmorea; Anastasya, dopo una cena raffinata con Tarr, si fa trovare nuda nel suo studio:

It was solid white flowed round by a dark cloud: it crossed into the moonlight and faced him, its hands placed like a modest statue's: the hair reached below the waist, and flowed to the right from the head. This tall nudity began laughing with a harsh sound like stone laughing (*Tarr*, p. 320).

Il punto di arrivo di una scrittura che gioca continuamente a rimpiattino con il corpo femminile, sottoponendolo a insistite operazioni chirurgiche, è dunque la trasformazione del corpo di Anastasya nelle linee astratte e luminose di un bianco solido, che emergono da un angolo non illuminato della stanza di Tarr. Bianco solido che è esso stesso sinonimo di astrazione nelle teorie estetiche di Lewis (« Our vortex is white and abstract with its red-hot swiftness », *Blast*, 1, p. 149). Linee che hanno cancellato il corpo di Anastasya, poiché anche la sineddoche « its hands » si riferisce ormai ad un corpo completamente mummificato. Nudità che è l'attributo astratto di un corpo diventato invisibile.

È bene ricordare che astrazione e vitalità non si escludono reciprocamente nelle teorie estetiche di Lewis:

In Vorticism the direct and hot impressions of life are mated with Abstraction (*Blast*, 2, p. 77).

È anzi nell'intersezione delle linee astratte che occorre recuperare la vitalità/sensualità, seppure controllata dall'occhio dell'artista. Il corpo di Anastasya, perfetto esempio di oggetto artistico e vorticista, sembra avere le qualità del « corpo senza organi » descritto da Deleuze e Guattari:

Il corpo senza organi è un uovo: è attraversato da assi e da soglie, da latitudini, da longitudini, da geodetiche (1972, p. 21).

Come il « corpo senza organi », che serve da superficie per la registrazione del processo di produzione del desiderio, il corpo di Anastasya (e in genere il corpo femminile) è una superficie liscia, opaca e tesa, su cui si esercita la manipolazione sadica della scrittura lewisiana; una scrittura che illustra perfettamente la particolare configurazione che i temi sessuali assumono nelle pratiche moderniste, secondo I. Hassan:

All literature is erotic but Modernist sex scratches the skin from within. It is not merely the liberation of the libido, a new language of anger or desire; love now becomes an intimate of disease. Sadomasochism, solipsism, nihilism, anomie (1975, p. 52).

L'unica scena di violenza « vera » è, significativamente, quella perpetrata da Kreisler nei confronti di Bertha; dopo la violenza fisica seguono le riflessioni della voce narrante:

This had been, too, a practical joke of the primitive and whimsical order, in its madness and inconsequence. But it was of a solemn and lonely kind; more like the tricks that desperate people play upon themselves: at its consummation there had been no chorus of intelligible laughter (p. 191).

Rispetto alla violenza fisica, che è anch'essa un gesto di umorismo selvaggio, la scrittura ha di diverso la presenza di un pubblico a cui la risata isterica suona comprensibile. La scrittura è un atto controllato, ma che ugualmente scompone, fa a pezzi e violenta. La IV parte del romanzo, in cui Bertha viene violentata da Kreisler, è intitolata « A jest too deep for laughter ». E davvero la scrittura di Lewis, per le sue affinità con la violenza fisica e per la sua carica sessista, è uno « scherzo » di gusto troppo dubbio per poterne ridere.

La scrittura di Lewis, fin dalla prima pagina del romanzo, mima il gesto del parrucchiere o del macellaio; tuttavia, così come avviene per molti fenomeni culturali contemporanei che O. Calabrese raggruppa sotto l'egida

della pratica dettagliante, l'effetto del lavoro di dettaglio da parte della macchina narrativa è l'enfatizzazione del « particolare » fino alla sostituzione completa della parte per il tutto (cfr. Calabrese, 1987, p. 77). I prodotti del sezionamento, infatti, soprattutto le parti del corpo femminile, acquistano una loro autonomia e si trasformano in simulacri, in copie che mimano l'originale andato perduto (cfr. Perniola, 1983, pp. 121-122). La coscia di Bertha, ad esempio, appare allo sguardo di Tarr come un secondo corpo montato sul primo:

She was sitting on the edge of the table: the dressing-gown was open and one large thigh, with ugly whiteness, slid half out of it. It looked dead; and connected with her like a ventriloquist's dummy with its master (*Tarr*, p. 50).

Una macchina-coscia innestata su una macchina-corpo, per usare i termini di Deleuze e Guattari, e che, come ogni macchina desiderante, « è taglio di flusso rispetto a quella su cui è innestata, ma è essa stessa flusso o produzione di flusso rispetto a quella su cui è innestata » (1975, p. 39). La macchina-coscia, nel momento in cui opera il prelievo dalla macchina-corpo su cui è montata, provoca l'irrigidimento del corpo di Bertha, che è a sua volta innestato sulle riproduzioni fotografiche che Tarr ha appena osservato:

How strangely that twist of his, or set angle of the head, fitted in with the corresponding pecularities of the woman's head and bust [...]. He put the photographs down and looked up (pp. 49-50).

La fotografia non è una semplice raffigurazione dei personaggi, né permette loro di riconoscersi; essa produce meccanicamente i personaggi come copie sbiadite e li aiuta ad innestarsi sui loro corpi e ad assumere la posa da duellanti. Vero e proprio schermo che la macchina narrativa offre ai suoi attanti; prefigurazione dell' « estasi da Polaroid » di cui parla J. Baudrillard e che consiste nell' « avere quasi simultaneamente l'oggetto e la sua immagine, come se si realizzasse quella vecchia fisica, o metafisica, della luce, in cui ogni oggetto emette delle

copie, dei cliché di sé stesso che noi captiamo con la vista » (1987, p. 34).

Poiché non esiste soluzione di continuità nel processo di produzione del desiderio, la macchina-coscia è essa stessa produttrice di desiderio; nei termini della narrativa lewisiana essa è arma sensuale nell'agone tra Tarr e Bertha:

[...] here was this significant object, popping out pat enough to satisfy anybody [...]. The face was not very original, perhaps: but *a thigh* cannot be stupid! (p. 50).

La trasformazione in simulacro non riguarda solo il corpo di Bertha. Anche i pensieri di Tarr, analizzati minuziosamente durante il colloquio con Bertha assumono una consistenza iperreale:

They were in a confused mass before him [...]. He had at all events started these local monsters and demons, fishing them out stark where they could be seen. Each had a different vocal explosiveness of murmur, inveighing unintelligibly against the other (p. 71).

La conversazione, smontata e analizzata nei minimi particolari, si distacca completamente dal momento in cui è stata enunciata:

'Herr Kreisler' Bertha said with laconic energy, as though she were uttering some fatal name. Her 'Herr Kreisler' said hollowly 'It's done!'. It tolled 'My life is finished!'. It also had an inflexion of 'What shall I do?' (pp. 216-217).

Quella di *Tarr* è una scrittura che taglia, che seziona, che produce simulacri; una scrittura che inizia a muoversi utilizzando il tempo presente e si snoda analizzando, scomponendo, trasformandosi in una vera e propria fabbrica di simulacri. Con un gesto tipicamente modernista, il romanzo si chiude nella sua autoreferenzialità e in questo modo riproduce il paradosso tipico dell'opera modernista (cfr. Eagleton, 1985). Il finale del romanzo è, infatti, perfettamente simmetrico all'inizio ed è anch'esso dominato dal presente:

But yet beyond the dim though solid figure of Rose Fawcett,

another rises. This one represents the swing back of the pendulum once more to the swagger side (p. 344).

Il cerchio si chiude, ma all'interno del cerchio la scrittura è libera di oscillare e di proiettarsi verso un nuovo inizio, purché il movimento non sia a ritroso, ma segua il ritmo regolare del pendolo.

La continua oscillazione della scrittura ha come effetto il depotenziamento dell'autore-parrucchiere-macellaio, che pure è la causa prima del movimento. Creato come soggetto « forte » del taglio all'inizio del romanzo, egli cede al continuo andirivieni della scrittura e viene surclassato dalle combinazioni sorprendenti che la scrittura opera tra gli oggetti del proprio taglio. L'autore non muore, ma si indebolisce; egli è costretto ad assumere le vesti di un animatore che varia continuamente il copione iniziale, montando e rimontando i pezzi.

Oscillazione della scrittura, oscillazione dell'autore, oscillazione del senso: la scrittura di Lewis, come ogni discorso di senso, propone una logica, la logica del pendolo, che vuole rimediare all'effetto di autoseduzione prodotto dalla circolazione aleatoria dei segni in superficie:

Ogni discorso di senso vuole mettere fine alle apparenze: questa è la sua insidia e la sua impostura. Ma è anche un'impresa impossibile: inesorabilmente, il discorso è abbandonato alla sua apparenza propria, e dunque alle poste del gioco di seduzione, e dunque al *suo fallimento* in *quanto discorso* (Baudrillard, 1980, p. 33).

L' « impresa impossibile » di Lewis è il tentativo di riconvertire il labirinto di segni nell'immagine del cerchio, in cui le tensioni aperte dalla scrittura dovrebbero trovare un equilibrio. Un tipico gesto modernista, il cui effetto più evidente e sinistro è la violenza cieca e sorda contro il corpo femminile esercitata all'interno del cerchio che rinchiude e congela gli impulsi liberatori della scrittura.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

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

Baudrillard, J., *Simulacri e impostura. Bestie, Beaubourg, apparenze e altri oggetti*, Bologna, Cappelli, 1980.
L'America, Milano, Feltrinelli, 1987.

Benjamin, W., *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1971.
Parigi capitale del XIX secolo, Torino, Einaudi, 1986.

Blast. Review of the Great English Vortex, nn. 1-2 (1914-1915), New York, Klaus Reprint Corporation, 1967.

Calabrese, O., *L'età neobarocca*, Bari, Laterza, 1987.

Calefato, P., « Moda: Benjamin Simmel Heidegger », in *Alfabeta*, n. 98/99, Luglio/Agosto 1987.

Deleuze, G. e Guattari, F., *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, Torino, Einaudi, 1975.

Del Sapio, M., « The Question is whether You can make Words mean so Many Different Things: a proposito di arte e linguaggi metropolitani », in *Anglistica*, XXVIII, 3, 1985 pp. 107-29.

De Man, P., « Semiology and Rhetoric », in *Textual Strategies. Perspectives in Post-Structuralist Criticism* (ed. by J. V. Harari), London, Cornell University Press, 1979, pp. 121-40.

Eagleton, T., « Capitalism, Modernism, Postmodernism », in *New Left Review*, 152, 1985, pp. 60-73.

Eliot, T.S., *Collected Poems 1909-1935*, New York, Harcourt, Brace and Company, 1936.

Foster, H., « Postmodernism. A Preface », in *Postmodern Culture* (ed. by H. Foster), London, Pluto Press, 1983, pp. IX-XVI.

Hassan, I., *Paracriticisms. Seven Speculations of the Times*, Urbana, University of Illinois Press, 1975.

Jameson, F., *Fables of Aggression. Wyndham Lewis, the Modernist as Fascist*, Berkeley, University of California Press, 1979.

Kenner, H., *The Pound Era*, London, Faber and Faber, 1975.

Levenson, M.H., *A Genealogy of Modernism. A Study of English Literary Doctrine 1908-1922*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.

Lewis, W., *Tarr*, London, The Egoist Press, 1918.
Tarr, London, Chatto & Windus, 1928.
Tarr, Harmondsworth, Penguin Books, 1982.
Time and Western Man, London, Chatto & Windus, 1927.

Lodge, D., *Working with Structuralism. Essays and Reviews on Nineteenth- and Twentieth-Century Literature*, London, Routledge & Kegan Paul, 1981.

McHale, B., *Postmodernist Fiction*, London, Methuen, 1987.

Materer, T., *Vortex. Pound, Eliot, and Lewis*, London, Cornell University Press, 1979.

Owens, C., « L'impulso allegorico: verso una teoria del postmodernismo », in *Postmoderno e letteratura. Percorsi e visioni della critica in America* (a cura di P. Carravetta e P. Spedicato), Milano, Bompiani, 1984, pp. 272-305.

Perniola, M., *La società dei simulacri*, Bologna, Cappelli, 1983.

Poggioli, R., *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Bologna, Il Mulino, 1962.

Rella, F., *Miti e figure del moderno*, Parma, Pratiche, 1981.

Serpieri, A., *T.S. Eliot. Le strutture profonde*, Bologna, Il Mulino, 1973.

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

'LA PINNA FRA LE ACQUE' I MARGINI DEL DISCORSO IN *TO THE LIGHTHOUSE*

di

Daniela Daniele

> Digressions, incontestably, are the sunshine:
> — they are the life, the soul of reading.
>
> Laurence Sterne, *Tristram Shandy*

> She always was, she always is, tormented by
> the problem of the external and the internal.
>
> Gertrude Stein,
> *The Autobiography of Alice Toklas*

In passato, alcuni studi di grammatica generativa e di analisi stilistica hanno messo in luce gli effetti retorici che si possono ottenere in letteratura facendo un uso particolare, o comunque non strettamente ortografico, dell'interpunzione [1]. Più di recente, Jacques Derrida e i decostruzionisti, ridefinendo il discorso come gioco di significanti senza fondamento ultimo, che sfugge alle categorie di sostanza e di centralità, hanno sollecitato una revisione ulteriore del ruolo delle incidentali nel discorso, valoriz-

[1] Si veda il saggio di Richard Ohmann, « Generative Grammars and the Concept of Literary Style », in *Word*, Dic. 1964, pp. 423-39; e quello di Jane P. Tompkins, « The Beast in the Jungle: An Analysis of James's late Style », in *Modern Fiction Studies*, 1970, pp. 185-91.

zando, in senso più ampio, i margini del racconto nell'economia narrativa [2].

Gli strumenti affinati da queste indagini sulle microstrutture narrative, possono tornarci adesso utili nell'interrogare uno dei testi modernisti che più hanno trasgredito a fini retorici lo statuto della proposizione incidentale e il ruolo dell'interpunzione.

1. I PENSIERI E LE ONDE

To the Lighthouse [3] non è certo una narrazione dall'andamento lineare e spedito: essa appare continuamente spezzata ed interrotta da incidentali di varia forma e durata, che s'inseriscono bruscamente nel continuum narrativo per mezzo di trattini, di lineette, e di parentesi sia tonde sia quadre.

Per la loro lunghezza inusuale [4], per la posizione spesso incongrua che occupano nella frase [5] e per la frequenza con cui ricorrono [6], le parentesi di *To the Lighthouse* sug-

[2] Rimando a questo proposito all'uso delle parentetiche di Derrida nel noto saggio « Différance » in *Marges de la philosophie*, Paris, Les Editions de Minuit, 1972.

[3] Virginia Woolf, *To the Lighthouse*, 1ª ed. Londra, Hogarth Press, 1927. Tutte le citazioni contenute in questo saggio sono tratte dall'edizione pubblicata a New York da Harcourt, nel 1955.

[4] In questo testo, da forme brevi inserite in tono minore in un contesto discorsivo più ampio, le parentesi assumono un'estensione fuori del comune, arrivando a delimitare lunghi paragrafi e addirittura intere sezioni del romanzo (come si può notare, per le macroparentesi che si estendono da p. 279 a p. 280; da p. 112 a p. 119; e da p. 46 a p. 48), spesso includendo, a loro volta, altre serie parentetiche di minore durata, che vengono quindi assunte nel racconto, per così dire, a un secondo livello di subordinazione.

[5] Le parentesi s'inseriscono spesso a sorpresa nei punti cruciali del discorso, spesso tra verbo e oggetto, come fa Henry James in « The Beast in the Jungle ». Cfr. il saggio omonimo di Tompkins, in *op. cit.*

[6] Nel testo si contano ben 201 proposizioni parentetiche di cui 154 parentesi tonde, 7 quadre e 40 delimitate da trattini. Come vedremo, esse sono fondamentalmente divisibili in due categorie: pa-

geriscono di per sé una deviazione dal loro uso convenzionale, che le vedrebbe normalmente adottate per annotare un qualche particolare secondario, su cui il lettore possa tranquillamente sorvolare senza correre il rischio di perdere il filo del discorso [7].

In questa scrittura che si sfilaccia in una trama labirintica di strade secondarie, di continui arresti e successive riprese, la presenza insistente delle parentesi sovverte le comuni regole ortografiche e sintattiche a fini retorici ed espressivi. Come vedremo, Woolf rinchiude fra parentesi le deviazioni improvvise del pensiero e i riferimenti al « mondo esterno » e fattuale, ora espandendo ora elidendo temporaneamente quell'ambito tutto interiore che essa sceglie come suo oggetto d'indagine privilegiato, e a cui nel racconto dà la priorità [8], facendo uso di quella tecnica di monologo diretto e indiretto che è meglio nota come *stream of consciousness*.

La catena di proposizioni parentetiche che inceppa [9] il discorso woolfiano, e che ritroviamo non solo in *To the*

rentesi coscienziali (cioè appendici del pensiero dei personaggi; complessivamente 150 nel testo) e parentesi referenziali (che sono 151, e registrano ciò che è invece estraneo al pensiero).

[7] « Les parenthèses sont généralement considerés comme accessoires et de statut inférieur au segment porteur ». Marie-Claudette Kirpalani, « Importance de l'étude de la ponctuation dans l'analyse littéraire », in *Le Français dans le monde*, 164, Oct. 1981, pp. 35-6. Analogamente, sempre a proposito delle parentesi nel saggio sulla punteggiatura di W.L. Klein leggiamo: « ...it is not essential to the meaning of the language into which it is thrust, for matter essential to the meaning would not be so named or so marked ». *Why we punctuate or Reason versus Rule*, Minneapolis, Lancet, 1916, p. 30.

[8] In certe pieghe del racconto, viene esplicitato il proposito di far prevalere la mimesi della psiche sulla narrazione dei fatti: « Some notion was in both of them about the ineffectiveness of action, the supremacy of thought ». *To the Lighthouse*, cit., p. 292.

[9] Talvolta le digressioni si protraggono al punto che, per riprendere il filo sospeso del discorso, si rende necessaria una ripetizione, come se il discorso si fosse, appunto, inceppato: « — after all (here insensibly she drew herself together, physically, the sense of her own beauty becoming, as it did so seldom, present to her) — after all, she had not generally any difficulty in making people like her... ». *Ibidem*, p. 64.

Lighthouse ma anche in altre narrazioni [10], asseconda le fluttuazioni della mente, le imprevedibili deviazioni provocate nel pensiero da interferenze esterne e da moti interiori improvvisi, in una trama che si dissolve lungo una serie di frammenti memoriali e di note coscienziali, più tesa a rappresentare la vita interiore dei personaggi, che la stretta logica dei fatti di cui essi sono protagonisti.

In altre parole, le proposizioni con funzione parentetica dilatano eccezionalmente quasi ogni frase e sospendono di continuo il filo della storia, che va avanti in maniera digressiva, docile al percorso tortuoso della mente, ramificandosi lungo una rete corallina di divagazioni e di appendici che scorrono ai margini del racconto principale [11].

In questa modalità di scrittura « liquida », in cui il flusso del pensiero mima il moto delle onde (« her mind rising and falling with the sea » [12]), si snodano, in un coro di monologhi, le voci interiori dei personaggi, che emergono a turno in un continuo andirivieni:

> ...how life, from being made up of little separate incidents which one lived one by one, became curled and whole like a wave which bore one up with it and threw one down with it, with a dash on the beach (p. 73).

Ne risulta una scrittura dall'andamento irregolare che l'autrice, in una sua introduzione a *A Sentimental Journey*, aveva rilevato con particolare interesse anche nella narrazione sterniana, di cui aveva apprezzato proprio lo svolgersi tumultuoso e digressivo delle idee — la fitta trama

---

[10] Simili fratture del discorso sono frequenti anche in *Mrs. Dalloway* (1925), in *The Waves* (1931) e in *Between the Acts* (1941).

[11] È spesso il testo a segnalare, metanarrativamente, il percorso involuto che acquista la scrittura per assecondare l'andamento tumultuoso della coscienza: « She wanted to say not one thing, but everything. Little words that broke up the thought and dismembered it said nothing [...] Words fluttered sideways and struck the object inches low. Then one gave it up; then the idea sank back again ». *To the Lighthouse*, cit., p. 265.

[12] *Ibid.*, p. 222.

di associazioni e di temi secondari imbastita dall'autore per richiamare le continue deviazioni del discorso orale:

> The very punctuation is that of speech, not writing, and brings the sound, the associations of the speaking voice in with it. The order of the ideas, their suddenness and irrelevancy, is more true to life than to literature [13].

Analogamente, *To the Lighthouse* si gonfia di incidentali per seguire le fratture e le frequenti dislocazioni del pensiero, ed evade l'ordine lineare, « thinking up and down and in and out of the old familiar lanes and commons » [14]. Spezzandosi in un meandro di associazioni, di intuizioni e di riflessioni laterali, l'autrice colloca in parentesi — secondo una modalità non selettiva — schegge di pensiero e frammenti memoriali, che si sovrappongono quasi naturalmente ad ogni riflessione dei personaggi, come nel passo in cui Lily prova a immaginare le parole della signora Ramsay e accoglie simultaneamente nel suo pensiero la sensazione quasi tattile della sua silenziosa presenza:

> Aren't things spoilt then, Mrs Ramsay may have asked (it seemed to have happened so often, this silence by her side) by saying them? (p. 256).

La narrazione centrale s'interrompe così a più riprese per inglobare nello spazio anomalo delle parentesi idee che balenano improvvise [15], supposizioni [16], dubbi [17], desideri [18],

---

[13] Virginia Woolf, introduzione a Laurence Sterne, *A Sentimental Journey through France and Italy*, Oxford, Clarendon Press, 1928, p. 26.

[14] *To the Lighthouse*, cit., p. 68.

[15] « But she for a moment, though Mrs. Ramsay greeted them with her usual smile (oh, she's thinking we're going to get married, Lily thought) and said, 'I have triumphed tonight'... ». *Ibid.*, p. 111.

[16] « There was education now to be considered (true, Mrs. Ramsay had something of her own perhaps)... ». *Ibid.*, p. 36.

[17] « Scott (or was it Shakespeare?) would last him his lifetime ». *Ibid.*, p. 162.

[18] « You have neither wife nor child (without any sexual feeling,

ricordi che s'insinuano nelle pieghe del discorso e irrompono con la prepotenza delle voci, come in quella sequenza ove il flusso mentale di Lily trascina con sé il ricordo di una frase detta da Tansley che contribuisce a connotarlo:

And all she felt was how could he love his kind who did not know one picture from another, who had stood behind her smoking shag (« Fivepence an ounce, Miss Briscoe ») and making it his business to tell her women can't write, women can't paint... (p. 292).

In questo ondeggiare della coscienza, le parentesi sono porte [19] che si aprono e si chiudono portando alla luce, dei recessi più nascosti della coscienza, gli spasmi improvvisi, a cui il lettore ha il privilegio di accedere, laddove nella storia restano solo frammenti di soliloquio, luoghi segreti di un'interiorità impenetrabile e invisibile [20], delimitata da solide pareti di divisione [21] (qui tipografiche oltre che metaforiche). Esempio di questa separazione tra individui fisicamente vicini ma mentalmente distanti, è il brano in cui Woolf coglie fra parentesi il contenuto della coscienza di Lily Briscoe e di Mr. Ramsay, e registra lo scambio sotterraneo di battute ostili tra i due che all'ap-

she longed to cherish that loneliness)... ». *Ibid.*, p. 39.

[19] « ...a question like Nancy's [...] opened doors in one's mind that went banging and swinging to and fro ». *Ibid.*, p. 218.

[20] « a wedge-shaped core of darkness, something invisible to others ». *Ibid.*, p. 95.

[21] La barriera tra gli individui, separati metaforicamente da mura, viene esplicitata in questo punto del romanzo, in cui si desume che ogni personaggio è come chiuso impenetrabilmente nel proprio spazio mentale, tranne in momenti di coesione come il convivio di Mrs Ramsay: « ... she felt, with her hand on the nursery door, that community of feeling with other people which emotion gives as if the walls of partitions had become so thin that practically [...] it was all one stream ». *Ibid.*, p. 170. Altrove nel romanzo troviamo una significativa interrogazione della problematica Lily a proposito dell'enigma che ognuno porta con sé, sigillato com'è nel suo mondo interiore: « How then, she had asked herself, did one know one thing or another thing about people, sealed as they were? ». *Ibid.*, p. 79.

parenza non traspare e che le regole della convivenza civile non permetterebbero di esplicitare:

Still Lily said nothing. (She is a stock, she is a stone, he said to himself.) « They are very exhausting, » he said looking, with a sickly look that nauseated her (he was acting, she felt, this great man is dramatising himself), at his beautiful hands (p. 227).

Le parentesi altrove assumono dimensioni anche macroscopiche, per rappresentare simultaneamente due punti di vista separati, come quella in cui le riflessioni di Lily Briscoe che dipinge alla riva fanno da contrappunto a quelle di Mr. Ramsay, sulla barca nella prossimità del faro (pp. 279-80); o la lunga digressione che ci fa scivolare rapidamente dalla prospettiva interiore di Mrs. Ramsay a quella di Bankes che riflette su di lei, in un'alternanza di punti di vista la quale trasforma lo spazio interiore di un personaggio in oggetto di riflessione per un altro [22].

Prese in questo ritmo di scrittura sincopata, che accoglie molteplici prospettive nel seguire, come nella prosa di Proust e di Joyce, il rinfrangersi della coscienza, la realtà esteriore e l'azione trovano solo un posto marginale [23]. Infatti, gli eventi centrali della storia (la gita al faro rimandata all'infinito, le vicissitudini dei protagonisti durante la vacanza su un'isola delle Ebridi, il pranzo di Mrs. Ramsay) si rivelano, in definitiva, quasi un pretesto narrativo, per dare alla vita interiore dei personaggi agio di dispiegarsi in tutta la sua pienezza, lasciando al lettore il ricordo vivido di queste figure umane a tutto tondo piuttosto che la memoria dei fatti narrati.

2. Il narratore fra parentesi

A tratti, però, nel racconto l'intervento del narratore si rende necessario, a conferire un minimo di ordine nel-

[22] *Ibid.*, pp. 46-8.

[23] Cfr. l'ultimo capitolo del saggio di Erich Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, (trad. dal tedesco di Alberto Romagnoli e Hans Hinterhäuser), Torino, Einaudi, 1956.

l'alternarsi dei punti di vista differenti, nonché a passarci informazioni neutre riguardo ai fatti e ai personaggi di cui percepiamo la voce. Con segnali brevi, simili a didascalie, ricompare in sordina (e ancora una volta fra parentesi) la voce del narratore onnisciente, in un discorso che abbiamo visto pervaso, sia lungo i margini, sia sulla linea principale, dal flusso di coscienza. Le parentesi woolfiane divengono così anche strumenti dell'enunciazione, la quale momentaneamente sospende il racconto a fini puramente informativi, senza svolgere quella funzione interpretativa e di commentario, frequente invece nelle narrazioni realistiche [24].

In un testo che si presenta come una polifonica rappresentazione dell'interiorità dei personaggi, il narratore onnisciente non ha difatti voce autorevole, soppiantato com'è da una coralità di discorsi, nei quali a turno trovano espressione le varie coscienze dei personaggi.

Riflettendo in modo letterale un mondo fatto di sole apparenze, le parentesi referenziali catturano e pietrificano, a tratti, la superficie visibile, senza penetrarla con lo sguardo soggettivo, sopprimendo tutto quel che si cela dietro la crosta delle cose. Volendo suddividerle in base alle loro funzioni, le parentesi referenziali di *To the Lighthouse* in cui si riaffaccia, sottovoce, il narratore, sono deissi che ci dicono chi è a parlare [25], riportano le azioni che si svolgono parallele ai pensieri dei personaggi [26]; ci

[24] Nel saggio citato, Kirpalani descrive così l'uso letterario delle parentesi come luogo destinato ai commenti dell'autore: « C'est à l'occasion des parenthèses [...] que le scripteur prend ses distances par rapport à un événement ou un personnage [...] On franchit un degré supplémentaire lorsque parenthèses [...] mettent en présence de l'activité d'écriture elle-même, introduisant le commentaire ou la justification d'un terme employé ». « Importance de l'étude de la ponctuation », cit., p. 55.

[25] Sono 17 nel testo (Per ogni tipo di parentesi referenziale menzionata riportiamo in nota un esempio). Cfr. « and then one voice (Minta's) speaking alone, reminded her of men and boys », *To the Lighthouse*, cit., p. 166.

[26] Sono 37 nel testo. Si pensi alla sequenza in cui Mr. Bankes è assorto a riflettere su Mrs. Ramsay mentre, a poca distanza da

informano sul tempo reale [27]; espongono e riflettono a specchio l'ambiente [28], i tratti fisici dei personaggi, il loro aspetto esteriore [29], i movimenti involontari [30] e le pose [31]; registrano improvvisi rumori esterni, che distolgono i personaggi dalle loro riflessioni [32]; e sottolineano, infine, l'azione del guardare, del volgersi all'esterno [33]. In altre parole, in un racconto che privilegia lo spazio interiore e immateriale della coscienza, ci sono parentesi che riflettono, al pari delle didascalie di un pezzo teatrale, la scena esteriore, una realtà di fatti esatta e impersonale, che, nella sua fugace versione oggettiva viene addirittura quantificata e ridotta in cifre [34].

Quasi a voler evocare la polemica dell'autrice con la scrittura realistica, dedita al culto e all'ormai obsoleta rappresentazione della realtà oggettiva [35], Woolf colloca le

lui, dei muratori fanno il loro lavoro e trasportano mattoni: « So that if it was her beauty merely that one thought of, one must remember the quivering thing, the living thing (they were carrying bricks up a little plank as he watched them), and work it into a picture... ». *Ibid.*, p. 47.

[27] Se ne contano 6. « [Here Mr. Carmichael, who was reading Virgil, blew out his candle. It was midnight] ». *Ibid.*, p. 192.

[28] Sono due. « (the house was ramshackle after all) ». *Ibid.*, p. 190.

[29] 13 nel testo. « (her cheeks were hollow, her hair was white) ». *Ibid.*, p. 66.

[30] Sono 35. « (he threw away the leaf that he had picked so peevishly) ». *Ibid.*, p. 67-68.

[31] 14 nel testo. « (she stood arms akimbo in front of the looking-glass) ». *Ibid.*, p. 203.

[32] 4 nel testo. « (a noise drew his attention to the drawing-room window — the squeak of a hinge. The light breeze was toying with the window) ». *Ibid.*, p. 290.

[33] Sono 23 nel testo. « (she glanced at the window with its ripples of reflected lights) ». *Ibid.*, p. 158.

[34] « (and the bill for the greenhouse would be fifty pounds) ». *Ibid.*, p. 92.

[35] Si pensi al saggio « Mr Bennett and Mrs Brown », in cui l'autrice accusa gli scrittori eduardiani e giorgiani di aver « laid an enormous stress upon the fabric of things », interessandosi inutilmente « in something outside », invece d'impegnarsi a riprodurre la percezione più psicologica e immateriale delle cose messa

sue brevi descrizioni del mondo esterno in proposizioni subordinate, facendo prevalere, nel corpo centrale della narrazione, il racconto soggettivo, che riflette invece la percezione individuale delle cose [36].

Lasciare sempre più al di fuori del proprio narrare la descrizione oggettiva, significa per Virginia Woolf confinare ai margini della narrazione la realtà « di fatto », il cosiddetto « referenziale », e tutti i dettagli denotativi di cui si compone il discorso realistico [37].

Relegando nelle pieghe del racconto l'approccio realistico, Woolf frattura lungo il percorso accidentato della coscienza il testo « lisse, sans raptures, plein » [38] degli scrittori georgiani ed edwardiani, mostrandone così l'insufficienza e l'inadeguatezza. Costringendo nello spazio ridotto delle parentesi ciò che era stato prima di lei presentato come « realtà concreta », e quindi come centro del discorso, l'autrice elimina dal racconto principale la prospettiva oggettiva; e, in questo senso, le parentesi segnano il passaggio a un diverso modo d'intendere la

---

in luce in quegli anni da Henri Bergson e da William James. Cfr. Virginia Woolf, *The Captain Death Bed and Other Essays*, (1ª ed. Londra, Hogarth Press, 1924) New York, Harcourt, 1950, pp. 112, 105.

[36] In « The Mark on the Wall », a proposito della narrativa da auspicarsi in futuro, Woolf scriveva: « As we face each other in omnibuses and underground railways we are looking into the mirror; that accounts for the vagueness, the gleam of glassiness, in our eyes. 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... ». In *A Haunted House and Other Short Stories*, (1ª ed. Londra, Hogarth Press, 1943) New York, Harcourt, 1972, p. 41.

[37] Su questo punto si vedano i saggi di Lucien Dallenbach sui romanzi balzacchiani che sottolineano l'aspirazione del testo realistico di definire nei dettagli e di dare il quadro totale della realtà secondo la modalità descrittiva. Cfr. « Du fragment au cosmos », in *Poétique* 40, Nov. 1979, p. 420-31 e « Le tout en morceaux », in *Poétique* 42, Avril 1980, pp. 156-169.

[38] Lucien Dallenbach, « Du fragment au cosmos », cit., p. 430.

realtà, in cui il mondo costruito dalla percezione individuale si sostituisce e mette alle corde quello fenomenico degli oggetti [39].

Ridimensionando nello stretto ambito delle parentesi tutti i riferimenti a un mondo esterno non filtrati attraverso la visione soggettiva, Woolf ne riduce proprio il coefficiente di « materialità ».

Rivisto invece da un'angolazione interiore, questo stesso mondo di cose immutabili diventa animistico e si lega indissolubilmente ai destini e agli umori degli uomini, fluendo liberamente sulla linea principale del discorso. I dati esteriori, percepiti da un punto di vista soggettivo, perdono la loro nettezza e assumono una qualità rarefatta, una valenza simbolica.

E gli umori e le impressioni di chi li osserva, si riversano allora sull'azione esteriore e sul paesaggio, con l'effetto di accentuare o di attenuare, i contorni delle cose [40].

---

[39] È interessante notare che, più di recente, anche Derrida ha fatto un uso retorico analogo di questi segni non fonici della scrittura, per mettere in questione e ridimensionare ciò che la logica e la metafisica occidentale avevano fatto passare per realtà presenti e indubitabili. Egli infatti ha messo in parentesi le categorie trascendentali di 'sostanza' e di 'presenza', allo scopo di negarne la presunta autonomia e preesistenza al sistema di segni. In una delle sue più note opere di decostruzione, egli racchiude in parentesi (e mette dunque in questione) il verbo *essere* e i pronomi riflessivi, che esprimono un concetto di esistenza anteriore al processo linguistico che di fatto li attualizza: « ...la différance (est) (elle-même) autre que l'absence et la présence ». Cfr. Jacques Derrida, « Différance », in *Op. cit.*, p. 24.

[40] Questa visione mutevole del reale, soggetta alla molteplicità dei punti di vista e alla variabilità degli stati mentali individuali, viene bene esemplificata nella sequenza in cui Lily Briscoe, la protagonista, vede farsi opaco ed evanescente nel passaggio dal giorno alla notte un panorama di oggetti a lei familiare, e della cui consistenza non aveva mai dubitato prima: « ...in its frailty were all those paths, those terraces, those bedrooms — all those innumerable things. But as, just before sleep, things simplify themselves so that only one of all the myriad details had power to assert itself, so, she felt, looking drowsily at the island, all those paths and terraces and bedrooms were fading and disappearing, and

Così deformato, continuamente riforgiato dal soggetto, il mondo perde una configurazione univoca per acquistare connotazioni molteplici:

He could even see washing spread on the rocks to dry so that was the Lighthouse, was it? No, the other way was also the Lighthouse. For nothing was simply one thing. The other Lighthouse was true too. It was sometimes hardly to be seen across the bay (p. 227).

Per quanto sigillino nel testo l'opposizione interno/esterno, non sarebbe sufficiente però concludere che le incidentali con funzione referenziale inserite nel racconto, hanno la funzione esclusiva di dare le scarne indicazioni fattuali, utili al lettore già immerso nel fluire della coscienza dei personaggi. In certi punti racconto, i riferimenti sporadici alla realtà materiale, che vengono fatti brevemente, e solo a titolo informativo, all'interno delle parentesi [41], divengono più insistenti, allo scopo di esprimere, anche sul piano strutturale, il predominio della realtà esteriore sul fluire della coscienza, in circostanze particolarmente dolorose in cui la vita interiore dei personaggi viene come sopraffatta dalla drammaticità degli eventi. Infatti, nel corso del romanzo non è sempre il pensiero soggettivo ad avere il sopravvento; e se quindi, come scrive Auerbach a proposito del mondo fattuale, in *To the Lighthouse* « resti di una realtà obiettiva sono brevi indicazioni, riferentisi a piccoli avvenimenti esteriori, che costituiscono la cornice » [42], vi è una parte del racconto (che si potrebbe considerare di per sé una lunga parentesi) in cui la superficie delle cose fuoriesce dai margini del discorso e invade il testo, imponendosi secondo un registro realistico che riduce la prospettiva individuale a favore di quella oggettiva.

Difatti, in corrispondenza della morte e della guerra che strappa alla piccola comunità di casa Ramsay alcune

nothing was left but a pale blue censer swinging rhythmically this way and that across her mind ». *To the Lighthouse*, cit., p. 303.

[41] Erich Auerbach, *Mimesis*, cit., p. 573.

[42] *Ibidem*, p. 566.

figure cardine come Mrs. Ramsay, le incidentali acquistano la forma più aguzza e recisa delle parentesi quadre, e interferiscono sulle voci della coscienza, sino a farle tacere del tutto. In particolare, nella seconda sezione del romanzo, intitolata « Time passes », la morte svuota la casa e rompe la coesione del circolo di umana solidarietà tenuto insieme dalla generosa presenza di Mrs. Ramsay.

Le nuove, gravose circostanze fanno risalire a galla una materia inusitatamente dura, quasi implacabile [43], e mettono a tacere le voci del profondo, producendo quello che Woolf in una lettera a Gwen Raverat aveva chiamato « a break in the talk » [44].

Nella parte centrale del romanzo, che si apre significativamente con lo scioglimento del convivio presieduto dalla signora Ramsay e con la sospensione del libero fluire dei pensieri dei convitati, il silenzio della notte e poi quello della morte entrano nella casa e nel racconto: l'ambiente e gli oggetti, svuotati della presenza umana, dominano la scena, abbandonano la forma laconica delle parentesi, e dilagano sulla linea principale del racconto, prefigurando la scrittura oggettuale del *nouveau roman* [45].

[43] In uno dei suoi racconti, Woolf descrive i momenti d'infelicità in cui il referenziale, i dettagli esteriori s'impongono con forza alla sua attenzione, cancellando i suoi spazi di meditazione e di pensiero: « ...that paralysing blankness of feeling, when nothing bursts from the mind, when its walls appear like slate; when vacancy almost hurts, when the eyes petrified and fixed see the same spot — a pattern, a coal scuttle with an exactness which is terrifying, since no emotion, no idea, no impression of any kind comes to change it, to modify it, to embellish it, since the fountains of feeling seemed sealed and [...] the mind turns rigid, so does the body; stark, statuesque... » « Together and Apart », in *A Haunted House*, cit., pp. 142-43.

[44] Così Woolf descrive la sua reazione davanti alla morte degli amici, in una lettera dell'8 aprile, 1925. Cfr. *Letters 1923-28*, New York, Harcourt, 1970, p. 177.

[45] Devo a Fernando Ferrara questo utile suggerimento, che trova un ulteriore riscontro in un altro aspetto del romanzo woolfiano: il racconto anticipa infatti la rappresentazione del « tropismo », quel meccanismo di azione e reazione poi ripreso da

Al posto della coralità monologica dei personaggi, sentiamo allora la voce impersonale del narratore onnisciente — che fino a quel momento aveva trovato una limitata espressione nel racconto — riportare seccamente, come « fatti bruti », le notizie della morte della signora Ramsay, quella dell'uccisione in guerra di suo figlio Andrew, e poi di quella di Prue, avvenuta poco dopo l'annuncio del suo matrimonio, in una dolorosa decimazione dei membri della famiglia la quale viene presentata in modo succinto e schematico sotto forma di parentesi quadre:

[Mr. Ramsay, stumbling along a passage one dark morning, stretched his arms out, but Mrs. Ramsay having died rather suddenly the night before, his arms, though stretched out, remained empty.] (p. 194)

Gli eventi (il matrimonio e la morte di Prue, seguita da quella di Mrs. Ramsay e di Andrew; il successo inaspettato del libro di Carmicheal), non più colti e commentati nel loro accadere dagli stessi protagonisti, vengono registrati con freddezza come dati di fatto inesorabili, come se fossero visti dall'esterno e resi ancora più spigolosi dalle parentesi quadre, che risaltano violentemente sulla pagina acquistando la scarna lapidarietà dell'epitaffio:

[A shell exploded. Twenty or thirty young men were blown up in France, among them Andrew Ramsay, whose death, mercifully, was instantaneous.] (p. 201)

Sospendendo il libero fluire della coscienza, i fatti tornano a imporsi bruscamente all'attenzione del lettore,

---

Nathalie Sarraute in *Tropismes* (1938), secondo cui l'aspetto degli oggetti si modifica sotto l'influsso dei fattori esterni, offrendo alla realtà connotazioni sempre diverse: « So much depends upon distance » [...] whether people are near us or far from us. So coming back from a journey, or after an illness, before habits had spun themselves across the surface, one felt the same unreality, which was startling; felt something emerge. Life was most vivid then [...] One need not speak at all. *To the Lighthouse*, cit., p. 284.

quasi come l'esplosione che annienta Andrew. La dialettica tra interno e esterno, tra mente e materia viene completamente ribaltata a favore della fattualità; nella narrazione, ciò che era stato prima messo ai margini si impone, prepotentemente, al centro del discorso.

La casa dei Ramsay, prima animata dalle voci degli invitati e dei membri familiari, diventa un nudo involucro [46] abitato soltanto dalla vecchia cameriera Mrs. McNab — una figura « cadaverica » — che sembra esser parte del mondo inanimato degli oggetti, assorta com'è in una serie di gesti e mansioni puramente pratiche, tra cose da pulire e da rimuovere, e che parla, non a caso, in un modo disarticolato e approssimativo fatto soltanto di « cose » e di fatti:

Why the dressing-table drawers were full of things (she pulled them open) [...] But, dear, many things had changed since then (she shut the drawers): many families had lost their dearest [...] Things were better then than now (pp. 205-6).

Anche il ritorno di Lily in casa Ramsay, nelle ultime battute del capitolo, viene segnalata metonimicamente e in modo indiretto dalla presenza di oggetti che le appartengono, cioè dall'arrivo delle sue valigie:

(Lily Briscoe had her bag carried up to the house late one evening in September) (p. 213).

Ciò vale a dimostrare che il mondo materiale delle cose da fare, dei nudi eventi e dei fatti irrevocabili, non mantiene sempre una posizione incidentale nel romanzo, ma, a tratti, recupera la sua consistenza quando la tragedia entra inaspettatamente nella vita dei Ramsay. Come l'autrice stessa ribadisce in un'altra lettera, la morte riporta alla luce un mondo di oggetti piatto e minaccioso:

That is the devil of these deaths — Thoby's and Jacques: they

---

[46] « The house was left; the house was deserted. It was left like a shell on a sandhill to fill with dry salt grains now that life has left it ». *Ibid.*, p. 206.

leave life duller, and that is what I resent. Not the horror of the moment; but the flatness afterwards [47].

3. La pinna fra le acque

Nella strategia di rinvio che s'instaura in questo racconto, le parentesi tonde, i trattini e le quadre racchiudono piccoli incidenti quotidiani, presenze indiscrete e intrusioni perturbanti che, in contingenze particolarmente tragiche, si riflettono sul discorso principale, spezzando il flusso della coscienza soggettiva.

In questo discorso a due facce, che vede spesso affiancate, e mai veramente fuse, la realtà esterna da un lato, e dall'altro quella interna della memoria e della coscienza, le parentesi racchiudono, in una sorta di sottotesto, una materia tangibile, riemergente di forza, a tratti, dal profondo della narrazione soggettiva, entrando in collisione con lo spazio fluido della coscienza individuale.

Come « pinne fra le acque » (l'immagine è di Woolf [48]), le parentesi — l'abbiamo visto — fanno tornare bruscamente a galla, dal fondo della coscienza, la superficie trasparente e l'aspetto esteriore delle cose:

Beneath it is all dark, it is all spreading, it is unfanthomably deep; but now and again we rise to the surface and that is what you see us by (p. 96).

Il passaggio dal discorso principale a queste microstrutture parentetiche coincide spesso con un deciso arresto narrativo, il quale segna la traumatica transizione dall'un dominio all'altro, dalla levità del pensiero, alla durezza delle cose:

Here and there emerged from the mist (as Nancy looked down

[47] Cfr. Virginia Woolf, *Letters 1923-28*, cit., p. 177.

[48] « I note under F., therefore, 'Fin in a waste of waters'. I, who am perpetually making notes in the margin of my mind... ». Virginia Woolf, *The Waves*, (1ª ed. Harcourt, 1931) New York, Harcourt, 1959, p. 189.

upon life spread beneath her) a pinnacle, a dome; prominent things, without names (p. 112).

A voler riprendere la simbologia acquatica adottata da Woolf nel romanzo, nel testo si parla sovente di galleggianti che riaffiorano all'improvviso in superficie [49] e ostruiscono il continuum del flusso ondoso della coscienza, « (like the beak of a ship up a wave) » [50].

Queste interferenze esterne non vengono solo percepite dal lettore, ma operano anche al livello della storia, dove malvolentieri i personaggi si traggon fuori delle loro riflessioni, per via di qualcosa che accade al di fuori.

Spesso i personaggi vengono indotti a guardare oltre la finestra (« The Window » è il titolo della prima parte) la quale, come la parentesi, incornicia quanto avviene all'esterno della casa. Da questa prospettiva, Mr. Ramsay fa penetrare lo sguardo « into the hedge, into its intricacy, its darkness » [51].

Problematica è la presenza di questa siepe — questa barriera — l'oggetto più immediatamente visibile per chi guarda fuori della finestra di casa Ramsay: ricordiamo, infatti, che Virginia Woolf aveva scritto nel saggio *Mr. Bennett and Mrs. Brown*, che era proprio «out of the window», all'esterno, che gli scrittori realistici avevano guardato per descrivere il mondo [52]; e nel romanzo, quando ci si volge a guardar fuori, la siepe entra nel campo visivo dei personaggi come un corpo estraneo, che arresta i loro pensieri.

Ad esempio, è questa stessa siepe, che, affiorando

[49] « and suddenly, there was the old cask or whatever it was bobbing up and down among the waves ». *To the Lighthouse*, cit., p. 293.

[50] *Ibid.*, p. 169.

[51] *Ibid.*, p. 99.

[52] « The Edwardian writers [...] have looked very powerfully, searchingly, and sympathetically out of the window; at factories, at Utopias [...] but never at life, never at human nature [...] Mr Joyce in *Ulysses* seems to me the conscious and calculated indecency of a desperate man who feels that in order to breath he must break the windows ». *The Captain's Death Bed and Other Essays*, cit., pp. 237-38.

tra quelle barriere tipografiche che sono le parentesi, distoglie l'attenzione di Lily Briscoe dalla sua tela, imponendosi come una massa materica che s'insinua con violenza nei suoi momenti di maggiore concentrazione.

Can't paint, can't write, she murmured monotonously [...] For the mass loomed before her; it protruded; she felt it pressing on her eyeballs. Then, [...] she began precariously dipping among the blues and umbers, moving her brush hither and thither, but it was now heavier and went slower, as if it had fallen in with some rhythm which was dictated to her (she kept looking at the hedge, at the canvas) by what she saw (pp. 237-38).

Per Lily, l'artista assorta nel suo lavoro creativo e tesa a raggiungere la pienezza della visione, la siepe in parentesi costituisce un problema sia estetico che emotivo, l'ostacolo che le impedisce di completare il quadro, riportando all'esterno, e dunque lontano dall'opera, la propria attenzione.

Mentre viene facilmente inglobata nelle elucubrazioni di una mente razionale come quella di Mr. Ramsay, per Lily, la donna pittrice, la siepe costituisce un freno, un impedimento 'oggettivo', che ella non riesce a ignorare e a cui non sa dare un posto adeguato nella sua delicata prospettiva impressionistica:

There was the wall; the hedge; the tree. The question was of some relation between those masses (p. 221).

Delimitando una realtà materiale che s'impone di forza ai personaggi, le parentesi divengono l'espediente narrativo che cattura (anche tipograficamente) l'attenzione del lettore, interrompendo l'andamento lineare della sua lettura. Contemporaneamente esse arrestano il flusso di coscienza dei personaggi, e provocano brusche interferenze nelle loro riflessioni, esprimendo un senso di cupa necessità che spesso si mostra incompatibile con le più profonde loro aspirazioni, come il segreto desiderio di operosa solitudine di Mrs. Ramsay, e quello di creazione estetica della pittrice Lily Briscoe [53].

[53] Il mondo liquido della coscienza corrisponde infatti anche

Per quanto racchiusa nello spazio ridotto della parentesi, la realtà di superficie esercita un'azione di disturbo nel delicato lavoro dell'artista, rompendo la sua concentrazione mentre ella è immersa nel « water world » della sua composizione pittorica.

Faint and unreal, it was amazingly pure and exciting. She hoped nobody would open the window or come out of the house, but that she might be left alone to go on thinking, to go on painting (p. 241).

In *To the Lighthouse*, l'uso delle parentesi referenziali diventa quindi un espediente narrativo per drammatizzare l'incompatibilità tra visione e sguardo, fra trasfigurazione estetica e osservazione analitica dei fenomeni. Il testo viene deliberatamente costruito come una narrazione che si apre a improvvise deviazioni e interruzioni, mimando, in ultima analisi, le interruzioni del pensiero e anche il faticoso processo di realizzazione di un'opera che l'autrice non vuole fondata sulla mera riproduzione dei fatti.

I bruschi arresti nel flusso narrativo prodotti dalle catene incidentali accentuano la collisione dello spazio di elaborazione dell'artista con i fatti, le voci, le presenze estranee alla sua creazione:

But always something — it might be a face, a voice, a paper boy crying *Standard, News* — thrust through, snubbed her, waked her, required and got in the end an effort of attention, so that the vision must be perpetually remade [...] again she was roused as usual by something incongruous (p. 270).

Non si deve infatti dimenticare che la vistosa presenza di tali virate digressive fa parte di una deliberata strategia di rimando, in opera non solo al livello narra-

all'indisturbata e assorta ricerca di una forma estetica, come confermano anche le pagine dell'ultima opera della Woolf, in cui leggiamo nel pensiero di Lucy: « Silenced, she returned to her private vision; of beauty which is goodness; the sea in which we float ». Cfr. *Between the Acts*, New York-London, Harcourt Brace Jovanovich, 1969, p. 205.

tivo (ove rende piuttosto arduo il lavoro del lettore), ma anche nella storia, dove, non a caso, si annuncia una gita al faro che avrà luogo solo alla fine del racconto, proprio nel momento in cui, dalla riva, dopo una lunga serie di tentativi frustrati, Lily Briscoe riesce finalmente a raggiungere la sua massima espressione artistica.

Questo particolarissimo uso delle parentesi dà al testo una flessibilità e un ritmo inceppato che l'avvicina a quel modello di scrittura psicologica femminile perseguito dall'autrice [54]. Esso sembra riflettere il percorso tortuoso e accidentato della coscienza femminile, con tutte le sue esitazioni, le manovre digressive e le inibizioni indotte dai ruoli imposti.

Nel racconto, la serie di interruzioni provocate dalle incidentali corrispondono alla continua minaccia per Lily Briscoe di veder sospeso o rimandato all'infinito il suo « moment of being », quella visione tanto agognata, che vediamo procrastinare fino alla fine, come la gita al faro.

Le parentesi, le sospensioni del racconto sottolineano dunque le pause imposte dagli inutili convenevoli con Mr. Ramsay, dal contegno di « femminile » condiscendenza che Lily sente di dover mantenere in sua presenza, dai problemi pratici ed economici della vita quotidiana che lasciano a lungo sospeso il suo approdo finale a quel « fairy kingdom on the far side of the hedge », il quale, per la pittrice, corrisponde al compimento dell'opera, e che nel racconto avviene solo alla fine del romanzo.

Non a caso, nel registrare le continue fluttuazioni dell'intelletto, Woolf finisce per rappresentare anche le deviazioni e le interruzioni involontarie a cui è sottoposta la sua scrittura, come si riscontra ampiamente nei suoi diari, dove pure sono puntualmente annotate, ancora fra

[54] Si pensi alla ricerca di quella « psychological sentence of the feminine gender », che Woolf aveva visto realizzata nei romanzi di Dorothy Richardson. Cfr. recensioni di Virginia Woolf ai romanzi *Pilgrimage* e *Revolving Lights* apparse su *The Times Literary Supplement* il 13 febbraio 1919 e il 19 maggio 1923; e poi ripubblicate nel volume *Women and Writing*, a cura di Michèle Barrett, Londra, Women's Press, 1979.

parentesi, le sospensioni forzate del suo lavoro. Non può sfuggire negli scritti autobiografici dell'autrice una quasi ossessiva richiesta di solitudine, analoga a quella di Lily [55]: i suoi diari sono un ansioso resoconto dell'interminabile catena di interferenze e di interruzioni della vita di ogni giorno, che le impediscono di trovare il tempo e la concentrazione per scrivere:

> ...beauty astounding and superabounding. So that one almost resents it, not being able of catching it all and holding it all at the moment [...] I feel as if I were putting out my fingers tentatively on (here is Leonard, who had ordered me a trap in which to drive Dadie to Tilton tomorrow) either side as I grope down a tunnel, rough with odds and ends [56].

Qui l'azione frenante della parentesi che dramatizza l'arresto involontario del processo creativo è quasi letteralmente tangibile. L'apparizione improvvisa del marito, avviene incidentalmente proprio al climax della frase, nel momento cruciale in cui l'artista si prepara alla « tunnelling experience », ed è sul punto di cogliere e di esprimere l'ineffabile. L'improvviso materializzarsi di Leonard, che si fa portatore di istanze banali e ordinarie, causa un brusco arresto, che ha l'effetto ultimo di frustrare il profondo desiderio dell'autrice di possedere (e di riuscire a esprimere) la sua visione. La richiesta (in questo contesto prosaica) di Leonard s'interpone infelicemente tra la scrittrice e il suo oggetto estetico, attenuando ni modo irrimediabile la tensione e l'intensità del momento di estasi creativa.

Analogamente, in « Monday or Tuesday », le parentesi, stavolta addirittura rafforzate dalla presenza dei trattini, fanno entrare violentemente il caos della città, i rumori della strada, nella ricerca di purezza formale e di

[55] « Oh the torture of never being left alone! ». Cfr. « A Sketch of the Past » (1939-40), in *Moments of Being*, a cura di Jeanne Shulkind, New York-London, Harcourt Brace Jovanovich, 1976, p. 90.

[56] Virginia Woolf, *A Writer's Diary*, Leonard Woolf ed., New York, Harcourt, 1953, p. 64.

« verità » dell'autrice, in una sequenza che ricorda molto la *flânerie* londinese di Mrs. Dalloway, turbata dalle mille sollecitazioni esterne:

> Desiring truth, awaiting it, laboriously distilling a few words, for ever desiring — (a cry starts to the left, another to the right. Wheels strike divergently. Omnibuses comglomerate in conflict) — for ever desiring — (the clock asseverates with twelve distinct strokes that it is midday; light sheds gold scales; children swam) — for ever desiring truth [...] bark, shout, cry « iron for sale » — and truth? [57].

Le voci della metropoli, il traffico urbano, lo scoccare dell'ora, sono ben più che note a margine, in grado come sono di arrestare il flusso dei pensieri che porta alla costituzione dell'opera [58]. Il loro interferire nel lavoro dell'artista, insomma, intensifica quello che in *To the Lighthouse* viene definito « pain of want » [59], cioè lo stato di profonda insoddisfazione che segna la vita dei personaggi all'ansiosa ricerca di un'autentica espressione personale, come quella di Lily Briscoe e di Mrs. Ramsay, più esposte degli altri, nei loro ruoli femminili, al rischio di dover sospendere le proprie occupazioni per rispondere alle richieste emotive dei loro familiari e conoscenti.

Costantemente interrotto per far spazio a microstrutture parentetiche, il racconto woolfiano segue l'andamento dei pensieri di Lily, che si aprono continuamente all'imprevisto e a mille interruzioni involontarie, diversamente

---

[57] In *A Haunted House and Other Short Stories*, cit., p. 6.

[58] « I want to think quietly, calmly, spaciously, never to be interrupted, never to have to rise from my chair, to slip easily from one thing to another, without a sense of hostility, of obstacle. I want to sink deeper and deeper, away from the surface, with its hard, separate facts ». « Monday or Tuesday », in *Ibid.*, p. 39.

[59] *To the Lighthouse*, cit., p. 269. Nella raccolta autobiografica pubblicata postuma, Virginia Woolf spiega meglio il senso di questa dolorosa mancanza: « It is only by putting it into words that I make it whole; this wholeness means that it has lost its power to hurt me [...] perhaps because by doing so I take away the pain, a great delight to put the severed parts together ». Cfr. *Moments of Being*, cit., p. 72.

dal *logos* maschile che tende invece a mantenere un percorso obbligato e a stabilire un ordine logico e lineare.

Woolf pare infatti suggerire che le imprese intellettuali dei personaggi maschili non sembrano altrettanto turbate dai richiami esterni e dalle vicissitudini del quotidiano: Mr. Ramsay, il filosofo, mantiene, nelle condizioni più dispersive, un'irremovibile determinazione, e segue, imperturbabile, la logica dei suoi pensieri [60] senza lasciarsi distrarre da quanto avviene attorno a lui. Il suo pensiero è lineare [61], in grado di selezionare il marginale dall'essenziale, di assorbire senza danno eventuali interruzioni [62]; e procede in modo impersonale e sistematico direttamente al suo oggetto d'indagine.

Ogni dettaglio che entra inaspettatamente nel suo campo visivo, viene da lui immediatamente scartato, prima che si trasformi in un eventuale fattore di disturbo:

> What he thought they none of them knew. But he was absorbed into it, so that when he looked up, as he did now for an instant, it was to see anything; it was to pin down some thought more exactly [...] and sometimes it seemed a branch struck at him, a bramble blinded him, and he was not going to let himself be beaten by that; on he went, tossing over page after page (p. 283).

Al contrario, il lavoro artistico e intellettuale delle donne ritratte nel romanzo risente negativamente delle sollecitazioni esterne e soprattutto della vicinanza altrui. Per loro, che per convenzione sono meno in grado di difendere i pochi momenti di assorta solitudine di cui dispongono, la sola presenza di un occhio indiscreto comporta duri adattamenti, necessarie mediazioni, interruzioni dolorose e conseguenti faticose riprese.

---

[60] « Man's strength and sanity, his feeling for straightforward simple things ». *To the Lighthouse*, cit., p. 241.

[61] Egli stesso ipotizza un percorso ordinato e progressivo della coscienza: « (if thought ran like an alphabet from A to Z) », *Ibid.*, 179.

[62] « ...he went on reading [...] It filled him. It fortified him. He clean forgot all the little rubs and digs of the evening ». *Ibid.*, p. 179.

Nell'esperienza di Lily Briscoe, il senso di penosa insoddisfazione si accentua nelle pause provocate dalla vicinanza di Mr. Ramsay [63] che incombe pesantemente sulla sua tela:

But with Mr Ramsay bearing down on her, she could do nothing. Every time he approached — he was walking up and down the terrace — ruin approached. She could not paint (p. 179).

Analogamente, basta solo uno sguardo a distogliere Mrs. Ramsay dalla sua lettura e ad adombrare come una mano i suoi pensieri [64]. La donna viene penalizzata dalle tacite richieste di affetto e dedizione del marito, con uno spreco di risorse intellettuali che Lily cerca però di evitare a se stessa:

But he'll be down on me in a moment, demanding — something she felt she could not give him [...] Mrs Ramsay had given. Giving, giving, giving she had died — [...] Really, she was angry with Mrs. Ramsay with the brush slighly trembling in her fingers she looked at the hedge, the step, the wall (p. 223).

Sottolineando tutte le pause forzate e le interferenze prodotte dall'ingombrante presenza di Mr. Ramsay, le parentesi registrano il « ritmo danzante » [65], spezzato del lavoro di Lily, e le strade secondarie che deve imboccare prima di imprimere l'ultima pennellata al suo dipinto, come sottolinea il racconto stesso in questo ulteriore movimento metanarrativo:

And so pausing and so flickering, she attained a dancing rhythmical movement, as if the pauses were one part of the rhythm and the strokes another, and all were related; and so lightly and swiftly pausing, striking, she scored her canvas with brown running nervous lines which had no sooner settled there than they enclosed (she felt it looming out at her) a space (pp. 235-36).

---

[63] « So much depends upon distance [...] whether people are near us or far from us ». *Ibid.*, p. 284.

[64] « His mind like a raised hand shadowing her mind ». *Ibid.*, p. 184.

[65] « All of this danced up and down, like a company of gnats, each separate, but all marvelously controlled in an invisible elastic net — danced up and down in Lily's mind ». *Ibid.*, pp. 40-41.

Come il quadro di Lily, il disegno narrativo di Woolf procede in modo rapsodico, rappresentando una realtà psicologica complessa che, filtrata attraverso lo sguardo soggettivo, mostra troppe facce per lasciarsi costringere in un ordine immediatamente coerente, in un resoconto univoco, esatto e lineare.

Ritardando la conclusione dell'opera di Lily con l'inserzione improvvisa di futili contrattempi, di presenze moleste, di voci e di oggetti che affiorano in superficie come pinne appuntite, Woolf realizza, in questo romanzo, quello che Mary Ann Caws definisce nel suo saggio « a technique of impeded form » [66], una strategia dell'esitazione e del differimento ritardante non solo la conclusione della storia, ma anche il soddisfacimento del desiderio di espressione personale della protagonista. Per riprendere le parole di Derrida:

Différer en ce sens, c'est temporiser, c'est recourir, consciemment ou inconsciemment à la médiation temporelle et temporisatrice d'un détour suspendant l'accomplissement ou le remplissement du 'désir' ou de la 'volonté' l'effectuant aussi bien sur un mode qui en annule ou en tempère l'effet [67].

È così che questa scrittura privilegia le frasi sospese e gli atti incompiuti; essa « goes zigzagging this way and that » [68], e si apre a continue deviazioni, accogliendo nel suo ambito una varietà di sottodiscorsi paralleli che danno alla forma estesa del romanzo la qualità del frammento:

Suppose one can keep the quality of a sketch in a finished and composed work [69].

Visto in questa luce, *To the Lighthouse*, testo ostruito, non ha soltanto il carattere straordinario di una storia sospesa i cui episodi si leggono come note al margine

---

[66] Mary Ann Caws, *Reading Frames in Modern Fiction*, Princeton U.P., 1985, p. 6.

[67] Jacques Derrida, « Différance », in *op. cit.*, p. 8.

[68] *To the Lighthouse*, cit., p. 178.

[69] Virginia Woolf, *A Writer's Diary*, cit., p. 65.

[70] Cfr. Virginia Woolf, *A Room of One's Own* (1929), London, Virago, 1977, p. 74.

entro parentesi descrittive, ma anche quello di una metanarrazione che, proprio attraverso questa fitta rete di incidentali, illustra il modo e i tempi di composizione dell'opera di una donna che, per non risentire di tutte le interruzioni a cui è soggetta, dovrebbe forse risolversi in forme brevi:

The book has somehow to be adapted to the body and at a venture one would say that women's books should be shorter, more concentrated, than those of men, and framed so that they do not need long hours of steady and uninterrupted work. For interruptions there will always be [70].

In un racconto di questo tipo, le macro e le microparentesi che s'insinuano nella narrazione, diventano una cifra dello stile digressivo e irregolare di Woolf [71] e partecipano alla costruzione di un testo polifonico che registra il vagare, gli arresti improvvisi e le riprese del flusso di coscienza dei personaggi, assumendo la forma di « an impure rhapsody » [72]. Il suo racconto sembra realizzare quel modello di scrittura psicologica femminile che l'autrice aveva creduto di individuare nei romanzi di Dorothy Richardson e che invece, per come l'autrice la descrive, fa pensare proprio alla sua narrazione, dilatata straordinariamente fino ad assorbire i moti subitanei e i sussulti più impercettibili della coscienza:

...the psychological sentence of the feminine gender [...] of a more elastic fibre than the old, capable of stretching to the extreme, of suspending the frailest particles, of enveloping the vaguest shapes [...] It is a woman's sentence, but only in the sense that it is used to describe a woman's mind by a writer who is neither proud nor afraid of anything that she may discover in the psychology of her sex [73].

---

[71] « To write books knowing all about style would be to become a man ». Virginia Woolf, recensione ai due romanzi di D. Richardson, *Women and Writing*, cit., p. 189.

[72] *To the Lighthouse*, cit., pp. 41-42.

[73] Cfr. recensione di Virginia Woolf al romanzo di Dorothy Richardson, *Pilgrimage* apparsa su *The Times Literary Supplement* il 13 febbraio 1919, e poi ripubblicata nel volume di saggi critici woolfiani sulle donne scrittrici, *Women and Writing*, cit., pp. 124-25.

Invece di imitare l'andamento rettilineo e spedito del pensiero maschile che sembra scorrere su rotaie di ferro [74], Woolf sceglie in questa forma di ritrarre le vie più complesse e tortuose della coscienza, e fa procedere il suo racconto in modo inceppato e involuto, tra divagazioni e interruzioni forzate, dissolvendo l'ordine irrefutabile della logica realistica, e deviando la storia principale dal centro ai margini del discorso.

---

[74] « ...the admirable fabric of the masculine intelligence, which ran up and down, crossed this way and that, like iron girders spanning the swaying fabric, upholding the world... ». *To the Lighthouse*, cit., p. 159.

CHI HA INVENTATO LARISSA: IDILLI ANAGRAMMATICI E CRITICA DEL NOME IN *THRU* DI CHRISTINE BROOKE-ROSE

di

Maria Del Sapio

The moving finger writes and having writ scrubs out the diagram (*Thru*, p. 690) [1].

Nella forma del seminario

Caso raro ed estremo nel panorama del romanzo inglese contemporaneo, *Thru* (1975) è un gioco di scrittura su una lavagna cancellabile, uno di quei romanzi intenzionalmente nati come pratica del testo. Un seminario. Ambientato in una radicale università americana dove esso ha origine come esercizio narrativo di docenti e studenti,

[1] I riferimenti al romanzo nel corso di questo studio si riferiscono alla nuova edizione di *Thru* contenuta in *The Christine Brooke-Rose Omnibus. Four Novels (Out, Such, Between, Thru)*, Manchester, Carcanet Press, 1986. Questa riedizione è segno della nascita di un interesse che finora è mancato all'autrice. Nata a Ginevra nel 1923 (da madre svizzera e padre inglese) ed educata in Inghilterra dove ha studiato filologia a Oxford, Christine Brooke-Rose ha insegnato per molti anni letteratura americana presso l'università di Parigi. Ha da poco lasciato l'insegnamento e vive attualmente in Provenza. Vicina alle innovazioni del *nouveau roman*

Thru mostra e descrive la produzione di se stesso. Un gran dispendio di oggetti mobili « presi in un moto di apparizione/scomparsa: [...] frammenti di sapere, sogni di metodo, brandelli di frasi »[2], in perenne stato di cancellatura e riallestimento. La sua forma dunque è quella provvisoria del seminario. Il suo sapere quello inesauribile di tutti i testi possibili.

Il veicolo che apre la narrazione sembra in effetti mettere in circolazione (seminariale) il suo oggetto: il testo. « The author does not exist [...] only the text » (p. 693). Gli occhi privi di corpo che attraverso lo specchietto retrovisore guardano specularmente in un altro paio di misteriosi occhi, immettono il testo in un gioco plurale di riflessione e di replica, in un territorio senza appartenenza. « Who speaks? » ci vien subito chiesto. Forse una velata Shahrazàd al suo sultano su una affollata autostrada americana? Le parole riverberano di suggestioni — rétro-viseur /vizir/ consultant listener/grey eminence — (pp. 589-80) ma lo sforzo interpretativo ci porta verso l'indecidibile. Chi è il narratore in questa moltiplicazione di sguardi e di voci, in questa illusione ottica da specchietto retrovisore per cui i riflessi proliferano e si intersecano come i cerchi di un giocoliere (cfr. p. 618)? Il testo ci interroga ma non dà risposte. Il testo riverbera, rimbalza, si trasforma, passa di mano. È preso nel suo movimento e nella sua circolarità. È in transito. *Thru*. Si trova ad attraversare altri testi. È effimero, eppure mostra l'inesauribile riserva di testi e di sapere su cui poggia.

---

la sua opera narrativa di chiara marca continentale, ha finora ricevuto in Inghilterra scarsissima attenzione critica. Autrice anche di molti saggi critici (*A Grammar of Metaphor*, 1958, *A ZBC of Ezra Pound*, 1971, *A Rhetoric of the Unreal*, 1981), i suoi romanzi includono, *The Languages of Love* (1957), *The Sycamore Tree* (1958), *The Dear Deceit* (1960), *The Middlemen: A Satire* (1961), *Out* (1964), *Such* (1966), *Between* (1968), *Amalgamemnon* (1984), *Xorandor* (1986) e la raccolta di racconti *Go When You See the Green Man Walking* (1970).

[2] R. Barthes, « Al seminario » (1974), in *Il brusio della lingua*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 345-46.

Di un virtuosismo tecnico estremo, avvicinabile forse solo al romanzo *In Transit* (1969) di Brigid Brophy, *Thru* dunque ha la forma in fieri del seminario. La scrittura coinvolge il lettore nella sua Poetica, nel lavoro che essa compie per prodursi, ma raffigura tale lavoro come parte della sua finzione e della sua ironia. Nel panorama del romanzo inglese contemporaneo, e nella produzione narrativa della stessa Christine Brooke-Rose, *Thru* rappresenta l'estrema « fuga nel linguaggio », là dove il racconto incontra se stesso, il suo metalinguaggio[3]. Il lettore è avvertito. Un diagramma con le sei funzioni della comunicazione linguistica individuate da Jakobson[4] e una freccia puntata su CODICE lo informa che si trova nella 'zona metalinguistica', nella zona del discorso sul discorso narrativo. « YOU ARE HERE (Unless you have gotten imprisoned in M [message]). There shoud be placards saying: Danger. You are now entering the Metalinguistic Zone. All access forbidden except for Prepared Consumers with special permits from Authorities » (p. 629). *Thru* distanzia così la materia stessa di cui è fatto, mette a nudo i suoi stereotipi, il potere dei codici, cerca di dissolvere così con l'ironia anche il suo metalinguaggio. Un modo per Brooke-Rose per venire a patti con il discorso teorico assorbendolo e rendendolo vulnerabile all'interno della scrittura creativa, convenzione fra le convenzioni,

---

[3] *Thru*, osserva Patricia Waugh (*Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London, Methuen, 1984, pp. 145-146) è uno dei pochi romanzi inglesi contemporanei che è possibile citare quale esempio di una autoreferenzialità che invece è esercizio diffuso nel romanzo postmoderno americano, uno di quei casi in cui « linguistic codifications break down into further linguistic codifications »: « *Thru* is a critical commentary on the novel form itself: on its capacity to absorb, transform and question the discourses of which it is constructed. It shows how the novel always retraces its bounderies, how it ingests the 'real world' as discourse and is, in turn reabsorbed by it. *Thru* shows how all *fiction is thus implicitly metafictional* » (pp. 147-48).

[4] Esse vengono così indicate nello schema di *Thru*: CONTEXT (referential function); EMITTER (emotive f.); MESSAGE (poetic function); RECEPTOR (conative f.); CONTACT (phatic function); CODE (metalinguistic f.) (p. 629).

finzione fra le finzioni, ma anche un esperimento formalistico estremo che la stessa autrice ritiene concluso.

« Critic and creative writer came together in one textual act », spiegherà Brooke-Rose in « Self-Confrontation and the Writer »[5]. Un tentativo quello di *Thru*, lei dirà, per sanare la distanza fra teoria e pratica della scrittura, e forse anche, il divario fra poesia e romanzo. Ma se poesia c'è in *Thru* questa è poesia concreta ottenuta col vocabolario di una poetica del testo. E infatti il narratore non è più colui che racconta la storia, ma colui che racconta la scrittura, il critico che ne mostra la forma. Il discorso teorico trova la possibilità del suo racconto ed entrambi prendono spesso la forma delle cose che dicono, le *figurano* in concreti oggetti di parole così come già Carroll aveva fatto in *Alice* allorché il racconto (*tale*) del topo prende la forma della sua coda (*tail*). La scrittura fa vedere la sua grafia, gioca con le sue lettere, le organizza in immagini speculari al suo dire, le disfa, le riaggrega in nuove combinazioni. Diviene un esempio di quella che McHale, in analogia con la poesia ha chiamato « prosa concreta »[6].

Ma con la sua moltiplicazione di voci *Thru* è anche un dolorante commento sul romanzo contemporaneo, una impotente strategia delirante del discorso che non riesce a forare con un gesto individuale e distintivo la barriera dell'entropia e del disordine, che non riesce a far breccia col senso nella barriera del rumore, e che tuttavia deve continuare a parlare per non rischiare come Shahrazàd la morte, ovvero lo sterminio della voce. Raggiunge così l'idecidibile.

Who speaks? [...] For the significance of any message is synonymous with its informaion within a system of probability as opposed to entropy and disorder. But information depends on its emitter [...] which is why modern novels can be so disorientating despite the fact that through this chaotic freedom in the network

[5] C. Brooke-Rose, « Self-Confrontation and the Writer », *New Literary History*, IX, 1977, 1, p. 136. Cfr. anche « An Interview with Christine Brooke-Rose » (conducted by D. Hayman and K. Cohen), *Contemporary Literature*, Winter 1976, vol. 17, n. 1, p. 11.

[6] Cfr. B. McHale, *Postmodernist Fiction*, London, Metheun, 1987, pp. 184-187.

of possibilities we fill the air with noises [...] The greater the noise the greater the redundancy has to be. Go forth and multiply the voices until you reach the undeicidable [...]

Ah. A self-evident defence-mechanism against threat of extermination. Why this flight into delirous discourse? (p. 637).

Thru/hurt: *il gioco e l'angoscia*

C'è una scena in *Thru* in cui a Larissa Toren, personaggio in veste di autore impegnato nella scrittura di un libro (forse il romanzo stesso che stiamo leggendo), viene rimproverata la sua tipica « fuga nel linguaggio » (p. 640), il suo consueto e consumato gioco verbale. A farlo è una persona appena conosciuta, Armel Santores, come lei scrittore e professore presumibilmente impegnato in un corso di scrittura creativa all'università, col quale Larissa si troverà a scambiare il suo ruolo di narratore. Armel ha letto uno dei libri precedenti di Larissa e non è d'accordo nel considerarlo divertente così come sembra ritenere la pubblicità editoriale. L'effervescenza stilistica non ne occulta il protratto grido di angoscia:

Of course it's not funny you are weeping all the time it is one long cry of anguish. [...] there are moments when you touch on the very essence of things and then brrt! you escape, you run away into language. You are merely amusing yourself and I want to know why (p. 640).

Ma per Larissa angoscia e gioco non sono termini che si escludono: « isn't it the only thing to do with a long cry of anguish to amuse oneself? In my country we never separate the two. I take it as a compliment » (p. 641). L'osservazione di Armel che invece sostiene che il linguaggio vada usato « in modo diretto », non la ferisce. Intanto riguarda un libro che appartiene al passato e poi lei rimane dell'idea che il linguaggio è l'unico strumento attraverso cui ci si avvicina al reale: « I'm sick and tired about this one about language as an escape from reality. Language is all we have to apprehend reality, if we must use that term » (p. 642).

Il giudizio di Armel sembra essere un indiretto e im-

pietoso commento di *Between* (1968) precedente romanzo di Brooke-Rose, una singolare autobiografica mescolanza di esercizio stilistico e dolore, o meglio dolorante esercizio di linguaggio intorno a un vuoto di reale che lì coincide con il vuoto di un corpo materno assente [7]. Angoscia e gioco verbale si ripresentano in *Thru* come elementi inscindibili di un processo di sostituzione che ripara alla mancanza di reale con una esuberanza di linguaggio. Che nasce in rapporto alla morte-assenza delle cose e ne perpetua il desiderio nell'ordine simbolico che le sostituisce. Perché apparirebbe altrimenti, intermittente ed ellittica fra i righi di *Thru*, l'espressione *Fort/da*?

Fort (via) / *da* (qui) come si sa è l'espressione infantile con cui il bambino di cui parla Freud in *Al di là del principio di piacere* simula, nel suo gioco ripetitivo col rocchetto, le sparizioni-riapparizioni della madre [8]. Espressione per Freud di una rinuncia e di un risarcimento,

[7] Per una tale lettura di *Between* cfr. il mio « Christine Brooke-Rose o del plurilinguismo », in A. Arru e M. T. Chialant (a cura di), *Il racconto delle donne. Voci Autobiografie Finzioni* (in corso di stampa presso le edizioni Liguori, Napoli).

[8] « Mi accorsi », scrive Freud (*Al di là del principio di piacere*, in *Opere*, Torino, Boringhieri, vol. IX, 1977, p. 201), « che il bambino usava tutti i suoi giocattoli solo per giocare a 'gettarli via'. Un giorno feci un'osservazione che confermò la mia ipotesi. Il bambino aveva un rocchetto di legno intorno a cui era avvolto del filo [...] tenendo il filo a cui era attaccato, gettava invece con grande abilità il rocchetto oltre la cortina del suo lettino in modo da farlo sparire, pronunciando al tempo stesso il suo espressivo 'o-o-o' ['fort']; poi tirava nuovamente il rocchetto fuori dal letto, e salutava la sua ricomparsa con un allegro 'da'. Questo era dunque il giuoco completo — sparizione e riapparizione — del quale era dato assistere di norma solo al primo atto, ripetuto instancabilmente come giuoco a sé stante, anche se il piacere maggiore era legato indubbiamente al secondo atto. L'interpretazione del giuoco divenne dunque ovvia. Era in rapporto con il grande risultato di civiltà raggiunto dal bambino, e cioè con la rinuncia pulsionale (rinuncia al soddisfacimento pulsionale) che consisteva nel permettere senza proteste che la madre se ne andasse. Il bambino si risarciva, per così dire, di questa rinuncia, inscenando l'atto stesso dello scomparire e del riapparire avvalendosi degli oggetti che riusciva a raggiungere ».

nell'interpretazione di Lacan essa descrive l'atto inaugurale del linguaggio, lo stato di « derelezione » e la ripetizione giocosa che permette di padroneggiarlo attraverso l'elaborazione del simbolo. « Possiamo ora cogliere che in essi [i giochi seriali] il soggetto non padroneggia soltanto la sua privazione assumendola, ma innalza il suo desiderio a una potenza seconda. Giacché la sua azione distrugge l'oggetto che fa apparire e sparire nella *provocation* anticipante della sua assenza e della sua presenza [...] *Fort! Da!* Già nella sua solitudine il desiderio del piccolo d'uomo è diventato il desiderio di un altro, di un *alter ego* che lo domina e il cui oggetto di desiderio è oramai la sua stessa pena » [9].

I giochi ripetitivi e duplicanti del discorso in *Thru* sono attraversati da questo freudiano (via Lacan) desiderio negativo della parola. Rispetto al reale « l'effetto del suo appello è che questi si sottragga » [10]. Le apparizioni della parola non fanno insomma che nominare e rendere pre-

[9] J. Lacan, « Funzione e campo della parola e del linguaggio in psicoanalisi », in *Scritti*, Torino, Einaudi, 1974, vol. I, p. 313.

[10] *Ibidem*. Per una rilettura femminista del gioco del rocchetto raccontato da Freud, si veda il saggio del 1980 di Luce Irigaray, « Il credo medesimo » (in *Sessi e genealogie*, Milano, La Tartaruga, 1989, pp. 35-65). Il saggio che a sua volta prende spunto da un commento a Freud di Derrida contenuto ne *La carte postale* (Paris, Flammarion, 1980), sottolinea ciò che in Freud è marginale. E cioè il fatto che il gioco del bambino coinvolga anche il letto oltre il cui bordo — cortina o velo — egli si affanna a lanciare il suo rocchetto. Nella rilettura di Irigaray il « velo » è l'occultamento trasparente che permette di padroneggiare nel linguaggio il rapporto interdetto con il corpo di una donna-madre. In questo senso il filo a cui è legato il rocchetto sembrerebbe voler ristabilire il filo spezzato del cordone ombelicale, ma, osserva Irigaray « il cordone cavo e il filo del rocchetto non sono la medesima cosa: una volta tagliato il primo legame, lei ci sarà solo se lui chiama. Ma c'è mai stata? [...] Quel mondo è per sempre distrutto alla nascita ed è impossibile ritornarvi. Tutte le forme di velo potranno pretendere di supplirvi, tentare di ripeterlo, ma il ritorno a quella prima dimora non avrà luogo » (pp. 43-44). Nel romanzo di Brooke-Rose, come si vedrà (cfr. dopo pp. 82-92), il personaggio di Larissa con i suoi « ventisetti veli », anticipa in modo interessante la revisione critica di Irigaray.

sente l'assenza, un referente perduto per sempre [11], e il soggetto non è altro che un evento narrativo coincidente con il suo desiderio (di linguaggio / di narrazione), un miraggio determinato dal linguaggio, un suo evento, un suo effetto.

Da un punto di vista narrativo questo significa che in *Thru* i personaggi durano il tempo della loro domanda — il tempo del loro desiderio dell'Altro — e con essa si esauriscono. Ma per riapparire dopo un po' articolandosi di nuovo nella loro domanda. Essi insomma vivono la stessa « eternal presence and absence of signifiers that characterizers the practice of language » (p. 675), e la loro domanda, sempre sfasata rispetto al desiderio, procede regredendo. Costretta a rimanere nella sua inappagante dimensione linguistica, la domanda deve cioè essere continuamente riaggiustata, riformulata. La narrazione virtualmente interminabile di *Thru* abita lo spazio di questo lacaniano desiderio castrato, o meglio quello di un desiderio che mantiene se stesso, irragionevolmente, al di là degli effetti della domanda [12]. Ma è ironicamente che *Thru* assume questa nevrotica pretesa del soggetto come sua molla narrativa.

> Che vuoi? You always get your way in the end, even if it is not the way of your original demand which was accomplished more than you desired and worked at something infinitely beyond you, advancing as you are, staggering through regressions. Votre demande is not an askable question. Veuillez appeler ultériurement. Freud Freud why persecutest thou/me (p. 675).

---

[11] *Thru* insomma (fra i molti sistemi a cui attinge) mette in scena, immagina nella forma di romanzo, la teoria lacaniana del linguaggio. Illuminante in questa prospettiva è il saggio di A. Serpieri, « Lacan: fabula e figure di un romanzo antropologico » (in *Retorica e immaginario*, Parma, Pratiche, 1986) poiché ciò che, da un punto di vista retorico, anche egli coglie e descrive nella scienza analitica di Lacan è appunto la sua struttura romanzesca, « le peripezie narrative », « l'impasto figurale ».

[12] « In se stessa la domanda verte su altro che non sulle soddisfazioni che chiede », scrive Lacan (« La significazione del fallo », in *Scritti*, cit., vol. II, p. 688). « All'incondizionato della domanda, il desiderio sostituisce la condizione 'assoluta': questa condizione

Le critiche che Armel Santores muove nei confronti di Larissa mentre dunque segnalano l'elemento angoscioso (o nevrotico) del gioco verbale in cui Larissa è impegnata, sono un modo per rispondere che in *Thru* tutti, personaggi e narratori, vivono in modo radicale la realtà del discorso, una realtà sfuggente, inquietante, in cui non c'è rassicurazione possibile per la persona che dice « Io », essendo questo lo spazio di un continuo scambio e « riaggiustamento » (parola necessaria in *Thru*) del punto di vista:

> point of view *is* discourse and what matters is ——→ are the innumerable and ever escaping levels of Utterance by the I who is not the I who says I [...] Which is why we have to reinvent it continually, rehandling the signifiers in constant reinvestment (p. 631).

Come dire che non esiste per i personaggi di *Thru* la possibilità di un ritratto unico o veritiero. Che non esiste per loro altra realtà oltre quella fittizia della narrazione. E sebbene Larissa « is opposed to all horizontal coordination » (p. 687) essi finiscono col nascere come per effetto di un « transfert orizzontale » (Barthes). Quello che può istituirsi all'interno di un seminario.

Diluiti in una moltiplicazione di voci, in un gioco di sovrapposizione di punti di vista e quindi in una girandola di invenzione reciproca in cui sono confusamente soggetto e oggetto della narrazione (soggetto e oggetto di desiderio), i personaggi di *Thru* hanno smarrito con l'Autore l'egoreferenzialità, la possibilità cioè di poter riferire a sé quello che dicono. Potrebbero infatti, mentre parlano, essere frutto dell'invenzione di un altro narratore nell'atto di inventare un narratore:

> Whoever you invented invented you too. That surely is the trouble, we do not exist. But by all means let's go on pretending we do, going forth and multiplying the letters (Fort/da) (p. 631).

---

infatti libera quanto la prova d'amore ha di ribelle alla soddisfazione di un bisogno. Ecco che il desiderio non è né l'appetito della soddisfazione né la domanda d'amore, ma la differenza che risulta dalla sottrazione del primo dalla seconda, il fenomeno stesso della loro scissione (*Spaltung*) ».

Ciò che i personaggi vivono è la vertigine della metalessi, ciò che Genette discute come scambio o violazione dei livelli narrativi, per cui si perde il rassicurante e sacro confine fra i due mondi, « quello dove si racconta, quello che si racconta », fino a prospettare l'ipotesi sconvolgente e inaccettabile, osserva Genette, « che l'extra diegetico è forse sempre diegetico, e che il narratore e i suoi narratari, cioè voi ed io, apparteniamo forse anche a qualche racconto »[13]. Si tratta di uno sconvolgimento della relazione gerarchica realtà/finzione che altri hanno chiamato 'eterarchia'[14], una vertigine del *trompe-l'oeil* o della regressione infinita cara al *nouveau roman* e al romanzo postmoderno, per cui ogni racconto regredisce in un altro senza che lo si possa arrestare e distinguere dal reale.

Ma per Larissa in questa ipotesi estrema, per cui non esistono più realtà e soggetto che siano esterni al racconto — a qualche racconto — e in cui è andata perduta la proprietà esclusiva della propria parola e del proprio testo, risiede probabilmente l'angosciosa verità sull'identità. Essa inizia nel linguaggio ma lì può riconoscersi solo come effetto di invenzione del racconto dell'Altro. Essa non riesce ad afferrarsi e a trovare ancoraggio in se stessa, nel proprio racconto[15]. È questo il problema del personaggio in *Thru* e il problema di Larissa: il doversi sempre trovare nel discorso di un altro narratore.

[13] G. Genette, *Figure III*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 283-284.

[14] Scrive B. McHale in *Postmodernist Fiction* (cit., p. 120): « Like M.C. Escher's famous litograph of *Drawing Hands* (1948), in which a left hand draws a right hand while at the same time the right draws the left, Christine Brooke-Rose's *Thru* exemplifies what Hofstadter (borrowing from the computer researcher Warren McCulloch) calls 'heterarchy'. A heterarchy is a multi-level structure in which there is no single 'highest level'. This means, in the case of a literary text like *Thru*, that it is impossible to determine who is the author of whom, or, to put it slightly differently, which narrative level is hierarchically superior, which subordinate. Authors and narrators abound — Armel, Larissa, their respective students, Jaques le Fataliste's Master (brazenly filched from Diderot), possibly a non-personified 'third-person narator' as well — but it proves impossible to reconstruct a stable hierarchical relationship among them all ».

[15] Su questa condizione del personaggio in Borges e nel romanzo contemporaneo cfr. di P. Waugh, « Reference, naming and the existence of characters », in *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, cit., pp. 90-94.

All discourse is the return of a discourse by the Other, without whom I am not, but to whom I am more attached than to myself, I say I but I mean everyone, all of us, nor can I proceed to the identification of that I except through the medium of language (pp. 642-43).

L'identità comincerebbe dunque con la presa d'atto di una assenza-(buco-morte) che è al centro dell'io sin dalla sua circolare posizione fetale, con la presa d'atto di una mancanza-(ferita), a partire dalla quale inizia il desiderio di linguaggio, il gioco con l'Altro, la catena a cerchi concentrici del significante:

But if you distance yourself you see only the mannikin ensconced still in his mother's lap lke an open grave a circular O with a blob off-centre and a struggle to double death. The process is infinite within ecah quest another quest for high adventure in a high romance. Pick up your picaroon fantasy and go fort-da (p. 702).

Come in Lacan prima e dopo il linguaggio dunque è la morte. Il veicolo in cui forse viaggia Larissa (« hole » vien detto, a un certo punto, « an O an open vowel », p. 686) potrebbe essere la bara che viaggia col suo ex-centrico punto cieco: un manichino con al cuore un foro grumoso. Ma anche il testo che a partire da una mancanza originaria si tesse « under perpetual sentence » (p. 691). Ma se come per Shahrazàd il racconto è la vita labile che sospende la morte[16], lo spazio del racconto è quello di una infinita

[16] L'idea della morte che si annida dietro ogni racconto è anche suggerita dalla ricorrente assimilazione del ruolo del narratore a quello di una pistola (p. 693). Se solo il gesto indicativo della nominazione (il dito puntato come un'arma sull'oggetto) affonda oltre le finzioni del linguaggio (« the punishing finger in final position », p. 692), allora è l'incontro con la morte. La natura definitoria e 'definitiva' (potenzialmente giustiziatoria) del linguaggio e la morte vengono ad essere associati ancora, poco dopo,

mise en abîme del significante che non consente l'incontro col senso o con identificazioni durature [17]. Ciò che esso consente è l'incontro col doppio (l'altro narratore che guarda dallo specchietto retrovisore), il chiasmo specualare che continuiamo a incontrare disegnato nelle pagine di *Thru*. Angoscia narcisistica del ritratto impossibile, del tratto che continuamente tradisce il soggetto, che negli ultimi romanzi di Brooke-Rose (*Between, Thru, Amalgamemnon*) si ribalta, con enfasi diversa in ciascuno di essi, in una esuberanza verbale, in una divertita esplorazione-traversata (*thru*) del linguaggio, in una autoironica avventura della scrittura in cui si fondono teoria e pratica testuale, e in

quando di Larissa viene detto: « you are a woman invented by another by a parting shot » (p. 701). Così come il doppio significato di « sentence » (frase/pena capitale) su cui pure si gioca nel romanzo, la battuta 'finale e decisiva' attraverso cui Larissa è inventata, richiama il gesto intimamente predatorio di chi così spara addosso al suo oggetto.

[17] Mi sembra utile richiamare e riassumere attraverso le parole di Serpieri (« Lacan; fabula e figure », cit., pp. 65-66) quanto della *fabula* di Lacan viene riecheggiato in *Thru*: « In principio, e alla fine, è la Morte [...]. Alla nascita, il soggetto è per breve tempo in un recinto, la Madre, ma subito si disarticola nella frammentazione del corpo, con conseguente ferocia predatoria che si acquieta fittiziamente nell'ortopedia speculare, dove l'Io incontra la prima e irriducibile cattura dell'altro. Quindi egli accede all'ordine simbolico come catena significante che lo prende inesorabilmente non concedendogli il rifugio di un solo significato. È in balia delle onde, in un mare adirezionale [...] Il soggetto si trova così, da una parte, nello spazio di Narciso, a inseguire un'immagine di sé che non c'è se non come morte, e, dall'altra, nello spazio non meno fittizio del suo discorso che trova un senso, crittografico, solo nei tagli verticali effettuati nella catena significante, nelle ellissi e nei buchi, la cui matrice è ancora la morte. Lo sfasamento temporale della sua storia, che è a più strati, ma scivola nell'illusorio presente del linguaggio che egli crede di parlare, ma da cui è parlato, non gli consente di consistere in alcun luogo, né nella tana antica dell'Es (se non si fa psicotico e parla la grande ellissi della follia) né allo scoperto dove, braccato com'è, può trovare, tutt'al più, il conforto illusorio di una tautologia o di un chiasmo speculare. Il suo scudo preferito diventa allora la negazione, come espediente di fuga quotidiana, o la crepa, dove si infila, si defila, ben sapendo che la sua lettera è un vuoto ».

cui acquista una pervasiva carica suggestiva il frequente ribaltamento anagrammatico del titolo *Thru* in *hurt* (cfr. p. 595). *Hurt*: ferita, taglio, lesione, dramma del soggetto mancante. *Thru*: viaggio interminabile nel linguaggio, attraversamento dei testi, gioco in cui Larissa in veste di donna e di autore è presa e dispersa. Il laboratorio di *Thru* è la cronaca di un esercizio estremo di linguaggio, poiché tema della sua narrazione è la testualità del reale.

Chi inventa chi. Autori e narratori spodestati

> It follows therefore that if Larissa invents Armel inventing Larissa, Armel also invents Larissa inventing Armel. Thus there can be no communication between them [...] their mutual demand cannot reach its end (p. 186).

Nel personaggio di Larissa il dramma di un soggetto votato allo scacco in una infinita regressione testuale, coincide con quello del narratore. Chi inventa chi? La testualità del reale in *Thru* rende irrisolvibile un quesito che il romanzo non si stanca di porre [18]. L'interrogativo investe in pieno il ruolo dell'autore in *Thru* e quello del narratore, poiché ne mina l'autorità, la funzione mediatrice e rassicurante fra i due piani della realtà e della finzione, fra ciò che è esterno e ciò che è interno al racconto.

Larissa in veste di autore nasce forse come invenzione dell'altro autore, Armel. Ma il suo confronto e il suo idillio con Armel pare essere frutto dell'invenzione dei due personaggi di Diderot, Jaques — *il fatalista* — e il suo Pa-

[18] Per una puntuale discussione dell'ambiguità come categoria determinante dei sovrapposti e intercambiabili livelli narrativi in *Thru* cfr. di S. Rimmon-Kennan, « Ambiguity and Narrative Levels. Christine Brooke-Rose's *Thru* » (in *Poetics Today*, 1, 1982, pp. 21-32). Molto attento nel descrivere la stilizzazione formale di una tale ambiguità in *Thru*, l'articolo di Rimmon-Kennan tralascia però di considerare gli interrogativi epistemologici ed esistenziali che, sebbene mascherati da un esibito e spesso scoraggiante virtuosismo tecnico, il testo insistentemente pone, e per di più attraverso un'ottica femminile.

drone, narratori metadiegeteci capitati chissà come in *Thru*, che a loro volta parlano con la voce di quella lunga passerella di nomi — linguisti, psicoanalisti, filosofi, femministe, narratologi strutt/post/strutturalisti — che vengono fatti sfilare alla fine del romanzo insieme ad autori e personaggi antichi e contemporanei, esterni e interni al racconto, come parte integrante del *cast*.

Il confronto fra Armel (in veste, sembrerebbe, di scrittore realistico) e Larissa, non solo sposta il dibattito su arte mimetica/non mimetica verso il nuovo dilemma della realtà del linguaggio ovvero di una testualità ineludibile del reale, ma fa di tale problema il problema del personaggio e il problema del narratore non più rintracciabili nel testo come corpo biografico o come istanza univoca, punto di vista stabile. Essi sono presenti in *Thru* come « disembodied voice », voce che grida nel deserto con la testa mozza di Giovanni Battista, ovvero col volto 'decapitato' di Narciso che muore nel riflesso narcisistico della sua stessa immagine. Ed è proprio con la loro invadenza narcisistica e logorroica di narratori spodestati, di funzioni fluttuanti senza fissa dimora, che i personaggi di *Thru* commentano la morte dell'autore:

> Whoever invented it is the absent narrator or you in love with the unreliable narrator who is in love with the implied author who is in love with himself and therefore absent in the nature of things through doors opening on doors, mirrors on mirrors in an eternal game of vinciperdi with the presence and absence of signifiers that characterises the practice of language. A head in a pool on a platter in a textured cloth, the head detached to represent the word, a disembodied voice (pp. 715-16, cfr. pure pp. 674-75 e p. 733).

Scomparso come persona psicologica, interiore e anteriore al testo, non più istanza paterna che assicura la chiusura del senso, l'autore continua a parlare di sé come agente e istanza della scrittura, invade anzi il testo col commento della sua assenza-morte e con l'autobiografia del suo *je écrivant*. Che dunque, come per i personaggi del romanzo, coincide con il tempo presente della scrittura, che dunque non ha altro spazio che quello della scrittura, lo spazio della enunciazione e del discorso che sostituisce

nel testo contemporaneo lo spazio del referente e della realtà [19].

È per questo che il problema posto da Lacan di 'chi parla' nel linguaggio [20], diventa domanda d'esordio e domanda reiterata in *Thru*, ad esprimere la difficoltà del ritratto, la difficoltà di delineare una biografia del personaggio, che qui si identifica con la difficoltà di localizzare un narratore, la difficoltà di fissare nel corpo definitivo di un emittente l'origine della parola: « Who speaks? There is a confusion of voices here, out of narrative time and out of character » (p. 694). È il discorso come luogo dell'Altro a parlare al posto del soggetto, o addirittura il discorso sul discorso? « Ça parle. Who then, the Other or the metalanguage? » (p. 613). Il carattere irrisolto di questi interrogativi allontana la possibilità di raggiungere l'origine e la pienezza della parola e fa di Larissa-autore un rovesciamento della « figura documentaria dell'autore in figura romanzesca, irreperibile, irresponsabile, presa nella pluralità del proprio testo » [21].

Larissa è colei che rende evidente il problema del narratore in *Thru*, di chi non sa coincidere in modo trasparente con la verità di un solo racconto: « Does not Larissa always give her sources and Armel none? Whoever speaks is hiding behind a discourse that is not theirs, from which the subjects vanish, the one giving no references the other too many... » (p. 677). Larissa, soggetto evanescente e inaffidabile, è colei che rende evidente il problema dell'autore; di chi morendo per mancanza di autorità, rinasce generando una nuova sorta di illusione romanzesca — questa volta intertestuale — « reconstructing it by perpetual destruction, generating a text which in effect is a dialogue with all preceding texts, a death and a birth dialectically involved with one another » (p. 621).

---

[19] Cfr. R. Barthes, « La morte dell'autore », in *Il brusio della lingua*, cit., pp. 51-56.

[20] Cfr. J. Lacan, « La significazione del fallo », in *Scritti*, cit., vol. II, pp. 686-687.

[21] R. Barthes, *S/Z*, Torino, Einaudi, 1981, p. 191.

Il testo che i personaggi (Larissa, Armel, gli studenti del corso, ecc.) stanno scrivendo è infatti un infratesto, e il Nome dell'autore non è che il nome dell'Altro autore. LARISSA TOREN è anagramma di ARMEL SANTORES, « except for ME in hers and I in his » (p. 647). Eccetto cioè, forse, per l'astratta istanza di discorso che, nella forma pronominale della prima persona, ciascuno in modo intercambiabile esprime di volta in volta in quanto narratore-inventore dell'altro. Ciascuno sarebbe dunque l'altro, eccetto che nel momento labilissimo della propria *performance* di narratore. Tanto che *le je écrivant*, in cui si esprime l'istanza della scrittura e che crea tanto il personaggio che il punto di vista del narratore, si configura nei numerosi idilli ed equivoci verbali del romanzo, come eterogena (o a volte ambigua) entità sess(test)uale (cfr. p. 645). Perché si trova sempre a dire parole altrui, a sconfinare sempre nella voce di altri, ad essere sempre l'Altro.

In *Thru* la natura « eterotestuale » dei suoi molti personaggi-autori è dovuta dunque al fatto che prima o poi essi finiscono con l'appartenere ad altri testi e ad altri autori-narratori. Nel nome di Larissa Toren infatti è anagrammaticamente contenuto anche il nome di Stavro Laretino, suo studente e innamorato (impegnato anch'egli nel seminario di scrittura di un testo), eccetto che per S (nel nome di lui) e V e O (in quello di lei), ad indicare probabilmente la traiettoria del desiderio che da un S(oggetto) muove verso l'O(ggetto) e lo fa esistere in assenza. La lettera O sta anche per « the other place where invention grows out of letters following one another from left to right » (p. 660). E l'Altra scena è la scena dell'Altro, la scena freudiana dell'ordine simbolico o della scrittura, in cui i personaggi-narratori di *Thru* si pongono, in un processo di reinvestimento-reinvenzione continuo di sé nell'oggetto del desiderio. Dimodoché, leggiamo in uno dei diagrammi che Larissa probabilmente continua a tracciare alla lavagna per i suoi studenti, lei stessa « doesn't exist except as reinvestment itself perpetually reinvested letting S represent the subject of discourse and O the Other place and o the object of desire $o^1\ o^2\ o^n$ » (p. 669).

L'incrocio di amori che il romanzo stabilisce ha dunque il valore indicato da questo anagrammatico idillio testuale. Attraverso le lettere dei nomi propri il testo intesse e disegna desideranti chiasmi speculari coerenti con il lavoro che esso compie per prodursi, un lavoro che osserva se stesso in uno specchio.

Il nome in *Thru* più che il personaggio indica infatti l'atto della nominazione, la traiettoria di desiderio attraverso cui si attualizza, prende corpo-nome, una funzione narrativa e il reticolo delle sue combinazioni. È la nominazione-generazione di una fantasia all'interno di una grammatica narrativa [22]. Il nome cioè esiste in quanto puro significante di una funzione (di agente) messo in moto, in piedi, dal desiderio, desiderio che è dentro e fuori del testo, appartiene al narratore e forse ancor più al lettore.

La narrazione in *Thru*, come il nome di Larissa Toren col quale in parte coincide, nasce dunque come effetto di desiderio per un referente assente — il corpo del soggetto e del reale —, « for although every discourse presupposes a blind spot it never the less implies the absence of things as desire implies the absence of its object » (p. 681). Senza assenza e desiderio non ci sarebbe scrittura. Né ci sarebbe Larissa. Il desiderio sarebbe ciò che con la frase attualizza allo stesso tempo il parlante e il soggetto. Ma costui nel romanzo è il soggetto postulato da Lacan, Kristeva e Derrida. Ha una voce, solo perché è passato attraverso la sua morte nel reale.

Il narratore in *Thru* sarebbe dunque un innamorato

---

[22] Leggiamo in *Thru* (p. 647): « That's the whole point, you see, out of the zero where the author is situated, both excluded and included, the third person is generated, pure signifier of the subject's experience. Later this third person acquires a proper name, figure of this paradox, one out of zero, name out of anonymity, visualisation of the fantasy into a signifier that can be looked at, seen. You should read Kristeva that's what she says. Though we mustn't forget that in the grammar of narrative the proper name coincides with the agent. In this way the construction of a character has to pass through a death, necessary to the structuring of the subject as subject of utterance, and for his insertion into the circuit of signifiers, I mean the narration ».

che inventa se stesso inventando nel linguaggio un oggetto assente di desiderio, delineando una traiettoria che il testo descrive a commento della sua stessa esistenza (« [his] only role is to utter by chance or by neurotic cunning the words of passion for ever unbelieved », p. 689).

Larissa Toren è in definitiva anagramma di « narratio », ad eccezione di « L-ess », è cioè destinata a rimanere solo inerte scrittura una volta che le manchi l'amore che le dona l'illusione di realtà, quel « my love » col quale Armel le si rivolge nelle lettere che le invia, e che lei ad un certo punto teme di aver perduto. È Larissa a dirlo, verso la fine del romanzo, quando avverte forse che la sua vita narrativa sta per estinguersi. Il suo nome che stabilisce la regola intricata degli scambi, è nato infatti, ricorda lei al suo Armel-narratore, come amore di narrazione:

> Armel are you there? I'm sorry. It's awful don't you see what thou lovest well remains but if the lovest is removed only the narratio is left.
> Are you playing anagrams again?
> I can't help it Armel it's written in the name (p. 716).

Ma Larissa è anche autore, è insieme agli altri soggetto e oggetto del discorso. Esiste nella invenzione sua e in quella altrui. È « eterotestuale », così come il testo *Thru* si riflette in altri testi e, in se stesso, attraverso lo specchietto retrivisore della macchina in cui forse viaggia Larissa e da cui scompare alla fine del romanzo, lasciando solo due occhi anonimi che si invertono come in un chiasmo in quelli dell'Altro. Il veicolo che rimane senza pilota forse non si è mai mosso, ma resta quale metafora del testo, e come immagine del titolo — *Thru* — a indicare la sua natura di *attraversamento* di altri testi e le dinamiche necessarie a farlo partire [23].

[23] In questo senso *Thru* risponde alla definizione di testo data da Barthes allorché egli lo distingue dall'opera (« Dall'opera al testo », in *Il brusio della lingua*, cit., pp. 58-59): « l'opera è classica, il testo è di avanguardia [...] può benissimo esserci 'del Testo' in un'opera antichissima, mentre molti prodotti della letteratura contemporanea non sono affatto dei testi [...] L'opera si tiene in mano, il testo si tiene nel linguaggio; esiste soltanto nel discorso in cui è preso (o, meglio, è Testo proprio in quanto ne è cosciente); il Testo non è la decomposizione dell'opera, è l'opera ad essere la coda immaginaria del Testo. O ancora: *il testo si sperimenta soltanto in un lavoro, in una produzione.* Ne consegue che il Testo non può fermarsi (per esempio, in uno scaffale di biblioteca); il suo movimento costitutivo è l'*attraversamento* (può, in particolare, attraversare l'opera, più opere) ».

Thru celebra l'atto del narrare. I suoi slittamenti, la natura recursiva e digressiva della parola romanzesca. Il suo spazio è l'Altra scena. utto il resto è romanzo.

« Narration is life and I am Scheherezade » (p. 711), dice Larissa. Come Shahrazàd lei si tiene in vita, inventandosi come narratrice di un racconto infinito. Una catena di storie e di infiniti narratori, in cui « each I leads into another I » (p. 618), così come « within each texture is another texture within each myth another myth each signifier signifying another... » (p. 688). Un desiderio di narrazione che vuole comunicarsi al lettore e che nella lettura interminabile del lettore vorrebbe continuare a vivere. Nel bisogno di amore di Larissa c'è un « *immaginami* » rivolto al lettore e c'è « il desiderio che l'autore ha avuto del lettore mentre scriveva », « l'amatemi » che, come dice Barthes, è implicito in ogni scrittura [24]. Senza questo incontrollabile movimento di desiderio che la scrittura libera nel testo, Larissa sarebbe solo narrazione, pura pertinenza testuale. Parlando del testo moderno come testo senza chiusura, « dilatorio » rispetto al significato, Barthes ha prospettato l'idea di un 'testo scrivibile' più che di 'testo leggibile' [25]. E ha chiamato *impertinente* il tipo di lettura

[24] R. Barthes, « Sulla lettura », in *Il brusio della lingua*, cit., p. 34.

[25] « L'opera si chiude su un significato », dice Barthes. « Il Testo, invece, pratica il rinvio del significato, il Testo è dilatorio; il suo campo è quello del significante » (« Dall'opera al testo »; in *Il brusio della lingua*, cit., p. 59). Questa idea di testo coincide in *S/Z* con il testo scrivibile: « Perché lo scrivibile è il nostro valore? Perché la posta del lavoro letterario (della letteratura come lavoro), è quella di fare del lettore non più un consumatore ma un produttore del testo. [...] Rispetto al testo scrivibile si definisce

che mossa dal desiderio fa sorgere un'altra scrittura. « In tale prospettiva la lettura è una vera e propria produzione: non più immagini interiori, di proiezioni, di fantasmi, ma alla lettera, di *lavoro*: il prodotto (consumato) è restituito in produzione, in promessa, in desiderio di produzione, e comincia a dipanarsi la catena dei desideri, poiché ogni lettura vale per la scrittura che genera, all'infinito »[26].

È per questo allora che il nome di Larissa potrebbe anche essere cambiato in Ruth, anagramma del testo — *Thru* — che lei forse sta scrivendo, possibiltià esaminata da quei narratori metadiegetici (Jaques e il suo Padrone) di cui Brooke-Rose si serve prendendoli di peso dal romanzo di Diderot. Larissa sarebbe allora il testo stesso, o meglio sarebbe la rete, il tessuto degli attraversamenti e dei raccordi (« thruway », *route*) che le lettere stesse del testo intrecciano, la concatenazione dei cerchi infiniti che un giocoliere assente intreccia nell'aria. Movimenti e slittamenti che il testo continua a disegnare come immagini di sé.

Larissa, o la moltiplicazione del Nome

Ma Larissa è anche nome inesauribile del femminile, ciò che le lettere non riescono mai a nominare come pienezza. Se il suo nome coincide con la materia stessa del racconto, con le sue lettere, come persona Larissa rimane « an object of central loss » (p. 603), il « buco », la « man-

così il suo controvalore, il suo valore negativo, reattivo: ciò che può essere letto, ma non scritto: il *leggibile*. Noi chiamiamo classico ogni testo leggibile [...] Il testo scrivibile siamo *noi mentre scriviamo*, prima che il gioco infinito del mondo (il mondo come gioco) sia attraversato, tagliato, fermato, plastificato da qualche sistema singolare (Ideologia, Genere, Critica) che si abbatta sulla pluralità delle entrate, sull'apertura delle reti, sull'infinità dei linguaggi. [...] I testi leggibili? sono dei prodotti (e non delle produzioni), formano la massa enorme della nostra letteratura » (cit., pp. 10-11).

[26] R. Barthes, « Sulla lettura », in *Il brusio della lingua*, cit., pp. 34-35.

canza ad essere » nel senso di Lacan[27] che nessun discorso amoroso maschile può colmare se non con la digressione ostinata, destinata sempre a mancarla. « You should be wiser Lara », le ricorda lo stesso Armel quando vuole scoraggiare i suoi amori con altri uomini, « you know yourself too well, and the great lack, the hole you speak of so often, which even I couldn't fill, never to be filled by anyone... » (p. 712).

Per Larissa paradigma di un testo che gioca al rinvio del senso, non esiste ritratto che possa essere delimitato da un solo autore e che possa racchiudersi nei tratti di una foto. Lei può tutt'al più essere paradigma dei ritratti del femminile. Suo è l'intero sistema connotativo del femminile che nei secoli ha cercato, senza riuscirci, di prendere forma di verità in un nome (Cleopatra, la bella svampita, Antigone, donna-bambina, Eloisa, donna-regina, ecc.). Destino del ritratto, dice Barthes (che in *Thru* compare col risalto di una lunga citazione da *S/Z*) il cui « significato di connotazione è letteralmente un *indice*: addita ma non dice; quello che addita è il nome, è la verità come nome; è a un tempo la tentazione di nominare e l'incapacità di nominare [...] Così, un dito, col suo movimento designatorio e muto, accompagna sempre il testo classico [...] e il personaggio, spazio vero di questi significati, non è altro che il passaggio di quella forma nominativa dell'enigma, di cui l'Edipo (nel suo dialogo con la Sfinge) ha miticamente improntato tutto il discorso occidentale »[28]. Destino del ritratto dunque, quello di non riuscire a nominare la verità, e tanto più destino del personaggio-donna che Larissa è. E tuttavia continuare a nominare Larissa in *Thru* significa far continuare il racconto. Perché la donna è il racconto, il referente perduto che un androcentrico ordine simbolico continuerà a nominare (desiderare-figurare) senza centrarlo.

Nel romanzo di Brooke-Rose la presenza di Barthes

[27] Cfr. J. Lacan, « Nota sulla relazione di Daniel Lagache », in *Scritti*, cit., vol. II, p. 651.

[28] R. Barthes, *S/Z*, cit., p. 61.

e in particolare di *S/Z* va ben oltre la singola citazione (riportata sopra). Con Larissa anzi Brooke-Rose sembra aver voluto creare quel personaggio nuovo, mancante di senso pieno, castrato, che il testo classico invece attraverso l'emblematica novella di Balzac, *Sarrasine*, ha voluto scongiurare. Un personaggio nuovo che così come viene prospettato nell'analisi di Barthes è capace non solo di smascherare ma di rappresentare in sé il suo disfacimento; di rappresentare cioè la fine di sé in quanto illusione di origine e centralità del racconto e di mostrare il vuoto che ha sempre abitato la politica del ritratto e del nome. Come per Zambinella (il tenore castrato della novella di Balzac) ma in modo visibile ora, con la consapevolezza di una economia politica del personaggio ormai scritta, intorno a Larissa il senso brulica, si disfa, ci riprova, si riaggrega per indicarla, ma non riesce a nominarla. Perché le parole anticipano il soggetto e lo precostituiscono in una « foreknowledge » (p. 694). Perché Larissa sa di essere una struttura discorsiva cava, un vuoto intorno a cui il discorso si aggrega come per un automatismo indipendente dalla voce dello stesso autore il quale come l'artista impersonale di Joyce se ne può anche stare in disparte, occupato a curarsi le unghie (« Larissa [...] a well established structure that presupposes a void a fall into a delirous discourse watched indifferently through fingernail parings », p. 694).

E benché Armel come personaggio sostenga di subire lo stesso destino nelle mani di Larissa-autore (pp. 604-605), fra i personaggi di *Thru*, lei soprattutto è *scena* di un processo di raffigurazione in cui il nome ispessisce l'enigma anziché raggiungere la verità, « the space of travelling semes the passage of a transformed decision the attributes of a pentapod enigma in a nominative form » (p. 736). Tutti i nomi di donna non sono sufficienti a mettere insieme la sua verità. Mettono però in moto un'ermeneutica, ma senza sbocco. Il suo è un « io » che vive nello slittamento del Nome, o meglio è un corpo ineffabile che fluttua come, in una danza orientale, celato dietro i veli di molti Nomi di donna, così come avviene nel ritratto inventato

di sé che lei poi passa ad Armel, l'Altro narratore, attraverso cui continua la sua inesauribile, recursiva e inafferrabile vita (« etero »)-testuale:

> A dompna soisebuda composed of femme-reine, femme-enfant femme fatale, grey eminence Cleopatra's nose Musset's Muse a bit of Heloise old and new the charming scatterbrain Georges Sand Mme de Merteuil George Eliot Antigone Elizabeth Browning Elinour of Aquitaine Mrs. Pankhurst Circe Julia kristeva Joan Baez Penelope Virginia Woolf Helen of Troy la princesse lointaine Scheherezade Pallas Athene la belle indifférente the man with the blue guitar.
>
> The dance of the twenty-seven veils (p. 662).

È ironicamente che il corpo di Larissa si pone nell'infinito delle sue scritture. E Armel, che di Larissa cerca forse inutilmente il corpo, ne ripeterà il ritratto disponendo in una sorta di raggiera spiraliforme quei nomi e aggiungendovi il proprio nella posizione sua più consona di un Orfeo (cfr. 669) cantore: « poète prend ton luth » (p. 663). Forse vorrebbe mettere ordine in quel disordine di nomi veri e nomi inventati, forse vorrebbe ristabilire una precedenza del reale, e avocare a sé, lui scrittore che cerca l'essenza delle cose, il compito di arrestare nella sua arte la fuga del nome e la fuga di Larissa nel linguaggio. In effetti la sua raggiera spiraliforme non fa che rappresentare e assicurare la replica circolare del nome. Uno dei tanti passaggi di mano attraverso cui Larissa ridiventa oggetto della narrazione, e acquista forse così un altro nome, continuando a vivere, fra i suoi ventisette veli, nella circolarità dei codici.

È ironicamente che il personaggio Larissa allontana da sé la verità, come ciò che rivelerà dietro i veli la sua assenza, un niente che equivale al modesto finale di un racconto o alla materia inerte su cui l'eroe ha modellato a sua immagine la sua opera. È a segno però di tutte le manipolazioni fantasmatiche che il suo corpo femminile ha subito (sotto lo sguardo narcisistico di molti autori) che Larissa vorrà mantenere il suo segreto, che vorrà essere il *trompe l'oeuil* dei suoi ventisette veli. L'originale è introvabile nella fuga del significante messa in moto

dall'ordine simbolico, la domanda nata dal desiderio per sempre insoddisfatta (« their mutual demand cannot reach its end », p. 686), il nome inadeguato. Amore e scrittura allora si equivalgono in *Thru* per quel che essi spiegano del rapporto *io/tu*, del rapporto soggetto/oggetto della scrittura, poiché se la nominazione assoggetta la cosa al simbolico, essa ne manca al tempo stesso il centro.

> The heroine after all must not be found too soon since familiarity breeds contempt as family breeds death. This seems not to apply to the hero apparent who is allowed to dis-chant his chances and enchantments from tale to tale ten a day for a hundred days owing to the double standard or taleological fallacy of felix culpa that the end be balanced by the meanness and the woman is always the end, the matter upon which you write your narcissistic love the virgin page you soil in which you sow your seed when the Pleiades go down to rest, the clay on which you scar the zero marks of masterhood [...]
>
> Thus the original escapes between the signifiers of a discourse which is not your discourse but a trompe l'oeuil (p. 685).

In alcuni dei 561 frammenti di *Sarrasine* che Barthes seziona ai fini della sua analisi, Balzac scrive: « Per circa otto giorni, [Sarrasine] visse tutta una vita, occupato il mattino a impastare la creta con l'aiuto della quale riusciva a copiare la Zambinella, a dispetto dei veli, delle gonne, dei busti e dei fiocchi di nastro che gliela sottraevano »[29]. I veli che anche Larissa oppone ad Armel sono uno scenario di pose, il retaggio di scritture al quale neppure Armel può sfuggire pena l'incontro con un corpo-essenza assente. « Don't look back Orpheus don't look back » (p. 669) invoca a un certo punto una voce del testo come ad evocare l'eroe di un mito maschile del linguaggio e della poesia. Come Euridice rimasta per sempre nell'oltretomba, la donna è l'essenza che l'uomo inutilmente insegue dopo averla esclusa dalla città che egli ha costruito (« The woman is night, sensibility, divinity, the man is light, reason, humanity, that is to say, the city, or politics, which excludes the woman », p. 676). Ed è solo illudendosi

[29] *Idem*, p. 115.

di nominarne (indicarne) ogni volta la verità che egli potrà tenere in vita il suo racconto[30]: « The moving finger with its dumb designation maintains the truth (of the falsehood) in a pregnant plenitude the piercing of which (with the punishing finger in final position), both liberating and catastrophic, must bring about the end of the discourse [...] Therefore the truth (about the falsehood) must be evaded at all cost of life until the death of the discourse » (p. 692).

In Larissa — soggetto e oggetto del discorso — si condensano dunque anche le sue rappresentazioni di donna; un controverso intrico di stereotipo e innovazione, di con-

[30] È utile qui ricordare la recente critica femminista del mito androcentrico del linguaggio delineato da Lacan. È interessante ad esempio quanto dice Margaret Homans in *Bearing the Word* (Chicago and London, The University of Chicago Press, 1986: « The denial of the mother is produced by a son's invention of a figure, a figure, moreover, that identifies the mother with the earth: with nature, matter, and also with the literal as a position outside language, the object to which the figure refers but that the figure sanitarily replaces. The symbolic order, both the legal system and language, depends on the identification of the woman with the literal, and then on the denial that the literal has any connection with masculine figurations.

Percy Shelley's *Alastor* provides a fuller example of the gender specificity of all aspects of the myth of the symbolic order. This quest romance typifies the romantic period's articulation of the way in which 'we are severed from the mother's body [and] will spend our lives hunting for it'. The poem proper narrates the story of the hero's quest for an ideal female figure of his own invention, a 'fleeting shade' whom he pursues to his death, bypassing the available love of a real woman along the way. [...] The process of writing the poem, of generating a chain of substitutive signifiers, is dramatized in, and cognate with, the quest of the hero for a figurative maiden, for to kill and replace the mother is the same as language's search for substitutes for the object.

Lacan's dictum that it is 'thanks to the Name-of-the-Father that man does not remain in the sexual service of the mother' rings true in these passages. The symbolic order is founded, not merely on the regrettable loss of the mother, but rather on her active and overt murder. Thus a feminist critique begins by indicating the situation in which women are palced by a myth of language that assumes the speaker to be masculine » (pp. 10-11).

venzioni somatiche ed emancipazione intellettuale, di devozione e di ribellione, di assenza e di responsabilità; una complessa stratificazione di voci, di stereotipi propri e altrui difficile da districare, difficile da separare in essenza e apparenza, verità e invenzione. Come nome di tutte le possibili narrazioni del femminile, nome che elude l'identico e la presenza piena del soggetto, ella vive nella superficie di un significante mutevole, che continuamente si reinveste in altri in modo contraddittorio (« you have given many a man a certain peculiar pleasure in frustrating their vulgar desire to know what happens inside you », p. 689).

Nel romanzo dunque ella è posta con la funzione paradigmatica di un metapersonaggio, con la valenza cioè di un personaggio che sfoca e sconfina ogni volta in quello di figura, come a voler fondare su questa distinzione di cui parla Barthes una femminile critica politica del nome. Scrive Barthes in un passo di *S/Z* che *Thru*, lo abbiamo visto, in parte riecheggia senza le virgolette della citazione (cfr. p. 736):

> Quando sèmi identici attraversano a più riprese lo stesso Nome proprio e sembrano fissarvisi, nasce un personaggio. Il personaggio è quindi un prodotto combinatorio [...] Il Nome proprio funziona come il campo magnetico dei sèmi; rimandando virtualmente a un corpo, trascina la configurazione semica in un tempo evolutivo (biografico) [...] Tutt'altra cosa è la figura: non è più una combinazione di sèmi fissati su un nome civile, e la biografia, la psicologia, il tempo, non possono più impadronirsene; è una configurazione incivile, acronica, di rapporti simbolici [...] la struttura simbolica è interamente reversibile: la si può leggere in tutti i sensi. Così la donna-bambina e il narratore-padre, cancellati per un momento, possono ritornare, ricoprire la donna-regina e il narratore-schiavo. Come idealità simbolica, il personaggio non ha tenuta cronologica, biografica; non ha più Nome: non è che il luogo di passaggio (e di ritorno) della figura [31].

Occuparsi del personaggio, come fa Barthes in *Sarrasine*, per le sue valenze di figura, significa scorgere dietro il senso pieno, dietro la verità biografica o dell'anima, dietro la « personalità » che il nome proprio vorrebbe affer-

[31] R. Barthes, *S/Z*, cit., pp. 65-66.

mare, la rete impersonale delle connotazioni che si sviluppano all'interno di una combinatoria testuale. Creare nel personaggio una figura, come fa Brooke-Rose e come fa il *nouveau roman*, significa marcare questa sua funzione strutturale, riducendone il volume corporeo, il suo spessore umano di *persona*, per farne il transitorio « luogo di passaggio » di una dinamica della scrittura, o meglio delle scritture. Il personaggio diventa allora luogo di una ipostasi del discorso. La sua referenza non più una tipologia dell'umano preesistente al linguaggio, ma una tipologia e una contingenza del discorso. Amputata di organi vitali Larissa è il personaggio castrato e monco offerto a qualsiasi tipo di consonanza testuale nel discorso dell'altro, il corpo frammentato adatto tanto alle poetiche selezioni della metonimia che alle sintesi ortopediche della sineddoche:

> Larissa however has had most vicious organs removed, dropping a vessel here there and in the other place which explains her non-existence and consonantal compensation, piecemeal metonymised, parceled out, fragmented into synthetic synechdoche [...] Yours are the poems i do not write. [...]
>
> But if you come too close to any icon vero or non vero you will see only the texture and the knife-strokes not the goddess curtained in black hair with a small phallus-man... (p. 687).

Già in *Between* l'assenza di nome dell'interprete, rimanda allo spezzettamento del suo corpo anagrafico-biografico, dichiara una dislocazione, una non appartenenza, una mancanza che sovverte la pienezza biografica e l'origine che il nome proprio nel romanzo ha sempre voluto affermare. Facendosi luogo di passaggio di una ridda di sèmi, facendosi attraversare da tutte le modulazioni del nome « donna », Larissa in *Thru* opera in modo ancora più manifesto una femminile critica del nome e lo vanifica come strumento di scambio sociale, come indice di verità. Proclamando la sua funzione di figura, enfatizzando la natura strutturale del Nome nel romanzo, che è quella lo abbiamo visto di dare illusione di persona reale a un fascio di sèmi, Larissa ne denuncia l'arbitrio, denuncia cioè l'arbitrio e le convenzioni che sono alla base della nominazione.

Anche lei, come l'interprete di *Between*, è dopotutto senza nome, è anzi senza nome proprio, perché ha deciso di vestirli tutti, come veli. « Il nome proprio » nel racconto classico, dice Barthes, « permette alla persona di esistere al di fuori dei sèmi, di cui tuttavia la somma la costituisce interamente. Dal momento che esiste un Nome (foss'anche un pronome) verso cui affluire e su cui fissarsi, i sèmi diventano dei predicati, induttori di verità, e il Nome diventa soggetto »[31]. Nel nome di Larissa invece sia l'autore che la donna diventano persone irreperibili. Ed è solo secondo una parodica implicazione strutturale che Larissa dà parvenza di persona a un fascio di sèmi di passaggio.

Nel gergo marinaro il termine francese « risse » (it. « rizza ») è un sistema di ingranaggi, freni o puntelli, che sulle navi serve a tener fermi e all'impiedi oggetti in movimento. Secondo questa possibile ulteriore implicazione metalinguistica del nome, Larissa sarebbe dunque un transitorio supporto di lettere per una massa di fluttuanti connotazioni sociali del femminile; il nome a cui lo stereotipo e la convenzione si aggrappano per trovare l'illusione della verità; il puntello necessario per ergersi nella forma eretta e individualizzata della persona. Incerto perciò è il corpo di Larissa, assente in modo inquietante è la sua essenza dietro i veli delle parole usate per nominarla. Lei è fatta di linguaggio; in *Thru* lei c'è per vestire ironicamente tutte le sue scritture e per confonderle (« I can play all the parts, including Donna Elvira who talks like a book, remember, though in Molière it's Don Juan who talks like a book you see how the semes of portraits travel », p. 709).

Per questa vita del personaggio e del soggetto nel mondo delle « narrazioni », allo stesso tempo reale e ineffabile, lei che è autore e insegnante sa tracciare complessi e sempre insoddisfacenti diagrammi fino a far saltare l'insieme dei codici che lei è, intasandoli: « The moving finger writes and having writ scrubs out the diagram. Tous les signifiés sont faux but even altogether cannot succeed in naming the falsehood, although they point to it in a her-

[32] *Idem*, p. 174.

meneutic gap » (p. 690). Ma l'umorismo con cui il gioco è condotto non nasconde la sofferenza di Larissa, la sofferenza di una domanda insoddisfatta, quella di un nome e di un corpo destinati a cercarsi nel linguaggio solo per essere sempre mancati. La scrittura è il *pharmakon* (cfr. p. 712) che immunizza dalla pena, ciò che permette di trasformare in gioco la mancanza, che ne fa cosa leggera e condividibile:

> It is the pain [...] and pain, which takes a minimal fraction of a second to say, has to be lived through, and you could cover pages and maybe you do, rehandling the signifiers into acceptability and even amusement so that at last it vanishes like delight, a pricked balloon, a bubble not a festering boil. For no recipient desires a message of pain emitted from another, neither if he is in it nor if he is out of it, all the less if has caused it. So you do not transmit the message [...] Only ebullience can be shared, grabbed, and is, for there is always someone who needs to reinvest in it (p. 690).

Larissa allora si pone come istanza parodica della scomparsa di sé nelle lettere di un Nome: « A woman probably binary to the bone, who sees herself entire and suffers from all the beautifully diagrammatic coherence of a psychosis when all that is signifiable in her is struck with latency as soon as raised to the function of signifier which initiates this raising by its original disappearance (p. 669). È così che lei rende impossibile la funzione del nome, proclamandosi irreperibile come in un *trompe l'oeuil*. Se come donna e come autore Larissa si rassegna alla vita piatta, la vita di carta del significante, lo fa rendendo palese la castrazione che fonda la nominazione e l'ordine simbolico.

Nell'universo fittizio del romanzo personaggi e autori non hanno corpo, e tanto meno un inconscio o una intenzionalità che preceda il presente delle parole di cui essi sono fatti, ci avverte costantemente una sorta di onniscienza teorica del romanzo. È per questo che Larissa, pura contingenza del discorso, non c'è più nel veicolo vuoto col quale si conclude il romanzo. Resta angosciosamente vuota la scena dell'enunciazione. Ciò che rimane è il testo. Non c'è forse stata mai nessuna donna, solo le sue rappresen-

tazioni, un riverbero di scritture. Ma è anche per questo che Christine Brooke-Rose di romanzo in romanzo non smette di cercarla, di scrutare in altri nomi il modo in cui le è concesso di accedere al linguaggio.

Ancorché distanziato dalle ironiche scaltrezze di una scrittura fin troppo conscia del suo sapere narratologico, ritorna dunque in *Thru* il problema della interprete di *Between*, il suo disagio, la sua 'androgina' scissione fra materia e parola. Dopo le osservazioni che Armel ha mosso a Larissa, nel loro primo incontro, il romanzo rilancia ai suoi margini il dubbio di una angoscia che attraversa il rapporto di Larissa con il linguaggio (« Language is your strength and your strength is your weakness », le dice Armel, p. 174). Perché il desiderio che nel linguaggio la fa esistere non fa, per converso, che parlare della sua illusione, illusione di un sé che in esso si cancella, si sottrae come corpo e che nel linguaggio *prende nome* anche, o forse proprio in virtù di quello che il linguaggio non deve e non riesce a dire. Paradosso della scrittura di Brooke-Rose che mentre celebra un rapporto d'amore con il linguaggio spalanca sulla mancanza che esso si affanna a colmare. Ricerca sulla illusione del reale, pratica, gioco, teoria della scrittura in cui Larissa rimane come autobiografica traccia di una femminile angoscia d'autore, l'angoscia doppia di chi come donna non riesce a tenere in pugno la sua storia o a far dire alla lingua tutta l'esperienza che lei è.

Se così Larissa non scompare del tutto nelle parole che l'hanno fatta esistere, anche il formalismo estremo, senza ritorno, di *Thru* rilancia la natura controversa di quanto afferma. Larissa è voce di un corpo fantasmizzato in modo sempre insoddisfacente nella sfilata del Nome (femme fatale, George Sand, Cleopatra, ecc.) e, insieme, voce d'autore che sembra estinguersi nella consapevolezza di una *performance* teorica estrema.

Eppure questo non è l'ultimo romanzo di Brooke-Rose. In esso il critico confronta l'artista senza che l'uno si esaurisca nell'altro. La scrittura lavora anzi sul margine estremo che permette di riparlare di entrambi.

LE FUNZIONI E I SIGNIFICATI DELLE STRUTTURE SPAZIALI IN *RODERICK HUDSON* DI H. JAMES

di

Ludovico Isoldo

Gli ambiti ancora inesplorati della narrativa jamesiana si riducono sempre più. La misura del crescente interesse per il romanzo dello scrittore americano è data, in questi ultimi anni, da un considerevole numero di saggi volti a sondare ormai anche le aree più periferiche e marginali di questa narrativa. E in una tale prospettiva si pone questo studio che individua le funzioni e i significati delle strutture spaziali in *Roderick Hudson* (1876) e si presenta come primo esito di una ricerca che abbraccia anche altri romanzi giovanili di James, quali *The American* (1877) e *Washington Square* (1881), e opere di una stagione immediatamente successiva, e dallo spessore strutturale più articolato, quali *The Portrait of a Lady* (1881) e *The Princess Casamassima* (1886).

È soprattutto nei primi romanzi, quando ancora la scrittura jamesiana è lontana dalle più avanzate e ambiziose elaborazioni formali e dagli esiti sperimentali, che le notazioni spaziali sono più numerose e concorrono a meglio delineare la struttura complessiva dell'opera. Lo spazio materiale è parte rilevante di questa iniziale e già complessa costruzione narrativa — si propone, in altre parole,

come struttura primaria e narrante —, così come lo spazio simbolico, ricco di interessanti valenze semantiche orientate a trascendere lo stesso contesto dal quale affiorano in quanto evocano funzioni e significati (spesso oscuri e misteriosi, non sempre di agevole lettura) immanenti a segmenti spaziali delle fasi successive della scrittura jamesiana.

In questi primi romanzi, lo spazio assume sin dall'inizio una sua peculiare centralità: vuoi quando propone l'immancabile dialettica spaziale, fondata sul rapporto (comunque sempre conflittuale, sotteso da continue tensioni culturali e ideologiche), Europa-America come in *Roderick Hudson* e *The American*, o come quando assume un microcosmo, quale la famosa piazza newyorchese che dà il titolo a *Washington Square*, e soprattutto la casa della famiglia Sloper ivi collocata, a *centro matematico* del romanzo.

C'è sempre uno spazio topico che, con la sua ossessiva presenza e il suo fondamentale e imprescindibile ruolo nell'economia del romanzo, dà corpo e significato alle vicende narrate. Se lo spazio ove è collocata la struttura di un camino va a scandire drammaticamente la triste vicenda di Claire e Newman e la già citata casa di Washington Square si propone legittimamente come il fulcro narrativo, il segmento spaziale intorno al quale ruota il perno principale — l'inizio e la fine — della sfortunata avventura di Catherine Sloper, la ricorrente presenza di un'altura accompagna l'itinerario esistenziale del povero Roderick.

I

Che lo spazio si proponga come area seminale, come vera e propria matrice di *Roderick Hudson* e si offra, quale ambito privilegiato di riflessione, ad una più diffusa e approfondita indagine rispetto alle altre strutture del testo (comunque di non trascurabile ricchezza e fecondità semantica), non è certamente dato dai pur significativi richiami, operati dal James nella prefazione, ai luoghi dove fu elaborata l'opera — spazi che peraltro sono poi teatro

di numerosi episodi del romanzo —, né tanto meno il ricorso all'inizio della prefazione a quelle metafore e immagini spaziali — alcune delle quali riecheggiano però e stranamente proiezioni dell'immaginario dello stesso Roderick — può andare oltre la semplice registrazione di una pura casualità. Certo, al di là dell'insistito riferimento ai luoghi dove fu concepito e scritto il romanzo — riferimento non sempre così puntuale e frequente nelle altre prefazioni —, se James dopo molti anni, nel corso di questa interessantissima rivisitazione dell'opera, s'impone momenti di riflessione autocritica (peraltro eccessivamente severi e forse del tutto ingiustificati se non fossero accompagnati da quella raffinata e intelligente ironia, sempre presente nella scrittura jamesiana) inerenti non a caso alla non perfetta « evocation » dei luoghi descritti nel romanzo, è segno inequivocabile che lo spazio, come struttura, dovette costituire elemento di non marginale attenzione nel processo di costruzione dell'opera. Non sorprende quindi che proprio attraverso un segmento spaziale — un'altura che è ossessivamente presente, chiamata a denotare i momenti topici del testo e che è insieme spazio materiale e simbolico, metafora di un percorso esistenziale quanto mai sofferto e lacerante — si possano cogliere i significati profondi del romanzo.

Ma in effetti, la tragedia di Roderick se ha nella reiterata presenza di questa struttura spaziale la significazione prima, è pur vero che è comunque dal rapporto Europa-America, dalla dialettica fra questi due spazi, che dovrebbe partire l'esame del testo. *Roderick Hudson* — non diversamente da altre opere giovanili del James, quali *The American*, *The Europeans* (1878), *Daisy Miller* (1879) e il più corposo, e già anticipatore di sofisticate soluzioni formali, *The Portrait of a Lady* — presenta sin dalle prime pagine i segni di questo rapporto complesso fra i due grandi spazi del romanzo, spazi che formano la base strutturale del testo, la dialettica entro la quale si svolge la vicenda di Roderick e matura il suo dramma [1].

[1] Roderick Hudson è un giovane promettente scultore che vive a Northampton, cittadina del Massachussetts che ne limita, per

Lo spazio romano è presentato da Rowland come spazio problematico e inquietante. Roma, nell'immaginario di questo personaggio, assume una dimensione bifronte e dicotomica. È terreno foriero di sublimi esperienze, ma è anche spazio sconvolgente, perturbatore delle coscienze. A Roma, Roderick matura una raffinata sensibilità artistica, ma è nella stessa città che il giovane scultore vede svanire drammaticamente la vena creativa. Quando ancora non ha conosciuto Roderick, Rowland — che è qui a colloquio, a Northampton, con la cugina Cecilia — con una premoni-

---

l'obiettiva mancanza di stimoli culturali, le capacità espressive. L'incontro con Rowland Mallett, benestante e raffinato cultore d'arte, determina una svolta decisiva nella vita del giovane dilettante. Rowland, a cui non mancano esperienza e competenza, coglie nei lavori di Roderick spunti geniali suscettibili, attraverso un programmato tirocinio, di grandi sviluppi. Di qui nasce l'idea di condurre Roderick a Roma dove questi avrà modo di perfezionare la propria educazione attraverso le infinite possibilità di fruizioni artistiche offerte dal patrimonio culturale della città.

Vinte le resistenze della madre e della fidanzata, Mary Garland (di cui lo stesso Rowland nutre un inconfessato interesse affettivo), il giovane si imbarca per l'Europa con l'entusiasmo di chi è convinto di andare incontro al successo, alla celebrità. Successo che difatti arriva clamorosamente, entusiasmando e gratificando Rowland inorgoglito dalla felice scoperta, anche se è subito insidiato da una preoccupante fase di appannamento della vena creativa che degenera poi in una irreversibile crisi.

Le cause di questa crisi vanno senz'altro individuate nella presenza della bella e seducente Christina Light di cui Roderick prima resta fatalmente affascinato e poi si innamora perdutamente. Christina, in un primo momento, incoraggia, non senza ambiguità, il giovane corteggiatore, ripetutamente messo in guardia dall'amico Rowland, poi, spinta dalla madre, un'americana vissuta sempre in Europa, finisce sposata, senza entusiasmo, ad un nobile possidente napoletano, il principe Casamassima.

La notizia del matrimonio turba profondamente il giovane scultore che, sempre lealmente consigliato da Rowland, accetta di trasferirsi per un periodo di riposo, insieme all'inseparabile amico e accompagnato dalla madre e da Mary Garland, in Svizzera dove però, cadendo in un burrone o, se si vuole, da un'altura, trova la morte. Nonostante abbia apparentemente una causa accidentale, la morte di Roderick presenta i segni inequivocabili del suicidio.

zione quasi profetica, parlando di Roma, è come se già avvertisse la difficile fase esistenziale a cui andrà incontro durante il suo agitato soggiorno romano in compagnia di Roderick. E ancor più, Rowland è come se fosse già consapevole della futura presenza di Roderick, quasi vedesse quella coscienza inquieta e depressa aggirarsi per gli spazi romani. In effetti, Rowland è di se stesso che parla, ma filtra chiaramente la figura dello sfortunato artista, ne anticipa sorprendentemente (il romanzo, come vedremo, presenta numerosi « segmenti prolettici ») il tratto principale della personalità: quell'ansia, generata da un'oscura nevrosi, che lo porterà sistematicamente a rifuggire gli interni, gli spazi chiusi, quella sorta di claustrofobia che determina una predilizione per gli spazi aperti e di conseguenza la costante ricerca dell'aria e della luce del sole, di un contatto diretto con la natura che è poi alla base di quell'incessante e sofferto girovagare.

« It's all very well, but I have a distinct prevision of this — that if Roman life doesn't do something substantial to make you happier it must contribute rather to unhinge or upset you. It seems to me a rash thing for a sensitive soul deliberately to cultivate its sensibilities by rambling too often among the ruins of the Palatine or riding too often in the shadow of the crumbling aqueducts »[2].

Da Northampton, dal lontano Massachussetts, Roma si profila addirittura come luogo di perdizione, come spazio alieno, ambiguo e generatore di forti inquietudini. È questa l'ottica della signora Hudson, sempre più timorosa che la città eterna possa causare al figlio una sorta di « inquinamento » morale. È lo stesso Roderick a riportare a Rowland le preoccupazioni materne.

« You see, what she can't forgive — what she'll not really ever forgive — is your taking me off to Rome. Rome's an evil word in my mother's vocabulary [...] Northampton Mass is in just the centre of Christendom, and Rome far off in the mere margin, benighted heathendom too at that, into which it can do no proper moral man any good to penetrate (p. 33).

---

[2] H. James, *Roderick Hudson*, Oxford-New York, Oxford University Press, 1980, p. 7.

D'altronde, queste sensazioni sinistre della vedova Hudson preludono significativamente alla sua amara esperienza romana. Di Roma, l'anziana donna matura una visione cupa e angosciante. « It's this dreadful place that has made us so unhappy [...] it's all the poison of the air » (p. 322). Già l'impatto con la città è causa di un forte trauma, il primo segno di un prolungato disagio, di uno sconvolgimento interiore. « Mrs Hudson looked up ruefully at the high, sinister houses and grasped the side of the barouche as if she were launched in deep seas » (p. 245). Lo stesso disorientamento, lo stesso disagio è avvertito da Mary Garland, primo forse, insieme a Roderick, di quella schiera di personaggi jamesiani nel cui percorso esistenziale il viaggio, l'impatto con nuovi spazi, costituisce una tappa fondamentale, molto spesso decisiva, una svolta radicale, la spinta psicologica che dà il via ad una sorta di ridefinizione del proprio ruolo, della propria identità. Il viaggio, tanto ricorrente in James, è motivo perturbante, occasione di profonde e laceranti autoanalisi, di sofferte letture delle proprie esperienze in rapporto alla mutata realtà che si vive. Ma il viaggio, e non solo in James, è anche e soprattutto occasione di crescita intellettuale, di riscoperta e approfondimento critico della propria coscienza, base di una diversa prospettiva esistenziale, come possono testimoniare le esperienze di personaggi quali C. Newman, Eugenia Young, Isabel Archer, H. Robinson, L. Strether e gli stessi R. Hudson e R. Mallet insieme a tanti altri. Mary Garland, sollecitata da Rowland, denuncia una condizione di smarrimento quasi angosciante dovuta sicuramente a questa sua palese incapacità di conciliare questi due grandi e opposti spazi: l'America — che richiama il suo passato, la sua cultura, le sue radici: « [...] I am [...] a young woman from the very heart of New England. The Fruit of a civilisation as different as possible from this so strangely-mixed Roman » (p. 248) — e l'Europa, che la pone drammaticamente di fronte al nuovo, ad una diversa e più complessa realtà.

« I feel so strangely — I could almost cry [...] [I feel] so sorry for the poor little past that seems to have died here in my heart

in an hour [...] I'm overwhelmed. Here in a single hour everything's changed. It's as if a wall somewhere about me had been knocked down at a stroke. Before me lies an immense new world, and it makes the old one, the little narrow familiar conceited one I've always known, seem pitiful » (p. 246).

Ma se per Mary Garland il viaggio in Europa è solo occasionale, per Roderick, e in fondo per lo stesso Rowland, nasce da un'esigenza fortemente avvertita e intellettualmente motivata, dal desiderio di misurarsi con una civiltà, con una cultura il cui richiamo fascinoso è davvero irresistibile. Roderick è governato da un'inquietudine profonda — « There's something inside of me that drives me. A demon of unrest! » (p. 17) — che lo porta istintivamente alla ricerca di luoghi lontani — « [...] I should like [...] to go to Athens, to Constantinople, to Damascus, to the holy city of Benares [...] » (p. 27) —, nuovi spazi da cui trarre motivi di ispirazione. « He was dreaming of the inspiration of foreign lands — of mighty monuments and sacred sites » (p. 51). Più sofferta e problematica è invece la posizione di Rowland. Possibile che non ci sia un'alternativa (si chiede il giovane, riecheggiando forse un interrogativo dello stesso James) a questo misterioso, irresistibile richiamo che porta inesorabilmente l'intellettuale americano all'evasione, alla fuga verso spazi lontani (depositari di un patrimonio storico-culturale ritenuto necessario alla sua formazione) e lo pone in uno stato di perenne conflittualità col proprio paese?

« It's a wretched business [...] this virtual quarrel of ours with our own country, this everlasting impatience that so many of us feel to get out of it. Can there be no battle then, and is one's only safety in flight? This is an American day, an American landscape, an American atmosphere. It certainly has its merits, and some day when I'm shivering with ague in classic Italy I shall accuse myself of having slighted them » (p. 26).

È significativo come poi Rowland riporti più esplicitamente i termini di questo suo discorso alla dialettica spaziale Europa-America. La contemplazione, a Northampton, di un suggestivo paesaggio notturno basta a persuaderlo che lo spazio americano offra sufficiente materia di

ispirazione a un artista. Un paesaggio notturno che si proietta su uno spazio enorme al chiaro di luna, una vastità spaziale che Rowland interiorizza come un aspetto positivo, tanto da portarlo a idealizzare questa « notte americana » e stranamente a coglierne la sua grande estensione, quasi avesse una dimensione reale dai confini definiti. È chiaro che qui Rowland, anche se inconsciamente, richiama l'opposizione spaziale fra i due continenti, soprattutto quando si ferma a sottolineare la « verginità » dello spazio americano, luogo idilliaco ove si riscontra benevolenza, agiatezza, sicurezza, il senso del dovere: un eden, in altre parole, uno spazio utopico, tanto diverso e lontano da quello europeo. Dalla coscienza di Rowland affiora, in chiave prolettica, quello che sarà poi l'esito principale del romanzo. L'America, dove si registra la totale « absence of temptation », contrapposta all'Europa che prima turba e poi inquina le coscienze. E in questa ottica già si profila l'immagine inquietante e « tentatrice » di Christina Light, espressione dello spazio europeo, spazio che presenta luoghi chiusi, oscuri, dalle dimensioni limitate, tanto diversi da quelli americani, aperti e vasti. Ma l'Europa si pone in opposizione all'America anche e soprattutto perché questi spazi chiusi, claustrali si prestano a determinare rapporti umani che sono ispirati all'ipocrisia e spesso si rivelano come luoghi portati a generare sotterfugi e trame sottili (teoria, questa, che avrà poi con *The American* ripetute conferme).

As he looked up and down the long vista and saw the clear white houses glancing here and there in the broken moonshine, he could almost have believed that the happiest lot for any man was to make the most of life in some such tranquil spot as that. Here were kindness, comfort, safety, the warning voice of duty, the perfect absence of temptation. And as Rowland looked along the arch of silvered shadow and out into the lucid air of the American night, which seemed so doubly vast, somehow, and strange and nocturnal, he was moved to feel that here was beauty too — beauty sufficient for an artist not to starve upon it (pp. 50-51) [3].

[3] Gli episodi più rilevanti, gli avvenimenti determinanti del romanzo si svolgono all'aperto. La basilica di San Pietro è però

Questo spazio platonico si armonizza perfettamente con la natura. Una natura benigna e rigogliosa, una forza vitale e rigeneratrice con la quale Rowland e Roderick stabiliscono un rapporto idilliaco. Con la natura i due giovani entrano in perfetta comunione e Rowland, che ne è « [...] touched [...] to the heart » (p. 25), già prefigura la lancinante nostalgia di questo spazio americano di cui soffrirà una volta lasciato il paese. « Something seemed to tell him that later, in a foreign land, he should be haunted by it, should remember it all with longing and regret » (p. 26). Roderick e Rowland conserveranno anche in Europa questa connessione, questa sintonia con la natura, anche se è difficile ignorare quanto diversamente connotata sia essa nel vecchio mondo. In Europa, la natura, non più solo forza creatrice e costruttiva, mostrerà anche l'altra faccia, quella impetuosa, selvaggia e devastatrice. La violenta tempesta, che nel finale così sinistramente preannuncia la morte di Roderick, e il fondo di quel burrone, sul quale viene ritrovato il corpo del giovane, ne sono certamente il paradigma più significativo. Lo spazio americano si pre-

teatro abbastanza importante, il solo spazio chiuso ad acquisire un certo interesse. È qui che Roderick ha, per certi aspetti, un decisivo incontro con Christina ed è qui che Rowland apprende dalla Grandoni che la ragazza è andata in sposa al principe Casamassima. È, inoltre, nella stessa chiesa che Mary Garland vede per la prima volta la futura principessa. La basilica, mentre affascina sia Roderick che Rowland come pure Christina, è negativamente vista da Mrs. Hudson e da Mary Garland, i due personaggi ai quali lo spazio romano crea maggiore disagio.

Come luogo d'incontro, la chiesa poi ritorna significativamente protagonista alla fine del romanzo. Sarà appunto sul sagrato di una chiesa cattolica svizzera (uno spazio sempre negativamente connotato: qui, « It was remarkable, like most of the churches of Catholic Switzerland, for a coarse floridity [...] [p. 358], come altrove, » [...] dusky church [...] There was a dreary chill in the chapel [...] [p. 233]) che Roderick e Christina si vedranno per l'ultima volta. Spazio chiuso, oscuro e desolante, che non si sottrae allo stereotipo romantico di luogo deputato agli incontri segreti dove si intrecciano trame sottili, la chiesa è un po' l'emblema di quell'opposizione chiuso-aperto che caratterizza *Roderick Hudson* e, in misura maggiore, *The American*.

senta quindi come *locus amoenus*, uno spazio che esprime una natura pacifica, tranquilla e generosa che, tra l'altro, facilita e rafforza i rapporti umani. Da un'altura, sotto la quale si estende « the generous Connecticut », Rowland osserva un paesaggio che richiama, come sempre, spazi vasti e sconfinati e della natura, qui colta in tutto il suo splendore, ha una visione armoniosa e conciliante.

The young men walked away at a steady pace, over hill and dale, through woods and fields, and at last found themselves on a grassy elevation studded with mossy rocks and red cedars. Just beneath them, in a great shining curve, flowed the generous Connecticut. They flung themselves on the grass and tossed stones into the river; they talked, they fell into intimacy, like old friends [...] Rowland watched the shadows on Mount Holyoke, listened to the gurgle of the river and sniffed the balsam of the pines. A gentle breeze had begun to tickle their summits and brought the smell of the mown grass across from the elm-dotted river-meadows. He sat up beside his companion and looked away at the far-spreading view, which affected him as melting for them both into such vast continuities and possibilities of possession (p. 25).

Questa connessione profonda, questo rapporto intenso di Roderick con la natura è, d'altronde, in perfetta sintonia col suo immaginario artistico, il quale ha come referenti primari proprio le forze, gli elementi e i misteri della natura: « [...] the Forces and Elements and Mysteries of Nature » (p. 87). Sollecitato dal pomposo e presuntuoso Gloriani, il giovane scultore delinea il suo universo artistico nel quale grande rilievo assumono gli spazi estesi, titanici, gli spazi non a caso meglio rappresentativi della sua terra d'origine. Si propone, Roderick, di cogliere e rappresentare dimensioni astratte ma incommensurabili, quali il giorno e la notte, una forza della natura, irruente e impetuosa, qual è il mitico vento dell'ovest insieme ad entità altrettanto incommensurabili quali gli oceani, le montagne e la luna.

« I mean to do the Morning; I mean to do the Night! I mean to do the Ocean and the Mountains, the Moon and the West Wind. I mean to make a magnificent image of my Native Land » (p. 87).

Ma questo referente, l'America, si allontanerà sempre più e Roderick assumerà, perlomeno in un primo momento, Roma a fonte di ispirazione; la città eterna, nell'immaginario dello scultore, si delinea come spazio creativo, come contesto ideale, speculare. Northampton è ora lontanissima e Roderick con impietosa ironia ne sottolinea la provincialità, la pochezza culturale. Si noti come il giovane artista ricorra a significativi referenti spaziali (attraverso un registro retorico comparativo: il Pincio e il Palatino, ricchi di storia ed evocatori di un grande passato e di una grande cultura, giganteggiano nel confronto con le due sconosciute alture che caratterizzano la geografia di Northampton) per esporre a Rowland la frattura netta fra questi due luoghi, la loro inconciliabilità.

More than once he [Rowland] heard him [Roderick] declare that he meant to live and die within the shadow of Saint Peter's and that he cared little if he should never again draw breath in American air. « For a man of my temperament Rome is the only possible place [...] Northampton Mass seen from here somehow *is* so funny. To work Mount Holyoke and Mount Tom into the same picture — the same picture of one's life as the Pincian and the Palatine — is rather a job » (pp. 128-29) [4].

Quello che era stato assunto, con grande euforia, a spazio ideale è poi, in un secondo momento, precipitosamente abbandonato. Preso dall'angoscia per il progressivo allontanamento di Christina e per il concomitante affievolirsi della vena creativa, Roderick è ormai consapevole di aver esaurito la sua esperienza romana. E il rammarico, espresso non senza sarcasmo, è tanto più forte, quanto maggiore è la consapevolezza di aver gettato al vento una opportunità sicuramente irripetibile.

« Take me [...] out of this terrible Italy [...] where everything mocks and reproaches and torments and eludes me! Take me out

[4] È curioso notare come anche Mary Garland si ponga sul piano della comparazione, assumendo gli stessi referenti geografici di Roderick, per enfatizzare la maestosità delle Alpi. « In the way of mountains [...] she had seen [...] nothing greater than Mounts Holyoke and Tom [...] so that she recognised in the Alps the just ground of their glory » (p. 345).

of this land of impossible beauty and put me in the midst of ugliness » (p. 339).

In precedenza, Roderick aveva affermato: « If I hadn't come to Rome I shouldn't have risen, and if I hadn't risen I shouldn't have fallen » (p. 322). È un linguaggio figurato, questo, fin troppo significante e quanto mai denotativo di una parabola esistenziale espressa in termini di ascesa e di caduta. Ascesa (di un'altura) e caduta (da un'altura) che segnano il destino del giovane scultore.

II

Si è già accennato al reiterato richiamo nel romanzo della lessia « hill ». In effetti, già nel secondo capitolo, come s'è visto, c'è un primo ricorso a questo termine. Roderick e Rowland intraprendono quella passeggiata « over hill » (p. 25) e si fermano poi « on a grassy elevation » (p. 25) dalla quale osservano quel paesaggio sottostante di cui sopra si è parlato. Un'altura, sia essa una collina, un piccolo colle o un'alta montagna alpina, presente all'inizio come alla fine del racconto, che va a scandire drammaticamente le tappe principali dell'ultima fase dell'itinerario esistenziale di Roderick e si presenta come lo spazio fondamentale, centrale dell'intera vicenda. L'altura come luogo di isolamento e di riflessione, spazio privilegiato da Roderick, suo continuo rifugio e osservatorio ideale dal quale cogliere quegli spazi estesi che sono insieme il referente primario del suo universo artistico ma anche la sua ossessione. « He went in for long rambles, generally alone, and was very fond of climbing into dizzy places where no sound could overtake him and there [...] lounging away the hours in perfect immobility » (p. 348) [5].

[5] Sono più che evidenti le tracce dell'universo hawthorneano, come già da altri è stato messo in evidenza, in *Roderick Hudson. The Marble Faun* (1860) dovette sicuramente operare da riferimento per il James: le affinità, sia tematiche che strutturali, fra i due romanzi sono numerose. Comunque, alla luce della lettura di *Roderick Hudson* qui proposta, colpisce la costante presenza in *The Marble Faun* dell'altura: un'immagine, una struttura meno ricorrente e ossessiva rispetto al romanzo di James, è vero, però altrettanto significante e indicativa. Come in *Roderick Hudson*, anche in *The Marble Faun* la struttura profonda è sottesa da questo segmento spaziale. L'immagine dell'altura è, per così dire, intimamente connessa all'impianto strutturale del romanzo. *The Marble Faun* fin dalle prime pagine pone questo *topos* al centro del percorso narrativo. La residenza di Hilda, peraltro ricca di suggestioni simboliche, ne è il primo, illuminante esempio: la giovane pittrice vive su una torre che domina la città. Lo stesso Donatello, dopo che si è imposto un punitivo « esilio », si ritira su una torre posta all'apice di un monte nel cuore degli Appennini. Ma i richiami a questo segmento spaziale sono molto frequenti; d'altronde, lo stesso titolo del romanzo è abbastanza significativo: *The Marble Faun: or The Romance of Monte Beni.* Non mancano, infine, anche i richiami figurati, metaforici ad alture e monti, come pure centrale è il ruolo di burroni e paurosi precipizi.

A Roma, Roderick, insieme a Rowland, è solito intraprendere « [...] long slow strolls on the hills » (p. 168). E da Villa Mondragone, un altro spazio topico, Roderick può cogliere con lo sguardo « [...] the iridescent Sabine hills » (p. 169) [6]. Ma l'altura si presenta soprattutto come luogo alternativo agli interni, spazi di cui Roderick si mostra sempre più insofferente e in misura significativamente maggiore quando vede svanire la propria creatività. « I can't work any more [...] I'll go and stroll on the Pincian » (p. 167). Durante il soggiorno romano, il Pincio si rivela più volte come la meta ideale di Roderick. « He [Rowland] found him on the Pincian with his back turned to the crowd and his eyes to the beauty of the sunset » (p. 235). E l'isolamento è ancor più emblematicamente evidenziato, in questa occasione, dall'atteggiamento del giovane scultore che osserva il tramonto appartato e con la schiena alla folla, una separatezza, questa, che denuncia apertamente una condizione di incomunicabilità, un'incapacità di costruire rapporti sociali che è forse il segnale più evidente di quella crisi che lo porterà all'imminente tragica fine.

[6] In visita ai Musei Vaticani, gli stessi Rowland e Mary Garland di tanto in tanto fermano lo sguardo « [on] the softhued historic hills » (p. 255).

Anche quando avrà lasciato Roma (per stabilirsi momentaneamente a Firenze, a Villa Pandolfini situata « [...] at the top of a hill » [p. 327]), Roderick, che ormai assiste inerte, del tutto impotente all'implacabile esaurirsi di quel processo creativo già fecondo di geniali risultanze e prodigo di soddisfazioni, è mosso da quell'irresistibile bisogno di movimento, di nevrotica deambulazione che lo porta immancabilmente a intraprendere « [...] long walks over the hills » (p. 329) [7].

In Svizzera, durante gli ultimi tormentosi giorni, in Roderick cresce l'ansia ossessiva di muoversi verso l'alto e di godere la vista di grandi spazi. « [...] [he] announced his intention of climbing to a certain rocky pinnacle which [...] commanded a view of the lake of Lucerne » (p. 358). E ancora: « [...] he walked away to an isolated eminence » (p. 352). Sulle Alpi svizzere la sua tendenza all'isolamento si accentua notevolmente; il giovane alza una vera e propria barriera fra sé e gli altri. Nel corso dell'ultimo, drammatico colloquio con Rowland, Roderick, tra l'altro, rassegna all'amico questa amara considerazione: « [...] Oh, I'm fit only to be alone. It's awful! » (p. 379) [8]. E qui l'autore sottolinea come Roderick allontanandosi « [...] disappeared below the crest of a hill » (p. 379). Sarà l'ultima volta che Rowland vedrà in vita il giovane artista [9].

---

[7] Sempre a Firenze (Fiesole), lo stesso Rowland — in uno dei momenti di maggiore disorientamento e sconforto — trova temporaneo rifugio e sollievo in un convento « poised on the very apex of the great hill » (p. 233).

[8] Questa naturale propensione all'isolamento, questa tendenza verso una sorta di claustrofilia da parte di Roderick è, d'altronde, perfettamente coerente col profilo dell'artista romantico — geniale ma fondamentalmente tormentato, combattuto e soprattutto instabile — che sicuramente opera da referente per il James. « [...] it was natural that the inspirations of a man of genius should be both capricious and imperious, and on what plan had he ever started moreover but on that of diligence and claustration? » (p. 252).

[9] La figura di Roderick che scompare dietro la cima di un'altura — sempre profondamente connessa, come s'è visto, al vissuto del giovane artista — richiama un episodio del precedente soggiorno svizzero, soggiorno conseguente al primo accenno di

Da notare, ancora, come nello stesso linguaggio figurato, anche se con una frequenza limitata, ci sia il ricorso al lessema « hill » o comunque all'immagine di un'altura. « I've reached the top of the hill » (p. 63), dirà Roderick a Rowland. E James, sempre in riferimento allo sfortunato scultore, sottolinea come egli, in determinate circostanze, « [...] was perched apparently on heights of contemplation inaccessible to the others » (p. 342). In un passo in cui lo scrittore delinea magistralmente le principali linee caratteriali di Mary Garland, il suo profilo umano e intellettuale, tra l'altro si legge: « [...] she let things go [...] at the moment; but she watched them on their way over the crest of the hill [...] » (p. 253).

Da quanto detto, appare sufficientemente chiaro come questo segmento spaziale — l'onnipresente altura — sia parte non marginale della struttura profonda del testo. D'altronde, a colpire maggiormente non è tanto l'enfasi posta sulla lessia « hill », la sua ridondante e spesso inquietante presenza, quanto piuttosto il fatto che mai si possa registrarne l'assenza nei momenti topici del romanzo. Già all'inizio si segnala un episodio cruciale (la descrizione di quel *picnic* al quale partecipano, insieme agli Hudson e ai loro amici, Rowland e la cugina) i cui accadimenti hanno come teatro un'altura, un episodio che, d'altra parte, ha in sé in chiave prolettica lo sviluppo dell'intera vicenda. Intanto è subito annunciata questa naturale propensione di Roderick all'isolamento: la scelta di luoghi dove è possibile cogliere le espressioni migliori della natura e soprattutto godere la vista di quei grandi spazi che informano il suo universo artistico e intellettuale. « Roderick had chosen his happy valley, the feasting-place; he knew it well and had passed many a summer afternoon

---

crisi esistenziale e creativa. Roderick (che ha deciso di fermarsi in un villaggio alpino dove naturalmente non mancherà di « scramble about a little in the high places » [p. 95]) è fermo sul ciglio della strada intento a guardare la carrozza di Rowland che si allontana e James significativamente « fotografa » alle sue spalle « A great snow mountain » (p. 95).

there, lying at his length on the grass in the shade and looking away to the blue distances [...] » (p. 54).

È la riproposizione dello spazio americano come *locus amoenus*, un luogo incontaminato e rigoglioso, che resterà a lungo impresso nella memoria dello stesso Rowland, dove Roderick è solito fermarsi a scrutare l'orizzonte. Da questa valle, caratterizzata però da un paesaggio a terrazze, il giovane scultore e la figlia di Striker si allontanano portandosi su un'altura, che domina un lago sottostante, costituita da un prato confinante con un « dark wood ». Nell'immaginario dell'irrequieto artista questo luogo si configura come uno spazio abitato da mostri e strane creature e pare che Roderick non si sia mai spinto al di là della radura che delimita il bosco. Un luogo inesplorato, quindi, questo « dark wood » di cui il giovane teme le incognite, uno spazio che — oltre a rappresentare un *topos* emblematico, la « selva oscura », infida, popolata da alieni, una proiezione dell'inconscio di Roderick, evidente dimostrazione della sua sofferta irrequietezza interiore — opera da preludio alla sua tragica avventura europea (non sarà forse un bosco, a Villa Mondragone, lo spazio dove Roderick e Christina avranno un incontro sicuramente decisivo e ricco di conseguenze per il loro ambiguo rapporto? e ancora: sarà a Baden-Baden, ai margini della Foresta Nera, che Roderick si fermerà durante il suo non certo positivo soggiorno tedesco; è, infine, in un bosco-foresta, in Svizzera, che egli troverà la morte). Il « dark wood » si profila, pertanto, all'orizzonte come lo spazio dell'esperienza, chiara anticipazione dell'Europa, lo spazio dell'ascesa e della caduta del giovane (e, in questa ottica, fin troppo significativamente inquietanti risultano i timori della signora Hudson, che suonano come vere e proprie premonizioni, la quale, preoccupata per l'assenza del figlio rifugiatosi come si è detto sull'immancabile altura, « [...] kept all day a little meek apprehensive smile. She was afraid of an 'accident', though [...] it was hard to see what accident could occur » [pp. 54-55]).

A high-hung meadow stretched on one side to a peculiarly dark wood, in which he used to say there were strange beasts and

'monsters', who couldn't come out, but who put it out of the question that one should go in; and the meadow had high mossy rocks protruding through its grass and formed in the opposite direction the shore of a small lake. It was a cloudless August day; Rowland always remembered it [...] she [Miss Striker] [...] remained for a long time with Roderick on a little promontory overhanging the lake (p. 54).

Più tardi, a Frascati, a Villa Mondragone, abituale meta dell'itinerante Roderick, quasi si ripropone l'episodio sopra richiamato. La scena è la stessa, cambiano solo, a parte Rowland e l'amico, i protagonisti. Roderick, dopo un lungo colloquio con Rowland, si addormenta ai piedi di un pino; all'improvviso arriva Christina insieme alla madre con l'inseparabile Giacosa e il principe Casamassima. Dopo una breve chiacchierata, Christina propone di consumare la colazione all'aperto, si ricrea quindi l'atmosfera del *picnic*. L'ambiente, favorito dalle analogie col paesaggio prima descritto, sembra quasi lo stesso. Frascati è situata, com'è noto, fra i colli Albani, ed è caratterizzata da ampie zone boschive. I *topoi* fondamentali sopra evidenziati si ritrovano anche in questa occasione. L'altura è sostituita da un'ampia terrazza (ma si consideri che la località è a 320 m. sul livello del mare) che è parte dello spazio di Villa Mondragone; è però inequivocabilmente e significativamente presente il bosco. La comitiva, non diversamente dal gruppo precedente, sollecitata da Roderick, di cui è ribadita la sensibilità verso i grandi spazi panoramici, si ferma sul belvedere in contemplazione del paesaggio. « Roderick said that he could offer them nothing but to show them the great terrace and its view; and ten minutes later the little group was assembled there [...] Christina looked away at the Sabine mountains in silence » (p. 175) [10]. Anche questa volta Roderick si allontana con

[10] Alla terrazza di Roderick, il principe Casamassima oppone la sua grande e bellissima terrazza di San Gaetano, lastricata di marmo, dalla quale è possibile ammirare il golfo e intravedere il pennacchio del Vesuvio (e si sa come poi Christina finirà con lo scegliere lo *spazio* più grande e più bello, la terrazza del principe). « 'This is nothing', he [Giacosa] said at last. 'My word of

una donna, Christina, ma in questa occasione il giovane artista non rinuncia all'escursione nel « boschetto », come lo definisce Giacosa. I due restano appartati per lungo tempo. James non ci dice niente del colloquio intercorso tra Roderick e la futura principessa, ci comunica solo l'entrata e l'uscita dal bosco. È un episodio importante, questo, che segna una svolta determinante nella vita di Roderick. Ma l'evidente connotazione erotica che James ha voluto dare alla romantica passeggiata nel bosco, rimanda solo al livello più superficiale della significazione complessiva dell'episodio che ha una sua centralità nell'organizzazione delle strutture spaziali del romanzo. Quel bosco che atterriva Roderick, e che può essere letto come metafora dell'esperienza, uno spazio che il giovane non osava varcare, è ora da questi tranquillamente attraversato. Questo « viaggio » con Christina ha, in un primo momento, un effetto rigenerante per il giovane artista, egli crede addirittura di aver superato la fase di appannamento creativo di cui soffre (« I'm for work again. An idea has come to me, by a miracle, and I must try to set it up while I *have* it » [p. 190]); in effetti, sia la ragazza che Roderick rientrano da questa escursione nel bosco con un'aria visibilmente soddisfatta, come se avessero stretto un patto, come se si fossero scambiati una promessa d'amore. Rowland ritiene d'intravedere sul volto di Christina Light « [...] a faint pink flush [...] which she had not carried away with her » (p. 189), mentre negli occhi di Roderick « [...] there was certainly a *light* [...] that he had not seen there for a week » (p. 189) [11] (tra l'altro, come non notare in quel « light » uno scoperto gioco semantico argutamente imbastito dal James?) [12].

---

honour. Have you seen the terrace at San Gaetano? [...] It's four hundred feet long, and paved with marble. And the view is a thousand times more beautiful than this. You see far away the blue, blue sea and the little smoke of Vesuvio!' » (pp. 175-176).

[11] Corsivo nostro.

[12] In precedenza, Rowland, nel discutere con Roderick della sua vacillante creatività, suggerisce a questi di prendere ispirazione da Dante. L'amico ribatte sostenendo che il poeta « when his genius

Questo episodio, per certi aspetti, segna il definitivo affrancamento di Roderick dalla tutela materna e da quella sicuramente più condizionante dell'amico. Come Isabel Archer, Roderick si apre entusiasticamente, con un candore straordinario, ad una nuova esperienza: è la verifica, dagli esiti incerti, di uno spazio interiore, più che fisico, sconosciuto, puntualmente evitato in precedenza, un'avventura eccitante, ricca di stimoli, nella quale il promettente artista investe tutto il suo patrimonio affettivo e intellettuale. Ma su entrambi i versanti il fallimento è totale. Questo episodio, in effetti, darà il via ad un'esperienza tumultuosa, sconvolgente e, alla fine, devastante: è l'inizio della sua irreversibile caduta, sia fisica che artistica.

Il carattere di svolta assunto dall'episodio sopra richiamato è in effetti confermato da un altro significativo episodio ad esso immediatamente seguente e, per certi aspetti, consequenziale. È un avvenimento, questo, dal quale ci giungono i primi, inquietanti segnali (che arricchiscono di ulteriori segmenti prolettici la struttura dell'opera) di quel tragico epilogo che chiude una drammatica e contraddittoria parabola umana. Rowland, a passeggio tra le rovine del Colosseo, si trova involontariamente ad ascoltare un colloquio tra Roderick e Christina. Il luogo è quasi deserto e vi aleggia un'aria cupa e desolante (una connotazione fortemente negativa di questo spazio — « horrible place » [p. 197] sarà definito da Christina — che si ritroverà con toni alquanto enfatizzati, com'è noto, in *Daisy Miller*: evidentemente non doveva essere del tutto scomparsa dalla memoria di James la visione che del Colosseo ha Hawthorne in *The Marble Faun*). Anche in questa occasione ritroviamo lo spazio cardine della vicenda — quell'altura che di continuo ribadisce la propria presenza, sebbene sia qui diversamente concepita in quanto lo scenario ambientale ovviamente ne è privo — insieme ad una serie di significativi indizi che portano emblematica-

---

is in eclipse [is] a dreadfully smoky lamp » (pp. 169-70); una lampada che esala fumo è, di conseguenza, poco luminosa e il giovane artista, come s'è visto, ha bisogno di tanta e, soprattutto, di ben altra luce...

mente a quello spazio finale, sulle Alpi svizzere, dove si svolge l'ultimo atto della tragedia di Roderick. Quale altro fine potrebbe altrimenti avere questo strano accostamento morfologico tra le pareti alte del Colosseo e certe sporgenze dei rilievi alpini? « There are accidents of ruggedness in the upper portions of the Coliseum which offer a very fair imitation of the large excrescences on some Alpine face » (p. 192). La stessa sporadica vegetazione, fiori e pianticine selvatiche, che attecchisce negli interstizi e nelle crepe delle pareti più alte del Colosseo richiamerebbe la flora tipica della cima di una montagna. « In those days a multitude of delicate flowers and sprays of wild herbage had found a friendly soil in the hoary crevices, and they bloomed and nodded as on the shoulders of a mountain » (p. 192).

L'immagine dell'altura è quindi data dalle sommità di queste pareti, su una delle quali Christina scorge un fiore che Roderick prontamente si offre di coglierle. La parete è molto alta, priva di solidi appigli, e l'eventuale arrampicata risulta pericolosissima se non addirittura impossibile. La ragazza vorrebbe evitare l'incauto tentativo ma Roderick si oppone fermamente, il dialogo tra i due è sotteso da una fortissima tensione drammatica. « 'Should you like to have it?' [...] 'Should you like to have it?' he repeated in a ringing voice [...] 'Do you suppose I want you to get it for me?' [...] 'I'll get it for you,' he said [...] 'Are you crazy? Do you mean to kill yourself?' [...] 'You can never, never!' [...] 'I do entreat you' » (p. 196). E la eco del monito di Christina, « Do you mean to kill yourself? », come può non riportarci a quell'ultima tragica arrampicata su quel costone alpino? Il giovane è comunque deciso e si accinge a tentare la pericolosissima e disperata scalata della parete (d'altronde, non si era detto, poco prima, disposto per lei a scalare anche la volta celeste? « [...] I could scale the skies [p. 193] [13]), ma sarà il provvidenziale intervento di Rowland, osservatore non visto, come si diceva, della drammatica scena e involontario ascoltatore del colloquio, a sventare l'insano gesto [14].

Colpiscono, dopo l'intervento di Rowland, le parole di Roderick indirizzate a Christina. « Am I weak now? » (p. 197). Era quindi un gesto dimostrativo, quello di Roderick, conseguente ad un duro e inopportuno giudizio espresso dalla ragazza sul suo conto. La futura principessa aveva espresso il desiderio di incontrare un uomo forte che le desse sicurezza; forza e sicurezza che, a parer suo, Roderick, fondamentalmente debole, non avrebbe mai potuto assicurarle. E si noti, in proposito, l'emblematicità di questa affermazione di Christina, soprattutto in riferimento a quell'idea-immagine, spesso come s'è visto legata ad una metafora, di ascesa e di caduta che accompagna la parabola esistenziale del giovane scultore ed è in fondo il segno meglio caratterizzante il suo tragico destino e di questo è certamente la chiave di lettura più attendibile. « Ah, the man who's strong with what I call strength [...] would neither rise nor fall [...] » (p. 193). Christina lancia uno strano messaggio — fatto di allusioni e di insinuanti provocazioni, « For a man who should really give me a certain feeling [...] I would send Prince Casamassima and his millions to perdition » (p. 193), caratterizzato anche da una certa spregiudicatezza, « I don't know what you think of me for saying all this; I suppose we have

[13] Si è già notato, in altre occasioni, il ricorso in chiave metaforica all'idea di ascesa e di caduta, formulazione quanto mai emblematica, d'altronde, del percorso esistenziale del giovane scultore. La stessa Christina, poco dopo questo slancio galante di Roderick, significativamente e non senza ironia, sostiene: « You've gone up like a rocket in your profession, they tell me; are you going to come down like the stick? » (p. 195).

[14] È strano come Rowland, sulle Alpi svizzere, si ritroverà a vivere la stessa avventura di Roderick. Durante una passeggiata con Mary Garland, il giovane si offre di coglierle un fiore che, come quello ambito in precedenza dall'amico nel Colosseo, è praticamente irraggiungibile. « Suddenly [...] he remembered Roderick's defiance of danger and of Christina Light during that sharp moment at the Coliseum, and he was seized with a strong desire to test the quality of his own companion. She had just scrambled up a grassy slope near him and had seen that the flower was out of reach. As he prepared to approach it she called to him eagerly to stop and yield to the impossibility » (pp. 345-46).

not *climbed*[15] up here under the skies to play propriety » (pp. 193-94) — che infiamma l'animo del giovane, portandolo a quella sconsiderata reazione.

« Why have you been at such pains to assure me, after all, that you are a little man and not a great one, a weak one and not a strong? I innocently imagined at first that your eyes — because they're so beautiful — declared you strong. I think they declare nothing but just their beauty. That *would* be enough — if you were a being like me. But I want some one so much better than myself! Your voice, at any rate, *caro mio*, condemns you; I always wondered at it; it's not the voice of a conqueror! » (p. 194).

L'uscita dal Colosseo riporta Roderick sul Pincio; la traumatica esperienza, che forse per la prima volta gli ha mostrato il vero volto di Christina Light, lo allontana dalle attività creative. Pertanto, il mitico colle romano si ripropone, per il giovane artista, come lo spazio ideale. « Oh [...] I can't settle down to work after such a scene as that. I was not afraid of breaking my neck then, but I feel in a devil of a shake now. I'll go — I'll go and sit in the sun on the Pincio » (p. 199).

III

Nei momenti di più intenso travaglio esistenziale, cresce in Roderick quell'ossessiva esigenza di deambulare; il movimento che immancabilmente lo porta verso spazi isolati e quasi sempre posti in alto, se da un lato si pone come alternativa all'attività creativa, dall'altro, stranamente, è parte fondante del suo universo artistico. Si noti come, in uno dei colloqui più significativi e drammatici fra Roderick e Rowland, il giovane scultore, il quale cerca di comunicare all'amico come insondabili e misteriosi siano i motivi per i quali si spegne la creatività in un artista, utilizzi spesso metafore che implicano il tema del movimento, del viaggio, con riferimenti, attraverso appunto un linguaggio figurato, a strutture spaziali.

[15] Corsivo nostro.

« Nothing is more common than for an artist who has set out on his journey on a high-stepping horse to find himself all of a sudden dismounted and invited to go his way on foot. You can number them by the thousand — the people of two or three successes; the poor fellows whose candle burnt out in a night. Some of them groped their way along without it, some of them gave themselves up for blind and sat down by the wayside to beg. Who shall say that I am not one of these? » (p. 171)

Lo spegnersi della creatività coincide inesorabilmente con la morte: « The end of my work shall be the end of my life » (p. 171). E la fine che si configura il giovane artista è legata ad una visione, tragica e bellissima ad un tempo, nella quale è travolto — dalle acque? — e portato alla deriva su qualcosa di scorrevole, implacabile e irrefrenabile come lo scorrere del getto di una fontana. È un itinerario, tutto tracciato nell'immaginario di Roderick, che si chiude nella quiete dei tropici — in quei grandi sconfinati spazi che informano, come s'è visto, il suo universo artistico — con l'immaginazione che ha esaurito il suo percorso e che è ormai « motionless ». Si ripropone, quindi, attraverso similitudini e metafore, il tema del movimento e dei grandi spazi, ma soprattutto è interessante rilevare come queste immagini evocate da Roderick richiamino, per certi aspetti, lo scenario nel quale il giovane troverà la morte: quella caduta nel vuoto, altrettanto implacabile e irrefrenabile, e l'abbondante pioggia, la tempesta che al momento imperversa.

« [...] 'I have a conviction that if the hour strikes *here*', and he tapped his forehead, 'I shall disappear, dissolve, be carried off in a something as pretty, let us hope as the drifted spray of a fountain; *that's* what I shall have been. For the past ten days I've had the vision of some such fate perpetually swimming before me. My mind is like a dead calm in the tropics, and my imagination as motionless as the blighted ship in the *Ancient Mariner*!' » (p. 172).

Appare chiaro quindi da quest'ultimo passo (il quale, come sicuramente risulterà ad una più approfondita lettura, non è di facile decodifica, numerose sono le significazioni che se ne possono dedurre, e si presta inevitabil-

mente ad una molteplicità di interpretazioni) che per Roderick non c'è creatività senza il movimento e quando l'immaginazione si spegne — bellissimo è l'accostamento a « [...] the blighted ship in the 'Ancient Mariner' » — ci si ferma: non a caso lo spegnersi della creatività coincide con la morte. E che il movimento sia la base fondante della sua poetica e insieme un esercizio vitale per il suo percorso esistenziale è dato anche da questa non meno oscura ma nel contempo e paradossalmente eloquente considerazione.

« I've a prejudice against *tumbling* anywhere [...] the pleasure of motion for me is in seeing where I go. If I don't see I don't move — that is, I but jump up and down in the same place » (p. 173) [16].

La tragica equazione enunciata da Roderick — « The end of my work shall be the end of my life » (p. 171) — è, più tardi, ripresa, anche se attraverso un registro retorico scherzoso e ironico, dallo stesso Rowland. Come l'amico, Rowland possiede facoltà immaginative e visionarie. L'espediente retorico della visione in effetti ribadisce la costruzione « prolettica » della struttura dell'opera. Rowland ha una visione drammatica del giovane, significativamente presaga della sua triste fine, che si tuffa in un abisso nebbioso. È sì una visione tragica, un « segmento proletico » anticipatore dell'imminente suicidio dello scultore, però stranamente attenuata da suggestioni estetiche che le conferiscono uno spessore quasi plastico. Non diversamente dalla visione di Roderick, da questa affiorano immagini insieme tragiche e affascinanti rette da una base retorica ispirata da una sorta di ossimoro.

The sense of the matter [...] was that if Roderick were really going, as he himself had phrased it, to fizzle out, one might help him on the way — one might smooth the *descensus Averni*. For forty-eight hours there swam before Rowland's eyes a vision of the wondrous youth, graceful and beautiful as he passed, plunging

[16] Corsivo nostro. La sottolineatura vuole marcare la significazione della lessia « tumble » per l'allusivo riferimento a quella (fatale?) caduta di Roderick.

like a diver into a misty gulf. The gulf was destruction, annihilation, death [...] (p. 232).

C'è una chiara volontà suicida in questa tragica e inesorabile sequenza elaborata dall'immaginario di Rowland. Più sfumata e ambigua è invece l'ottica del narratore. In fondo « to plunge », oltre al significato primo di tuffarsi, potrebbe anche implicare un secondo valore semantico — precipitare — che contribuisce a mantenere quel labile margine di dubbio sulla causa della morte del giovane artista: suicidio o caduta accidentale? Certo, come già si è visto, affiora a più riprese lo spettro della caduta da un'altura [17] e nelle numerose circostanze in cui si determina questa possibilità si rilevano, come sopra, quegli spazi di ambiguità, solo parzialmente espressi dall'ossimoro, significativamente presenti anche nella tragica fine di Roderick. Lo stesso Rowland, che stranamente si ritrova sempre o quasi a vivere le stesse esperienze dell'amico, è protagonista di un episodio abbastanza indicativo. Si ricorderà la visita al convento francescano di Fiesole situato « on the very apex of the great hill » (p. 233). Il giovane, che attraversa un momento di grave avvilimento, si ferma nel giardino del convento (« [...] the delightfully steep and tangled old garden which runs wild over the forehead of the mountain » [p. 233]), strutturato a terrazze, situato com'è in pendio, e l'improbabile possibilità di smottamento del

[17] Come già si è notato, James sottolinea continuamente la propensione di Roderick a isolarsi sulle cime di piccole e grandi alture e non sono rare le occasioni in cui il giovane rasenta intrepidamente gli orli di orribili precipizi rischiando la caduta. Sulla strada che lo porta verso la Svizzera, e verso la morte, Roderick frequentemente si ferma vinto dall'ossessivo bisogno di scalare e di appartarsi. « During their slow ascent into Switzerland he absented himself much of the time [...] He showed a tireless activity; his light weight and long legs carried him everywhre, and his friends saw him skirt the edge of plunging chasms, loosen the stones on vast steep slopes and lift himself against the sky from the top of rocky pinnacles » (p. 345). Si noti il significativo ritorno del termine « plunge », qui dall'autore diversamente contestualizzato.

terreno fino a un burrone ipotizzata da Rowland è da questi, stranamente, recepita con imperturbabile distacco (e si noti la riproposizione di una sorta di ossimoro: il burrone è definito « nakedly romantic » ed è strano che per lo stesso giardino, che in fondo acuisce l'angoscia del giovane, si faccia ricorso, nella sua descrizione, a termini quali « delightful » e, addirittura, « lovely »).

The garden hangs in the air, and you ramble from terrace to terrace and wonder how it keeps from slipping down, in full consummation of its dishonour and decay, to the nakedly romantic gorge beneath (p. 233).

È una circostanza, questa, dalla quale affiora, anche se velatamente, l'inquietante piacere dell' « annullamento » (e Roderick ne avvertirà ripetutamente le suggestioni) confermato peraltro dall'allusiva « confessione » resa da Rowland a un frate.

« 'My brother,' he said, 'did you ever see the Devil in person?' The *frate* gazed gravely and crossed himself. 'Heaven forbid, my son!'.

'He was here,' Rowland went on, 'here in this lovely garden, as he was once in Paradise, half an hour ago. But have no fear; I drove him out!' » (p. 234) [18].

Roderick, lasciata Firenze, in viaggio verso la Svizzera, si mostra sorprendentemente presago dell'imminente fine; confida a Rowland, ormai sempre più rassegnato ad

[18] Simili circostanze è dato rilevare anche in *The Marble Faun*. L'impulso suicida che coglie sia Miriam che Donatello ai margini della Rupe Tarpea è più esplicitamente esternato, e con impressionante freddezza, da Kenyon. Il giovane scultore — che è qui a colloquio con Donatello sulla torre di quest'ultimo — confessa: « [...] I am one of those persons who have a natural tendency to climb heights, and to stand on the verge of them, measuring the depth below. If I were to do just as I like, at this moment, I should fling myself down after that bit of lime. It is a very singular temptation, and all but irresistible [...] Have you never felt this strange impulse of an evil spirit at your back, shoving you towards a precipice? ». N. Hawthorne, *The Marble Faun*, New York, Laurel, 1967, p. 240.

alleviare le angosce dell'amico, il tragico presentimento. Esaurita la vena creativa, dopo il fallito progetto sentimentale, abbandonata l'Italia, vista come un punto di partenza verso una luminosa esperienza artistica, Roderick ritiene ormai di aver completato il proprio percorso umano e intellettuale.

« I don't want to be bad company, and in this beautiful spot, at this delightful hour, it seems an outrage to break the charm. But I'm bidding farewell to Italy, to beauty, to honour, to life. I only want to assure you that I know what I lose. I know it in every pulse, in every inch of me. Here where these things are all loveliest I take leave of them. Good-bye, adorable world! » (pp. 344-345).

E dall'immaginario di Roderick ora si delinea, con impressionante lucidità, una nuova visione dalla quale affiora l'ultima, tragica premonizione del giovane artista. È una sequenza che quasi si concreta tale è la crudezza delle immagini che scorrono. Questa volta le facoltà visionarie di Roderick riflettono le immagini della sua stessa morte.

« Dead, dead; dead and buried! Buried in an open grave where you lie staring up at the sailing clouds, smelling the waving flowers and hearing all nature live and grow above you. That's the way I feel [...] say he was buried alive, with his eyes open and his heart beating to madness » (p. 344).

Sorprende (al di là del distaccato ruolo diegetico assunto dal giovane scultore, che non si preoccupa, d'altra parte, di nascondere una sorta di compiacimento estetico) la quasi perfetta corrispondenza tra la prefigurazione immaginativa di Roderick e la drammatica realtà a cui egli va incontro. Realtà che è ormai prossima e i primi segnali, a parte i ripetuti deliri di Roderick, si possono cogliere nell'aria, nei mutamenti atmosferici che preludono alla tragedia. Lo spazio alpino assume, col progressivo peggioramento delle condizioni atmosferiche, una fisionomia sinistra. L'aria, afosa e umida, « was oppressively heavy » (p. 366) e fitti banchi di nebbia precludono la vista delle cime delle montagne avvolte da fosche nubi. È uno spazio desolato, « dreariness » (p. 367), che angoscia Rowland. E

quello che per il giovane pittore Singleton è « the biggest show the Alps can give » (p. 381), per Rowland è motivo di inquietudine e preoccupazione. « Rowland adjured him to pack up his tools and decamp, and then repaired to the house » (p. 381). La stessa Mary Garland vive un momento di agitazione che si risolve, come per Rowland, in una sorta di premonizione. Intanto, « The air [...] had become densely dark, and the thunder was incessant and deafening; in the midst of it the lightning flashed and vanished [...] » (p. 381). In un primo momento, l'assenza di Roderick, « with his passion for mooning away the hours on far-off mountain-sides » (p. 380), non desta preoccupazione. Finito poi il temporale, sarà Rowland per primo ad intraprendere le ricerche. E qui ritorna significativamente l'ombra inquietante dell'altura. Rowland si porta sui luoghi abitualmente frequentati dall'amico; è costretto, quindi, ad intraprendere pericolose scalate rasentando i margini di impressionanti precipizi, quei burroni la cui presenza è, come s'è visto, una costante paradigmatica del racconto.

> Rowland climbed into the awkward places Roderick loved; he looked down into ugly chasms from narrow steep-dropping ledges; and he was to consider afterwards, uneasily, how little he had heeded his foothold (p. 386).

E sarà appunto sul fondo di un burrone che Rowland ritroverà il corpo dell'amico ormai senza vita. È un dirupo dalle pareti frastagliate, anche se percorribili, che rendono la discesa difficile e pericolosa. L'altezza dalla quale cade o, piuttosto, si lancia Roderick deve essere considerevole, se Rowland per coprire la distanza che lo separa dall'amico ci impiega dieci minuti. Roderick giace sul terreno, così come aveva presagito, con gli occhi aperti rivolti verso il cielo — « with his eyes open [...] staring up at the sailing clouds » (p. 344) — forse nell'ultimo, disperato tentativo di godere di quegli spazi ampi e sconfinati da lui tanto amati. « Roderick's face stared open-eyed at the sky » (p. 387). Nonostante la caduta, Roderick presenta un viso per niente sfigurato. La pioggia, caduta abbondante, ha liberato il volto del giovane dalle macchie di

sangue, ma l'acqua, impetuosa, sembra essersi particolarmente accanita sul corpo di Roderick che ora al James richiama quello di un naufrago restituito alla riva. « The rain had spent its torrents upon him and his clothes and hair were as wet as if the billows of the ocean had flung him upon the strand » (p. 387). Da notare che in precedenza, durante il furioso temporale, la violenza della pioggia evocava « the sound of the deeps about a ship's sides » (p. 382). E questo ricorso all'immagine dell'oceano, con una similitudine di grande suggestione estetica, che restituisce il corpo del giovane artista, non fa che accrescere l'emblematicità di questa « morte annunciata ». L'oceano rientra tra quei grandi spazi che informavano la poetica del giovane, spazi, non esclusi quelli astratti e incommensurabili, che ambiva far riflettere dal suo universo artistico. « I mean to do the Morning; I mean to do the Night! I mean to do the Ocean and the Mountains, the Moon and the West Wind » (p. 87).

Se si ritorna alla tragica premonizione di Roderick, non si può non sottolineare, come già si è anticipato, la perfetta e impressionante concordanza con la realtà. Roderick, che giace morto con gli occhi rivolti al cielo, ci rimanda a « Buried in an open grave » (p. 344) che è forse l'immagine più sconvolgente di quella sua drammatica visione. Ma gli stessi ossimori che rileviamo in questa tragica descrizione del ritrovamento di Roderick (sul cui volto si legge « a noble expression of life [...] The eyes were the eyes of death, but [...] when he [Rowland] had closed them, the whole face seemed to revive », anzi addirittura appare « innocently [...] fair » [p. 387]) ci rinviano a quelle suggestive e nel contempo impressionanti immagini che il giovane artista evocava. « Dead, dead [...] you lie staring up at the sailing clouds, smelling the waving flowers and hearing all nature live and grow above you » (p. 344). Anche qui, paradossalmente, la morte non cancella la vita — « he was buried alive with his eyes open » (p. 344) — con Roderick che riesce perfino a cogliere i « segnali » della natura che, imperturbabile, continua il suo ufficio. Una natura di cui Roderick, come si diceva, ha una visione idilliaca e con la quale instaura un rapporto quasi mi-

stico. È sua aspirazione « to commune with nature » (p. 378); altrove si sottolinea come egli ami appoggiarsi « on the pure bosom of nature » (p. 95) e come la natura sembra « not to contradict him » (p. 352). E si ricorderà come Roderick individuasse proprio nelle « Forces » e negli « Elements and Mysteries of Nature » (p. 87) il referente primario del suo universo artistico. Ma si noti alla fine la furiosa confluenza delle forze naturali, dei cosiddetti quattro elementi (terra, acqua, aria e fuoco [19]) alleati in un'operazione distruttrice. Quella natura, presente in tutti gli scenari possibili dell'immaginario di Roderick, che nel nuovo mondo abbiamo visto esprimere potenzialità creative e vitalizzanti è qui impegnata in un'azione annientatrice e devastante. La dialettica spaziale Europa-America segna ora il momento di maggiore tensione drammatica. Rowland, che è in angosciosa attesa di soccorsi, si rassegna alla macabra compagnia di questo costone (l'altura) che lo sovrasta dominandolo e, paradossalmente, per il giovane questo burrone costituisce, in uno spazio desolato, l'unico anello di congiungimento con la realtà. James esprime lo smarrimento e l'angoscia di Rowland facendo ricorso ad un'altra, bellissima, similitudine. « The great gaunt wicked cliff above them became almost company to him, as the chance-saved photograph of a murderer might become for a shipwrecked castaway a link with civilisation [...] » (p. 388). È uno spazio alieno, « wicked », lontanissimo da quel « generous Connecticut » (p. 25) di cui il giovane cultore d'arte, come già è stato notato, aveva previsto che un giorno in Europa avrebbe avvertito una struggente nostalgia. « [...] suddenly a strange feeling of prospective regret took possession of him. Something seemed to tell him that later, in a foreign land, he should be haunted by it, should remember it all with longing and regret » (pp. 25-26). È la fine. Ora si avverte solo il terrificante « rumore » del silenzio, dopo la tumultuosa tempesta. È la stessa, tragica, macabra quiete che domina l'oceano dopo

[19] Il fuoco è dato dai fulmini che, durante il violento temporale, tagliano il cielo.

l'affondamento del *Pequod*, quando l'impeto distruttore di Moby Dick si è ormai spento, con l'unico superstite che si allontana. E tale deve sentirsi Rowland, una sorta di naufrago, così come Roderick in precedenza è stato visto da James, in uno spazio inospitale e infido. Egli è solo a vegliare il corpo dell'amico ai piedi di un'altura, ossessivamente presente e altrettanto ossessivamente cercata e sfidata da Roderick, che resta in fondo un oscuro, indecifrabile *topos*, una metafora affascinante e misteriosa che nasconde forse il significato di un'esistenza sofferta e tormentata. Quello dell' « espatriato » Roderick è, come si diceva, il tipico ritratto dell'artista romantico inquieto, insofferente agli spazi domestici — che trova limitanti, soffocanti — incompatibili con una creatività che cerca nuovi referenti geografici, nuove culture e, soprattutto, una nuova dimensione intellettuale che il giovane artista crede di trovare nella vecchia e ingannevole Europa. Ma il viaggio, appunto, può anche deludere le attese, riservare incontri sconvolgenti, risolversi infine in un amaro itinerario interiore, un'impietosa rivisitazione della propria coscienza nella vana ricerca di uno spazio ideale, mentale: uno spazio vuoto, anonimo, ai confini del nulla.

recensioni

D. Carroll, *Paraesthetics. Foucault, Lyotard, Derrida*, New York & London, Methuen, 1987, XVIII+219 pp.

S.H. Olsen, *The End of Literary Theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, 232 pp.

P. Parrinder, *The Failure of Theory. Essays on Criticism and Contemporary Fiction*, Brighton, The Harvester Press, 1987, XI+225 pp.

Una delle epigrafi apposte da Patrick Parrinder a *The Failure of Theory* recita: « Good criticism should be written with love, authority, and a wish to improve the world » (Christopher Priest); le altre due — dal romanzo di B. S. Johnson *The Unfortunates* e dalla *Biographia Literaria* di Coleridge — sottolineano, rispettivamente, la funzione della critica come ausilio ad una migliore scrittura creativa e il pericolo, sempre presente nella storia della letteratura, di scambiare paradossi ed ovvietà per verità nuove e sconvolgenti. Con queste inequivocabili premesse Parrinder intende attaccare, col suo volume, quel tipo di atteggiamento, individuabile in gran parte della critica contemporanea, che privilegia l'elaborazione e la discussione teorica rispetto alla lettura interpretativa dell'opera letteraria. Un suo recensore, riferendosi sia alle forme più inquietanti di « fictional fantasy », o metanarrativa (che hanno i loro precursori in Kafka e Beckett), sia a una voga culturale assai diffusa che va sotto il nome di metateoria, ha definito questi due movimenti tipici del clima intellettuale e della scena letteraria attuale, in cui « a familiar and highly regarded way of doing things — 'making sense' of literary works, writing realistic fiction — is under attack » (Alex Zwerdling, « Post-Humanism », *London Review of Books*, 15 October 1987, p. 9). *The Failure of Theory* entra, appunto, in polemica con certi assunti delle teorie critiche oggi più accreditate, quali la morte dell'autore, la fine del 'realismo classico', la crisi della letteratura come categoria ridondante ed elitaria, l'esistenza di una « rivoluzione teoretica » nelle odierne scienze umane, il compito del cri-

tico-come-teorico di mettere a nudo le implicazioni politiche di qualunque 'discorso'. Ma è soprattutto il ruolo della Teoria Letteraria (con le iniziali maiuscole) come oggi è intesa da più parti — una disciplina a sé, che tende a sostituirsi al testo e che, nella presunzione di liberare il lettore dalla schiavitù dell'autore, impone una nuova egemonia, quella del critico — a sollecitare l'attacco di Parrinder. Il suo sospetto nei confronti della teoria (« Theory is all-devouring, consuming theories, anti-theories, and non-theories alike. Polemics against Theory are themselves a species of theory », p. 11) lo induce a giustificare l'eventuale lettore che volesse tralasciare la prima parte del suo volume (sul dibattito teorico, appunto) per rivolgersi direttamente alla seconda (su testi e autori).

The Failure of Theory si compone, infatti, di due sezioni che potrebbero rimanere separate fra loro ed essere lette indipendentemente l'una dall'altra, anche se la seconda è implicitamente una sorta di esemplificazione del tipo di critica difesa da Parrinder nella prima. Qui sono passati al vaglio i postulati di alcuni critici di area anglo-americana (Catherine Belsey, Terry Eagleton, Stanley Fish) attraverso lucide e stringate contro-argomentazioni che ne evidenziano contraddizioni e punti deboli, ma vengono anche rivalutati i contributi alla ridefinizione del canone letterario offerti da William Empson, Max Raphael e Raymond Williams in rapporto alla cultura proletaria; nella parte analitica sono discussi, con risultati assai convincenti, sei romanzieri contemporanei (B.S. Johnson, Doris Lessing, Muriel Spark, George Orwell, Anthony Burgess e V.S. Naipaul), le cue opere, per le diversità nel linguaggio narrativo e per le evoluzioni tematiche e ideologiche esibitevi, sfuggono a qualunque lettura tendenziosa (« today's theoretical readings are often deliberately 'misreadings' », p. 11) ed eludono interpretazioni preconcette.

Parrinder mostra grande familiarità con la tradizione teorica ed estetica (nel 1977 aveva pubblicato *Authors and Authority*) e si rivela osservatore acuto e polemico, specialmente nel disvelare la pretenziosità di talune mode culturali non aliene da un certo terrorismo intellettuale. Ma il contributo più originale di questo studio risiede nell'appello alla necessità di una critica che enfatizzi le differenze di opinione e contrasti il conformismo: « Disagreement is essential to this particular form of the learning process — which is why we speak of liberal *education*, as against political and religious *indoctrination*. A critical argument, whether it persuades or fails to persuade, has a demonstrative value for its readers... » (p. 45). In ciò l'autore capovolge la posizione di S. Fish, secondo il quale la critica è una forma di persuasione e non di dimostrazione, sicché il successo di una interpretazione è misurato dalla sua capacità di essere condivisa da quelle che il critico americano chiama « interpretive communities », gruppi che condividono una

serie di assunti e i cui membri non sono mai in disaccordo fra loro — quasi fossero sette religiose, commenta Parrinder.

Nel terzo capitolo, « On Disagreement and the Public Domain » (che, accanto al sesto, « Revolutionising the Canon: from Proletarian Literature to Literary Theory », è il più importante del volume), l'autore enuncia i passaggi fondamentali del suo discorso: il ritorno al metodo socratico di discussione; l'esercizio del libero gioco della mente, condizione irrinunciabile per una critica 'disinteressata' (nel senso arnoldiano); la pratica di un vigoroso e costruttivo dissenso nella sfera pubblica, secondo — e oltre — Jürgen Habermas. Proponendo un correttivo al concetto di « disinterestedness » del critico vittoriano — per il quale tatto e urbanità dovevano temperare il dibattito pubblico e mitigarne la bellicosità —, Parrinder sostiene che l'intellettuale di oggi dovrebbe usare le proprie competenze e la propria autorità per rendere possibile il dialogo socratico nell'attuale ordine sociale, lottando per una critica indipendente che, lungi dal proporre una contro-cultura separatista e, in definitiva, chiusa e prescrittiva, metta in discussione le idee dominanti in modo dinamico e rivitalizzante. La struttura del « dominio pubblico », con il proliferare di piccole unità — clubs, associazioni, giornali — che operino come fori per il libero dibattito, può fronteggiare le comunicazioni massificate ed omologanti della televisione, della propaganda politica e degli apparati ideologici di Stato, tese a cancellare il pluralismo e a scoraggiare le differenze.

Questo taglio del discorso implicitamente politico (che non impedisce peraltro a Parrinder di esprimere impazienza nei confronti di quei critici che fanno della politica una bandiera) va collegato all'impegno ideologico e culturale dei due intellettuali da lui assunti come modelli e a cui si richiama nella prefazione al volume: R. Williams e E.P. Thompson. Dal primo, in particolare, riprende quella visione dialettica fra « utopia e negatività » che è l'unica da cui possa scaturire un'alternativa all'attuale stato di cose. Ma Parrinder estende il concetto di « common culture » espresso da Williams e propone di sostituire all'etica della solidarietà di classe un'etica della tolleranza:

> In present-day society we are less aware of the dichotomy of 'mass civilization and minority culture' than of the profusion of assertive 'minority cultures' and communities based, very often, not on the workplace but on a shared ethnic, religious, political, regional, generational, or even sexual identity... Today feminism, mass unemployment and new forms of technology are severely shaking our notions of wage-labour and the workplace as the necessary prototypes of communal experience. What is needed is a new understanding of the relationship of the plurality of lived cultures to the 'common culture' composed (and imposed) by the confused mixture of nation-states, administrative areas, and economic, military, linguistic and intellectual polities in and under which we live (pp. 69-70).

Il riconoscimento della pluralità culturale e la garanzia dei diritti delle minoranze sono coerenti con l'affermazione del diritto al dissenso nell'ambito della critica letteraria. Questo punto ci riporta alla tesi centrale di *The Failure of Theory*: i rischi di mistificazione a cui può condurre la teoria allorché, nell'adottare schemi preconcetti, procede per proprio conto, ignorando, di fatto, il testo a cui pretende di riferirsi. Un precursore in tal senso è stato, secondo Parrinder, E.A. Poe, il quale nelle sue opere critiche ha cercato di rivelare i meccanismi sottesi alla composizione artistica. In « The Philosophy of Composition » (1846) — che anticiperebbe certe argomentazioni di tipo strutturalistico e decostruzionistico — Poe propone una riflessione teoretica sul proprio poema « The Raven », intendendo spiegare il testo in chiave razionale, come fosse un problema matematico, trascurandone invece i simboli, le metafore, la musicalità, il grottesco e tutti quegli elementi inconsci o casuali che costituiscono il valore del poema. Questo saggio è perciò preso da Parrinder come emblematico delle odierne teorie letterarie che, nell'esibire una estrema autoconsapevolezza, si rivelano, talvolta, limitanti e restrittive. Ciò è particolarmente vero allorché ci si trova di fronte a certi scrittori contemporanei, che appartengono a quella da lui descritta come la « Age of Fantasy ». Nella nostra epoca, in cui sembra dominare il fantastico in letteratura, questo tipo di scrittura, nelle sue diverse modalità narrative, permette di esplorare in modo innovativo, trasgressivo e persino rivoluzionario problematiche psicologiche e politiche d'attualità (da cui l'importanza di autori come Doris Lessing e V.S. Naipaul ai quali Parrinder dedica i due migliori saggi della seconda sezione del volume). Con questo tipo di opere « the theorist can be left stranded, or proved wrong, and it may be his own devices which are found to be bare » (p. 15).

Pur conducendo una brillante requisitoria nei confronti dell'egemonia e degli abusi della teoria, Parrinder finisce con l'assumere una posizione difensiva che gli impedisce d'indagare sulle ragioni che hanno portato una generazione di critici e di lettori ad una tale propensione per il discorso metateorico. È noto che la messa in crisi di concetti considerati fino a non molto tempo fa immutabili e universali come arte, bellezza ed estetica, la revisione del canone letterario — sia per la scoperta o il riconoscimento di una produzione finora esclusa o taciuta, sia per il sospetto verso una visione gerarchica della letteratura che tende a distinguere fra i 'minori' e i 'grandi' autori —, la generale sfiducia nei confronti dell'autorità autoriale intervenuta in epoca post-strutturalista e il predominare di una cultura della frammentazione, del disordine e della marginalità caratteristica dei testi post-modernisti, hanno contribuito a spostare l'interesse dal discorso estetico a quello teorico. Lo scetticismo intellettuale e, per certi versi, il disfattismo politico che caratterizza gli anni ottanta è certamente da mettere

in relazione al prevalere della metateoria presso certi settori delle odierne scuole critiche. In tal senso l'appello di Parrinder a tornare ad una più profonda ed ampia conoscenza degli autori contemporanei e delle loro opere — senza lasciarsi imbrigliare da schematismi teorici — intende essere un richiamo anche all'impegno civile e politico del critico letterario.

Affine a *The Failure of Theory*, ma più radicale nel respingere l'apporto stimolante del dibattito teorico attuale e, in definitiva, più conservatore nel richiamarsi a canoni estetici che definiscono la letteratura in termini immanenti, è *The End of Literary Theory* di Stein Haugom Olsen. Al fine di difendere l'estetica letteraria di contro alle alternative basate su teorie che di essa tengano poco o nessun conto, e ricorrendo a varie argomentazioni di natura logica e filosofica, l'autore conduce un utile confronto fra i teorici contemporanei e i sostenitori di quel tipo di critica 'tradizionale' che utilizza gli strumenti del New Criticism adattandoli a considerazioni di ordine storico e biografico e arricchendoli di riferimenti al contesto socio-culturale. Olsen sottolinea che va operata una distinzione fra i « textual features » e gli « aesthetic features » di un'opera, essendo questi ultimi non sempre riducibili ai primi. Gli elementi estetici vanno definiti secondo l'istituzione letteraria, cioè, attraverso « a practice whose *existence depends* both on a background of concepts and conventions which create the possibility of identifying literary works and provide a framework for appreciation, and on people actually applying these concepts and conventions in their approach to literary work » (p. 11). Data questa struttura istituzionale sottesa alla valutazione letteraria, i tratti estetici non possono essere liquidati come meramente soggettivi. In tal modo Olsen cerca di spostare l'enfasi dalla letteratura come testo alla letteratura come pratica sociale in cui certe convenzioni di lettura ed interpretazione governano l'identificazione dei tratti estetici. Ma, indipendentemente dai criteri da adottare nell'interpretazione di certi testi o dai parametri da assumere per l'inclusione di un testo nel canone letterario, ciò che è prioritario è il riconoscimento dell'esistenza di un canone, appunto; ne deriva — per Olsen — che compito della critica è aiutare il lettore nella valutazione estetica di un'opera, un processo, questo, che è « correctly described as an *imaginative reconstruction* of its literary aesthetic features » (p. 16).

Nella sua polemica con le teorie « sistematiche » della letteratura (« deconstruction » inclusa), colpevoli di fare « unwarranted epistemological or logical assumptions which make theory an obstacle rather than an aid in understanding the phenomenon of literature » (p. 196), Olsen contrappone una propria teoria istituzionale fondata sul principio di « irriducibilità » dell'opera, i cui tratti letterari possono cogliersi soltanto attraverso il loro riconoscimento e godimento. Un'affermazione, questa, non priva di con-

traddizioni: da una parte si sostiene che il lettore, per comprendere l'opera, deve andare oltre il materiale testuale e stabilire connessioni tematiche e strutturali che arricchiscano di significato ed interesse l'opera stessa; dall'altra, il lettore può stabilire tali connessioni soltanto se comprende il testo come opera letteraria. È un ragionamento tautologico che non aiuta ad uscire dall'*impasse*. Un altro punto debole delle argomentazioni di Olsen è l'atemporalità e rigidità imposte sia alla letteratura sia alla critica: i valori estetici non sono soggetti a considerazioni di ordine storico e il canone letterario diventa una sorta di gabbia che non ammette nuove inclusioni o modificazioni dovute ai mutamenti del gusto o dei valori della comunità. (E come non pensare a quanto affermava in *Tradition and the Individual Talent* [1917] il pur 'conservatore' T.S. Eliot, secondo il quale ogni nuova opera, venendo a fare parte della tradizione, modifica l'ordine esistente?). Infine, il privilegiare l'unità artistica di un testo rispetto ad altri elementi, se si spiega con il suo rifiuto della critica decostruttiva — da Olsen accusata di approvare soltanto i testi governati dal principio della frammentazione —, rivela anche scarsa sensibilità di fronte ad altri tipi di sollecitazione che derivano dal rapporto attivo fra l'opera e il lettore.

Avendone indicati i limiti, va però riconosciuto a questo saggio il merito di richiamare l'attenzione sui rischi rappresentati dalle odierne teorie letterarie allorché riducono qualunque pratica significante o formazione culturale a testo, abolendo le distinzioni fra il letterario e non e, con esse, ogni principio di selezione che, al contrario, è costantemente presente, seppur al livello inconscio, nelle nostre scelte come lettori.

Speculare a *The End of Literary Theory* è il terzo volume qui in esame, *Paraesthetics*, che si presenta come « a book about theory and its limitations... [but not] an anti-theoretical book, a book 'against theory', as seems to be the rage today » (p. XI). David Carroll spiega, anzi, di avere scelto Foucault, Lyotard e Derrida perché questi sono filosofi la cui consapevolezza dei limiti della teoria li ha portati, piuttosto che a rifiutarla, a lavorare « at and on the borders of theory in order to stretch, bend, or exceed its limitations... [so that] theory is continually displaced and in this way revitalized, that is, given a different form and critical function » (*ibidem*).

Carroll esordisce indicando i rischi dell'odierna « reattività teoretica » in un ritorno all'indagine umanistica in nome della storia, del reale, dell'uomo, della soggettività, e considera l'opposizione alla teoria una forma di dogmatismo. L'opera di Foucault, di Lyotard e di Derrida sarebbe 'critica' proprio nella ricerca di alternative alle ortodossie vecchie e nuove; le loro strategie come filosofi si fondano sui « poteri critici » dell'arte e della letteratura per contrastare le restrizioni della filosofia, della storia, della teoria politica e persino della critica letteraria e dell'estetica, in ciò rivelandosi seguaci e debitori di Nietzsche. Per tutti e tre le strategie 'paraestetiche' funzionano come un modo creativo di situare e sviluppare le proprie posizioni critiche; essi, infatti, ricorrono all'arte e alla letteratura quali strumenti critici contro i lacci imposti dalla teoria e al tempo stesso superano i limiti dell'estetica mettendola costantemente in discussione.

Carroll ribadisce questi punti, fin troppo reiterandoli, facendo della paraestetica una sorta di *passe-partout*. Talvolta è definita un po' semplicisticamente un approccio critico all'arte e alla letteratura, talaltra, con tipico linguaggio post-strutturalista, « an aesthetics turned against itself or pushed beyond or beside itself, a faulty, irregular, disordered, improper aesthetics..., a critical approach to aesthetics for which art is a question not a given, an aesthetics in which art does not have a determined place or a fixed definition » (p. XIV). La paraestetica non persegue né definisce nessuna metodologia di lettura ma indica un insieme di domande che ne aprono altre; non ricerca alcun fine né per l'arte né per la teoria; suo compito è ripensare le relazioni esistenti fra arte e teoria, ma anche fra queste e la storia, la filosofia e la politica.

Nel suo libro Carroll tocca alcune delle principali questioni della teoria contemporanea: lo status e i limiti del discorso critico, la possibilità di una trasgressione dell'estetico e del teoretico, la specificità dell'arte e della letteratura, il problema dell'auto-referenzialità e della *mise en abyme*, il rapporto fra giudizio estetico e giudizio politico. I singoli capitoli su Foucault, Lyotard e Derrida sono estremamente densi e rivelano grande competenza; un ulteriore merito dell'autore è di avere tracciato costanti richiami e nessi fra i tre filosofi e con Nietzsche.

I volumi qui discussi appartengono a un ricco filone di studi la cui produttività testimonia della vivacità del dibattito in corso in campo letterario, estetico e filosofico. Sia che si difendano i contributi di prestigiosi *maîtres à penser*, sia che la proliferazione di una complessa produzione teoretica venga avvertita come una minaccia alla priorità del testo letterario, sia, infine, che si esprima preoccupazione nei confronti della tendenza delle istituzioni accademiche a monopolizzare la critica letteraria — come avviene, ad esempio, in *Criticism in the University*, curato da G. Graff e R. Gibbons (Northwestern University Press, 1985) —, mi sembra che non si possa non concordare con l'idea di « dissenso » espressa da Parrinder, né con questa lapidaria affermazione di Carroll: « The best that critical thought can do is provide weapons for undoing orthodoxy, even one that might eventually be created in its own name » (p. XII).

Maria Teresa Chialant

Marjorie Garber, *Shakespeare's Ghost Writers: Literature as Uncanny Causality*, Methuen, New York and London, 1987.

La critica letteraria più recente si è scoperta meno « letteraria » e sempre più « filosofica », coinvolta com'è in questioni di carattere marcatamente ermeneutico. Connessa al problema dell'interpretazione è emersa la supremazia del linguaggio, la sua onnipresenza, il suo potere di in/formare il reale, il suo effetto di matrice socio-culturale ed infine la sua non-neutralità. Ciò ha messo in ombra il concetto di autonomia del linguaggio letterario e la possibilità di una netta demarcazione tra discorso letterario e discorso scientifico.

Ecco quindi che, sulla scorta di assunti barthesiani, foucaultiani, lacaniani, derridaiani, ecc., la riflessione critica più recente approda a nuove decodifiche semiotiche, al decostruzionismo e alla critica femminista. Il decostruzionismo si configura come una precisa componente della dialettica culturale della nostra epoca, ed in questo senso acquistano interesse i contributi specifici che ci giungono, soprattutto dal mondo anglo-americano, anche a proposito del « bardo » di Stratford.

In questo contesto, il volume di Marjorie Garber *Shakespeare's Ghost Writers* è uno dei contributi più recenti ed interessanti. Il sottotitolo: « Literature as uncanny causality » già suggerisce una dicotomia tra l'aggettivo « uncanny » (misteriosa) e la « causality » (causa), fenomeno che una certa filosofia ci ha insegnato a vedere come un fatto che va chiarito, ma che contemporaneamente sembra spiegare « la realtà ».

Già dalla definizione di letteratura come « causalità misteriosa » noi abbiamo l'idea di un meccanismo di adescamento, di provocazione all'indagine, di seduzione: la letteratura chiede di essere spiegata, promette infatti una legge di causa-effetto; eppure la letteratura rimane misteriosa, frana negli abissi dell'ermeneutica come nelle più svariate « mises en abime » della stessa testualità. La letteratura è una sorta di gorgo del Maelmstrom in cui ci spinge il bisogno di trovare un senso alle cose o forse meglio, un gorgo in cui ci porta la nostra intrinseca propensità « to make sense ».

Il caso shakespeariano è emblematico; in esso le tracce servono a continuare il gioco, non a svelare una qualche presenza. Il mistero (quello dell'identità autoriale, ad esempio) permane, come assenza e come cifra della presenza. Questo è quanto dimostra Marjorie Garber fin dal Capitolo Primo, che dà il titolo all'intero lavoro: *Shakespeare's Ghost Writers*. Esso riprende la famosissima querelle sull'identità di Shakespeare e come tale è una ricerca di presenza biografico-autoriale. Però l'autrice trasforma il proprio interrogativo in modo da chiarire che non si tratta più di chiedersi: « chi è l'autore dei drammi shakespeariani? » (William Shakespeare, Edward de Vere, Bacon, Queen Elizabeth, the Countess of Pembroke... e già siamo in un « abime » culturale-anagrafico!), quanto piuttosto di chiedersi « Che cosa è in gioco? » (p. 1) quando ci facciamo una simile domanda. La Garber, rifiutandosi di rispondere in maniera diretta all'interrogativo anagrafico, parte invece da una precisa affermazione: « The text itself is haunted by signs of rival ownership » (p. 5) ed afferma che « The plays themselves can be seen to dramatize questions raised in the authorship controversy » (p. 26). Documentando la querelle tra Stratfordiani e Oxoniensi, la studiosa di Harvard la riconduce all'universo segnico, nel quale storia e « fiction » non sono mai nettamente discoste, come ella più tardi ribadisce nel Capitolo sul *Riccardo III*.

A partire dalla definizione di « supplement » data da Derrida, il termine « ghost » ha in quest'opera un duplice valore: di « supplemento » e di « sostituto ». Come la somiglianza riporta, negandola, la presenza, così i « ghost writers » nascono nel momento in cui l'autore diventa il fantasma da cui altri (autori, lettori, critici, traduttori) ricevono il mandato di perpetuare la presenza-assenza dell'identità autoriale.

Una ricerca dell'autore svela i molteplici scrittori che, avvicinandosi al più che mai fantasmatico « Shakespeare », ne realizzano la funzione autoriale in maniera durevole. L'operazione è legittimata dal fatto che: « the appearance of ghosts within the plays is almost always juxtaposed to a scene of writing » (p. 18).

Le tracce segniche deformano, ma anche tramandano, l'identità, con il suo spessore problematico: « In this post-Mosaic transmission of the law from father to son one kind of erasure (« or wiping away ») is already taking place » (p. 19). Il tema è sviluppato nei capitoli 2, 5, 3 e 6 che riguardano opere « storiche », « politiche » ed « edipiche »: *Riccardo III*, *Giulio Cesare*, *Macbeth* e *Amleto*. In esse si cerca di dare una risposta all'interrogativo seguente: « How does the logic of ghostly authorship inform — or deform — not only the writing of literature but also the writing of history? » (p. 28).

Il rapporto tra storia e « fiction » è esplorato proprio a partire dall'universo segnico, che è matrice di entrambe. La deformazione è comunque trasmissione storica del simbolo (e viceversa). Risulta allora ineludibile la valenza significante della deformità di Riccardo III, dell'inquietudine filiale di Amleto (e di Freud), e dell'evanescente grandezza di un Cesare simbolico. Inoltre, la proliferazione del simbolo tende a colmare la paura dell'assenza, della perdita e della castrazione. Il concetto è sviluppato nell'analisi del *Macbeth* (Capitolo 5).

In quest'ottica si spiegano anche i molteplici riferimenti a Freud, lui stesso inteso come grande autore « fantasma » del macrotesto shakespeariano. Freud è implicato in prima persona nell'analisi di *Hamlet* (si vedano in proposito le pagine conclusive in

cui il ricordare è svelato appunto come re-inventare). Freud è chiamato a smascherare i meccanismi identificatori che *ci* fanno simpatizzare col narcisismo ferito di Riccardo III e con l'apparente assurdità del cedimento di Lady Anne. Freud è ancora una volta figura di rilievo nell'interpretazione della scelta degli scrigni nel *Mercante di Venezia*, in quanto la sua (affascinata, quasi «haunted») lettura di Shakespeare comporta una manipolazione abilissima di testi e codici preesistenti, nella mitologia e nel folclore. Il « fantasma » di Shakespeare non poteva dare ordine ad un migliore destinatario di tramandare, cioè di trasformare e ricordare i propri segni. In questo senso Shakespeare cattura Freud; entrambi catturano noi, ed il gioco diviene l'eterna metonimia del discorso.

Il concetto nietzscheano di « ripetizione » (ampiamente illustrato nei Capitoli 2, 3, e 6), e quello di « Prosopopeia » in de Man (« the fiction of an apostrophe to an absent, deceased, or voiceless entity ») sono funzionali, nel lavoro di Marjorie Garber, all'illustrazione del concetto che la letteratura fa di noi tutti degli « scrittori fantasma », non solo nei fenomeni della quotidiana trasmissione culturale, ma soprattutto nella nostra insaziabile attività di lettura. La lettura appare come interrogazione che persiste anche dopo l'eventuale « morte dell'autore », che anzi sembra trarre da essa forza e giustificazione.

Non appena ci ha messo in contatto con la propria realtà la letteratura si rivela un gioco perpetuo, mistero che dissemina tracce, comprensibili in base a diverse « competences », ma sempre necessariamente parziali, come gli specchi o, appunto, i fantasmi. Sembra questa la tesi centrale di questo affascinante lavoro, opera ricca di molte sfaccettature interpretative ed acute osservazioni testuali, che non possono evitare al lettore di investigare la propria consistenza di fantasma che sta al gioco di un fantasma (la Garber) che gliene ha spiegato le regole.

Angela Locatelli

Elizabeth Jean Sabiston, *The Prison of Womanhood: Four Provincial Heroines in Nineteenth Century Fiction*, Basingstoke and London, The Macmillan Press, 1987, 169 pp.

« But I could never produce a poem » esclama Dorothea rivolta a Will Ladislaw, che ribatte convinto « You are a poem ». Questo scambio di battute ci pone immediatamente di fronte al nucleo tematico fondamentale intorno al quale si sviluppa il discorso di E.J. Sabiston. La studiosa si propone infatti di indagare il complesso rapporto che si istituisce tra la donna e la sua creatività all'interno della tradizione narrativa ottocentesca.

Questo lavoro si inserisce pertanto in una tradizione di critica femminile che, a partire dagli anni '70, ha ribadito a più riprese la

centralità di questo problema ai fini di una reinterpretazione più consapevole della letteratura femminile. Un punto di riferimento senza dubbio fondamentale in questo senso è rappresentato da *The Madwoman in the Attic* (New Haven and London, Yale University Press, 1979) di S. Gubar e S. Gilbert, in cui le due autrici gettano luce sull'ambiguo rapporto che lega la donna scrittrice (ansiosa di ricevere la propria legittimazione in quanto artista) al corpus di immagini del femminile che la tradizione occidentale ha prodotto nel corso dei secoli e che sono riconducibili ai due stereotipi opposti e complementari della donna-angelo e della donna-mostro.

La letteratura femminile vittoriana non riesce ad evadere l'iconografia tradizionale, che rimane l'unico veicolo di cui la donna dispone per la propria identificazione; ne fa, tuttavia, il contraddittorio spazio di un disagio nei confronti della tradizione, disagio che si manifesta, tra l'altro, nell'oscuro ed inquietante legame che sembra unire la donna artista alla donna folle.

L'affermazione di G.M. Hopkins secondo cui « The male quality is the creative gift » (in *The Madwoman in the Attic*, cit., p. 3) esprime un principio che informa la cultura vittoriana, la quale in questo modo esclude categoricamente la possibilità di una creatività femminile, attribuendo piuttosto alla donna il ruolo di oggetto di contemplazione o di creazione estetica. Per dirla con Will Ladislaw la donna è « poem », non può mai produrre « poetry », destinata per sua stessa natura a rimanere muta. Tuttavia il panorama letterario ottocentesco ci propone dei personaggi femminili tesi al rinvenimento della possibilità di dire la propria storia, di articolare il proprio desiderio, animati da una tensione creativa vivissima che mai riesce a trovare dei canali entro cui confluire e prendere forma. A tutti questi personaggi sembra applicarsi la definizione di *artistes manqués*, ed è proprio ad essi che E.J. Sabiston rivolge la propria attenzione. Ella, infatti, identifica la persistenza di un modello di rappresentazione di una potenziale figura femminile d'artista antitetico rispetto alla convenzione romantica, e che prende forma per la prima volta in maniera consistente in *Emma Woodhouse* di Jane Austen. È così che, in opposizione alla definizione di « Pamela's Daughters », proposta per le tipiche eroine romantiche, fragili ed inesperte, E.J. Sabiston usa l'espressione di « Emma's Daughters » per designare le protagoniste di questa tradizione diversa, che trova in Emma Woodhouse, Emma Bovary, Dorothea Brooke di *Middlemarch* e Isabel Archer di *The Portrait of a Lady* le figure dotate di maggiore spessore.

Orgogliose di sé, desiderose di rinvenire un mezzo entro cui dare forma alle proprie energie, sostenute da una vita immaginativa ricca e multiforme, queste donne rappresentano versioni diverse del modello dell'artista mancata.

Consapevoli della propria irriducibilità ed eccezionalità rispetto

al gretto ambiente di provincia in cui vivono, vittime di un'educazione che le priva degli strumenti capaci di garantire una percezione lucida e completa del reale, le figlie di Emma, come Don Chisciotte, sembrano destinate allo scacco finale. È così che, pur sottolineando la diversità delle avventure individuali, E.J. Sabiston afferma la sostanziale analogia che lega le vicende di queste quattro eroine.

The one overriding similarity in the four novels is the nature of their heroines' original creative and romantic aspirations, and of their misguided attempts to impart form and beauty to the mediocrity of the life surrounding them. (pag. 16)

E ritornando su questo punto ella scrive ancora:

Any 'external' evidence of influence among the four authors who created variations of the Emma theme is less persuasive than the internal evidence of the text of their novels, in which even minor details of plot and imagery are reapeted. (pag. 6)

Bellezza, ricchezza ed intelligenza ritornano come dati costanti nella caratterizzazione di queste figure, con la sola eccezione di Mme Bovary, di origini più modeste e non certo dotata di eccezionali qualità intellettuali, quanto piuttosto di un'immaginazione ancora più sfrenata.

Un rapporto complesso lega queste figure a quelle dei loro autori, che guardano con simpatia talvolta indulgente ai loro tentativi di dar forma concreta alla propria tensione creativa, e al contempo commentano i loro fallimenti con ironico distacco, sottolineando la mancanza di disciplina e la « inarticulateness » cui esse soggiacciono. Chiuse entro il piccolo mondo di provincia, animate da un'immaginazione fertile, nutrita dalla lettura di opere romantiche, le figlie di Emma corrono costantemente il rischio di rimanere imprigionate entro l'angusto limite della propria egocentrica individualità. Il caso di Mme Bovary è in questo senso esemplare del potenziale autodistruttivo di un tale atteggiamento. Se per gli altri romanzi E.J. Sabiston parla di *Bildung*, per Emma Bovary preferisce piuttosto parlare di una *Bildung* rovesciata, il cui unico esito è l'autoannientamento.

Al di là della sostanziale identità tematica, E.J. Sabiston rintraccia nei quattro romanzi una ricorrenza di motivi e topoi sui quali indugia con particolare cura descrittiva. Val la pena di accennare in questo contesto al motivo della casa, che ritorna costantemente caricato di una duplice valenza. Luogo fisico di reclusione della donna, e quindi metafora per eccellenza della sua esclusione, la casa diviene con George Eliot e Henry James proiezione della coscienza individuale e immagine della stessa costruzione artistica, conquistando una centralità nuova nell'ambito della struttura narrativa.

Scrive E.J. Sabiston: « ...A house is also a projection of a certain individual consciousness and can thereby symbolise its inhabitant's soul even more effectively than portraiture. James sets forth the architectural analogy of « a house of fiction » in his Preface to *The Portrait of a Lady*. This house of fiction becomes... the symbol for the structure erected by Isabel's own consciousness » (pag. 13).

La *Bildung* di Isabel si compie proprio con l'edificazione di una complessa « architecture of consciousness »; incapace di creare, ella finisce col fare di se stessa un oggetto d'arte, sancendo in questo modo la propria sconfitta.

In maniera analoga anche le aspirazioni di Emma Woodhouse e Dorothea troveranno espressione entro forme deviate. Emma intreccerà improbabili relazioni tra i suoi conoscenti, Dorothea supererà il suo iniziale egocentrismo per includere anche gli altri nella sfera del suo agire.

Tuttavia, di fronte a questi esiti l'analisi di E.J. Sabiston appare insufficiente, incapace di rendere conto a pieno delle ragioni profonde di questi parziali fallimenti. Ci pare di poter attribuire a E.J. Sabiston lo stesso limite che ella attribuisce a Henry James, cioè quello di essersi fermata di fronte all' « abisso della creatività femminile », abisso entro il quale il suo discorso non penetra.

Non è un caso che nel recente studio di Maggie Humm *Feminist Criticism. Women as Contemporary Critics* (Brighton, The Harvester Press, 1986), in cui l'autrice tenta per la prima volta una sistemazione complessiva della produzione critica femminile entro correnti e aree teoriche, ella osservi a proposito di *The Madwoman in the Attic* che esso dipende « on narrative, on paraphrase, rather than on precise analysis » (pag. 62), esprimendo un giudizio riferibile senza dubbio anche al lavoro di E.J. Sabiston.

In esso, infatti, l'attenzione descrittiva non sembra accompagnata da un'adeguata consapevolezza dell'insieme dei problemi teorici che qualsiasi discorso sulla creatività femminile non può ignorare e che investono in primo luogo il rapporto donna-linguaggio, intorno al quale nell'ultimo decennio è andata elaborandosi una riflessione ricca e stimolante che vede tra le sue protagoniste studiose quali Kristeva e Irigaray.

Interrogarsi sul problema della creatività femminile, infatti, significa prima di tutto chiarire i termini entro cui si articola la relazione donna-linguaggio.

Se il soggetto si costruisce attraverso il linguaggio, quale possibilità di autoriconoscimento è lasciata al soggetto femminile all'interno del discorso logocentrico che fonda la cultura occidentale. Come afferma Irigaray, il discorso dell'Uno si istituisce sop-

primendo e rimuovendo il femminile, pluralità fluida, minaccia costante alla coerenza del Logos.

Scandagliare l'abisso della creatività femminile significa abbracciare entro l'orizzonte della propria riflessione l'insieme dei complessi nodi teorici che un tale interrogativo pone, partendo dalla contraddizione irriducibile che la donna vive nella sua ricerca di una parola capace di restituire integralmente la sua esperienza.

Marina Lops

riassunti

M. Calbi, *Il parrucchiere, il* flâneur, *il macellaio. Le pratiche di scrittura vorticista di W. Lewis e di T. S. Eliot*, XXX, 3, pp. 7-40.

This study focuses on W. Lewis and T. S. Eliot in order to analyse three allegorical figures of Vorticist writing: the hairdresser (writing as cutting), the butcher (writing as sectioning), the *flâneur* (writing as a process of revision of its own production of *simulacra*).

The contemporary cultural debate on Modernism/Postmodernism provides the general theoretical framework by means of which W. Lewis's *Tarr* is taken to be staging an uneasy oscillation between the dispersal of signifiers — which will become typical of postmodernism — and the autotelism peculiar to modernist texts, which results in the unleashing of violence against women's bodies.

R. Ciocca, *Nome e parola: la crisi del senso nel* Richard II, XXX, 1-2, pp. 59-79.

In the traditional medieval line of thought, the king was the powerful symbol of a perfect and ordered world-picture in which the words and the names maintained only one possible relationship with the thing named. Being himself a liar, Richard betrays one after the other the supporting values of the sacred monarchy and its corresponding world-view, precipitating the crisis that will end in the beginning of a new era and in the rise of a new kind of power: the modern monarchy. Victim of his king's deceitfulness, Henry Bolingbroke learns from him how to turn the situation to his own advantage becoming first a dissembler and afterwards the embodiment of the Renaissance ideal of kingship.

C. Corti, *Shakespeare e i luoghi storici: spazio della drammatizzazione/drammatizzazione dello spazio*, XXX, 1-2, pp. 1-28.

This article analyses the semiotics of space in Shakespeare's histories showing how the analogical impulse enriches its referentiality with an overwhelming symbolic significance: visible spaces, as well as invisible spaces, are organized according to a

semantic, axiological and ideological hierarchy, whose staging is given full meaning to only through a semantic, axiological and ideological decoding from the theatrical audience.

D. Cuccurullo e F. Ferrara, *Sostanze mitiche e forme rituali del primo 'teatro dei re inglesi' di Shakespeare*, XXX, 1-2, pp. 81-111.

The ritualistic element of medieval drama is residually present in Shakespeare's early histories (*1,2,3H6; R3*), both in content and in form.

In content they contribute to the shaping of Shakespeare's dramatic structures: the cyclic organization of the whole set of histories (derived from medieval mysteries) is their major upholding structure. Within this, the ritual structure of the 'fall' (derived from the medieval conception of tragedy) is the chief organizing device of characters and events.

In form, the cycle generates the structure of prophetic language, through which the whole pattern of the cycle is continually recalled. To the fall is connected the 'complaint', the most common form of set speech in these histories.

The characters have, in some instances, the flat appearance of the figures in the moralities, but often they develop a tridimensional aspect derived from the observation of life.

From these realistic features spring those idiosincratic linguistic usages which lead to the framing of S.'s new diction based on psychological observation.

D. Daniele, *'La pinna fra le acque'. I margini del discorso in* To the Lighthouse, XXX, 3, pp. 41-68.

To the Lighthouse is a fractured and jerky narrative where parentheses have the rhetorical function to undermine description and all the referential details previously given as the centre of discourse in Edwardian and Georgian writing.

By recording all the displacements and fluctuations of the human mind in the major body of the novel, Virginia Woolf situates the external features of reality in subordinate clauses. Following the tortuous ways of Lily Briscoe's mind, brackets finally dramatize the delay of the « moment of being », the broken rhythm which takes the creative enterprise of a woman painter, continuously interrupted by the disturbing presence of male characters, and by all the odds and ends of ordinary life impinging on the artist's desire for beauty.

F. de Giovanni, *Le tre voci di Faulconbridge: itinerari della parola e del ruolo nel* King John, XXX, 1-2, pp. 113-146.

The Bastard Faulconbridge, far from being « a ficelle playing a variety of roles », is the central character of *King John*, often considered the least successful of the history plays because of its lack of a major figure which gives unity to the drama. The evolution of his use of language keeps up with his political growth: through three subsequent steps, Faulconbridge — in the beginning, simply a faithful subject whose rude speech is utterly inadequate for the court — becomes the one who « speaks for England », the embodiment of the national values of justice, legitimacy and peace, taking over the king's role.

M. Del Sapio, *Chi ha inventato Larissa: idilli anagrammatici e critica del nome in* Thru *di Christine Brooke-Rose*, XXX, 3, pp. 69-98.

Written in the reckless mode of a seminar, Christine Brooke-Rose's novel *Thru* is analyzed as a self-erasing writing and a deployment in a narrative form, of a Lacanian/deconstructive theory of the text. Within such a metanarrative context, narration is seen as a never-ending substituting process by which reality is made present through exhibiting its very absence. Narration thus turns into abysmal mirroring effects and into anagrammatic forms of repetition and displacement.

Characters themselves are seen as a part of a continual rehandling of the signifiers, existing as they are only through a sort of a seminar horizontal transfert, a coming alive and disappearing according to a constant mutual reinvestment of desire.

In the theoretical setting of the novel, Larissa is not quite seen as embodying a female character but rather as a paradigm of the 'feminine', a network and a palimpsest of names, a paramount figure of a never fulfilled linguistic *quest*, through which Cristine Brooke-Rose constructs her feminist critique of the character.

L. Di Michele, *'History plays' come scena della sottrazione del discorso popolare*, XXX, 1-2, pp. 147-175.

The author of this article argues that Shakespeare's histories provide a textual and ideological place where the contradictions of the Elizabethan society are prominently and dramatically displayed. The analysis of the *Henry IV* plays and *Henry V* shows that many different types of hegemonical practices are at work, which con-

tribute to the substantial deletion of the popular discourse out of texts which thus strengthen the general opinion according to which the powerful can practice their political invulnerability at the expense of those who are indeed politically vulnerable. In this respect, the relation between Hal and Falstaff becomes exemplary of the complex ideological operation through which the popular discourse is substracted from the textual and social scene.

L. Isoldo, *Le funzioni e i significati delle strutture spaziali in* Roderick Hudson *di H. James*, XXX, 3, pp. 99-130.

Space has a central function in many of James's novels. The present article attempts to analyse both material and symbolic space in *Roderick Hudson*. The significance of these structures, and above all the significance of an inner space as a disquieting metaphor of life, connects with the complex dialectics between Europe and America, which is a problematic refertn always present in the early novels of H. James.

A. Lombardo, *I drammi storici e il metateatro*, XXXI, 1-2, pp. 29-44.

This article, dealing with the whole corpus of Shakespeare's histories, examines the shaping of a new poetics for the new political theatre which draws on the medieval dramaturgy of power and an emerging dramaturgy which tries to capture the subtelety and complexity of power relations in Tudor political drama. When Shakespeare turned to history, he had no classical models to guide him: he had to find a pattern of his own; he had to 'invent' secular history and to experiment with new rules and new textual structures. His histories are therefore not only analogic representations of the powers of parents, princes and playwrights, the fashioning of children, subjects, and plays: they also call attention — metadrammatically — to their own artifice, their own artistry.

A. Notaro, *Falstaff, profeta disarmato*, XXX, 1-2, pp. 177-194.

While Falstaff has always been regarded simply as the typical 'Lord of Misrule', Carnival has merely been used to provide stock images for the practice of theatre. This study is an attempt to place the character of Falstaff inside a recent hermeneutic pattern which considers Carnival under a different light: as a rite able to supply the underlying logic of the interaction between the dramatic text and the ideological horizons of Elizabethan England.

Consequently, the already exorbitant figure of Falstaff swells to an even greater proportion, revealing new and unsuspected meanings. Falstaff's carnivalesque misrule is an effective way to criticize the public and political, as well as the private, misrule of established authority.

A. Serpieri, *Shakespeare: la storia, le storie*, XXX, 1-2, pp. 45-57.

A deep relationship between the forms of Shakespearian histories and the sense of tragedy as it is handed down from the past through narrative sources to the Elizabethan playwright is explored in this study. The notion of liminality, the uses of *mythos* and historical narrative and poetical sources, the dialectical movement between the past (when the actions portrayed took place) and the present (when the dramatist gives shape to his own reading of the past in the light of his own present) are here examined to demonstrate the tragical quality of Shakespeare's history.

S. Tondo, *La metamorfosi come strategia egemonica in* Henry V, XXX, 1-2, pp. 195-236.

This article shows that in *Henry V* Shakespeare rather than uncritically supporting the established political system, reveals the strategies of power in the complex construction of a dominant national ideology in the Elizabethan age. This is demonstrated in the following points: (a) the disparity between historical sources and Shakespeare's version of Henry V's policy; (b) the complex characterization of the king as a skilful politician determined to employ those strategies necessary to the formation of hegemony; (c) epic patriotism undercut by comic scenes and the alienation effect of Choruses which finally break the unity of the drama; (d) modern uses of *Henry V*, especially Olivier's 1944 film, where the king functions as a myth representing consensus and harmony in war-time Britain.

INDICE DELL'ANNATA XXX (1987)

ARTICOLI E SAGGI

RECENSIONI