

ISSN: 0391-5956

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

anglistica

direttore, Fernando Ferrara

COMITATO DI REDAZIONE

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

XXXI, 1-2

1988

INDICE

ARTICOLI E SAGGI

Premessa	pag. 1
Fernando Ferrara, <i>Otto trasgressioni di D. H. Lawrence alla ricerca di antichi confini</i>	» 7
Alessandro Serpieri, <i>La trasgressione moderna e postmoderna: vertigini di superfici</i>	» 33
Annabel Dicks, <i>Desire and Denial in Salome</i>	» 53
Livia Fascia e Paola Marcialis, <i>La trasgressione e il testo fantastico</i>	» 71
Claudia Corti, <i>I trasgressori di W. Blake</i>	» 85
Paola Elia, Laura Gentile de Fraia, Carmela Formisano, Alfonsina Scarano, <i>Famiglia, controllo e trasgressione in The Beggar's Opera di John Gay</i>	» 107
Daniela de Filippis, <i>Moll Flanders, cronaca di una narrazione censurata</i>	» 125
Stefania Tondo, <i>Il 'Brave New World' di Alice</i>	» 155
Alessandra Ruggiero, <i>The Beggar's Opera, ovvero il travestimento parodico del linguaggio sentimentale</i>	» 181
Anna Notaro, <i>L'arabesque narrativo di Angela Carter</i>	» 199
Isabella Caschera e Maria Laudando, <i>Comico, grottesco, parodia: linguaggi della trasgressione</i>	» 217
Laura Di Michele, <i>La doppia trasgressione della scrittura femminile</i>	» 235

AION

anglistica

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

XXXI, 1-2



anglistica

TRASGRESSIONE

IST. UNIV. ORIENTALE
N. Inv. 53609
Dipartimento di Studi letterari
e linguistici dell'Occidente.

NAPOLI 1988

articoli e saggi

Questo fascicolo di Anglistica contiene le relazioni e le comunicazioni che sono state presentate e discusse in occasione del Seminario di Studio su "I linguaggi e la scrittura della trasgressione", tenutosi nel maggio del 1988 a conclusione delle attività didattiche e di ricerca sperimentale in laboratorio svolte durante l'anno accademico 1987-88 in piena collaborazione fra docenti, coordinatori e studenti del corso di Lingua e letteratura inglese del IV anno.

Al Seminario hanno partecipato alcuni relatori 'esterni', particolarmente esperti negli argomenti proposti, i docenti e i coordinatori impegnati nel corso e nei seminari collaterali e gli studenti che hanno illustrato i risultati delle esperienze fatte durante un intenso anno di studio. Il corso aveva esplorato esempi di scrittura, creativa e critica, volti a individuare il territorio ambiguo e affascinante della 'trasgressione' su cui si sono spesso incontrati letterati, artisti e critici letterari di diversa formazione culturale e ideologica. La mappa che ne era derivata aveva consentito di sottoporre a indagine serrata e approfondita le ricche tematiche e i multiformi linguaggi attraverso cui la 'trasgressione' trovava variegata e significative espressioni dall'epoca di Defoe a quella contemporanea di

Angela Carter. Il superamento del limen (letto in chiave semiotica, antropologica e sociale), il sovvertimento di pratiche letterarie e sociali 'naturalizzate' da secoli di egemonia culturale, il divertimento ironico e dissacrante di letterati e artisti che capovolgono estetica e ideologia dominanti, il piglio profetico e le decostruzioni linguistiche ed estetiche di coloro che smantellano le sicurezze del già noto sono state oggetto di studio del corso e hanno offerto lo spunto iniziale da cui procedere a un dibattito più ampio, a un confronto con le riflessioni critiche di coloro che a quel Corso non avevano preso parte e che sicuramente avrebbero richiamato l'attenzione su altri interessanti punti di vista, su altre importanti possibilità interpretative.

Per ovvie ragioni, questo fascicolo non può riprodurre il Seminario nella sua interezza, dato che quasi tutti i presenti hanno preso parte attiva ai lavori con quesiti occasionali e talvolta anche con interventi assai protratti e articolati. Gli studenti sono stati fra coloro che più hanno vivacizzato il Seminario, intervenendo con sicurezza e competenza sia sui discorsi di natura teorica che sulle singole analisi di testi e di tematiche particolari. Le loro voci, tutte senza alcuna eccezione, sono idealmente 'iscritte' nelle comunicazioni dei loro compagni di corso che vengono qui riprodotte per intero. Tutti i loro materiali audiovisivi - che loro stessi hanno prodotto sugli argomenti delle lezioni e dei seminari e che sono stati proiettati e discussi durante lo svolgimento del Seminario - hanno dato contributi significativi e di qualità ai lavori del Seminario.

I colleghi delle università di Macerata (Claudia Corti) e di Firenze (Alessandro Serpieri)

hanno proposto all'attenzione dei partecipanti al Seminario discorsi altamente sofisticati, di ampio respiro e di grande originalità, imprimendo così un impulso notevole al dibattito. Claudia Corti, nel suo "I trasgressori di William Blake", ha discusso con rigore estremo delle modalità teoriche e pratiche attraverso cui il paradigma della Trasgressione si manifesta - nell'opera poetica di Blake - in forme plurime, operando su molteplici livelli (gnoseologico, estetico, religioso e poetico) e articolandosi in corrispondenze perfettamente simmetriche fra figure maschili e figure femminili. Alessandro Serpieri, con il suo densissimo "La trasgressione moderna e postmoderna: vertigini di superfici", ha sapientemente dimostrato come alcune tendenze centrali dell'epoca moderna, molti paradigmi e perfino alcune espressioni linguistiche - connesse con l'idea di trasgressione e generalmente ritenute tratti specifici della nostra età contemporanea - siano già rinvenibili nell'età di Shakespeare e Cervantes, di Donne e Calderon, sia sul piano estetico che su quello epistemologico.

Le relazioni 'interne' hanno toccato i vari nodi problematici e i vari ambiti testuali e culturali connessi con la 'poetica e la politica della trasgressione' e reperiti in un arco temporale che include l'epoca di Defoe e Gay, di Carroll e Wilde, di D.H. Lawrence e Angela Carter. Fernando Ferrara, nel suo ricco e problematico intervento su "Otto trasgressioni di D.H. Lawrence alla ricerca di antichi confini", ha individuato e discusso le nuove, trasgressive, norme della scrittura mitica, totalizzante, lawrenciana, norme che coinvolgono - nello stesso tempo - l'aspetto contenutistico, e quello espressivo, sì da provocare profonde mutazioni nelle strutture

artistiche, nelle strutture del sentire e nelle strutture dell'essere. Tali mutazioni, per il profeta Lawrence, condurranno al recupero di antichi confini ormai smarriti. Daniela de Filippis, nel suo "Moll Flanders, cronaca di una narrazione censurata", ha analizzato la strategia narrativa cui ha fatto ricorso Defoe per rivestire la sua storia trasgressiva di una patina moralistica che la rendesse accettabile. In tale senso, va dunque interpretata la crescente scomparsa - fino al silenzio - della voce dell'eroina-narratrice, sommersa dalla voce e dalla presenza 'editoriale' dell'autore che impone la propria legge. Annabel Dicks, con il suo "Desire and Denial in Salome", ha interpretato l'opera wildiana come massima espressione della radicale opposizione dell'autore alla colonizzazione e alla conseguente sacralizzazione della sfera sessuale che diviene una sorta di santuario metaforico dei valori della borghesia vittoriana. Anna Notaro, nel suo "L'arabesque narrativo di Angela Carter" si è spostata nella nostra epoca e si è interrogata sulla qualità autenticamente trasgressiva e demitizzante della ri-scrittura rovesciata delle favole classiche, giocata tutta sull'uso del pastiche, dello stile barocco e grottesco: il tutto è visto come una delle molte manifestazioni del postmodernismo. Stefania Tondo, nel suo "Il 'Brave New World' di Alice", ha riletto il personaggio carrolliano e le sue avventure in territori esotici e sconosciuti come parodia della letteratura dei viaggi e del colonialismo inglese di fine secolo. Laura Di Michele, nel suo "La doppia trasgressione della scrittura femminile", ha affrontato la questione della formazione di una consapevolezza e di una identità 'femminile' della scrittura delle donne.

La trasgressione della donna è almeno duplice: è fuga dal confine imposto dal dominio della scrittura patriarcale e, nell'allontanamento, essa è anche imitazione, sia pure già differente, di tale scrittura; è, in seconda istanza, formulazione di un alfabeto e di un vocabolario dell'Immaginario, del Desiderio e dell'Altro che permettono di sperimentare un tipo di scrittura 'tipicamente femminile', autonoma, capace di sconfiggere il grande sistema del Simbolico, dell'Ordine e del Civilizzato.

Gli studenti hanno dato voce alle loro comunicazioni, interponendosi efficacemente alle altre relazioni. Livia Fascia e Paola Marcialis, nel loro "La trasgressione e il testo fantastico", hanno affrontato - sulla scorta degli scritti di Todorov, Jackson e altri critici e facendo ricorso all'analisi di vari racconti fantastici - il problema della relazione fra i contenuti ('uncanny', 'marvellous', 'fantastic') e le modalità espressive del racconto fantastico, costruito su un forte impianto logico-razionale. Paola Elia, Laura Gentile de Fraia, Carmela Formisano e Alfonsina Scarano hanno messo insieme le loro risorse per discutere di "Famiglia, controllo e trasgressione in The Beggar's Opera", mostrando come Gay getti nel discredito i valori della nuova famiglia borghese attraverso la parodia che ne offre la famiglia Peachum. Dal canto suo, Alessandra Ruggiero ha proseguito l'indagine su The Beggar's Opera e, con il suo "The Beggar's Opera, ovvero il travestimento parodico del linguaggio sentimentale", ha discusso i vari modi attraverso cui la parodia - intesa in senso bachtiniano - capovolge e trasforma le convenzioni linguistiche tipiche del genere sentimentale primoseptecentesco. Infine, Isabella

Caschera e Maria Laudando, con il loro "Comico, grottesco, parodia: linguaggi della trasgressione", hanno illustrato con meticolosa attenzione e competenza le più recenti teorie relative alle tre categorie del comico, del grottesco e della parodia, mostrandone di volta in volta, con esempi desunti dalla letteratura settecentesca e contemporanea, le operatività critiche nella discussione di ciò che attiene alla trasgressione.

OTTO TRASGRESSIONI DI D. H. LAWRENCE
ALLA RICERCA DI ANTICHI CONFINI

di
Fernando Ferrara
(Napoli)

Una spiegazione merita il titolo, che sembra contraddittorio. In certo senso, infatti, il concetto di trasgressione (etimologicamente: 'andare' 'oltre' e quindi 'varcare il confine' e cioè 'infrangere la norma') si oppone al concetto di 'confine', che appunto indica la norma. Ma l'aporia mi sembra sanata dalla qualificazione 'antichi' confini che vuole individuare l'esistenza e l'esigenza di norme più remote e quindi più autentiche; dimostrando il carattere etico, addirittura moralistico (sia nel campo dell'arte che in quello dei comportamenti) della ricerca lawrenciana.

È vero infatti che Lawrence è il maggior profeta di una rivoluzione culturale del '900, colui che ha più di ogni altro predicato l'abbattimento delle norme e delle regole artistiche, morali, sociali e di costume. Delle regole, però, deteriori e degenerate della sua contemporaneità. Vero è anche che L. è probabilmente il puritano più intransigente fra gli autori del primo '900; ed è per questo che le sue trasgressioni mirano al recupero di norme limpide, serie e belle reperibili entro antichi confini e più rigorosi¹.

¹ È questo il senso dell'appassionata difesa di R. Hoggart, pronunciata in occasione del 'Processo a *Lady Chatterley's Lover*' nel 1960. Il titolo di questo romanzo sarà d'ora in poi indicato con la sigla L.C.L.. La difesa di Hoggart è stata poi pubblicata come « Saggio introduttivo » nella storica edizione della Penguin Books (1960). Tutte le citazioni da questo e da altri testi di D. H. Lawrence (d'ora in poi indicato sempre come L. o D.H.L.) sono ricavate dalla edizione della Penguin Books.

Questa contraddizione — così nuovamente riproposta — si sana pensando all'intenzione sempre presente in L. di distruggere (con le sue trasgressioni) le norme contingenti imposte da una fatua cultura dell'ipocrisia e della distruzione della natura per costruire nuove norme rapportabili all'umanità nella sua autenticità naturale e al cosmo come macrostruttura dotata di un'interfaccia totalizzante con la vita dell'uomo.

Ma la riflessione su trasgressione può essere estesa, oltre L., al significato di tutta la vera arte.

E certo mi pare opportuno notare che la tendenza di ogni manifestazione artistica è di proporre trasgressioni rispetto alla norma dei linguaggi adottati. Di fatto ogni processo artistico è un'esplorazione nel linguaggio e una ricerca di nuove sue funzioni. E ogni esplorazione di nuove dimensioni linguistiche implica un diverso e aggiornato contatto con il reale. Il nuovo sottocodice artistico si connette cioè a un codice culturale coerentemente mutato. Dalle trasgressioni (specie da quelle artistiche che sono le più complesse e consapevoli) si originano le nuove funzioni linguistiche che sono necessarie a interpretare una realtà mutata; le trasgressioni diventano, col tempo, se funzionali, a loro volta norme.

L. non crede a questa regola e funzione dell'arte e trasgredisce anche in questo: L. non accetta di fatto l'ideologia del progresso che è implicita in ogni dottrina che vede l'immancabile positività di ogni evoluzione. Egli sa, invece, che esistono cambiamenti in peggio e innovazioni che sono negative e malefiche.

Secondo L. infatti anche le strutture artistiche si sono trasformate nel tempo evolvendo verso una sempre più meticolosa specializzazione: questa linea di evoluzione iperspecializzante è perversa, com'è noto, e conduce verso l'estinzione. Basta pensare, per un caso appartenente all'evoluzione naturale, all'iperspecializzazione del 'leone dai denti a sciabola' che in epoca preistorica viveva nelle savane dell'Africa meridionale. La sua eccessiva specializzazione (che lo fece ottimo predatore ma scarso mangiatore) ha portato all'estinzione della specie.

L'iperspecializzazione delle strutture artistiche è a sua volta perversa perché le sconnette sempre più dalla funzione essenziale dell'essere che è la produzione della vita e cioè, nel caso dell'arte, la simulazione dell'unione del maschile con il femminile che produce la vita.

Le strutture artistiche che separano narrativa da lirica, finzione da ricerca del vero, bellezza da eticità, generano discorsi specializzati ma sterili che non producono funzioni attive dell'essere in quanto non hanno mai un contatto completo con la vita dell'uomo.

L'iperspecializzazione è dunque un ramo evolutivo sterile che va abbandonato mediante la trasgressione di questa norma falsificante; D. H. L. vuole ritrovare il tronco originario in cui l'arte era un discorso più aderente all'esistenza vera dell'uomo, più adeguato per descriverla, esaltarla e guidarla. Il tronco originario è il confine antico.

Abbiamo accennato della trasgressione in L., della trasgressione nel testo artistico. Ora, per definire ulteriormente la questione, dobbiamo ampliare ancora il campo e pensare alle caratteristiche funzionali di ogni struttura generativa.

Si può con certezza asserire che ogni struttura generativa è contemporaneamente mossa da due pulsioni dinamiche complementari: la prima è di conservazione ed è sistematizzante; tende a produrre routine ripetitive e prevedibili. La seconda è di trasformazione ed è asistemica e tende a reagire originalmente alle sollecitazioni ambientali. Questa produce, attraverso la trasgressione continuata e ripetuta delle routine, mutazioni della struttura le quali, se si dimostrano funzionali, divengono poi a loro volta routine.

Conservazione (norma) e mutazione (trasgressione) sono ambedue indispensabili per l'esistenza della struttura la quale ha bisogno, per sopravvivere, di regolarità ma anche di adattabilità.

La concezione evolucionistica, prevalente alla fine dell'800, conduce le menti più intense dell'epoca a riflettere sui risultati dell'evoluzione. Molti, i più, dominati dalla parallela ideologia del progresso, tendono a sostenere che

l'uomo e la sua arte sono giunti, rispetto al passato, a stadi di evoluzione superiore. Costoro pensano a una crescita continua e lineare del processo evolutivo che condurrà alla produzione di strutture sempre più adatte all'ambiente e quindi sempre migliori.

Altre riflessioni — compresa quella di D. H. L. — osservano quel sistema complessivo di mutazioni (che possiamo grossolanamente denominare 'civiltà industriale') e notano come esso incida negativamente sull'evoluzione della 'struttura uomo': l'uomo, per adattarsi all'ambiente da lui stesso creato, si è dovuto evolvere in senso perverso, negativo.

Questo convincimento (non del tutto implausibile anche per noi oggi alla luce di più aggiornate constatazioni), questo convincimento L. attribuisce fin dall'inizio a tutti quei suoi personaggi che sono dotati della dimensione panica, che sono demoniche incarnazioni del culto della naturalità.

Fra questi si colloca Annabel che in *The White Peacock*, il primo dei romanzi di L., già riveste tale ruolo:

Aveva un'unica idea fissa: che la civiltà era un bel fungo varriopinto che portava marciume. Odiava ogni segno di cultura... era un materialista intransigente e disprezzava la religione e ogni tipo di misticismo. Quando pensava, rifletteva sulla decadenza dell'umanità, sul declino della specie umana avviata alla follia, infiacchita e marcia. «Sii un buon animale, fedele al tuo istinto animale», era il suo motto².

L'evoluzione dell'uomo e delle strutture generative che a lui fanno capo si è collocata nella direzione perversa dell'iperspecializzazione che può condurre all'estinzione della specie 'uomo': non tutte le mutazioni sono positive e l'età del jazz dimostra, per L., che l'uomo tende oramai all'estinzione.

Lo dichiara esplicitamente la voce di Mellors:

Bella roba! (egli esclama) contemplare lo sterminio della specie umana e la lunga pausa che segue prima che sorga qualche altra specie. E se si continua in questo modo, se tutti si danno da fare,

² *The White Peacock* (1977), pp. 172-173.

tutti: intellettuali, artisti e governo, industriali e operai, se tutti si danno da fare come matti per uccidere ogni sentire umano, l'ultimo residuo di intuizione, l'ultima particella di istinto sano, la cosa andrà avanti in progressione algebrica e alla fine addio alla specie umana. Addio mia cara! Il serpente inghiotte se stesso e lascia un vuoto³.

Occorre reagire. Parallelamente alla mutazione iperspecializzante e dannosa delle strutture esistenziali L. osserva un analogo fenomeno in quell'ambito di simulazione dell'esistenza che è il campo delle lettere e dell'arte.

Si impongono di fronte a tali osservazioni drastiche trasgressioni delle norme recentemente instaurate, mutazioni che possano salvare dal progresso; trasgressioni capaci di ricondurre a precedenti fasi dell'essere, dell'esistenza dell'uomo e dell'ambiente, attraverso le mutate caratteristiche delle strutture artistiche connesse. La mutazione che si vuol procurare produce strutture non più iperspecializzate, e perciò destinate all'estinzione, produce strutture dell'essere e strutture del sentire più integre e complesse, più rispondenti alle multiformi richieste di un'esistenza vicina allo stato di natura e quindi complessivamente più autentica e positiva di quella dimezzata e frazionata che l'umanità moderna conduce.

Partendo da osservazioni macrostrutturali dell'ordine che abbiamo accennato anche se molto diversamente formulate; (formulate in effetti in termini profetici ereditati da Blake e da Nietzsche), D. H. L. progetta una scrittura che sia trasgressiva ma non gratuitamente tale. La trasgressione è finalizzata a provocare mutazioni nelle strutture artistiche ma anche nelle strutture del sentire e, come risultato ultimo, nelle strutture dell'essere. E tali mutazioni potranno permettere all'umanità di recuperare quegli antichi confini entro i quali la vita dell'uomo si era svolta in contatto completo e continuo con la vita del cosmo reinstaurando una felicità dell'essere che l'umanità dell'età moderna ha completamente smarrita.

Le trasgressioni investono sia l'area del contenuto che

³ Nel cap. XV di *L.C.L.*, p. 227.

quella dell'espressione. E nell'un campo e nell'altro L. trasgredisce sia rispetto alle norme della sostanza che a quelle della forma. Trasgressiva è perfino la sequenza progressiva delle trasgressioni che infatti — contrariamente all'andamento solitamente verificato — sceglie di partire dagli aspetti più esteriori per penetrare gradatamente fino ai più interni ed essenziali.

Incominciamo dalle cose esteriori e procediamo verso quelle più interiori e consideriamo la vita come un gioco divertente. Se una dozzina di uomini si mettessero a passeggiare domani per lo Strand e a Piccadilly indossando brache scarlatte molto aderenti alla gamba, allegri giubbotti di un bel marrone aranciato e berretti di un bel verde vivace, allora sarebbe incominciata quella rivoluzione contro la noia di cui abbiamo tanto bisogno⁴.

È così che, nell'area del contenuto, le trasgressioni investono gli abiti e le abitudini degli individui per penetrare fino alle convenzioni sociali e alle strutture culturali e sociali e infine raggiungono (attraverso la sessualità e la sostituzione della razionalità con un sentire cosmico) il nucleo più intimo di ciascun individuo e dei corpi sociali.

Anche nell'area dell'espressione (della scrittura e del linguaggio) si segue una procedura non dissimile: le trasgressioni investono la forma dell'espressione rivedendo il concetto di narrazione, proponendo una scrittura non più sgretolata e specializzata in discorsi sterili perché parzializzati. Una struttura che possa ricondurre al ceppo originario arcaico della grande scrittura mitica e cioè totale.

Con la volontà di risalire il ramo deviante dell'evoluzione della specie umana che conduce verso l'abisso dell'estinzione della specie stessa, D. H. L. elabora un sistema di otto trasgressioni intenzionate a trasformare la sua scrittura in una comunicazione totale cui egli attribuisce la funzione di costituire un nuovo modello di struttura del sentire. L'impatto del sistema trasgressivo può, secondo

⁴ « Red Trousers », in *Phoenix II* (1978), p. 564. Lo stesso tema, della rivoluzione degli abiti come inizio di una completa rivoluzione culturale, viene enunciato in *L.C.L.* da Mellors, più volte (cfr. pp. 229 e 314-315).

L., determinare una mutazione culturale di tale ampiezza e profondità da invertire l'andamento evolutivo della specie umana e così riconnettere gli uomini dell'età moderna al ceppo sacro delle culture arcaiche che sono ancora in grado di ridare linfa vitale all'umanità e di rigenerarla, salvandola dal suo destino di morte.

Trasgressione prima: trasgressione di abiti e di abitudini ('le brache rosse')

Il passo già citato, tratto dal saggio intitolato « Red Trousers », è il nostro punto di riferimento per sviluppare questo primo discorso. Non è inopportuno notare che questo saggio quando comparve su *The Evening News* del 22 settembre 1928 era intitolato: « Oh, For a New Crusade! ». La crociata è quella missione, che L. affida alla sua scrittura, di rinnovare la specie umana « partendo dalle cose più esteriori ».

Sembra uno scherzo; ma la scelta di un simbolo così modesto e privo, in apparenza, di pretese non deve fuorviare. Si può senz'altro asserire che le 'brache rosse' che richiamano subito alla mente la Camera degli Sposi del Mantegna a Mantova e tanti altri dipinti della stessa epoca, sono un'immagine metonimica che evoca il Rinascimento che L. vede come l'ultima epoca veramente vitale dell'umanità.

Nell'indicare questo facile percorso trasgressivo (che va dall'esterno all'interno) L. sta deliberatamente mistificando per sue finalità persuasive: egli ben sa, infatti, che per compiere la rivoluzione degli abiti o del linguaggio bisogna prima aver compiuto tutte le altre rivoluzioni. La mutazione del significante scaturisce solo dalla trasformazione del significato: il percorso inverso non esiste. Consigliandoci di mutar veste L. ci sta in effetti consigliando di mutare la sostanza essenziale del nostro essere.

Sembra una modesta trasgressione, quella che L. propone, dei vestimenti e degli abiti. L'ovvio rimando è al Carlyle di *Sartor Resartus* (la prima edizione inglese in volume è del 1838, precedente di 90 anni l'articolo di L.).

Questo rimando ci fa subito intendere che « i vestimenti stanno per ogni simbolo, insegna ed emblema; stanno per tutte le istituzioni umane ». L. utilizza questa evocazione (ancora abbastanza automatica in Inghilterra nel 1928) ma soprattutto si giova di questa figura per compiere un passo trasgressivo fondamentale che conduce verso l'aperta ostentazione della corporeità.

Questa intenzione si palesa in *L.C.L.* dove Mellors, che attua nuovamente in età moderna il mito di Pan, si pronuncia due volte ripetendo lo stesso argomento dapprima a voce e poi per iscritto. Ecco la sua voce nel cap. XV del libro:

Spogliatevi e guardatevi: dovrete essere vivi e belli e siete brutti e mezzo morti. Questo gli direi. E ai miei uomini farei indossare abiti diversi. Forse brache rosse strette e aderenti, rosso vivo, e piccoli giubbotti bianchi. Eh sì, se gli uomini avessero belle gambe rosse solo questo fatto li trasformerebbe in un mese. Ricomincerebbero a essere uomini... Infatti se gli uomini andassero in giro con le gambe fasciate di scarlatto vivo e brillante e con belle natiche scarlatte bene in vista sotto i giubbotti bianchi, allora le donne comincerebbero a essere donne...⁵

Il vestito, per l'ipocrisia del puritanesimo post-vittoriano, era ancora un'ossessiva negazione del corpo; era di fatto il simbolo palese del rifiuto della corporeità e della prevalenza del mentale, dell'intellettualità. Attraverso il suggerimento trasgressivo di Mellors, il vestito deve diventare sottolineatura del corporeo, sollecitazione di quelle pulsioni del maschile e del femminile che si riconnettono alle grandi energie vitali del cosmo. E infatti, sensibile al messaggio profetico di Mellors, Connie Chatterley, nella pagina seguente, esce nella pioggia e dopo essersi denudata completamente esegue un rito di unione con il cosmo e di fertilità:

Ella aprì la porta e guardò la fitta pioggia che cadeva diritta, come una cortina d'acciaio; le venne improvviso il desiderio di correr fuori nella pioggia, di scatenarsi. Si alzò e cominciò a togliersi in fretta le calze, poi la veste e la biancheria intima mentre

⁵ *L.C.L.*, cit., p. 229.

lui tratteneva il respiro. I suoi seni appuntiti e aguzzi, da fiera, oscillavano, tremolavano al suo incedere... corse all'aperto con una breve risata selvaggia ergendo il seno sotto la fitta pioggia e aprendo le braccia e s'immerse nella pioggia che la velava con movimenti ritmici di danza che aveva appreso tanto tempo prima a Dresda⁶.

Quel che segue è la famosa 'sequenza dei fiori' che è rito dell'adorazione del corpo e della sua identificazione con le forze vitali della natura.

Mellors ritorna per iscritto, nella lettera che conclude il libro, sulla trasgressione degli abiti, ampliando il discorso e svolgendone le implicazioni che permettono di interpretarlo come l'inizio di una rivoluzione culturale.

Se gli uomini portassero brache scarlatte, come ho detto, non penserebbero tanto al denaro: potrebbero ballare, saltellare, saltare, cantare e mostrarsi ed essere belli e se la potrebbero cavare con pochissimi soldi e terrebbero allegre le donne e le donne li terrebbero allegri. Dovrebbero imparare a stare nudi e a essere belli, a cantare in coro e a ballare le antiche danze collettive e a intagliare gli sgabelli su cui si siedono e a ricamare i loro distintivi. Non avrebbero bisogno di denaro. E questo è l'unico modo di risolvere il problema industriale: abituare le persone a essere vive e a vivere nella bellezza, senza bisogno di spendere soldi⁷.

Trasgressione seconda: trasgressione di convenzioni e di norme sociali (il guardacaccia e la lady)

Una volta che sia stata condotta a termine la prima rivoluzione che conduce a trasgredire le norme vestimentali e le abitudini che formano il costume e che informano le etichette comportamentali, la trasgressione va oltre e aggredisce dimensioni più interne dell'apparato collettivo: le convenzioni cioè e le norme sociali che sono parte sostanziale del metacodice culturale che organizza i comportamenti degli individui che appartengono alla comunità. Queste convenzioni sono parte della sostanza del contenuto

⁶ *Id.*, p. 230.

⁷ *Id.*, p. 313.

di ogni narrazione che ci parla sempre — in un modo o nell'altro — di tali relazioni.

Contro la norma pattuita nella società, si pone la scrittura di D.H.L..

Egli non manca di scorgere, in tale complesso apparato, una superfetazione arbitraria dovuta a processi evolutivi che hanno perverso oltre misura i rapporti sociali. Questi processi depauperano ciascun individuo, defraudandolo della sua umanità e della sua appartenenza illimitata all'universo.

Già nel primo romanzo, *The White Peacock*, si mostra l'abbattimento delle barriere di casta e un'aristocratica nevrotica sposa il guardacaccia della situazione; in *The Trespasser* (per l'appunto, 'il trasgressore') viene messa in forse l'etica del matrimonio e in genere il rapporto sancito uomo-donna; che dire di *Sons and Lovers*, ove il conflitto delle classi si riproduce a livello familiare e spinge il protagonista a dichiararsi alla fine estraneo a ogni casta sociale? *The Rainbow* e *Women in Love* mettono di nuovo in discussione il rapporto fra l'uomo e la donna e fra le classi della società trasgredendo fino a indagare sull'omosessualità e a osservare con occhio critico i rapporti con il lavoro, con la natura e con la cultura. In ogni caso la trasgressività lawrenciana tende a illuminare figure ribelli che combattono contro le convenzioni guidate dalla loro volontà perseverante, che combattono e trasgrediscono per asserire la vita.

Il problema della divisione in classi e della lotta fra le classi si era posto da tempo nell'Inghilterra della tradizione aristocratica e della sopravvenuta rivoluzione industriale e già M. Arnold (raccolgendo un'eredità che risale almeno a Coleridge) aveva criticato un sistema che aveva generato 'barbari, filistei e plebaglia' e aveva proposto di sostituirvi un sistema nuovo fondato su una rinnovata gerarchia nell'ambito della quale gli alieni illuminati avrebbero diffuso la cultura in una società civile dimentica di fazioni e di infatuazioni pseudo-democratiche.

A questo suggerimento si affiancarono quelli, non certo omogenei ma pur sempre radicalmente critici delle solu-

zioni vigenti e ampiamente trasgressivi, proposti da Carlyle (con il culto degli eroi), da Morris (con un comunismo utopistico anti-industriale), da Nietzsche (con l'avvento del superuomo), L. aveva tratto non pochi spunti che utilizzò per sanare un conflitto che aveva vissuto drammaticamente mentre attraversava le fasi cruciali della sua esistenza: l'infanzia e l'adolescenza (dominate dal conflitto fra il padre operaio e la madre borghese) e il matrimonio (che lo portò a infrangere il vincolo sacramentale e a unirsi a un'aristocratica tedesca dilaniata fra due famiglie e due culture).

Come uomo della classe operaia (scrive D. H. L. in un suo sketch autobiografico) sento che la classe media distrugge alcune delle mie vibrazioni vitali quando mi trovo fra la sua gente... Perché allora non vivo con gli operai? Perché la loro vibrazione è limitata in altra direzione. Sono limitati ma ancora assai passionali mentre gli uomini della classe media hanno confini più ampi ma senza profondità e passione.

Non riesco a togliermi dalla mia classe e a entrare nella classe media. Non riesco, per nulla al mondo, a rinunciare al mio sentire passionale e alla mia antica affinità con i miei simili, con gli animali e con la terra⁸.

La posizione trasgressiva di Lawrence può essere, ed è stata, interpretata come quella dell'intellettuale transfuga il quale non risparmia nemmeno l'aristocrazia che L. vede come decrepita sopravvivenza di antichi e non più gloriosi privilegi. Ironicamente Mellors osserva, rivolgendosi con falso ossequio a Connie:

Sua Signoria deve tenere a mente che se la fa con un guardacaccia. Certo non sarebbe la stessa cosa se io fossi un signore⁹.

Vista più dall'interno, tale trasgressione è invece motivata dalla constatazione che la cultura di classe (delle varie classi) è infrazione dell'antica norma della vita delle comunità. La cultura di classe è mortifera perché alienante, fondata sulla differenza e sul possesso; generatrice della

⁸ « Autobiographical Sketch », in *Phoenix II*, cit., p. 595.

⁹ *L.C.L.*, cit., p. 129.

lotta fra le classi che potrebbe condurre all'estinzione la comunità intera. La trasgressione violenta voluta da L. conduce all'abbattimento delle barriere sociali attraverso il ritorno alla naturalità che tali frontiere disconosce. La trasgressione non predica l'unione della lady con il suo chauffeur (un classico della letteratura scandalistica dell'epoca); predica invece l'unione della lady con il guardacaccia, con il nume tutelare del bosco e della natura: si pone anch'essa sotto l'egida del dio Pan.

L'Inghilterra ha sempre colpito duramente le infrazioni di convenzioni e di norme sociali: solo il *dandy* e il *fool* hanno in quella cultura la licenza di trasgredire (e non di rado anche loro, come Byron e Wilde, pagarono cari certi loro gesti estremi). Ma proprio per questa situazione ad alto rischio l'Inghilterra è paese di trasgressori. L. e Russell sono, nella fase post-vittoriana, i più impavidi e colpiscono, ciascuno a suo modo, la spocchia della casta, l'etica moralistica della famiglia, il privilegio del censo, il gergo della democrazia, il farisismo della borghesia capitalistica e la retorica della lotta della classe operaia. Ma anche fra loro i due trasgressori non seppero andare d'accordo: Russell lottava sulla base delle dottrine razionali del neo-empirismo; L. partiva invece dalle pulsioni extra-razionali del suo vitalismo. Il suo inno alla trasgressione sociale è « Stand up », una breve lirica irriverente e piena di insofferenza che termina con questa burrascosa quartina:

Stand up for a new arrangement
for a chance of life all round
for freedom, and the fun of living
bust in, and hold the ground!¹⁰

Trasgressione terza: trasgressione alla norma del trionfo della mente (o dell'anima) sul corpo (il trionfo del corpo)

Le regole sociali sono importanti, per L., ma ancora abbastanza esteriori; fanno parte, insomma (come gli abiti e le abitudini) della forma del contenuto dei suoi romanzi.

¹⁰ *The Complete Poems* (1977), p. 560.

Se si pensa invece alla natura fondamentale del rapporto che la civiltà moderna ha instaurato fra la mente e il corpo, alla prevalenza dell'una sull'altro che viene asserita dal Cristianesimo (il quale dice 'anima' anziché 'mente') e proseguita dal pensiero laico dell'Illuminismo fino a oggi (ove 'ragione' appunto è la voce autorizzata); se si pensa a tale relazione non si può ignorare che si è entrati nel vivo della sostanza dei contenuti del romanzo otto e novecentesco.

Tutta l'opera di L. è una trasgressione continua e multiorientata contro la norma del predominio della ragione. L. non utilizza gli argomenti apocalittici della scuola di Francoforte per individuare i limiti del pensiero illuministico e i travimenti indotti dall'ideologia del progresso; egli parte però da analoghe constatazioni e scrive a sua volta una *Apocalypse* che è la rivelazione del suo credo vitalistico, contrario alla religiosità ortodossa e alla ragione, della sua trasgressione contro l'anima e la mente.

Il rifiuto della sovranità dell'intelletto (scrive Richard Aldington nella bella lettera dedicatoria a Frieda Lawrence che apre il libro) è causa della maggior parte delle incomprensioni e delle ostilità che L. ha dovuto patire. Lo fece apparire come uno stravagante e per tale motivo gli alienò la solidarietà degli intellettuali. Nello stesso tempo, il suo rifiuto della religiosità ortodossa offendeva l'enorme numero di persone che ne sono ancora affascinate. I valori cosiddetti 'spirituali' non rivestivano per lui alcun interesse; e parecchi idioti andavano in giro dicendo che L. voleva farci diventare 'animaleschi' o perfino 'amebici'¹¹.

Questa trasgressione si fondava su una convinzione da cui L. non deflette mai, neppure minimamente, malgrado l'isterismo e la sufficienza di un contesto intellettuale completamente dominato dall'ideologia della ragione. Egli espresse centinaia di volte questo suo credo irriverente che, ad esempio, emerge con grande chiarezza nella sua concezione dell'inconscio come sentire e conoscenza del corpo:

¹¹ « Introduction », in *Apocalypse* (1977), p. xvi.

Tutto il campo della sensibilità dinamica ed effettuale è sempre pre-mentale, non mentale. Nemmeno l'uomo più razionale che sia mai esistito può sapere cosa sentirà la settimana prossima; se qualche nuovo impulso di enorme forza distruttiva sarà sorto in lui provocando la rovina del suo ben congegnato ego. È l'impulso che guida la nostra vita, non gli ideali o l'idea¹².

Gli esemplari mostruosi dell'umanità depravata dal mentalismo non mancano nella narrativa di L. e trovano la loro immagine più espressiva ed estrema nella figura di Sir Clifford Chatterley, il marito paralizzato e impotente di Connie che, verso la metà del libro, si trasforma in un essere che nulla ha più di umano:

Ora Clifford stava scivolando verso un'ulteriore mostruosità, prodotto dell'attività industriale; stava diventando quasi un essere animalesco, con un guscio duro ed efficiente all'esterno e un interno molliccio; uno di quegli impressionanti granchi, di quelle aragoste del mondo industriale e finanziario moderno, invertebrati dell'ordine dei crostacei con gusci d'acciaio come macchine, e all'interno un corpo di polpa molliccia. La stessa Connie era assolutamente smarrita¹³.

La ferocia di L., che dopo aver creato la figura ammirabile del reduce di guerra minorato ma pronto a riabilitarsi con la sua ferrea volontà, lo trasforma nel mostro che abbiamo visto, inchiodandolo alla gogna di un'impotenza che va ben oltre il sesso, è indice della violenza della sua trasgressione la quale provocò reazioni proporzionali nei suoi avversari e nei suoi denigratori.

Clifford non ha più il sentire corporeo; all'interno del suo guscio è puro mentalismo e merita solo disprezzo, per L.

A Clifford spetta la pena più implacabile poiché egli ha negato il sentire e il conoscere del corpo che è l'unica fonte di un sapere autentico, di una vita che trova il suo senso all'interno dell'universo degli elementi:

¹² *A Fantasia of the Unconscious* (1974), p. 68.

¹³ *L.C.L.*, cit., p. 114.

Dovremmo danzare per l'estasi di essere vivi e fatti di carne e di essere parte del cosmo vivente incarnato. Io sono parte del sole come il mio occhio è parte di me. Che io sia parte della terra i miei piedi lo sanno perfettamente e il mio sangue è parte del mare. La mia anima sa che io sono parte della stirpe umana, la mia anima è una parte organica della grande anima dell'umanità, come il mio spirito è parte della mia nazione. Nel mio io più intimo sono parte della mia famiglia...

Quel che vogliamo è distruggere i nostri vincoli falsi e inorganici, specialmente quelli che riguardano il denaro, e ristabilire i legami viventi e organici con il cosmo, il sole e la terra, con l'umanità, la nazione e la famiglia. Cominciamo dal sole e il resto piano piano succederà¹⁴.

È questo il trionfo del corpo sulla mente e sull'anima, una trasgressione che sfida le gerarchie proposte dalla ragione e dalla religione, per asserire la vita contro la morte.

Trasgressione quarta: trasgressione dei tabù del sesso e delle verità della scienza (il trionfo di Pan)

Il predominio della ragione negli individui è letale ed è significato dagli abiti che tendono a obliterare lo splendore del corpo; contro la legge della ragione e il tabù che colpisce la nudità, la trasgressione lawrenciana propone abiti vivaci e rivelatori che dovranno condurre gli individui verso il trionfo del corpo.

L'analogo del predominio della ragione negli individui è, nella filosofia del progresso, il perentorio dominio della scienza (che propone un'interpretazione del cosmo in termini di sola ragione) sulla società, nella collettività umana. Contro la nuova religione della scienza L. oppone una visione trasgressiva — fondata sul suo credo vitalistico — che aggredisce la grande fede del modernismo con le armi intransigenti e non reticenti della visionarietà profetica.

La teoria della relatività di Einstein non rende obsoleta la Legge di gravità o di inerzia di Newton. Ci dice soltanto: 'Attenti, la Legge dell'inerzia non è quella semplice proposizione ideale che voi vorreste. È vasta e complessa. La gravità non è un'unica forza,

¹⁴ *Apocalypse*, cit., p. 126.

rozza ed elementare. È un aggregato di forze, strano, infinitamente complesso e sottile...'

Ancora una volta l'universo è nel crogiolo mentale. E per quanto cerciate di fonderlo, e per quanto andiate borbottando tutte le voci di gergo e gli abracadabra, *aldeboronti fosco fornio* della scienza che il vostro intellettualismo vi suggerisce, alla fine non otterrete altro che una formula e una menzogna. L'atomo? Bene, nel momento in cui lo scoprirete l'atomo vi esploderà sotto il naso... Nel momento in cui la scienza arriva alla base di qualsiasi cosa, questa si dissolve in mille componenti problematiche...

C'è una sola soluzione per l'universo. E questa è l'anima individuale dentro ciascun individuo. L'universo esterno, fatto di soli, di lune e di atomi, è un fatto secondario...¹⁵

Questa è la trasgressione più ardita e più irriverente di D.H.L. L'apice della civiltà moderna e insieme il suo fondamento sono nella scienza: la scienza ha abolito le religioni, ha costituito la struttura di base dell'episteme moderna. Dalla scienza è scaturita l'industria; è scaturito il benessere materiale della modernità. Il progresso. La scienza interpreta il mondo spogliandolo di mistero e rendendolo comprensibile alla razionalità umana, rendendolo accessibile alla rapacità umana. La durata media della vita dell'uomo si fa più lunga; la popolazione mondiale è sempre più folta. La vita è sempre più insipida e insensata e brutta (conclude L.) e perciò la scienza è un grande inganno; ci ha impoveriti e ci ha umiliati.

La scienza è il trionfo dell'intellettualità nell'umanità; è la voce della razionalità collettiva dell'uomo civile che distrugge il fascino dell'universo naturale. L'uomo può sentirlo — l'universo — ma non deve presumere di conoscerlo e di dominarlo. La scienza, che ci dice che il sole è una sfera di gas incandescenti e che la luna è un satellite roccioso butterato per l'impatto di innumerevoli meteoriti, ci priva del contatto con il sole e con la luna, un contatto che L. vuole ristabilire nel mistero:

Il sole non è fuoco. Ma il principio del fuoco è il principio del sole. E cioè il fuoco è l'anelito improvviso verso il sole della materia quando è investita dalla polarità solare. Il fuoco è l'improv-

¹⁵ A *Fantasia of the Unconscious*, cit., pp. 249-250.

visa asserzione del sole... è l'improvvisa rivelazione dell'unica polarità cosmica, dell'unica identità. La luna non è acqua. Ma è l'anima dell'acqua, la spia invisibile che conduce alle acque.

Così ci cominciamo a rendere conto che il nostro universo visibile è una vasta polarità duplice del sole e della luna... A metà strada fra queste due infinite cosmiche ce n'è una terza che è più che infinita. Questa è il Sacro Spirito, la vita, la vita individuale¹⁶.

Sono accenti inconsueti e trasgressivi perché negano la norma di ogni norma che è la razionalità umana nella sua incarnazione più luminosa e celebrata: la scienza. La negano e vi sostituiscono l'intuizione, l'istinto, la visionarietà: è una ribellione che non di rado la ragione trionfante colpisce con il manicomio (e qui vien fatto di pensare a Reich, a Pound, anche loro invasati dallo stesso tipo di visionarietà. E vien fatto di pensare soprattutto a Blake che, come L., era troppo grande per poter essere punito e fu solo sorvegliato dai meccanismi autodifensivi del potere).

La conoscenza del cosmo: connettersi con il centro vivo dell'universo. Questo contatto è indispensabile se si vuole restituire la vita all'umanità: è un contatto che la mente non può sperare di conseguire, che la natura produce là dove le energie profuse dai due poli del cosmo si incontrano: come fuoco e acqua (le nubi e il sole), e producono l'arcobaleno che è un emblema del Sacro Spirito; come luce e tenebra (all'alba) e producono la Stella del Mattino, altro emblema cosmico del Sacro Spirito; e come mascolinità (l'amore, la solarità della ricerca senza requie) e come femminilità (la legge, la umbratile saldezza) nel momento dell'estasi dell'unione, e producono anch'esse nell'attimo del concepimento di un nuovo principio, il Sacro Spirito che è poi, come abbiamo visto, la vita.

In quell'incontro l'uomo e la donna cessano di essere individui ed entrano in contatto con il cosmo e con i principi di vita dell'universo. L'unione come conoscenza, l'orgasmo come somma esperienza conoscitiva: avendo rifiu-

¹⁶ *Id.*, pp. 157-158.

tato la ragione e la scienza L. è quasi obbligato a questa nuova imperdonabile trasgressione:

Il fallo è una colonna di sangue che riempie la vallata di sangue della donna. Il grande fiume del sangue maschile tocca nel profondo il grande fiume del sangue femminile; pure nessuno dei due rompe gli argini. È la più profonda di tutte le comunicazioni, come praticamente tutte le religioni sanno, ed è uno dei misteri più grandi; di fatto è il più grande¹⁷.

Questa fu vista, all'epoca, come la trasgressione peggiore: e di fatto solo il puritanesimo intransigente di D.H.L. poteva rovesciare con tanta dichiarata esplicitezza il tabù più sgraziato che aveva imbrattato il sesso con le nefandezze più oscene trasformando l'essenza della vita in un abominio di peccato. E questo fu un altro punto nodale dello scontro del messaggio lawrenciano con la mentalità della sua epoca. Attraverso il mistero della conoscenza corporea. L. rifiuta la dubbiosa chiarezza del conoscere scientifico per ricondurre l'uomo indietro di un altro passo verso il recupero del suo essere originario, fatto di vero contatto con il cosmo.

Le prime quattro trasgressioni, che abbiamo fin qui osservato, riguardano, come si sarà notato, l'area del contenuto e cioè della materia rappresentata negli scritti di L. e delle concettualizzazioni trasgressive che la investono, premendo per trasformarla; per trasformarla non come sostanza del discorso ma come sostanza dell'essere che il discorso, attraverso le sue trasgressioni, tende a determinare.

Più interessanti forse, anche perché più squisitamente attinenti all'ambito della narrazione, sono le quattro trasgressioni dell'espressione.

¹⁷ « A Propos of L.C.L. », in *Phoenix II*, cit., pp. 505-506.

Trasgressioni quinta e sesta: della forma dell'espressione. Da romanzo a racconto mitico, a libro della vita

Le regole della narrativa erano in via di revisione quando L. intraprese la sua scrittura: erano di fatto aggredite da ogni parte da sperimentazioni trasgressive molto vistose che demolivano il primato dell'autore/narratore onnisciente; che facevano slittare qua e là, dentro e fuori, il punto di vista del racconto; che invertivano il rapporto fra eventi esterni e accadimenti interiori; che proponevano, in relazione a tali mutamenti, una dizione che tutto rinnovava: dalla sintassi al lessico. Sono le trasgressioni dei movimenti pre-avanguardistici e delle avanguardie storiche che puntano, per vie diverse, verso nuovi confini.

Le trasgressioni lawrenciane in questo campo non sono meno vistose. Forse più essenziali, esse si differenziano da quelle delle avanguardie perché puntano verso confini antichi.

Malgrado i sussulti delle trasgressioni formali delle avanguardie, il romanzo primo-novecentesco era, nella visione trasgressiva di L., un paziente in coma sulla tavola operatoria; vano sarebbe stato ogni consulto e ogni intervento operatorio se non si fosse compreso che esso era moribondo a causa dell'evoluzione specializzante che lo aveva separato da poesia, da religione, da filosofia sterilizzandolo sempre più mentre sempre più si specializzava in narrativa dell'accaduto, in contemplazione della morte.

Il suggerimento trasgressivo di L. è di recuperare gli antichi confini del racconto mitico:

I Vangeli sono grandi romanzi... Romanzi ancora più grandi sono i libri del Vecchio Testamento: Genesi, Esodo, Samuele, I Re; scritti da autori la cui intenzione era talmente vasta da non essere mai in conflitto con la loro ispirazione appassionata...

... se volete cercare nel passato i libri di là da venire, potete rian- dare ai filosofi greci. I dialoghi di Platone sono strani romanzi brevi. Mi pare un peccato che filosofia e narrativa si siano divise...

La filosofia e il racconto erano una cosa sola fin dai tempi del mito¹⁸.

I prototipi che segnano il limite degli antichi confini sono dunque la Bibbia e Platone; questa scrittura ancora non specializzata, non dimidiata e aderente alla vita; capace di modificare la vita è la grande scrittura mitica del passato. La scrittura totale del mito contiene e unifica tutti i modi della scrittura (religione e scienza, filosofia e poesia) perché il mito rappresenta le esperienze fondamentali dell'uomo nella loro totalità, nella loro dimensione polimorfa e ambigua. È questa la nuova scrittura che può salvare il romanzo morente, trasformandolo da libro di morte in libro che dà la vita e facendo del narratore lo scrittore complessivo, capace di realizzare una nuova comunicazione:

Essendo un romanziere, mi considero superiore al santo, allo scienziato, al filosofo e al poeta che sono i grandi maestri di diversi frammenti dell'uomo intero e vitale ma che non colgono mai l'insieme.

Il romanzo è l'unico, risplendente libro della vita. I libri non sono la vita. Sono soltanto tremori dell'etere. Ma il romanzo come tremore è capace di far fremere l'uomo nella sua totalità. Il che è più di quanto possano la filosofia, la scienza o qualsiasi altro tremore libresco¹⁹.

Nella visione trasgressiva di L., il nuovo romanzo generato dal narratore/profeta diviene il libro della vita. Nel nuovo romanzo mitico si attua quella fusione completa di Maschile e Femminile, di Amore e Legge, di ispirazione e di intenzione che produce la vita (l'Arcobaleno, la Stella del Mattino, il Sacro Spirito); che produce quell'impalpabile manifestazione vitale che è il racconto mitico, il libro fatto di vita, fatto per la vita. Come L. asserisce nello *Study of Thomas Hardy*, la creazione della nuova arte vi-

¹⁸ « The Novel » e « Surgery for the Novel », in *Phoenix II*, p. 418 e *Phoenix I* (1978), p. 520.

¹⁹ « Why the Novel matters », in *Phoenix I*, cit., p. 535.

tale ripete le funzioni e le dimensioni della creazione di ogni nuova vita.

L'uomo e la donna sono, approssimativamente, l'incarnazione dell'Amore e della Legge: sono due entità complementari. Nel corpo sono assai simili, nei genitali sono quasi un'unica cosa. Partendo dalla connessione, dall'unificazione, quasi, dei genitali e procedendo verso le sensazioni e l'intelletto, sopravviene una differenziazione sempre maggiore... finché alla fine, all'altro estremo del cerchio, nella pura significazione, i due sono davvero un'unica cosa di nuovo: cosicché ogni pura significazione è un'unione perfetta; i due sono un'unica cosa, uniti nel Sacro Spirito²⁰.

Non è facile, nella lettura di questo passo, districare la dimensione fisica del coito dalla dimensione intellettuale della creazione artistica: all'interno dell'anima dello scrittore autentico e vitale, all'interno della sua anima androgina ha luogo lo scontro e l'amplesso fra le due opposte pulsioni: a lui compete di raggiungere la fusione, l'unione dei contrari complementari che egli realizza — nel vincolo del Sacro Spirito — in pure significazioni che sono i libri della vita, destinati a rigenerare la vita dell'umanità intera.

Sarà l'arte che riconosce e manifesta la legge dell'uomo; sarà l'arte che riconosce la legge di lui e anche quella della donna, sua simile; che significa il lieto abbraccio e la lotta di loro due... che riconosce la lotta delle due leggi in conflitto e che conosce la riconciliazione finale nella quale ambedue sono uguali, due in una unica cosa, completi. Questa è l'arte suprema che ancora resta da fare. Alcuni l'hanno tentata e ci hanno consegnato i risultati delle loro fatiche. Ma c'è ancora molto da fare per realizzarla pienamente²¹.

Il romanzo come racconto mitico e come libro della vita: la trasgressione di L. tende al recupero della funzione vitale del mito e all'istituzione di una comunicazione che consenta di riattivare il rapporto dell'uomo con la vita dell'intero universo. Mentre la mitologia della tecnica

²⁰ « Study of Thomas Hardy », in *Phoenix I*, cit., pp. 514-515.

²¹ *Id.*, pp. 515-516.

e quella della specializzazione sono ancora in piena auge, il discorso trasgressivo di L. si scontra con una congiura di silenzio e di disprezzo: i suoi racconti sono fraintesi, vengono letti come pornografia, vengono censurati. Ma L. insiste: anche la scrittura si è incanalata per un percorso aberrante della sua evoluzione troppo specializzante: bisogna tornare alla scrittura totale.

Trasgressioni settima e ottava: le parole vietate, il nuovo linguaggio del racconto

Le trasgressioni settima e ottava sono della forma dell'espressione e riguardano cioè la struttura superficiale, più esteriore (per dirla con L.) del romanzo. Dovrebbero essere le più facili. Come abbiamo visto L. propone di cominciare dalle cose più esteriori (dagli abiti, dalle vesti) per dare il via alla rivoluzione culturale. E qui siamo di fronte alla superficie, alla dimensione più esteriore del suo romanzo, al suo abito di parole che deve essere trasgressivamente mutato perché possano attuarsi tutti gli altri momenti, più interni ed essenziali, della rivoluzione.

Ma in effetti la rivoluzione delle esteriorità è la più ardua e di fatto può compiersi solo quando siano compiute le rivoluzioni più interiori. Trasgredire alle norme che regolano l'esteriorità è dono di pochi, di coloro cioè che hanno dentro di sé un sistema originale, complesso e coerente di significati trasgressivi il quale solo in ultima istanza trova la forza di esprimersi in opportuni significati.

She quivered again at the potent inexorable entry inside her, so strange and terrible. It might come with the thrust of a sword in her softly-opened body, and that would be death. She clung in a sudden anguish of terror. But it came with a strange slow thrust of peace, the dark thrust of peace and a ponderous, primordial tenderness, such as made the world in the beginning. And her terror subsided in her breast, her breast dared to be gone in peace, she held nothing. She dared to let go everything, all herself, and be gone in the flood.

And it seemed she was like the sea, nothing but dark waves rising and heaving, heaving with a great swell, so that slowly her whole darkness was in motion, and she was ocean rolling its dark, dumb mass. Oh, and far down inside her the deeps parted and rolled

asunder, in long, far-travelling billows, and ever, at the quick of her, the depths parted and rolled asunder, from the centre of soft plunging, as the plunger went deeper and deeper, touching lower, and she was deeper and deeper and deeper disclosed, the heavier the billows of her rolled away to some shore, uncovering her, and closer and closer plunged the palpable unknown, and further and further rolled the waves of herself away from herself, leaving her, till suddenly, in a soft, shuddering convulsion, the quick of all her plasm was touched, she knew herself touched, the consummation was upon her, and she was gone. She was gone, she was not, and she was born: a woman²².

Questa è la voce della relazione con il cosmo; una voce che trasgredisce rispetto alla norma della scrittura narrativa; che attinge liberamente dalla dizione poetica e dalla dizione prosastica realizzando un'espressione tutta traslata; che si accende in connotazioni molteplici all'interno di uno spazio artistico senza confini ove l'individuale confluisce senza pausa nel cosmico e si identifica con esso. (« Inside her... her softly-opened body »). La dimensione corporea e tutta umana, così identificata, transita rapidamente, attraverso una similitudine che richiama al *Genesi*, nell'universale (« ...tenderness, such as made the world in the beginning »); altrettale funzione ha il ricordo della dimensione panica (« her terror subsided in her breast »). Per queste vie il discorso giunge a identificare il corpo della donna con gli elementi del cosmo (« ...nothing but dark waves rising and heaving with a great swell »); finché l'orizzonte infinito di onde e di rive remote si dilata (« ...the billows of her rolled away to some shore ») e gradatamente nel finale si chiude restituendoci la dimensione individuale, ma rigenerata (« ...and she was born: a woman »).

Il racconto oscilla fra questa prosa simbolico-profe-tica, tutta traslata, e la più secca prosa denotativa completamente priva di enfasi e tutta aderente alle convenzioni del linguaggio quotidiano: « She married Clifford Chatterley in 1917, when he was home for a month on leave. They had a month's honeymoon. Then he went back to

²² L.C.L., cit., p. 181.

Flanders: to be shipped over to England again six months later, more or less in bits ». È questa oscillazione che trascorre dalle accensioni profetiche della lirica alla secchezza impassibile di una prosa meramente informativa; che comunica ora per ritmi, suoni e simboli, ora per denotazione nuda di oggetti ed eventi, che lascia sconcertati e indignati i recensori modernisti che parlano di 'goffaggine' e di 'grossolane ineguaglianze della scrittura' senza pensare che per questi tramiti il romanzo giunge a connettere l'infimo e l'eccelso, il singolo individuo e l'universo creato.

Nel saggio intitolato « The Novel », L. infatti aveva scritto:

Il romanzo stesso ci impone le sue leggi e noi passiamo la vita a evaderle. Gli uomini debbono essere « vivi ». E questo significa una cosa soltanto, in mezzo a tanti significati sconosciuti; significa che debbono avere un rapporto vivo con tutte le altre cose del romanzo: la neve, le cimici, la luce del sole, il fallo, i treni, i cappelli a cilindro, i gatti, il dolore, la gente, il cibo, la difterite, le fucsie, le stelle, le idee, Dio, il dentifricio, la folgore e la carta igienica. Debbono essere in relazione viva con tutte queste cose. Quel che dicono e fanno deve essere relativo a tutto questo...

Diversamente dal saggio, dalla poesia, dal dramma, dal libro di filosofia, dal trattato scientifico — cose tutte che possono trascurare il problema se non addirittura ignorarlo — il romanzo inerentemente è e deve essere vivo, interrelato in ogni sua parte, in modo vitale, organico e nobile²³.

Saggisti, poeti, drammaturghi, filosofi, scienziati sentirono che la trasgressione translinguistica — oltre che transdisciplinare — del racconto lawrenciano invadeva e minacciava i loro territori recintati e protestarono, irrisero, aggredirono e chiesero giustizia. E giustizia fu fatta perché il libro fu messo al bando.

Fu messo al bando soprattutto approfittando della ottava trasgressione che dalla precedente deriva direttamente. Ed eccola, in poche righe, l'ottava trasgressione:

'Th'art good cunt, though, aren't ter? Best bit o' cunt left on earth. When ter likes! When tha'rt willin'!

²³ In *Phoenix II*, cit., pp. 420-422.

'What is cunt?' she said.

'An' doesn't ter know? Cunt! It's thee down thee; an' what I get when I'm i'side thee, and what tha gets when I'm i'side thee; it's a' as it is, all on't'.

'All on't', she teased. 'Cunt! It's like fuck then'.

'Nay nay! Fuck's only what you do. Animals fuck. But cunt's a lot more than that. It's thee, dost see: an' tha'rt a lot besides an animal, aren't ter? — even ter fuck? Cunt! Eh, that's the beauty o' thee, lass!'

She got up and kissed him between the eyes, that looked at her so dark and soft and unspeakably warm, so unbearably beautiful²⁴.

'Cunt', 'fuck' formano uno dei nuclei essenziali del paradigma delle four-letter words, le parolacce, le voci esplicite del sesso e della corporeità. I termini osceni, ora interdetti, che i classici usavano con serena disinvoltura, che il Cristianesimo aveva messo al bando e che ricompaiono dal Medioevo al Novecento solo e sempre in varianti nobilitate o allusive. « Non riusciremo mai a liberare la realtà fallica dalla contaminazione 'nobilitante' finché non useremo il linguaggio fallico che le è proprio: le parole oscene »²⁵.

La centralità dell'esperienza sessuale, che è l'epitome della vita dei corpi e il tramite essenziale tra il corpo e il cosmo, obbliga L. alla trasgressione più estrema che è anche la più esteriore; che attiene infatti alla sequenza terminale, alla struttura superficiale del suo linguaggio.

Nella prima redazione di *L.C.L.* le parole oscene sono ripetute quattro volte; nella seconda ricorrono undici volte e nella terza — quando alla fine L. rinuncia all'editoria inglese e americana e decide di affidare la stampa del libro al suo amico fiorentino Orioli — i ricorsi salgono a centotredici.

'Incominciare dalle cose esteriori' (per riprendere una sua frase) sembra facile ma è il palesamento esplicito delle intenzioni e delle implicazioni retrostanti. Fu difficile per L. che vi giunse solo in *L.C.L.*; che vi giunse a fatica dopo

²⁴ *L.C.L.*, cit., p. 185.

²⁵ « A Propos of *L.C.L.* », in *Phoenix I*, cit., p. 509.

due tentativi assai timidi ed evidentemente esitanti. Così, nella terza versione, egli aveva vestito il suo libro degli abiti scarlatti e rivelatori e infine lo aveva spogliato dando luogo alla rivoluzione del corpo, che conduce alla riconquista del mistero dell'universo, dentro gli antichi confini.

Talvolta ci può sembrare, oggi, che questa fase della rivoluzione propugnata da L. sia già conclusa. La nostra libertà di linguaggio ci consente di usare, apparentemente con tutta tranquillità, le voci oscene. Difatti tali usi sono diventati correnti solo all'interno di frasi fatte e in senso traslato: « È un bel casino », diciamo o « che cazzo vuoi ». Ma proviamoci a usare queste voci nel senso denotativo e proprio. L'interdizione ancora esiste e solo quando l'umanità saprà usare le parole interdette « con onestà e con tenerezza », come le usò L., potremo asserire che le otto trasgressioni di D.H.L. sono riuscite a far risalire l'umanità al ceppo originario, a monte della ramificazione esiziale attraverso la quale l'evoluzione minaccia di estinguerla.

LA TRASGRESSIONE MODERNA E POSTMODERNA: VERTIGINI DI SUPERFICI

di

Alessandro Serpieri

(Firenze)

La mia intenzione è quella di esplorare — a grandissime linee, e con salti tra la loro origine e il loro esito, o i loro esiti — certe tendenze centrali dell'epoca moderna che abbiano in qualche modo a che fare con l'idea di trasgressione. Può essere istruttivo vedere come molti paradigmi, e perfino molte espressioni, in voga nell'estetica e nella epistemologia contemporanea, abbiano radici plurisecolari, afferendo a quella crisi radicale dei modelli del mondo che si verificò tra Cinque e Seicento.

Parto dalla parola « trasgressione » — che deriva dal latino *transgredi*: passare un *limen*, una soglia, camminare oltre — per cercar di capire quanto, fino a che punto, e come, la sua semantica originaria sia applicabile alle avventure, soprattutto artistiche, della modernità. Oggi la trasgressione può essere ancora considerata come la violazione di un limite e il passaggio di una soglia? Non si tratta, chiaramente, di una parola, e di un concetto, che possano essere riguardati astoricamente. Sappiamo che, nei tempi antichi, in tutti i miti e riti di mediazione e di iniziazione, la trasgressione costituiva il punto di crisi da cui prendeva avvio il racconto mitico come grande parabola e metafora della acquisizione da parte della comunità — tramite il viaggio dell'eroe predestinato — di un nuovo *sapere*. Dopo il mito e l'epica, la trasgressione sarà poi il costituente imprescindibile del tragico. E in tempi moderni assolverà una funzione altrettanto basilare, ma tutta terrena, nel nuovo genere del romanzo.

Nel nostro secolo, scomparse da gran tempo le tra-

sgressioni mitiche ed epiche, si trasformano anche le trasgressioni tragiche e romanzesche. Il fenomeno, come è ben noto, si può attribuire alla crisi dei modelli, dei sistemi, delle norme: crisi che inevitabilmente si riflette sulla infrazione degli stessi.

È un fenomeno che parte da lontano e che si può riassumere, molto schematicamente, nel modo seguente. Tra Cinque e Seicento interviene — vedremo poi come — una esteticizzazione e narrativizzazione dell'uomo e del cosmo. Don Chisciotte *si narra*, Amleto *si rappresenta*, il pittore di Velazquez *si dipinge*. Nel crollo del Cosmo Simbolico, l'epistemologia tende a farsi « narrativa » (ed estetica): a partire dallo sperimentalismo della nuova scienza, che si volge dal « perché » simbolico al « come » fattuale. La « narratività » surroga la perdita simbolica, organizzando il senso del mondo in « storie », che sono sempre storie del « come ». Il « come » sarà poi l'insegna del nuovo romanzo realistico. Ma ci sarà anche il « come » del « come », lo straniante fantastico, che convive, dall'origine del romanzo, con il realistico (ed esiterà poi nel psicoanalitico e nel surrealistico). Tutto dipende da quanti punti di vista vengono impiegati a seguire, o fingere, il « come ». Ma a un certo punto, quando, con Freud, il punto di vista soggettivo include, *in se stesso*, il dissidio e lo sfasamento dei « come », ecco che viene meno qualsiasi organizzazione del senso anche in chiave narrativa: precipizio in cui si genera l'esperienza stessa del moderno. Allora un Joyce o un Eliot avvertono che invece del « metodo narrativo » si può, si deve, usare il « metodo mitico » (che naturalmente non ha niente a che fare con gli antichi miti). Più, o oltre che, di un metodo, si tratta di una epistemologia, che corrisponde non solo all'arte, ma al modello di un'epoca. Se non ci si può più conoscere dentro il quadro « narrativo », dovrà intervenire una misurazione « mitica », intertestuale, relativistica, parodica, ludica, già virtualmente « decostruttiva ». Ma, oltre il « metodo mitico », si profila già nella prima metà del secolo un altro metodo, « critico-ermeneutico », che arriva fino ad oggi, scalzando il narrativo e il mitico, per affabulare la non presa di entrambi, la pretesa di en-

trambi di declinare una qualche « verità » nel loro gioco delle superfici.

Come è ben noto, la psicoanalisi ha avuto grande parte nel radicalizzare la vertigine del moderno, proiettandola dentro il soggetto stesso, mettendo in questione il paradigma « etico » della infrazione, e marcando, in tal modo, la « esteticità » della esperienza. Non a caso, cade il tragico in senso classico. Scrive Starobinski:

L'interpretazione psicologica moderna, nella misura in cui disciolpa, cancella il tragico e lo sostituisce col patologico, apertura pragmatica alle possibilità della terapia. Mentre i tragedi greci erigevano un personaggio (*ethos*) in lotta con un potere superiore (*daimon*), la teoria moderna più corrente chiede di vedere nell'unità del personaggio una maschera che ricopre il fascio delle forze costruttive interiori le quali portano in sé il retaggio naturalizzato delle potenze 'demoniache' del politeismo antico (*Tre furori*, p. 16).

E, mentre la trasgressione etica recede, la trasgressione estetica tende a diventare la nuova norma con le avanguardie primonovecentesche, norma di trasgressione formale; e, più recentemente, la comunicazione di massa moltiplica a dismisura, e con ciò di fatto neutralizza, tutte le possibili trasgressioni relative sia ai contenuti che alle forme. Se si dà, per tutte queste ragioni, una nuova *tradizione* della trasgressione, che può più significare trasgredire se non affidarsi alla deriva di sensi disarticolati, di copie, di simulacri, di resti fluttuanti di quella negazione radicale dei sistemi, che era la filosofia di Nietzsche, o di quel ribaltamento della posizione stessa del soggetto, che era la metapsicologia di Freud?

Ricapitolando, la trasgressione implica un divieto, il divieto implica una legge, la legge implica una pattuizione più o meno stabile. L'emergere, nel Cinquecento, di profonde turbolenze nella legge, nel patto stesso di realtà, nello statuto della *rappresentazione* dell'uomo e del mondo, ha fatto sì che l'infrazione si spostasse progressivamente da atto etico ad atto estetico. Certo, periodicamente, essa è rimasta anche immissione di temi e contenuti censurati

nel tessuto accettato del mondo — sesso, corpo, cibo, escrementi, materialità povera e via dicendo — già a partire da quella prima formidabile trasgressione che è l'opera di Rabelais. Ma l'oscillazione più pregnante del « trasgredire » in epoca moderna sembra darsi tra il gioco delle forme (l'estetica) e il « ritorno del superato » in termini freudiani (che è trasgressione *oltre* l'intenzione).

Con lenta erosione, il moderno ha tolto, o ridotto, il significato del mondo, negando che il mondo sia un Testo, perché esso potrebbe esserlo solo se ci fosse Dio, e Dio si nasconde, Dio — ha definitivamente sentenziato Nietzsche — è morto. Ciò facendo, il moderno ha teso a dare significato a tutti i testi degli uomini, privilegiando, esteticamente, quelli che più potevano dare significato perché più avevano « creato », creato in senso umano (verbo umano al posto del Verbo trascendente). In questa nostra epoca possiamo infine vedere come il postmoderno ha tolto o ridotto il significato del testo umano, negando che esso sia autoincluso e in ciò creativo e significativo: come prima era stato negato che il mondo potesse essere un Testo divino autoincluso, conchiuso, e in ciò creativo. Tolto il Testo-Bibbia di Dio, tolto il testo-romanzo dell'uomo, resta un'attività critica in quanto teoria ed ermeneutica della atestualità dei testi e quindi di una enorme circolazione di superfici, che non sono *delimitabili*, perché, per definizione, sono frammenti fluttuanti, simulacri, copie di un originale da sempre assente, moduli seriali e parziali. Superfici, dunque, definibili con una parola — un aggettivo qualificativo, che è una delle parole-chiave della filosofia di Derrida — come « indecidibili » (« indécidable »). Questa « indecidibilità » delle forme perennemente metamorfosate, senza alcuna referenza e senza alcuna gerarchia, a me pare la cifra stessa di una epistemologia anamorfosata nell'irraggiamento stesso dello sguardo (e, se si vuole, della coscienza: con ulteriore rimando a Freud), più e oltre che anamorfosante (come alle origini del moderno, tra Cinque e Seicento) nella percezione della rappresentazione. E, sotto, c'è una inquietudine, che viene dissimu-

lata, perché il riconoscerla potrebbe far riaffiorare lo schernito profilo di una Presenza.

Torno ora molto indietro, al Seicento, questa volta non allo Shakespeare che più conosco, ma a *La vita è sogno* di Calderon, che è del 1635, un grande testo di riflessi, di immagini specchiate, di metamorfosi, di modulazioni splendidamente barocche di superfici, di inganni e di disinganni. Nel titolo già si riflette tutta la struttura dell'intreccio, e l'intreccio si distende in uno stile, in una retorica, dove ogni andamento discorsivo è un trionfo di immagini riflesse in figure di parole e in tropi sempre descrittivi, o meglio esibitivi: « finestre » che aprono sulla « realtà » come « quadro ». La vita è sogno, il sogno è immagine, figura, e la figura, nella precarietà del suo apparire, costituisce lo statuto incerto del mondo. L'impressione che se ne ricava è doppia: riposante, nei grandi snodi figurativi, dove l'immagine vividamente si precisa, si staglia, si assesta nelle sue ridondanti specchiature; e inquietante, nella profondità che stranamente si avverte sotto tali superfici. Per una persona abituata a leggere Shakespeare, come sono io, si dà uno strano senso di spaesamento, perché certamente alcuni temi sono gli stessi: il tema edipico, il motivo della vita come sogno, della vita come teatro; ma mentre la retorica, l'immaginazione, lo stile di Shakespeare fanno sì che ogni scatto inventivo, ogni figura di parola, ogni tropo, risulti legato a qualcosa di immediatamente profondo, per cui si sente in ogni momento che la parola è un formidabile emergere di un sistema semantico assai denso e complesso, in Calderon non si può non accumulare, alla fine, il senso di una grande profondità; ma questa profondità resta *superficiale*. Chiaramente è un ossimoro, già indicato da Guillen (come m'informa l'amico Macri): una « profondità superficiale » che ben si attaglia ai paradossi del barocco e forse ne è la cifra stessa. Si veda lo stesso *incipit* del dramma: « Violento ippogrifo che corresti a gara col vento, fulmine senza fiamma, uccello senza colore, pesce senza squame e bruto senza istinto naturale, dove ti sfreni, dove ti trascini, dove ti

precipiti nel confuso labirinto di queste rocce nude? ». La superficie è un fondo senza fondo, un ornato intarsio di figure retoriche di disposizione e di reduplicazione del referente, uno sprofondamento, un capogiro, una vertigine: caduta senza fine *dentro* la superficie stessa (gioco e — ancora — tragedia, di simulacri).

Nella *Vita è sogno* si avvertono echi lontani, degli antichi miti, di Crono e Zeus, di Laio e Edipo, ed echi più vicini, forse dallo stesso Shakespeare, di Amleto e del suo sperdimento di fronte al *sembrare*, di Prospero e della sua visione della vita come *sogno*. Sono ulteriori riflessi, intertestuali, che tuttavia hanno perduto lo spessore turbolento degli originali, che siano Sofocle o Shakespeare, calamitandosi nel gioco di superfici di questo grande dramma della *illusione*, che è anche certo un dramma della *trasgressione*. Basilio trasgredisce la soglia del conoscibile, leggendo nelle stelle il destino (ed è la sua colpa), reintegra il figlio che potrebbe trasgredire, e il figlio trasgredisce. Ma non è tanto la trasgressione in quanto tale che conta, quanto questo trascolorare continuo di superfici. Se in Shakespeare lo sperdimento (e mi permetto di rimandare al mio saggio « Polifonia shakespeariana », nel volume *Retorica e immaginario*) deriva soprattutto da effetti di scorcio, cioè da straniamenti dello sguardo consueto, da anamorfosi in senso figurativo, da metalogismi in senso retorico, se deriva quindi da un *traguardare* la rappresentazione del reale (come rappresentazione della prospettiva centrale che è entrata in crisi), in Calderon lo sperdimento, tipico della crisi del moderno, sembra prodursi nella continua vanificazione della figura di superficie con messa a fuoco immediata di un'altra figura nel palinsesto, quindi in un indefinito, infinito, *infraguardare*. Entrambi questi sguardi, il traguardare, il guardare lateralmente, e l'infraguardare, il guardare la realtà come un palinsesto di immagini di cui non si coglie mai il fondo (il primo Testo), entrambi questi sguardi contrassegnano le vertigini di un'epoca radicalmente nuova, che è ancora la nostra: l'epoca delle tre umiliazioni dell'uomo di cui ha parlato Freud, tutte umiliazioni *topologiche*, e quindi relative allo

spazio, e ancor più allo sguardo: al chi vede, al cosa vede, al come vede. Ne parlerò tra poco.

Vorrei fare ancora qualche prelievo da *La vita è sogno*, e qualche considerazione, pur da non specialista. Il reale non si distingue più dall'immagine, la veglia dal sogno, la verità dall'illusione. L'uomo è destinato al *disinganno*, « desengaño ». Dice Sigismondo, in II. 19, risvegliandosi dal breve intervallo del suo potere male usato:

... tutti nel mondo sognano di essere quel che sono, anche se nessuno se ne rende conto [...] Che cosa è la vita? Una illusione, un'ombra, una finzione. E il più grande dei beni è poca cosa, perché tutta la vita è sogno, e i sogni sono sogni.

Le conseguenze non sono solo epistemologiche, anche se sul filo di quelle conseguenze lavorerò ancora, a distanza di secoli, la fantasia di un Borges (per es. in *Le rovine circolari*, straordinario racconto dove il protagonista, che è stato delegato a creare un uomo, e lo fa nel sogno, è colui che alla fine sente, con un grande brivido, di essere irreali, che qualcun altro lo sta sognando), ma sono anche, quelle conseguenze, necessariamente, pragmatiche, morali. Se tutto è forma, immagine, e quindi rischio di inganno, all'uomo potrebbe non restare altro che accettare la realtà come metamorfosi continua, avventura di forme che si trasmutano, godendo in tal modo del flusso precario del « reale ». Trovandosi solo, verso la fine dell'opera, con Rosaura, è proprio su questo che si interroga Sigismondo:

Così poca differenza c'è tra le une e le altre [le glorie vere e quelle illusorie], che si deve discutere per sapere se ciò che si vede e si gode è verità o menzogna? È tanto simile la copia all'originale, che si deve dubitare se sia propria una copia? Ma se è così [...] sappiamo almeno profittare di questo istante che ci tocca, poiché si gode soltanto ciò che si gode nel sogno!

È un tormento, questo, che attraversa tutta la mentalità del moderno (fino a noi del cosiddetto postmoderno): un tormento, o forse oggi solo una sofisticazione intellettuale, che postula il *simulacro* come una « identical copy for which no original has ever existed » (cfr. Jameson,

« Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism », in *New Left Review*, 146, 1984, p. 66). Se, già allora, già in Calderon, svanisce un parametro di *decidibilità* del reale (*questa* immagine è la realtà, oppure *questa* è la realtà e l'altra è un'immagine, oppure *questa* è la realtà e l'altra è una copia), come può permanere un criterio etico, e quindi un sistema di comportamento nel mondo?

Se tutto è superficie, specchio e inganno, non esiste più un livello decidibile di realtà a dettare una norma. O altrimenti, e più modernamente, se tutto è significativo e mai può essere decisa la presenza di un significato, è assurdo pretendere un senso per l'intera storia dell'uomo. L'*etica* potrebbe scomparire a favore dell'*estetica* (e la legge della realtà potrebbe essere sostituita dal godimento, e dalla più vera « sostanza », del sogno, e il segno recedere sotto il simulacro). È il movimento, a me sembra, di tutta l'epoca moderna. Sigismondo si frena, si raffrena, si reprime, torna definitivamente nel sistema della sua cultura, ancora gerarchico e tolemaico (malgrado Copernico: e siamo nel 1635!), il sistema del padre Basilio che aveva osservato questo mondo con la sua ermeneutica medievale e l'aveva letto con la sua presunzione trasgressiva secondo il codice premoderno. Per prevenire il destino, o il piano provvidenziale, scritto nelle stelle e nelle cose, Basilio ha « tolto al tempo il privilegio di raccontare ciò che [lui ha] già preveduto » (I. 6), e pertanto ha trasgredito il divieto a scrutare negli *arcana naturae*.

Vediamo qual era quel divieto, o meglio come si era formato nella tarda latinità per svilupparsi fino al pieno Cinquecento. Farò un rapido riferimento a un interessante articolo di Carlo Ginsburg, « L'alto e il basso. Il tema della conoscenza proibita nel Cinquecento e nel Seicento » (in *Miti emblematici*). Ginsburg fa notare come il divieto di S. Paolo nella « Lettera ai Romani », divieto al sapere, sia stato un abbaglio di lettura da parte della cristianità dal IV secolo in poi. Tradotto nella *Vulgata* di S. Girolamo come « noli altum sapere sed time », era stato inteso fino al XVI sec. non nel significato morale di « sii saggio », « non stare in alto dal punto di vista della presunzione »,

cioè della *hybris* greca, ma nel senso intellettuale del « conoscere ». La cattiva interpretazione aveva portato ad una condanna della curiosità intellettuale. Erasmo fu il primo a capire il fraintendimento, ma esso persistette ancora per qualche tempo, come formula del divieto a varcare la soglia delle « cose alte ». Che erano: a) la realtà cosmica (proibito guardare nei cieli e nella natura: *arcana naturae*), b) quella religiosa (proibito conoscere i segreti di Dio: *arcana Dei*), c) quella politica (proibito conoscere i segreti del potere: *arcana imperii*). L'emblematica, i motti, tra Cinque e Seicento, ci trasmettono continuamente il divieto di conoscere le « cose alte ». Uno degli emblemi più noti è quello di Icaro che precipita, un altro quello di Prometeo che viene sbranato dall'aquila. Ma nel Seicento avanzato, con l'affermazione della nuova scienza, con l'avvento della nuova borghesia ecc., le cose cambiano radicalmente. Il superamento degli antichi limiti diventa, negli stessi emblemi, con gli stessi Icaro e Prometeo, simbolo della poderosa spinta intellettuale dell'uomo verso la scoperta continua del mondo. Icaro diventa un alter ego di Cristoforo Colombo, e uno dei motti più usati è « nil linquere inausum ». E allora viene rispolverata un'altra espressione antica, anche questa interpretata male, dall'Epistola a Lollio di Orazio, che leggeva « Sapere aude »: inteso originalmente come « Osa, sappi, essere saggio, equilibrato », e invece frainteso come « Osa conoscere » — motto che diventerà l'insegna stessa dei valori dell'Illuminismo (e Kant lo usò in tale chiave).

Che cosa avviene in quell'intercapedine storica in cui dal divieto del sapere si va verso la sua esaltazione, dalla trasgressione come peccato alla trasgressione come missione stessa dell'uomo? È evidente che cambia la semantica stessa del « transgredi », passando dal registro etico a quello noetico, da una parte, e a quello estetico, dall'altra. Estetico in senso filologico, riguardando le forme e le immagini, il mondo fenomenico, ciò che appunto è « aisthètòs », « appreso per via dei sensi, percettibile », opposto da Platone e Aristotele al « noetòs », l'« intellegibile ». Assumendo altri modi, altri contenuti e altre forme, la tra-

sgressione artistica, tuttavia, non sarà *solo* estetica: da Faust a Don Giovanni e poi ai protagonisti del genere fantastico (fiorentino, non a caso, fra metà Settecento e primo Novecento), essa risulterà spesso legata ad un « ritorno del superato », a quel perturbante che, nella fantasmagoria delle forme, percepite o assunte come indefinite o infinite (infinito desiderio di conoscenza, infinito oltrepassamento di soglie, infinita violazione di superfici), reimmette una trama profonda, un'antica paura, una credenza arcaica, facendo « ritornare » ciò che il moderno pareva avere *escluso*: il mondo trascendente o immanente, sopra o dietro le forme, cioè il numinoso coperto di divieti e furente di fronte alle infrazioni dell'uomo.

Facendo un altro salto indietro nel tempo, è forse opportuno vedere quale fosse, nel Cosmo Simbolico, il luogo e la funzione dell'immagine, e quale fosse il luogo e la funzione della verità. Bisogna necessariamente risalire all'allegoria platonica della caverna. Si legga, nella *Repubblica*, VII, il celebre discorso di Socrate:

... paragona la nostra natura [...] a un'immagine come questa. Dentro una dimora sotterranea a forma di caverna, con l'entrata aperta alla luce e ampia quanto tutta la larghezza della caverna, pensa di vedere degli uomini che vi stiano dentro fin da fanciulli, incatenati gambe e collo, sì da dover restare fermi e da poter vedere soltanto in avanti, incapaci, a causa della catena, di volgere attorno il capo.

Essi stanno di fronte ad una parete su cui appaiono ombre, proiettate da oggetti o da persone che portano oggetti, e che passano da una sorta di strada alle loro spalle, e di mezzo c'è un fuoco. Gli uomini non vedono che le ombre proiettate dal fuoco e non sentono che l'« eco dalla parete di fronte » che dà voce a quel mondo di ombre che i prigionieri ritengono essere la realtà e la verità, organizzando un *testo*, una loro farfugliante *narrazione*, da quella parata di ombre, da quel teatro cinese. Un prigioniero liberato farebbe fatica a guardare la luce del fuoco, il mondo alle sue spalle, il Testo che gli stava dietro, e che stava dietro al testo che egli aveva costruito

dalla sua proiezione incerta e confusa, e resterebbe confuso a pensare se attribuire più realtà e verità al primo o al secondo testo. « Non credi », dice Socrate, « che resterebbe dubbioso e giudicherebbe più vere le cose che vedeva prima di quelle che gli fossero mostrate adesso? ». E se poi fosse trascinato fuori a forza « su per l'ascesa scabra ed erta », alla luce del sole, oltre la soglia della sua 'realtà' precedente, l'abbagliamento dei suoi occhi gli consentirebbe di vedere, prima, « le ombre e poi le immagini degli esseri umani e degli altri oggetti nei loro riflessi d'acqua e infine gli oggetti stessi ».

In questo nuovo *spostamento* verso la realtà più vera, dovrebbe passare per lo stesso processo doppio di buio e luce, ombra e sostanza, riuscendo a « vedere » in un primo momento solo il mondo notturno, e le stelle e la luna, e poi finalmente il sole: « Alla fine, credo, potrà osservare e contemplare quale è veramente il sole, non le sue immagini sulle acque o su altra superficie, ma il sole in se stesso, nella regione che gli è propria ». Sarebbe così giunto alla realtà vera, e non potrebbe più rimpiangere la testualità illusoria dei prigionieri della caverna:

Quanto agli onori ed elogi che eventualmente si scambiavano allora, e ai premi riservati a chi fosse più acuto nell'osservare gli oggetti che passavano e più rammentasse quanti ne solevano sfilare prima e poi e insieme, individuandone perciò il successivo [e si notino i procedimenti di *analisi, elaborazione e inferenza*], credi che li ambirebbe e che invidierebbe quelli che tra i prigionieri avessero onori e potenza?

Credi, dice cioè Socrate, che rimarrebbe attaccato agli onori, al potere, alla fama mondani, che non sono altro che immagini riflesse, barlumi ingannevoli della realtà vera, e contrassegnano quindi la vita come sogno?

Il passaggio di *soglie* di realtà, che si può effettuare tramite la dialettica, è per Platone una risalita nel palinsesto del reale fino al Testo originario ed eterno delle Idee. L'*infratesto* è qui trascendentale e ontologico: il gioco delle immagini è illusorio, ma si può imparare a leggerle come illusioni, a decifrare la verità che le sottende, e tramite il giusto scambio si può infine giungere, nella ca-

tena dialettica, all'Essere. Il giusto scambio è topologicamente espresso, in questa allegoria, nel passaggio dall'« avanti » (il riflesso ingannevole sulla parete) al « dietro » (alle spalle, ma anche *prima*, all'origine dell'immagine), dal « dentro » (della caverna) al « fuori » (della caverna: ciò che è *oltre*), e infine dal « basso » (altri riflessi, stavolta nelle acque) all'« alto » (nel cielo, il primo *prima*): con esemplare positività dell'asse *dietro-fuori-alto* di fronte alla illusorietà dell'asse *avanti-dentro-basso*. Le allegorie classiche e medievali-rinascimentali seguono sostanzialmente la stessa linea, articolandosi in una testura, significativa, di immagini e in un referente, significato, di ordine ontologico e trascendentale.

Tale è lo statuto del Cosmo Simbolico, dove non si dà mai vero inganno, e cioè inganno irrimediabile, perché a dissiparlo basta che l'uomo ermeneuta sappia ricondurre il fenomeno espressione-immagine-riflesso all'Idea significato-contenuto-referente. Non c'è scambio di realtà e di menzogna. Il mondo è un Testo, la produzione del senso è trascendente. È, questo, il codice che Lotman ha chiamato il modello semantico, simbolico del mondo: un modello paradigmatico, in cui quello che è nel mondo non è altro che il sostituito di un sostituto metafisico, un significativo di un significato metafisico, espressione o immagine di una realtà metafisica. Questo modello entra in crisi nel Cinquecento e dalle sue ceneri lentamente ne emerge un altro, il modello sintagmatico, dove non c'è più la corrispondenza del « reale » con un altro piano, ma il segno significa all'interno di una catena, della orizzontalità umana e storica, non avendo più bisogno di essere riferito.

Con il modello sintagmatico il rapporto di rassomiglianza tra sostituito e sostituito, tra fenomeno e Idea, si incrina irreversibilmente: il mondo, la natura, l'uomo stesso tendono a non essere più percepiti come iconici. L'immagine del riflesso, dell'ombra, della specchiatura, permane, ma per arrivare alla vanificazione di un Calderon e, poi, di tutto il moderno: una superficie illusoria che si può incresparsi e distorcere e reduplicare, restituendo turbata ma incerta, in una vertigine di straniamento, la

figura che vi si affaccia. Il riflesso non rende più l'essenza. E l'arte tende, non più tanto a riferirsi, ma ad autoriferirsi, esibendo le proprie « quinte » formali, rispecchiandosi in se stessa, reduplicandosi, facendo « sprofondare » il segno nel segno, e quindi esteticizzandosi in senso moderno.

Nel nascente modello sintagmatico, dal Cinquecento in poi, l'allegoria della caverna tende dunque a ribaltarsi completamente, nella caduta della visione trascendentale. Come scrive Foucault ne *L'ordine del discorso*, « tra il XVI e il XVII secolo (e soprattutto in Inghilterra) è apparsa una volontà di sapere che, anticipando i contenuti attuali, disegnava piani di oggetti possibili, misurabili, catalogabili; una volontà di sapere che imponeva al soggetto conoscente (e in certo modo prima di ogni esperienza), una certa posizione, un certo sguardo e una certa funzione (vedere più che leggere, verificare più che commentare » (p. 15). Si noti l'enfasi che Foucault pone sullo *sguardo* (« un certo sguardo »), sul *vedere*, sulla funzione stessa di tale volontà di sapere (« *disegnava piani* di oggetti possibili »). È una volontà di « sguardo » che si configura innanzitutto come conoscenza di « superfici ». E non si tratta semplicemente di un pacifico sviluppo di matematiche e geometrie (di osservazioni galileiane): dentro, c'è, in quegli scienziati, e nella mentalità collettiva forse ancor più fortemente, tutta l'angoscia di uno sperdimento, oltre e più che la felicità di una conquista: c'è la nuova vertigine, tutta moderna, della superficie e il marchio (inscritto) di una trasgressione che ha il suo castigo nell'oltrepassamento indefinito di *soglie*, non più, come prima, di *una soglia*, e troverà forse la sua fine nell'apocalisse di un mondo che, avendo perso il suo centro e i suoi confini, essendo esploso in una infinità di piani e di forme, sta specchiandosi nella sua morte.

Questa è la visione, infatti, di un grande poeta del tempo, John Donne, il quale, nella *Anatomy of the World*, afferma non solo che la « new Philosophy calls all in doubt » (vv. 205-6), ma anche, e più specificamente, che è andato perso il sicuro spazio tolemaico in cui lo « sguardo » incontrava il Senso: « The Sunne is lost and th'earth, and

no mans wit, / Can well direct him, where *to looke* for it » (vv. 207-8). Perciò il Tutto è divenuto Frammenti: « And freely men confesse, that this world's spent, / When in the Planets, and the Firmament / They *seeke* so many new; they *see* that this / Is crumbled againe to his Atomis. / 'Tis all in pieces, all coherence gone; / All just supply, and all Relation » (vv. 209-14). Crolla, di conseguenza e per analogia, la stessa gerarchia sociale, in una proliferazione di individui separati: « Prince, Subject, Father, Sonne are things forgot, / For every man alone thinkes he hath got / To be a Phoenix, and that then can bee / None of that kinde, of which he is, but he » (vv. 215-18). Nella finzione di Donne, l'apocalisse del mondo è dovuta alla morte della giovane Elizabeth Drury, assunta come Archetipo scomparso, come Idea cancellata da una nuova morte: « This is the worlds condition now, and now / She that should all parts to reunion bow [...]. She that was best, and first *originall* / Of all *faire copies* » (vv. 219-28). Si è perso, dunque, l'Originale di tutte le Copie, e il mondo è divenuto, di conseguenza, una deriva di copie senza radici, senza referenza. Non è già, questa, la postmoderna « deriva » dei « simulacri »? In Donne come in Calderon, e prima in Shakespeare e Cervantes, è già tutta *scritta* la crisi del moderno. Per Donne essa comporta la perdita di ogni « proporzione », che di per sé non può essere che « rotonda », « sferica » — a immagine e somiglianza del macrocosmo tolemaico —, consistente di collegamenti, tramite raggi, di ogni tratto della superficie circolare con il suo centro. Al suo posto si è insinuata, nello sguardo dell'uomo, la sproporzione dell'« eccentrico », che equivale alla moltiplicazione perversa delle prospettive, e quindi delle immagini: « We thinke the heavens enjoy their Sphericall / Their round proportion embracing all. / But yet their various and perplexed course, / *Observ'd* in divers ages doth enforce / Men to finde out so many *Eccentricque parts*, / Such divers downe-right lines, such overthwarts, / As disproportion that pure forme » (vv. 251-7). La « forma pura » non esiste più. Tutto si storce e si disarticola. I valori si davano solo dentro l'im-

magine *circolare*; ora si confondono e si sperdono nell'immagine superficiale e prospettica, comunque *piatta*.

Ritorniamo alle tre umiliazioni di cui parlava Freud, in un articolo del 1916, « Una difficoltà per la psicoanalisi »: la prima, cosmologica, inflitta all'umanità da Copernico, la seconda, biologica, imposta da Darwin, e infine la terza, psicologica, comportata dagli studi dello stesso Freud. Tutte e tre sono dovute a processi violenti di *decentramento*, che conducevano a nuove configurazioni *topologiche*: rispettivamente, della terra, della specie e del soggetto. Vediamo quali sono le costanti di queste tre umiliazioni. Sono tutte « deposizioni » da una condizione « regale » (Freud usa proprio questa metafora in rapporto alla umiliazione da lui stesso inferta al soggetto che si sentiva « sovrano » nella propria anima), sconfessioni dello sguardo frontale, della prospettiva centrale. E comportano tutte il seguente postulato: ciò che è può sempre essere *diverso* da ciò che *sembra*. Il sole *non* si muove intorno alla terra, ma avviene il contrario; l'uomo *non* è il padrone del mondo, il « diverso », il privilegiato, rispetto a tutti gli esseri viventi; il soggetto che dice io, il soggetto razionale, *non* è l'uomo intero, non equivale affatto alla complessa mappa psichica delle forze libidinali e delle censure superegoiche. Tutte e tre le umiliazioni, infine, trasformano — come abbiamo appena visto in John Donne — lo sferico nell'eccentrico: ciò che è conchiuso, circolare, unitario, si fa superficie, « indecidibile » nei suoi « margini » e nella sua « profondità ». L'universo *non* è un sistema di nove sfere che girano intorno alla terra, ma è una « superficie profonda » e indefinita; ed è la scoperta dell'infinito quella che veramente turba la mente collettiva: come scrisse lucidamente Lovejoy (in *La grande catena dell'essere*), la vertigine cinque-seicentesca non deriva tanto dal passaggio dal sistema geocentrico a quello eliocentrico, quanto dal passaggio da un sistema comunque centrato ad un a-sistema a-centrico. Si veda al riguardo l'antico-pernicano Bacon (che pure è il primo esponente della « nuova scienza »):

If it be granted that the earth moves, it would seem more natural to suppose that there is *no system* at all, but scattered globes, than to constitute a system of which the sun is the centre [...] The first question concerning the Celestial Bodies is whether there be *a system*, that is, whether the world or universe compose altogether one globe, with a centre.

L'a-sistema diventa così l'incubo di una deriva, non organizzata, di frammenti e superfici, un « mostro » (cfr. ancora Donne: « Thou knowst how ugly a *monster* this world is », v. 326). Nella seconda umiliazione, quella biologica, l'uomo *non* è in sé conchiuso da sempre (dall'origine: come nella Bibbia), non è nato come forma stabile, ma è un anello di una catena evoluzionistica, « strato » di un percorso, a sua volta « superficie » illusoria di una indefinita variazione di piani. Nella terza umiliazione, il soggetto *non* è unitario, ma « plurale », non tondo ma suddiviso — la prima come la seconda topica di Freud suddividono, pur simbolicamente, l'antica unità dell'uomo in zone: inconscio, preconsciouso e conscio; Io, Es e Superio. Abbiamo dovunque partizioni fluttuanti, circuiti di smarrimento, o sperdimento, o « disseminazione » (per dirla con una parola oggi assai in voga), inganni di immagini. All'insegna delle categorie del diverso, o altro (tutto può rivelarsi diverso da sé, topologicamente altro da come e dove era stato, prima che pensato, *visto*), e del superficiale (per centrifugazione da un centro, *vs* il centripetismo del modello classico, circolare, sferico, ciclico). Sono le costanti dell'immaginario moderno. Come anche della trasgressione moderna, che pone la sua soglia soprattutto nelle forme, nella sperimentazione (estetica) di nuovi sguardi. Insomma, in quella lunga, tormentata, differenziata, crisi del Simbolico che è il moderno — con soprassalti, per esempio nel Romanticismo, di nuove immanenze, trascendenze, animismi — a me pare che l'*infrazione*, non più etica, o soltanto etica, piuttosto estetica, si manifesti su due possibili piani: a) quello perturbante, che risente il ritorno del superato, non accogliendolo però come paradigma restituito delle corrispondenze trascendenti, ma percependolo come *sfasamento*, brivido, sor-

presa provvisoria (illusoria?) dello *strano* della superficie; b) quello ludico, formalista, avanguardista, decostruttivista. I due piani, o modi, naturalmente possono intersecarsi. Entrambi risentono di una « indecidibilità » che può esitare nell'assurdo, dove niente torna con niente, e l'infrazione stessa — in quanto concetto che ha bisogno di una legge e di un divieto per sussistere — recede. Nell'accentuazione del secondo piano, o modo, stanno molti dei paradigmi del cosiddetto postmoderno.

La trasgressione moderna non è iniziatica e mediatrice, ma è ancora perturbante, oppure è illusoria. Giustamente Renato Barilli, in un libro molto interessante di alcuni anni fa, *Tra presenza e assenza*, faceva notare come « i fenomeni appaiono incerti e provvisori solo se minacciati dalla possibilità che le cose si rivelino in sé » (aggiungo, che appaia d'improvviso l'Idea o riemerge la credenza superata) e osservava: « La fenomenologia husserliana vuol abolire il noumeno, dichiarando la inintelligibilità di qualcosa che sia solo in sé, e che non si riveli a qualcos'altro. L'io per primo è fenomeno a se stesso: niente o nessuno può rappresentarsi tale e quale, senza sottostare alle leggi dell'apparire », e, in tale visione, non c'è più scetticismo, perché « senza noumeno, ogni fenomeno non è ombra, ma corpo effettivo ». Tale è, probabilmente, la tendenza di tutto il postmoderno; che però deve ancora fare i conti con lo straniamento non innocente dell'immagine. Come avviene ad esempio nella recente letteratura fantastica di un Borges o di un Bioy Casares.

Si legge in una recentissima intervista di quest'ultimo che il fantastico è « una chiave, un modo per penetrare una realtà a noi ben nota e a cui noi siamo abituati »: chiave per una porta, per un passaggio, non verso il trascendentale, ma verso l'immanente che cova dietro le forme consuete della razionalità adulta, aprendo prospettive infratestuali nel testo convenzionale del mondo e dandoci il brivido del superato, dello strano, dell'« altro » (spesso tramite le metafore del labirinto e dello specchio, così care a Borges). A proposito dello specchio, ecco cosa aggiunge Casares: « Uno dei miei primi ricordi è quella

specchiera veneziana a tre specchi che stava in camera di mia madre, nella mia infanzia, e dove si vedeva la sua stanza moltiplicata mille volte. E poiché mi sembra che si creda sempre in quello che si vede, io avevo lì, in quello specchio, una cosa che era reale e fantastica insieme. Passai dunque da quello specchio alla letteratura fantastica». È la superficie della illusione e della reduplicazione, in cui si erano già specchiati quei due eroi inaugurali del moderno che sono Amleto e Don Chisciotte, e attraverso la quale era riuscita a passare la Alice di *Through the Looking Glass*.

Tra moderno e postmoderno è tutto un insistere, pur variato, di questo paradigma. Nel racconto *La biblioteca di Babele*, Borges immagina una biblioteca « illimitata e periodica », con uno specchio che « la reduplica » e un misterioso libro centrale — ma non individuato, né tantomeno collocato al *centro* — « che sia la chiave e il compendio perfetto di tutti gli altri »: « un bibliotecario l'ha letto, ed è simile a un dio » (non è Dio, ma il simulacro della sua assenza). E nella noticina finale, con la sua ellittica, straordinaria, capacità allusiva, Borges scrive: « Cavalieri [e cioè Bonaventura Cavalieri, allievo di Galileo, che avviò i primi concetti del calcolo infinitesimale], al principio del secolo XVII, affermò che ogni corpo solido è la sovrapposizione di un numero infinito di piani ». Ci vuol dire, forse, che, già da molto tempo, il corpo solido è divenuto una indefinita stratificazione di piani e quindi di superfici: perciò non c'è biblioteca, libro, lettore, né oggetto né soggetto, che non precipiti nell'indecidibile delle sue soglie senza fine. E si pensi, ancora, a Calvino, il maestro delle duplicazioni, delle vertigini di superficie, della *mise en abîme*; e, più recentemente, per restare nell'ambito della narrativa italiana, a Tabucchi, del quale è paradigmatico *Il gioco del rovescio*, o a Celati e alle sue *Quattro novelle sull'apparenza*. Lo specchio, il riflesso dell'« altro », è dovunque dominante.

Si pensi, infine, all'arguta, e paradossale, proposizione di Cocteau, che la casa editrice Theoria ha scelto come motto della collana « Riflessi »: « Gli specchi dovrebbero

riflettere un momentino, prima di riflettere le immagini ». Proposizione che potrebbe servire anche come epigrafe di questo discorso: il gioco di parole fa sì che la coscienza razionale venga attribuita all'*oggetto* (lo specchio) che più ha inquietato il moderno, e non già al *soggetto* che vi si è sperduto infinite volte; solo la riflessione, « altra », può scongiurare il riflesso, e tutte le sue vertigini (che già Sigismondo conosceva!).

La vertigine, comunque, resta, a suo modo, un valore, in quanto continua malgrado tutto a trasmettere senso. Il rischio del postmoderno, soprattutto nelle sue infinite elaborazioni teoriche, è quello di sviluppare una *indifferenza* delle superfici, disinteressandosi a qualsiasi possibile dialettica tra immagine e immagine, in una sorta di ingorda, sorda, deriva. Ma si ricordi che lo stesso padre di quella « *différance* » che minaccia di uccidere tutte le « differenze » in qualche modo dialettiche, lo stesso Derrida, quando deve chiudere la serratura della sua propria « *écriture* » — ad esempio nel finale di *Sproni* — ritrova, o rinomina, nella superficie, l'« abisso »:

Perché il simulacro si mostri, è necessario scrivere nello scarto fra parecchi stili. Se stile vi è [...] ce ne dev'essere più d'uno. Due sproni, almeno: tale è la condizione. Fra l'uno e l'altro, l'abisso in cui scagliare, arrischiare, perdere forse l'ancora.

DESIRE AND DENIAL IN 'SALOME'

di

Annabel C. Dicks

(Napoli)

In *Phrases and Philosophies for the Use of the Young*, Wilde wrote, « Those who see any difference between body and soul have neither »¹. In this — one of his famous epigrams — Wilde confronted the deep-rooted Victorian idea which saw sexual desire and healthy morality as irreconcilable. If we look at *Salome*, perhaps the most transgressive of his plays, it is clear that desire is the controlling agent which governs the inter-relationship of the characters.

Sexual desire, however, was perhaps the most complex and highly-charged arena in Victorian ideology. In order to understand the era to which Wilde responded, we must understand the centrality of the discourse on desire, and the various tensions and obsessions it created in the society as a whole.

As Foucault has shown², the Victorian era was not an era of repressed desire as we sometimes believe. On the contrary, the centrality of sex in human relations was fully appreciated, and it was for this reason that it became subject to a whole series of discourses aimed at bringing the issue under control. The need for greater control on the part of the state and the middle-classes became clear

¹ Oscar Wilde, *Phrases and Philosophies for the Use of the Young*, in G. F. Maine (editor), *The Works of Oscar Wilde*, London, Collins, 1948, p. 1113.

² The central text for Foucault's theories on sexuality is *The History of Sexuality*, An Introduction, London, Allen Lane, 1979, Vol. 1.

as the 19th-century capitalist structure consolidated itself. Rapid urbanisation on a massive scale brought into existence the concept of the city — that conglomerate mass of workers whose function was to serve the demands of industry and commerce. The great reforming spirit of the late Victorian era addressed itself to the social and moral problems that accompanied the growth of this urban reality. The practical problems of poverty, unemployment, the slums, pollution, street crime, however, were rarely perceived purely in terms of economic considerations — more often than not, they were charged and invested with moral connotations. These were seen as inextricable from the idea of national security and pride. Indeed, in 1916, *Salome* itself was subject to an obscenity trial for its so-called subversive message which, according to the prosecution, directly ministered to «sexual perverts, sodomites and lesbians and does not assist us to concentrate on the great national problem which presents itself to every Britisher today»³. The production was consequently taken off the stage.

The prevailing norm which the middle class was anxious to defend was that of Respectability, or Wilde's famous Earnestness. Respectability was a concept that had been developing throughout the century, and became the emblematic bourgeois goal: via hard work, prudence, moderation, and above all the triumph of soul over body, the middle class could consolidate its newly-acquired economic power and achieve social status⁴.

If respectability was the middle class aspiration, then its domain was the family — that privileged location of the private sphere that must service the needs of society

³ For a discussion of this trial, see Eugénier Gagnier, *Idylls of the Marketplace: Oscar Wilde and the Victorian Public*, Hampshire, Scolar Press, 1978, Appendix A: «Art and Propaganda in Wartime: The Pemberton-Billing Trials on *Salome*».

⁴ For an account of Victorian Bourgeois ideology, see Jeffrey Weeks, *Sex, Politics and Society: The Regulation of Sexuality since 1800*, London, Longman, 1981, pp. 28-33.

as a whole. Respectability dwelt within the four walls of the domestic haven. If desire was an inescapable fact of life, then at least it should be contained *within* — within, that is, a marriage union that would produce healthy and fit members of the next generation.

What became increasingly clear and worrying, however, was the fact that desire seemed to run amok *outside* — in the city. This produced a plethora of social ills; sexual deviancy, overcrowding, disease, prostitution — elements which became inextricably linked in the bourgeois mind to the activity of the city's poor regions. As Stallybrass and White describe⁵, the city became the locus of Bourgeois fear: there, desire ran wild with ignorance and produced potential chaos and disorder.

The perception of desire as a potentially subversive force gave rise to the proliferation of social purity movements in the 1880's, which are inseparable from the general spirit of reform that guided the ideological excursions down into the city. Untrammelled desire would produce the degeneration of the social organ. Vigilance was vital, in order that moral degeneracy did not seep out from the streets and contaminate the wholesome drawing rooms of Respectability. E. Chadwick, a leading sanitary reformer of the 1860's, spelt out the perceived elision between poverty and immorality. He wrote of the urban poor that they were «short-lived, improvident, reckless and intemperate, and with an habitual avidity for sensual gratifications»⁶.

Sanitary reformers probed the dark realms of the city to cleanse its sewers and streets, social purity crusaders initiated vigilante groups to police the haunts of prostitutes and moral offenders, the state drew up legislation in the form of the Contagious Diseases Act of the 1860's and

⁵ Peter Stallybrass and Allon White, *The Politics and Poetics of Transgression*, London, Methuen, 1986, chapter 3.

⁶ E. Chadwick, *Report... on an Inquiry into the Sanitary Conditions of the Labouring Population of Great Britain*, London, W. Clowes, 1842, cited in Stallybrass and White, *op. cit.*, pp. 125-126.

the tighter laws against homosexuality in the Criminal Law Amendment Act of 1885⁷. Desire was under constant surveillance — vice was being invigilated.

This was the background against which Oscar Wilde lived out his own sexuality — a prevailing values system which sought to police the manifestations of desire, and particularly those desires such as homosexuality which were inherently non-reproductive and therefore contrary to the stability of the nuclear family unit. Wilde as a practising homosexual could only have found expression for his desire in the realms of the city: the parlours of the bourgeois family were closed to such transgressions. Wilde could not but have been fully aware of the city as the locus of transgressive desire. While his social peers ventured into the city armed with a crusading morality and disinfectants, Wilde was seeking out the pleasurable domains of his desire.

It is clear that both Wilde's own sexuality and his social philosophy made him into a highly critical opponent of the moral reformers. In *The Soul of Man under Socialism*⁸, a text which specifically counters the bourgeois ideals of productivity and materialism, he attacks the stance of the reformer who simply hands out charity and moral strictures to the poor, and refuses to admit to the need for a restructuring of society. He attacks the cult of suffering which condescended towards poor people. He attacks the voice of censorship and the « moral idea of uniformity of type and conformity to rule which is so prevalent everywhere and perhaps most obnoxious in England »⁹. In opposition, he declared that « any preoccupation with right and wrong in conduct shows an arrested intellectual development »¹⁰.

⁷ For a description of the effects of these Acts, see Jeffrey Weeks, *op. cit.*, pp. 86-89.

⁸ Oscar Wilde, *The Soul of Man under Socialism*, first published in *The Fortnightly Review* (February 1891), included in G. F. Maine (ed.), *op. cit.*, p. 1018.

⁹ *Idem*, p. 1041.

¹⁰ *Idem*, p. 1113.

For the middle class — largely represented through the press — the figure of Wilde was offensive in a similar way as were the city streets. If unproductive desire became disgusting when located among the city's poor, it became equally so when expressed with the studied insolence of the dandy. If the well-mannered, highly moral Gentleman was the upper-class ideal to which the middle class aspired, then the dandy was the upper-class example not to be followed. In the 1890's, numerous popular criminology books were published in England and consumed avidly by the press, which were attempts to prove the inherent connection between upper-class effeminate artists and insanity. Writers such as Max Nordau in *Degeneration* attacked the idleness and mysticism of the French symbolists, and Cesare Lombroso in *Man of Genius* labelled Wilde as an ego-maniac, the enemy of the « true normal man, the man who works and eats »¹¹.

The dandy — effeminate, idle, egotistical, artificial, unproductive, morally decadent — was the epitome of all that was undesirable in bourgeois ideology¹². The dandy was contrary to what was 'natural' — he stood outside the family and mocked the ideal of respectability. He proposed art for art's sake and subjected nature to artificiality, just as he practised sex for sex's sake and subjected reproduction to desire. The middle-class hostility towards the decadent artist is implicit in a contemporary review of Wilde's *The Picture of Dorian Gray*: « If he — Wilde — can write for none but outlawed noblemen and perverted telegraph boys, the sooner he takes to tailoring (or some other decent trade) the better for his own reputation and the public morals »¹³. The dandy's club and the city brothels, where dwelt respectively the outlawed noblemen

¹¹ Cesare Lombroso, *Man of Genius*, p. 360, cited in Eugénier Gagnier, *op. cit.*, p. 148.

¹² For a discussion of the Victorian attitude towards the Dandy, see Eugénier Gagnier, *op. cit.*, chapter 2.

¹³ A contemporary review from *The Scots Observer*, quoted in *Idem*, p. 59.

and perverted telegraph boys, therefore came to represent the twin recipients of the middle-class critical gaze. Wherever desire was indulged for its own sake, the reformers took up the crusade to protect respectability; to preserve the soul from the contamination of the body.

In this atmosphere of antithesis between desire and its denial, Wilde was forced to lead a double life, and keep his sexuality secret and separate from the parade of respectability he had obtained via his marriage. This fundamental conflict underlies many of Wilde's works: on a comic level, we have the concept of Bunburying in *The Importance of Being Earnest*¹⁴, where a young upper-class man invents an invalid friend to justify his pleasure excursions into the country. In Wilde's poetry, we have *The Sphinx*¹⁵, a poem suffused by the tension between eroticism and repression. On a tragic level, we have *Salome*¹⁶. Here, the dynamics of desire and denial are played out in their most direct form — via the characters of Salome and Jokanaan.

It is therefore the relationship between these two that gave Wilde the opportunity to dramatise his fundamental opposition to the Victorian codification of desire. Jokanaan, the biblical saint and messenger, is the perfect embodiment of the agents that organised the control of sexual desire. Salome, on the other hand, is the counter-force to denial — she is the activist of sex for sex's sake and the powerful yet subversive embodiment of single-minded desire. The tension created through the interplay of these two characters gives the play its excitement and interest, and brings out its transgressive nature.

In Wilde's play, Jokanaan is the spokesman for the

¹⁴ Oscar Wilde, *The Importance of Being Earnest*, written in 1894, produced on February 14th 1895 by George Alexander at the St. James Theatre in London and published by Leonardo Smithers in February 1899.

¹⁵ Oscar Wilde, *The Sphinx*, published on June 11th, 1894.

¹⁶ Oscar Wilde, *Salome*, written in 1891 in Paris, banned as a stage production in 1892, published in February 1893 and performed for the first time in Paris in 1896.

moral crusaders of social purity. He is the voice of Christianity, and it was this ideology that was the fundamental basis for Victorian morality. His ascetic stance, selfless image and chastity locate him at the pinnacle of respectability. His morality is irreproachable and is self-advertised as an example of perfection to be emulated by weaker-minded citizens. If we examine the words of his invectives, which boom up to the terrace from the depths of the cistern, it is clear how fully he takes up the discourse of cleanliness and moral purgation, using the biblical language of the coming of light just as the sanitary regime in 19th-century England used it as a metaphor for surveillance of the city's dark places:

When he cometh, the solitary places shall be glad. They shall blossom like the lily. The eyes of the blind shall see the day, and the ears of the deaf shall be opened¹⁷.

With the coming of the light, dark places are rendered visible, penetrable and conquerable. The elements of subversion and transgressive desire are rooted out:

The son of man hath come — announces Jokanaan —, the centaurs have hidden themselves in the river, and the sirens have left the rivers, and are lying beneath the leaves of the forest¹⁸.

We have already seen how the voice of the moral crusader was directed at *both* the poor person *and* the dandy — similarly, Jokanaan cites the voice that must be heard « Both in the waste places and in the houses of kings »¹⁹. The voice is powerful and evasive. It rings around the stage, forcing the other characters to listen; his declamatory condemnations are violent in their repulsion. « Let them crush her beneath their shields »²⁰, words which are strongly reminiscent of the tone of Nordau in his diatribes against degenerate artists:

¹⁷ Oscar Wilde, *Salome*, in G. F. Maine (editor), *op. cit.*, p. 539.

¹⁸ *Idem*, p. 540.

¹⁹ *Idem*, p. 542.

²⁰ *Idem*, p. 550.

« We will pitilessly beat you to death with clubs »²¹.

Wilde was clearly well-versed in the language of censorship. It is clear that the voice of vigilance directed towards the locus of transgressive desire is impelled not only by perceived moral superiority, but also by fear of potential chaos in society, and fear of the possible discovery of similar desire in the speaker. The stance of the moral messenger is therefore a defensive one, to protect the domain of moral self-righteousness from contamination, and to protect it also from the realisation of its own repressed desires. Jokanaan's tone is consistently defensive in the face of Salome's powerful seduction: his counter-reaction is couched in passive terms: he does not want to *be* spoken to, *be* looked at, or *be* touched by her. His is a negative desire: the refusal to submit to the returned gaze of that which is defined as « other ». Salome calls him up from the cistern onto her own territory, and subjects him to a systematic sexualisation of his identity, via her eroticised description of his body, hair and mouth. Jokanaan rejects her with the fervour of a moral fanatic who is fearful of contamination:

« I will not have her look at me ».
 « Speak not to me. I will not listen to thee ».
 « Touch me not »²².

He tries to protect himself from the invasion of her gaze, her voice and her touch, the latter being a particularly terrifying outlet for contagion.

The mechanics of the censoring voice, however, are more complex than this. The moral preacher's fear of recognising transgressive desire within himself produced the inevitable consequence that the censured object itself could excite a powerful fascination. On the one hand, the Victorian middle classes were appalled by the revelation of the

²¹ Max Nordau, *Degeneration*, cited in E. Gagnier, *op. cit.*, p. 151.

²² Oscar Wilde, *Salome*, in G. F. Maine (editor), *op. cit.*, pp. 543-544.

poverty and inequality of their society, yet, on the other, they were irresistibly fascinated by representations of it²³. As Wilde put it, « The 19th-century dislike of Realism is the rage of Caliban seeing his own face in the glass; the 19th-century dislike of Romanticism is the rage of Caliban not seeing his own face in the glass »²⁴. Foucault points out that the discourse on desire was an insistent theme in the literature of the 19th century. What was officially categorised as offensive and morally reprehensible also presented an appeal and allure that placed it on a central platform of analysis.

Indeed, Salome herself seems to confront both Jokanaan and the Victorian audience with the raw exhibition of their own desires. Wilde recognised this when he wrote that « It is the spectator, and not life, that Art really mirrors ». In *Salome*, Jokanaan forces his presence onto the stage, as the action unfolds around the contral pivot of desire. He, like the 19th-century moral reformers, can *not* join in the discourse on desire. Even after he has voluntarily left the stage and returned to his cistern, he continues to make his presence felt on the stage, particularly during the long run-up to the dance of Salome, a phase which is governed by the increasingly less ambivalent desire of Herod to obtain this spectacle. When Herod casts about for the object of his desire, asking no one in particular, « What is it that I desire? », Jokanaan interrupts with a prophecy of the day of Judgement. When Herod gazes on the paleness of Salome's body, Jokanaan announces that « The sun shall become *black* like the sackcloth of hair ». When Herod declares his happiness and pleasure to the company, Jokanaan spit out that he

²³ For a discussion of the principle of 'the attraction of repulsion' in Victorian England, see Stallybrass and White, *op. cit.*, pp. 139-148.

²⁴ Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, published in June 1890 by J. M. Stoddart.

« shall be eaten of worms »²⁵.

Jokanaan cannot listen to the expression of desire; it both captures his attention and elicits a fiercely condemning stance.

In direct opposition to the defensive posture of Jokanaan, Wilde places the figure of Salome. Where in the biblical version, she had been represented as the simple instrument of her mother's desire, in Wilde's drama, she occupies the central part in the play; indeed, most reviewers have agreed that the success of the play depends upon her ability to excite the audience. Her desire is positive where Jokanaan's is negative, her action assertive where his is defensive, and her tone active where his is passive. She desires *to speak to, to look at, to touch him*. Her words are the direct expression of her own desire.

« I desire to speak with him... I will speak with him » and later, « I will kiss thy mouth »²⁶, a phrase which she obstinately repeats and refuses to retract. At the end of the play, Jokanaan's passive submission to the black arm of the executioner is in total opposition to her own approach to threat and danger:

« There is no sound », she says, « I hear nothing. Why does he not cry out, this man? Ah! If any man sought to kill me, I would cry out, I would struggle, I would not suffer. »²⁷.

The attraction of Jokanaan in Salome's eyes consists primarily in its status as forbidden desire. The appeal of the illicit in a society that practised strict control over its desire is a recurring theme in the Victorian Imaginary. That which is labelled « other » and defined as « low » becomes the focus for transgressive desire.

On Wilde's stage, the positioning of the scenery is significant, and becomes the mirror that parodies the to-

²⁵ Oscar Wilde, *Salome*, in G. F. Maine (editor), *op. cit.*, pp. 547-552.

²⁶ *Idem*, pp. 541-544.

²⁷ *Idem*, p. 558.

pography of the city's high/low axis. The action takes place on the terrace of Herod's palace, and the banquet hall is situated below, out of sight. Wilde explicitly states that there should be a balcony, from which the characters can view the festivities. Salome, therefore, climbs *up* to the stage from the banquet *below*, thereby escaping from the lower location. On the terrace, she breathes in the « sweet air » with relief. But she emerges from *one* depth only to become immediately fascinated by *another* one: that profound darkness of the prophet's cistern. Salome therefore transgresses the boundary of the bourgeois code of remoteness from the « low » sources of desire. She does not remain aloof from the locus of the unknown, but desires to discover it. Far from being content with the merely voyeuristic pleasure of looking *down*, she calls *up* the inhabitant of this lower realm, positioning him on the same level as her. She then systematically applies her transgression of the forces that try to cut her off from her object of longing. Consistently disobeying the unspoken laws and codes that govern her social environment, she reaches out for what is forbidden.

Firstly, she disobeys the commands of the king. Herod sends a message that she should return to the banquet. In reply, Salome says,

« I will not go back »²⁸.

Herod commands her to dance. She replies,

« I will not dance »²⁹.

When she finally does dance, it is not as capitulation to Herod's will, but as strategy for her own desires. Secondly, she disobeys familial duty towards her mother.

After she has seen the usefulness of the dance, Salome ignores her mother's prohibition

²⁸ *Idem*, p. 540.

²⁹ *Idem*, p. 552.

« I will not have her dance ».

And she says immediately,

« I will dance for you, Tetrarch »³⁰.

After her request for Jokanaan's head, Herod accuses her of being under the influence of Herodias. Salome explicitly denies this, saying

« I do not heed my mother. It is for mine own pleasure that I ask the head of Jokanaan in a silver charger »³¹.

She also transgresses the norms of social comportment. When the first soldier informs her that the young Syrian is dead, she makes no acknowledgement whatsoever, no pretence of grief, but single-mindedly repeats,

« Let me kiss thy mouth, Jokanaan »³².

Finally, of course, she rejects religious law, by explicitly subverting Jokanaan's speeches. The prophet says

« Get thee to the desert and seek out the son of man ».

To which Salome replies,

« Who is he, the son of man? Is he as beautiful as thou art, Jokanaan? ».

And again, Jokanaan says

« Thy mother hath filled the earth with the wine of her iniquities... ».

to which Salome replies,

« Thy voice is wine to me »³³.

³⁰ *Idem*, p. 554.

³¹ *Idem*, p. 555.

³² *Idem*, p. 545.

³³ *Idem*, p. 543.

Salome's cynical attitude towards her superiors is the same posture of disdain that the middle class found so offensive in the figure of Wilde himself, and more generally in the figure of the Dandy. A refusal to acknowledge the etiquette of social norms, or to endorse the code of Respectability, was seen as a deliberate affront to the Bourgeois attempt at self-consolidation and identity. Just as the Dandy refused to participate in the middle-class ethos of production, so Salome rejects the moral codes that try to deflect her desire away from the prophet. Indeed, it seems possible to identify Salome as Wilde's artistic representation of the Dandy. Her beauty, her aesthetic sensibility, her confident self-assertion and her transgressive desire all relate to this controversial figure. It is interesting to speculate whether Wilde's intention was not to confront the Victorian audience with their own stereotyped image of the Dandy. The effeminate, idle and ornate young man who wrote decadent verses and idolised beauty becomes the literally feminine, poetic and beautiful young woman who seeks to decapitate middle-class ideals. Here we have a double transgression. Salome as the passionate, sexual woman transgresses the social codes that idealised feminine modesty and asexuality. Salome as the transvested dandy violates the codes of gender division to become the androgynous incarnation of the aesthetic ideal.

Salome's expression of desire for Jokanaan's body, hair and mouth is interrupted and fragmented by his curses, which cast her in the role of devil/temptress, but she reacts assertively to his insults, countering them with her own. She employs his own technique of venom-filled invective to parry his condemnation:

« Thy body is hideous... Thy hair is horrible »³⁴.

She answers back; she retorts to the moral crusader, using the terminology of the body — and is therefore far

³⁴ *Idem*, p. 544.

from being the powerless victim of the censoring voice.

We have already seen the fundamental opposition between the two characters of Jokanaan and Salome, and how each represents the antithetical poles of the Victorian problematic of desire. Wilde's conception of the play was organised across the representation of this polarity, which is structured always in terms of binary opposites. Jonathan Dollimore, in his perceptive article on Gide and Wilde³⁵ suggests that it is Wilde's inversion of the binaries that attempted to keep desire in subjugation which structures his transgressive aesthetic. Inversion, indeed, is a powerful force in the play.

Jokanaan's persona is characterised most significantly by the twin elements of Message and Order. These were both highly-valued components of the dominant Victorian ideology, against which we can find lurking the binary exclusions represented by the transgressors of desire and by Salome.

Jokanaan is the moral messenger, the myth of the essential self who is not only a vehicle for moral ideals, but is the actual embodiment of them. His is the perfectly united self, where there is no conflict between practice and preaching, between body and soul. He lives the message, he *is* Goodness, and his self is imbued with the essential qualities of depth, purity, sincerity and meaning.

Salome, however, systematically displaces his identity and inverts the message, turning Jokanaan into his opposite, into what he himself professes to despise. In perhaps the most significant scene of the play³⁶, while Salome is addressing Jokanaan directly on the stage, Salome acts out the inversion. Against his depth, she posits surface, and describes him insistently with metaphors of exteriors and coverings: « Lillies in a field, snow on the mountains, grapes on the trees, a band of scarlet on a tower of ivory, coral

³⁵ Jonathan Dollimore, « Different Desires: Subjectivity and Transgression in Wilde and Gide », in *Textual Practice*, I, 1 (Spring 1987), pp. 48-67.

³⁶ Oscar Wilde, *Salome*, in G. F. Maine (ed.), *op. cit.*, pp. 542-545.

in the sea, and cedars that give shade ». She recognises only his form, and denies his depth, saying

« He is like an *image* of silver », « a moonbeam » and « an ivory statue ».

To his purity, she opposes diversity, mixing his emblematic whiteness with the contraposed colours of black and red.

« There is nothing in the world so white as thy body, ... so black as thy hair... so red as thy mouth ».

Jokanaan uses colour to signify *corruption*, but Salome perversely applies it to his own body to signify his own potential as a sexual being.

Against his sincerity and meaning, she simply maintains a deaf ear. She does not take heed of the content of his words, but only hears the tone of his voice. The only words of his that she does seem affected by are those which condemn her mother, and these appears in fact to actually intensify her aroused desire. Her sense of transgression intensifies and doubles, precisely because what she desires is the very person who has insulted her other and enreged her king.

Jokanaan's only possible defence against Salome's inversion of his identity is to physically withdraw his presence from her eyes, and voluntarily return to his dungeon. Repulsed and dismayed by the spectacle of transgressive desire in the streets of the city, so the sanitary reformer returns to his balcony, and to the complacent hypocrisy of the wholesome English Gentleman, who defines himself by knowledge of, but distance from, the « other », the antithesis of his « normality ».

If we take the other main component of Jokanaan's persona — Order — we can see how this, too, is inverted by Wilde to produce its opposite. Stallybrass and White have explained the centrality of hierarchy in Victorian society, as expressed through the city's topography from high balconies through dark streets to subterranean sewers, and as expressed in the ordering of the body itself — from

head/soul/reason through heart/emotions to genitalia/sexuality. In Wilde's text, this high/low axis, embodied in the figure of Jokanaan, who represents the supremacy of soul over body, is turned upside down via the topography of the stage and its visual effects.

While the moral reformers of the Victorian age looked down on the city from their balconies, and mirrored the stance of preachers in their pulpits, Jokanaan has to deliver his message upwards from the depths of the cistern. Salome, meanwhile, can look down on him.

While Jokanaan is literally bodiless at the beginning of the play, and is known only via his voice, Salome calls him up onto the stage and forces attention onto his body. His voice, on the other hand, is devalued. His head, metonymically the supposed fountain of the soul, morality and intellect, becomes the symbol of Salome's sexual desire. She rejects the body/soul division and transvalues the head, which is then of course finally served up on a plate for her own delectation. This is one of the cleverest ironies of the play, that the emblem of reason and ethics — the head — physically departs from the body, but only so that it, too, can be absorbed into the realms of transgressive desire. It belongs to Salome at the end; she

« Can do with it what (she) will, (she) can throw it to the dogs or the birds of the air ».

Salome, at the end, is triumphant in the final assertion of desire. She has the head in her hands. By kissing the mouth, she not only achieves sensual gratification, and the proof of her power to rebel, but she can also finally silence the voice of condemnation:

« Thy tongue, that was like a red snake, darting poison, it moves no more, it says nothing now, Jokanaan, that scarlet viper that spat its venom upon me »³⁷.

With her mouth on his lips, she has stopped up the ori-

³⁷ *Idem*, p. 559.

ifice that tried to censure her desire. With his head in her hands, she has inverted the body/soul hierarchy, transvalued the message and appropriated desire into her own transgressive domain. Wilde has thus confronted his audience with that « other » that is located within each individual, and taught us that

« Disobedience is Man's original virtue »³⁸.

³⁸ *The Soul of Man Under Socialism*, in *Idem*, p. 1020.

LA TRASGRESSIONE E IL TESTO FANTASTICO

di

Livia Fascia e Maria Paola Marcialis (*)

(Napoli)

I. *Il discorso immaginario*

La produzione del discorso è insieme controllata, selezionata, organizzata e distribuita tramite un certo numero di procedure che hanno la funzione di scongiurare i poteri ed i pericoli, di padroneggiarne l'evento aleatorio, di schivarne la pesante, temibile materialità (M. Foucault, *L'ordine del discorso*, Torino, Einaudi, 1981, pag. 9).

La storia dell'uomo, della vita, dei linguaggi e delle esperienze poggiano da sempre su dei fondamenti oggettivi che spesso non è possibile portare alla luce: si possono conoscere non le sostanze, ma si può tentare di indagare sui fenomeni, le leggi e le (ir-)regolarità degli oggetti.

Un simile campo d'indagine presenta incertezze e punti oscuri, maggiormente quando esso sottende quel particolare numero di dispositivi propri della creazione e della fruizione letteraria.

La letteratura fantastica, gioco dinamico di obliquità spazio-temporali, di linee parallele e di immagini riflesse, si presta alle manipolazioni ed agli studi della curiosità umana, da cui essa stessa è creata, sorprendendo di volta in volta i suoi destinatari. Si cerca, in questo groviglio di tratti, spesso immaginari, attraverso il particolare, 'l'insignificante inezia interessante', di stabilire una relazione di

(*) Il discorso è diviso in due sezioni, indicate con numeri romani: la prima è di Livia Fascia, la seconda di Maria Paola Marcialis.

conecessarietà e copresenza tra il testo ed i suoi vari livelli di significazione. Rapporto, questo, instabile, mutante, che si cerca sempre o quasi, di ricondurre entro coordinate definite, integrandolo nel contesto sociale o fornendogli tangibili motivazioni per una sua possibile distanza dal 'reale'.

Non essendo possibile in questa sede effettuare un discorso esaustivo sui molteplici aspetti della fiction letteraria, la cui definizione è spesso oscurata da quelle imbarazzanti voci delle categorie di genere letterario, ciò a cui si vuol fare spazio è piuttosto una complicata e controversa individuazione di quelle obliquità del discorso fantastico, evidenti laddove esse compaiano nel terreno della non-legittimazione, nel campo dell'enominazione, nell'universo del trasparente. In breve, quando tali obliquità, proprie di ogni genere letterario, e nello specifico del discorso fantastico, valicano il confine del consueto, del quotidiano, del nominabile, per collocarsi al di là di quello specchio che Lewis Carroll, con l'irriverente curiosità del matematico, pone di fronte alla sua Alice e a tutti coloro stanchi di libri senza figure.

Da molto tempo si sa bene che la storia dell'uomo non comincia con la libertà, ma con il limite e la linea dell'invalidabile.

Se tuttavia sono esplicite le leggi che regolano la legittimità delle azioni, non può dirsi lo stesso per le interdizioni del linguaggio: ciò che non deve apparire a livello di parola non è necessariamente proscritto come gesto e viceversa.

L'ingresso di un linguaggio nel contesto sociale non sempre avviene in modo pacifico, anzi, dà molto spesso origine a reazioni che immediatamente cercano di ricondurlo entro delle coordinate definite.

Questi conflitti si estendono fino alla produzione di vere e proprie censure, che attuano la loro funzione ostrizzante secondo due parametri ugualmente efficaci: la censura *esplicita*, che proibisce il linguaggio considerato pericoloso, e la censura *implicita*, esteriormente meno identificabile, ma molto più efficace, che consiste nel demisti-

ficare il linguaggio, accettandolo, ma secondo altri parametri e valori, ed inserendolo in binari che non gli sono propri e che spesso scorrono in senso inverso a quelli per i quali era stato originariamente progettato.

È lo stesso Lawrence a difendere l'integrità del linguaggio del suo *Lady Chatterley's Lover*, pressato dalla censura inglese:

English publishers urge me to make an expurgated edition, promising large returns, perhaps even a little bucket, one of those children's sea-side pails! — And insisting that I should show the public that here is a fine novel. [...] So I begin to be tempted and start in to expurgate. But impossible!¹.

Può succedere infatti che il testo esibisca il suo tipo di discorso fornendo un genere di linguaggio 'altro' dal suo livello di senso apparente, un tipo di discorso che autorizza una lettura differente, ricavabile da quelli che Alessandro Serpieri definisce « connettori isotopici »².

Cosicché se ne può ricavare una più completa interpretazione se esso viene letto contemporaneamente nei due livelli, quello figurale e quello a cui rimanda, cercando di evidenziarne ulteriori percorsi di senso o « isotopie sottostanti »³.

Un particolare tipo di rappresentazione 'altra' è racchiusa nella sfera psichica non solo del personaggio o dell'autore, ma anche e soprattutto della collettività di cui egli è espressione. La follia, (intesa anche come 'libertinaggio' di pensiero e parola), grazie all'opera di Freud si iscrive in una rete di significati comuni anche al linguaggio quotidiano, apparendo così non come l'astuzia di un significato nascosto, ma come una prodigiosa riserva di senso.

È utile precisare la valenza del termine 'riserva': non

¹ D. H. Lawrence, *A Propos of Lady Chatterley's Lover*, Torino, Einaudi, 1983, pag. 3.

² A. Serpieri, *Retorica e Immaginario*, Parma, Pratiche, 1976, pag. 13.

³ *Ibidem*.

è un'eccedenza, bensì una linea che trattiene e sospende il senso, fino a riprodurlo incessantemente senza una definizione ultima.

La figura del folle appare, come costituente primo e necessario, nei *Racconti* di Poe; i folli, al pari dei buffoni medievali, vivono a contatto con le forme della ragione, un po' ai margini, senza dubbio, e tuttavia integrati, « poiché sono là come cose, a disposizione della gente ragionevole, proprietà mostrata e trasmessa. Li si possiede come cose »⁴.

Dal racconto *Eleonora*: « Gli uomini mi hanno definito pazzo, ma la questione non ancora risolta è se la pazzia sia o non sia la sublimazione dell'intelligenza. [...] Diremo dunque che sono pazzo... »⁵.

Ma ben presto queste stesse figure dalla posizione sociale e psichica così lontana dalla norma e dal normale denunciano l'equivoco di tale possesso: perché, se essi sono per la ragione oggetto di appropriazione, ciò deriva dal fatto che per essa sono oggetto di bisogno.

La follia, per il XIX secolo, sarà per sua natura, e in tutto ciò che l'oppona alla natura, profondamente calata nella storia. In realtà questa era una convinzione chiaramente stabilita già alla fine del XVIII secolo: la follia, fin da quell'epoca era iscritta nel destino temporale dell'uomo e derivava dal fatto che egli, a differenza degli animali, era padrone della storia. Con queste premesse, la psicologia, agli albori del XX secolo, indagherà sulle aree del 'profondo'.

Tanto Nietzsche che Freud partono dall'assunto che la vita psichica manifesta — cioè quel che gli uomini fanno o pretendono di sapere sui moventi del loro comportamento — spesso non fa che velare e deformare i reali motivi dei sentimenti e delle azioni.

Per Nietzsche questa falsificazione deriva dalla decadenza dell'umanità dall'inizio del Cristianesimo, nel tenta-

⁴ M. Foucault, *Storia della Follia*, Milano, Rizzoli, 1976, pag. 383.

⁵ E. A. Poe, *Eleonora*, in *Racconti*, Milano, Rizzoli, 1985, pag. 1.

tivo di mascherare l'imperfettibilità dell'uomo dietro valori etici ed ideali altruistici.

Al fenomeno dell'autoinganno Freud giunge analizzando la psiche individuale e stabilendo che dietro la coscienza dell'uomo si cela l'inconscio, responsabile degli atteggiamenti e delle azioni: « Ogni pensiero cosciente non è che il velo più o meno trasparente degli impulsi che sono il contenuto dell'inconscio »⁶.

Ciascuno a suo modo scoprì che l'autonomia dello spirito è una finzione e che l'uomo è schiavo di una forza che opera dentro di lui e spesso contro di lui. Il principio fondamentale della nuova tecnica analitica è il sospetto che dietro ogni coscienza si celi un inconscio, dietro ogni fatto manifesto ce ne sia uno latente, dietro ogni apparente unità un dissidio.

Queste le conclusioni a cui giungono teorici e filosofi agli inizi del '900. Tuttavia, ciò che da loro viene esplicitato attraverso studi e formulazioni per la prima volta, rappresenta il punto d'arrivo di un disagio di secoli.

Tali le considerazioni necessarie per comprendere il senso di estraniamento e di distanza di cui sono costellate numerose produzioni letterarie a partire dalla seconda metà del XVIII secolo e che vengono comunemente catalogate come letteratura fantastica.

Il genere fantastico, caratteristico di circa un secolo di letteratura inglese, si focalizza soprattutto nell'epoca vittoriana. Questo periodo densissimo di cambiamenti e di innovazioni in ogni livello dell'agire umano, è anche il tempo della caduta di molti capisaldi dell'uomo moderno, primo fra tutti la fiducia in se stesso, e l'assolutezza di certi valori ritenuti indissolubili e fondamentali per tutto l'arco dell'esistenza.

Come qualsiasi altro genere, la letteratura fantastica è prodotta e determinata dal proprio contesto sociale.

Benché in lotta ed in contraddizione con i limiti di

⁶ S. Freud, *Inibizione, Sintomo e Angoscia*, Torino, Boringhieri, 1978, pag. 24.

tale contesto, spesso articolato proprio su questa controversia, non può essere compresa pienamente se isolata da esso.

Le forme assunte da ogni specifico testo fantastico si intersecano ed interagiscono in modi diversi. Il riconoscimento di queste forze implica la collocazione di ogni singolo autore relativamente a determinanti storiche, sociali, economiche, politiche, sessuali e rende impossibile pertanto l'accettazione di questa letteratura misteriosamente 'al di fuori' del tempo.

Proprio per questo la letteratura fantastica non è mai totalmente libera, anzi si trasforma secondo gli autori, assumendo differenti posizioni storiche, ed inserendosi in circuiti letterari che di norma non le appartengono.

Il regno dell'esitazione, la perplessità di fronte all'evento inspiegabile razionalmente si situano in ambiti totalmente diversi: ad esempio, nel decadentismo di fine secolo di Oscar Wilde e nella innovazione realista donata da Nikolaj Gogol' alla letteratura russa, si individua una zona sorprendentemente analoga per temi e descrizioni:

Ma il ritratto lo guardava, con il bellissimo viso deturpato da quel sorriso crudele. La luminosa chioma brillava nella prima luce del giorno. Gli occhi azzurri incontravano i suoi [...] Afferrò il coltello e colpì il quadro. Si udì un grido e un tonfo [...] Quando i domestici entrarono, trovarono, appeso alla parete, uno splendido ritratto del padrone, come l'avevano visto l'ultima volta, in tutto il prodigio della sua squisita giovinezza e bellezza. Sul pavimento giaceva un uomo morto, vecchio e rugoso, in abito da sera con un coltello piantato nel cuore. Solo quando ebbero esaminato gli anelli riconobbero chi era⁷.

Nei *Racconti di Pietroburgo* viene presentata una situazione quasi parallela:

Certkov si avvicinò nuovamente al ritratto, per esaminare quegli occhi sorprendenti, e notò allora con orrore che essi sembravano seguire a guardare proprio lui [...] Pieno di una sensazione di angoscia, si decise ad alzarsi dal letto, afferrò il lenzuolo, e, ac-

⁷ O. Wilde, *Il ritratto di Dorian Gray*, Milano, Mondadori, 1982, pag. 209.

costatosi al ritratto, ve lo avvolse. Con terrore guardò più fissamente, come se volesse sincerarsi che si trattava di un'assurdità. Ma ecco che vede, vede chiaramente che il lenzuolo non c'è più, che il ritratto è scoperto e che guarda dritto verso di lui, guarda proprio dentro di lui. E vede: il vecchio del ritratto si è mosso, e ad un tratto si è appoggiato alla cornice con entrambe le mani. Infine si solleva sulle braccia, allunga fuori le gambe, si stacca dalla cornice... Attraverso la fessura del paravento non si vede ormai che la cornice vuota⁸.

Esitazione e perplessità costituiscono secondo Freud il fulcro dell'angoscia: essa ha un'innegabile connessione con l'attesa, possiede un carattere di indeterminatezza e di mancanza di oggetto; nel parlare comune, quando essa ha trovato un oggetto le si cambia nome e lo si sostituisce con quello di paura. Tale riflessione ritorna utile nel tentativo di stabilire un punto fermo tra ordini significanti diversi, quelli evocati dalla fiction del genere fantastico e l'ordine del reale.

La paura in quanto tale è un comportamento ambiguo, proponendosi di volta in volta come un'emozione, una derivazione o un concetto. In ognuna di queste forme essa risulta essere un affetto indispensabile che provoca un confronto subitaneo e traumatico del soggetto con l'Altro, il Non-Conoscibile, ponendo a confronto sistemi di rappresentazione e comunicazione diversi, da cui il soggetto può uscire fortificato nella sua identità o perdere il controllo sulla realtà esterna o interna.

Il confronto è necessario ed inevitabile: l'avvenimento soprannaturale interviene per rompere l'equilibrio mediano e provocare la ricerca di un ulteriore equilibrio. Il soprannaturale interviene nella serie degli episodi che descrivono il passaggio da uno stato all'altro.

In effetti, che cosa potrebbe sconvolgere meglio la situazione stabile che gli sforzi di tutti i partecipanti tendono a consolidare se non, appunto, un avvenimento che

⁸ N. V. Gogol, *Il Ritratto*, ne *I Racconti di Pietroburgo*, Torino, Garzanti, 1983, pag. 83.

sia esteriore non soltanto alla situazione ma al mondo stesso?

Possiamo dunque dire con Sartre che « gli altri non solo ci rivelano ciò che siamo, ma ci hanno anche costituito su un tipo di essere nuovo che deve sopportare delle nuove qualificazioni »⁹.

II. Il fantastico: l'irreale nel reale

Un discorso sul fantastico, la cui collocazione nel già complesso quadro dei generi letterari non è ancora del tutto definitiva, appare ancora più problematico se si voglia andare oltre la domanda 'Che cos'è il fantastico?', per cercare di determinare se e quale sia la potenzialità trasgressiva del fantastico ed in quali livelli della realtà essa si attualizzi.

Si cercherà quindi, attraverso l'esame di testi che, seguendo la definizione di Todorov, presentano « l'ambiguità e l'incertezza »¹⁰ proprie del fantastico, di analizzare come in un universo dove l'infinitamente piccolo diventa infinitamente grande, si opera uno sfasamento dei parametri spazio-temporali razionalmente definiti, e del rapporto individuo-realtà che a questi parametri è strettamente legato.

Molti studiosi moderni del fantastico sono concordi sul concetto di trasgressione del reale come tecnica specifica di questo genere narrativo. Louis Vax sostiene che il fantastico in senso stretto esige l'irruzione di un elemento soprannaturale in un mondo sottoposto alla ragione¹¹; Robert Caillois afferma che il fantastico è rottura dell'ordine riconosciuto, irruzione dell'inammissibile all'interno dell'inalterabile legalità quotidiana, e non sostituzione totale

⁹ J. P. Sartre, *Che cos'è la letteratura?*, Milano, Il Saggiatore, 1960, pag. 38.

¹⁰ T. Todorov, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1983, pag. 19.

¹¹ L. Vax, *L'Art et la Litterature fantastique*, Paris, PUF, 1960, pag. 12.

di un universo esclusivamente prodigioso all'universo reale¹².

L'io narrante de *Il crollo della casa degli Usher* di E. A. Poe sembra percepire questo inquietante dissidio:

Contemplai e guardai ogni cosa con tale depressione d'animo che io non saprei paragonarla ad alcuna sensazione terrestre se non al risveglio del fumatore d'oppio, l'amaro ritorno alla vita quotidiana, il pauroso squarciarsi del velo¹³.

Lo sfasamento della realtà conosciuta si attua quando il confine fra realtà e fantasia si fa labile, quando appare realmente ai nostri occhi qualcosa che fino a quel momento avevamo considerato frutto della nostra immaginazione, quando le forme dell'immaginario valicano i confini della psiche per entrare nel mondo del reale.

Questa diversione dalla realtà familiare, una costante della letteratura fantastica, ha conquistato una propria dignità culturale in alcune delle forme letterarie evocate dal fantastico.

Il passaggio dal conosciuto allo sconosciuto, da ciò che è noto a quanto sfugge invece alla razionale capacità di conoscenza propria dell'uomo, scatena una serie di reazioni tra le quali le più significative sono angoscia e paura.

Alla base della generale instabilità soggettiva prodotta dalla paura, Freud, nell'omonimo saggio del 1919, pone la figura del 'perturbante':

Il perturbante è ciò che inquieta, mette a disagio, insinua l'immaginazione quotidiana evidenziandone il pensiero nella parola, una deviazione della realtà, uno scarto dalla norma. Dal noto, dal domestico (*das Heimliche*), si passa improvvisamente o per gradi, all'ignoto, all'inconsueto (*das Uneimliche*)¹⁴.

Ne consegue che tra le cose angosciose debba esservi un gruppo in cui sia possibile scorgere l'elemento rimosso

¹² R. Caillois, *Au coeur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965, pag. 95.

¹³ E. A. Poe, *Il crollo della casa degli Usher*, in *Racconti*, Milano, Rizzoli, 1985, pag. 9.

¹⁴ S. Freud, *Il Perturbante*, Torino, Boringhieri, 1986, pag. 22.

che ritorna: il salto nel vuoto dalla realtà conosciuta ad una ingannevole, fa precipitare il soggetto in una serie di pulsioni indeterminate ed incontrollabili.

Tuttavia, limitare tali aspetti del fantastico ad un'unica zona di un'opera sarebbe costrittivo per il genere stesso: vi sono testi che mantengono l'ambiguità sino alla fine, il che vuol dire anche al di là. Chiuso il libro, rimarrà l'ambiguità, come nel *Giro di Vite* di Henry James. Il testo non consentirà di stabilire se dei fantasmi si aggirano nella vecchia proprietà o se si tratta di allucinazioni dell'istitutrice, vittima del clima inquietante che la circonda. Questo gioco tra realtà e illusione è stato reso perfettamente nel racconto *Il Mago Sabbiolino* che fa parte dei *Notturni* di E. T. A. Hoffmann:

Qualcosa di atroce si è insinuato nella mia vita. Oscuri presagi di un destino spaventevole e minaccioso si distendono come nere ombre di nubi su di me, e nessun raggio di sole amico riesce ad attraversarle. Adesso ti dirò quel che mi è capitato. Debbo farlo, lo vedo bene, ma solo a pensarci mi esce fuori un riso da pazzo. Se tu fossi qui, vedresti da te; ma in questo modo mi riterrai uno sciocco visionario¹⁵.

Il sovvertimento radicale portato dal fantastico comporta una minaccia: la distruzione del continuum temporale per l'irruzione improvvisa, imponderabile, destabilizzante di un fattore ignoto su un tracciato comune di uno spazio consuetudinario. Ora, tale minaccia — che non riguarda direttamente un personaggio della storia narrata — non può chiudersi nel fluire diegetico del racconto, senza rientrare nella motivazione propria della curiosità del personaggio.

La minaccia va dunque intesa in senso extradiegetico: deve coinvolgere non solo il personaggio della storia, ma il suo stesso lettore, il quale non può identificarsi nell'atto decisivo di una prova da superare, ma resta immobilizzato nell'ansia dell'attesa.

¹⁵ E. T. A. Hoffmann, *Il mago Sabbiolino*, Torino, Utet, 1981, pag. 14.

Sul piano della lettura si richiede non solo la stessa intensità di comunicazione con l'oggetto rappresentato, ma si stabilisce con esso un rapporto di coinvolgimento totale, dove il limite tra determinato ed indeterminato trova la piena e definitiva legittimazione.

Passando poi a considerare le forme narrative attraverso cui il racconto fantastico esprime tale processo di legittimazione all'interno del testo, deve essere sottolineata l'importanza dell'effetto di verità che la narrazione riesce ad evocare. Attraverso il gioco delle discrepanze tra narratore e personaggio (l'evento fantastico è considerato vero solo dal narratore o solo dal personaggio, o da entrambi) e dei livelli di narrazione (l'evento fantastico accade direttamente nel racconto di primo grado, oppure è narrato da uno dei personaggi ed è quindi posto in un secondo grado di narrazione), il ribaltamento del reale assume diverse veridicità per il lettore.

Il racconto fantastico può essere definito quindi, a livello semantico, in contrapposizione al racconto realistico, ed entrambi si definiscono rispetto a qualcosa che è al di fuori del testo: l'ordine della realtà.

È il reale dunque che sembra condurre questo triplice gioco fissandone gli spazi e le regole, un reale, tuttavia, che non vive radicato in una immobile oggettività, ma è continua costruzione sociale, quindi mutevole nel tempo, nei luoghi, negli individui; è prodotto storico dei modelli conoscitivi che ne determinano la percezione.

Di contro alla singolarità del legame che si instaura tra il racconto realistico e la percezione del reale, il fantastico si contrappone all'ordine della realtà, ma allo stesso tempo lo presuppone, in quanto non può essere negato ciò che non esiste.

Sono varie le proposte sulla natura e sui modi della contrapposizione del genere fantastico. Si è parlato di irruzione, nell'ordine naturale, del mistero, dell'inesplicabile, dell'inammissibile, e, come sostiene H. Ph. Lovecraft, « di assalto alle leggi della natura da parte del caos e dei de-

moni dello spazio inesplorato »¹⁶.

Si veda, ad esempio, come nel *Convitato di Pietra* di Puškin, il non-naturale oltrepassi i limiti della ragione.

Don Giovanni, protagonista della tragedia, invita spavalidamente a cena la statua del defunto marito della sua amante, che egli stesso aveva ucciso in duello. Inaspettatamente, la statua accetta l'invito, presentandosi all'incontro, e spaventando così fino alla morte i due amanti.

È così grande lo choc che l'uomo spesso soccombe: 'Bisogna che io muoia', chiude il suo racconto l'io narrante de *Il Mago Sabbiolino* di Hoffmann, oppure è la morte improvvisa, come accade a Miles, uno dei piccoli protagonisti del *Giro di Vite*, il cui cuore si spezza. Se le novelle dell'800 rappresentano la paura e l'orrore che assalgono l'uomo di fronte a ciò che non comprende, alla crisi dei propri modelli conoscitivi, nei testi novecenteschi, quelli di Kafka, ad esempio, l'avvenimento soprannaturale non provoca più esitazione, poiché il mondo descritto è tutto quanto bizzarro, altrettanto anormale quanto l'avvenimento a cui fa sfondo.

Si ripropone inversamente il problema della letteratura fantastica — che postula l'esistenza del reale e del normale per poi poterlo trasgredire e superare — nella *Metamorfosi*:

Nel destarsi, un mattino, da sogni inquieti, Gregorio Samsa si trovò trasformato, nel suo letto, in un enorme insetto [...] e si chiese se un giorno non sarebbe potuto accadere anche al procuratore quello che stava accadendo a lui; in sé la cosa doveva essere possibile¹⁷.

Gregorio si abitua poco a poco alla sua nuova condizione: dapprima rifiutando il cibo degli uomini ed i loro piaceri, poi mentalmente.

« Non ci stupiremo mai abbastanza di questa mancanza di stupore », diceva Camus a proposito di Kafka,

¹⁶ H. Ph. Lovecraft, *Supernatural Horror in Literature*, New York, Ben Abramson, 1945, pag. 45.

¹⁷ F. Kafka, *La Metamorfosi*, Milano, Garzanti, 1983, pag. 1.

ma anche in questo caso tale funzione non è mai esplicitata in modo definitivo e totale: il racconto fantastico, proprio attraverso l'inadeguatezza e l'insufficienza delle reazioni umane di fronte all'avvenimento, rende noti i confini del determinato. Ma il riconoscere che esiste qualcosa oltre le colonne di Ercole della conoscenza, comporta una riconsiderazione, una ri-interpretazione della realtà.

La fiction fantastica diviene allora, come afferma Todorov, « la messa in scena dell'incertezza conoscitiva »¹⁸. La decostruzione trasgressiva della certezza dell'univocità del reale, messa in atto dal processo critico, obbliga il lettore all'inquietante consapevolezza del dubbio. Lo scontro, oggetto di ogni racconto fantastico, non si attua più fra due entità estranee, né fra conscio ed inconscio; esso avviene all'interno dell'uomo, ma interessa direttamente il suo approccio con il mondo circostante e le facoltà conoscitive di cui egli si serve. Finzioni, artifici, linguaggi, interdizioni, esplicitano il problema fondamentale che la narrazione fantastica in ultima analisi propone: il problema della conoscenza.

Quel gioco a tre, fatto di contrapposizioni e presupposizioni, risulta un gioco complesso e mutevole, ed andrebbe indagato nel suo svolgimento storico. Ma forse, anche la Storia, la catena dei fatti accaduti, nasconde possibili antinomie: non vi può essere allora certezza nella conoscenza. Saremo allora legittimati ad affermare, come il narratore del *Demone della Perversità* di Poe: « Ma perché dovrei dire di più...? Oggi sono incatenato e sono qui, domani sarò libero, ma dove? »¹⁹.

¹⁸ T. Todorov, *op. cit.*, pag. 55.

¹⁹ E. A. Poe, *Il Demone della Perversità*, in *Racconti*, Milano, Rizzoli, 1985, pag. 492.

NOTA BIBLIOGRAFICA

- R. Barthes, *Il grado zero della scrittura*, Torino, Einaudi, 1982.
 R. Caillois, *Au coeur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1966⁵.
 M. Foucault, *Storia della Follia*, Milano, Rizzoli, 1976.
 M. Foucault, *Le parole e le cose*, Milano, Rizzoli, 1978.
 M. Foucault, *L'ordine del discorso*, Torino, Einaudi, 1981.
 S. Freud, *Inibizione, sintomo e angoscia*, Torino, Boringhieri, 1978.
 S. Freud, *Il perturbante*, Torino, Boringhieri, 1986.
 N. Frye, *L'immaginazione coltivata*, Milano, Longanesi, 1974.
 N. V. Gogol, *Il Ritratto*, ne *I Racconti di Pietroburgo*, Milano, Garzanti, 1983.
 E. T. A. Hoffmann, *Il Mago Sabbiolino*, Torino, Utet, 1981.
 R. Jackson, *Fantasy. The Literature of Subversion*, London, Methuen, 1981.
 F. Kafka, *La Metamorfosi*, Milano, Garzanti, 1983.
 D. H. Lawrence, *A Propos of Lady Chatterley's Lover*, in D. H. Lawrence, *Phoenix II, Uncollected Unpublished Other Prose Works by D. H. Lawrence*, ed. by W. Roberts & H. T. Moore, London, Heinemann, 1968.
 H. P. Lovecraft, *Supernatural Horror in Literature*, New York, Ben Abramson, 1945.
 E. A. Poe, *Eleonora*, in *Racconti*, Milano, Rizzoli, 1985.
 E. A. Poe, *Il crollo della casa degli Usher*, in *Racconti*, Milano, Rizzoli, 1985.
 J. P. Sartre, *Che cos'è la letteratura?*, Milano, Il Saggiatore, 1960.
 A. Serpieri, *Retorica e Immaginario*, Parma, Pratiche, 1986.
 T. Todorov, *La Letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1981.
 L. Vax, *L'Art et la littérature fantastique*, Paris, PUF, 1960.
 O. Wilde, *Il ritratto di Dorian Gray*, Milano, Mondadori, 1982.

I TRASGRESSORI DI WILLIAM BLAKE

di

Claudia Corti

(Macerata)

1. L'essenzialità profondamente *trasgressiva* della poetica, della poesia e della mitopoiesi blakiana, è stata colta e recepita, soprattutto nel pensiero contemporaneo, con una intensità che ammette pochi confronti; Blake è stato infatti preso a riferimento da scrittori, artisti e filosofi del nostro secolo come modello eccezionale di Alterità, Eversione, Profanazione, all'interno tuttavia di un progetto, esistenziale e artistico, fortemente vitalistico e costruttivo.

« Un bisogno costante di conciliazione mi tormenta » — scriveva Gide nel diario — « è un capriccio del mio spirito, forse una qualità del mio cuore. Io vorrei sposare il Cielo e l'Inferno, alla Blake »¹. Gide interpreta infatti Blake secondo una teoria del capovolgimento dei valori quale forma più alta di una accettazione « panica » del Male (dove Male sta per Negativo, Diverso, Altro-da-Sé).

Nella prospettiva di Daniel-Rops (per fare un altro significativo esempio) Blake è invece l'anticipatore sia del nietzschiano « Dio è morto », sia dell'« Io sono Dio » di Rimbaud; ovvero, delle due possibilità estreme del pensiero che pone se stesso a principio della rivelazione, per il quale « alla fine il possibile abbraccia tutto; l'abisso ha inghiottito l'io; l'essere è diventato il semplice possibile di tutti i possibili »².

¹ André Gide, *Journal 1889-1939* (estate 1937), Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1960, p. 293.

² Cfr. William Blake, *Lo sposalizio del cielo e dell'inferno*, versione francese di Henri Daniel-Rops, introduzione e saggi tradotti da Emma Manacorda Lanterno, serie « Il Melagrano », Firenze, Fussi-Sansoni, 1951, p. 84.

Jean Wahl e Georges Bataille, da parte loro, identificano in Blake, ognuno a suo modo, il principio non già di una semplice accettazione del Male, ma di una trasfigurazione glorificante del Male, vuoi in « eterno sorriso dell'Essere » (per Wahl), vuoi in « affermazione di libertà » (per Bataille)³.

Il marxismo utopistico di Ernst Bloch (per passare su di un altro versante) ha visto in Blake l'artista che per primo ha saputo cogliere il tempo presente come « tempo della lotta », in bilico fra il compiuto e da compiersi, della realizzazione futura che già si giustifica nella tensione attuale⁴. E Thomas Altizer, esponente prestigioso della cosiddetta « teologia della morte di Dio », ha fatto di Blake addirittura il primo ateo cristiano:

Penetrare il mondo visionario di Blake significa essere iniziati a una vera e radicale forma di fede, una fede paradossale ma profondamente moderna che nello stesso tempo è sacra e profana, mistica e contemporanea. Infatti Blake è stato il primo ateo cristiano⁵.

Bastino allora questi pochi, ma incisivi, riferimenti, estrapolati quasi a caso da una ricca linea di pensiero, a trasmettere l'idea dello stimolo eversivo e trasgressivo che l'arte di Blake ha saputo (e sa tuttora) provocare nell'episteme di cui e in cui viviamo.

Ma dove risiede, converrà allora chiedersi, la Trasgressione, in Blake? Ovvero: in che consiste la sfida, la provocazione, l'azione di rottura della sua esperienza letteraria? E si potrebbe subito rispondere, per via immediata e irriflessa, che in Blake la trasgressione è ovunque, sostan-

³ Cfr., rispettivamente: Jean Wahl, *Poésie, pensée, perception*, Paris, Calmann-Lévy, 1948; Georges Bataille, *La letteratura e il male*, Milano, Rizzoli, 1973.

⁴ Cfr. Ernst Bloch, *Ateismo nel cristianesimo*, Milano, Feltrinelli, 1971.

⁵ Thomas Altizer, *William Blake e la funzione del mito nella visione cristiana radicale*, in Thomas Altizer-William Hamilton (a cura di), *La teologia radicale e la morte di Dio*, Milano, Feltrinelli, 1969, p. 197.

ziando dal di dentro l'intera sua operazione artistica; nell'ottica critica, si dovrà invece più correttamente e meno impressionisticamente sostenere che il *paradigma della trasgressione* si manifesta in plurime forme, operando su molteplici livelli: gnoseologico, estetico, religioso, politico.

2. La teoria della conoscenza di Blake, che possiamo desumere sia dalla sua pratica poetica, sia dalle sue riflessioni teoriche (espresse soprattutto nelle Annotazioni ad alcuni testi filosofici) ha il proprio presupposto più qualificante nella opposizione violenta ai massimi sistemi della speculazione inglese, significati, rispettivamente, dall'associazionismo di Locke, l'empirismo di Bacone, il meccanicismo di Newton. Rinnequando qualsiasi fondamento di tipo razionalistico ed assolutizzante, sostituendo al principio di causalità il principio dell'analogia (che svela l'empatia unificante del cosmo), e attingendo a piene mani a vari elementi gnostici, neo-platonici e teosofici della tradizione ermetica⁶, Blake delinea una gnoseologia relativistica e soggettivistica provocatoriamente incentrata sui valori della sessualità. *L'itinerarium mentis*, la tensione conoscitiva, si definisce per Blake nella pulsione erotica, che è uno stimolo inesauribile di autocoscienza, garantendo quella continua percezione di sé che sola può condurre alla percezione del mondo.

Anche la sua poetica e l'estetica (ricavabili ancora dalle « Annotations », nonché dal *Descriptive Catalogue* e dal *Laocoön*) si inscrivono nel segno della opposizione: in questo caso, da un lato all'imperante poetica classicista, e dall'altro al naturalismo alla Wordsworth. « If Morality was

⁶ Per gli influssi della tradizione teosofica ed ermetico-occulta sull'arte e la poetica blakiane, si vedano gli studi fondamentali di George Mills Harper, *The Neoplatonism of William Blake*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1961, e di Kathleen Raine, *Blake and Tradition*, Princeton, Princeton University Press, 1968, 2 voll.; per i temi gnostici in particolare, rinvio all'ottimo studio di Sergio Givone, *William Blake: arte e religione*, Milano, Mursia, 1978, soprattutto alle pp. 9-60.

Christianity, Socrates was the Saviour » (K 775)⁷, sentenza Blake: Socrate, campione del pensiero greco, sta al Salvatore come la morale convenzionale sta al vero cristianesimo. La dicotomia morale/cristianesimo è l'antinomia fra legge e spirito, fra razionalità e ispirazione, fra morte e vita, dato che « Science is the Tree of Death », e « Art is the Tree of Life » (K 777). Gesù, i suoi Apostoli e i suoi Discepoli erano tutti Artisti, mentre i classici rappresentano la « Scienza dell'Anticristo » (K 777). L'ordine sapienziale classico è basato sulla legge e sulla dimostrazione razionale, e perciò il suo prodotto non è arte ma ottusa scienza: « The Gods of Greece & Egypt were Mathematical Diagrams » (K 776), laddove la vera arte è tutta ispirazione e immaginazione. E dunque, fondamentalmente, Libertà: libertà dalle convenzioni letterarie, dai meccanismi coercitivi della memoria poetica, dalle limitazioni percettive della condizione « naturale » (quella legata unicamente alla dimensione fisica e spazio-temporale). In una annotazione a Wordsworth (1826), Blake osserva:

Imagination is the Divine Vision not of The World, or of Man, nor from Man as he is a Natural Man, but only as he is a Spiritual Man.

Imagination has nothing to do with Memory. (K 783)

Se la produzione artistica non è ricordo e non è sensorialità; se non è né l'immutabilità di un ordine ideale, né l'astrazione dei principi fisici, che cosa dovrà allora essere? Blake risponde che l'Arte è solo *Visione*, intendendo per visione non un fenomeno sovranaturale, bensì la manifestazione approfondita e intensa di un attimo indefinibile di conoscenza, una forma di unione trascendentale e quasi mistica con la realtà, per la quale gli oggetti della percezione si rivelano all'artista nella loro natura eterna ed infinita.

⁷ *The Laocoön* (1820). Tutte le citazioni dei testi di Blake sono da *The Complete Writings of William Blake*, a cura di Geoffrey Keynes, London, Oxford University Press, 1966, sempre indicato con la sigla K e il numero arabo della pagina.

Arte e religione, per Blake, costituiscono un medesimo sistema orientativo: non c'è arte senza religione, perché la vera poesia è sempre visionaria e profetica. Se è trasgressiva l'arte, lo sarà anche la religiosità. La religione autentica, per Blake, non è quella delle Chiese, che egli aborrisce in quanto istituzioni a carattere politico, basate sullo sfruttamento dei principi religiosi a scopo imperialistico, bensì quella degli « Occhi di Dio », termine con cui intende, sostanzialmente, una persistenza della rivelazione divina nella storia: una rivelazione che non si esaurisce mai, e dunque non è limitata a nessuna epoca, ma aperta a infinite parusie; una presenza eterna e multiforme dello Spirito, quello Spirito immanente e penetrante cui partecipa il Genio Poetico: ecco perché l'archetipo del Genio Poetico è Cristo, l'unico vero Dio. Il Dio delle religioni positive, rivelate, il Dio delle Chiese ufficiali, per Blake, non esiste, è solo una invenzione funzionale all'esercizio del potere:

God is only an Allegory of Kings & nothing Else. [...] God is The Ghost of the Priest & King, who Exist, whereas God exists not except from their Effluvia. (K 789)⁸

Blake distingue tre forme della « inesistente » divinità tradizionale: il Dio astratto (*Abstract God*), impersonale e inaccessibile da parte delle facoltà intellettive dell'uomo, al quale peraltro richiede solo dolore e sacrifici; il Dio irato (*Angry God*) che, geloso dell'uomo, impone leggi restrittive e punisce gli errori; il Dio di questo mondo (*God of This World*), identificato in Satana, che si vendica di ogni peccato dell'umanità.

Gesù, il Dio autentico, è invece lo « Spirito della Vita », la potenza creativa, l'ispirazione da cui procede ogni attività umana.

Ma il Genio Poetico è, classicamente, il *daimon*, che Blake, con provocatoria noncuranza filologica, traduce tanto *demon*, quanto *devil*, per sottolineare la qualità ne-

⁸ *Annotations to Dr. Thornton's "New Translation of the Lord's Prayer"* (1827).

gativa ed eversiva della sua scelta di stare, come dice lui, « dalla parte dei diavoli »: ossia degli spiriti scomodi, irrazionali, incontrollabili, quelli continuamente perseguitati dagli angeli. I quali significano, invece, la falsa religione positiva, ortodossa, convenzionale, coercitiva e frustrante di cui sono, non per caso, i « custodi ». Gli angeli appaiono a Blake come i tutori della morale ipocrita e del conservatorismo politico-religioso, poiché presiedono alla limitante divisione del tempo cronologico (essendo eguagliati alle *stelle* dell'universo newtoniano) ed alla repressione sessuale (essendo asessuati e dunque, blakianamente, « blasfemi »).

La religione ufficiale, da Paolo e Costantino in poi, si è sempre resa alleata e garante del potere politico, cui ha concesso di preservarsi imponendo ai fedeli il criterio dell'obbedienza alle leggi. Il « King-Priest », il capo simultaneamente politico e religioso di druidica memoria, è per Blake il simbolo di questa aberrante simbiosi storica. Perciò, opporsi alla Chiesa istituita comporta l'opporci alla sovranità dello Stato monarchico; sposare la causa dei diavoli, significa accogliere con entusiasmo anche il flagello apocalittico della Rivoluzione: la « One Law » di Urizen, ossia la legge indifferenziata e onnicomprensiva della sovranità tirannica, deve sempre essere combattuta.

E tuttavia, si dovrà fare attenzione a non istituire, tramite la rivolta, un'altra forma di oppressione politica: Blake (trasgressivo anche in questo) non ha molta fiducia nella possibilità che le rivoluzioni storiche preservino la propria spinta ideale e integrità morale. Se è vero che la rivolta è necessaria, poiché « Every Body hates a King » (K 400)⁹, è altrettanto vero che la lotta sociale dovrà sublimarsi in una « Mental Fight », trasformarsi, cioè, in un momento di rinascita spirituale, per non sclerotizzarsi in una materialistica ricerca di contro-potere, che pur Potere è. Perciò Blake non ama molto l'idea tipicamente romantica di *na-*

⁹ Annotations to "Essays" Moral, Economical and Political by Francis Bacon (1798).

zione, in cui intravede il rischio dell'egoismo particolaristico e di una visione politica limitata alla soddisfazione degli istinti « naturali » immediati. Il fine utopistico di Blake è la « Brotherhood of Eden », la fratellanza universale nella compartecipazione di tutta l'Umanità redenta allo Spirito Profetico espresso dal Genio Poetico.

3. Si può osservare, in ultima analisi, che la Trasgressione, in Blake, si presenta profondamente innervata nella sua concezione dell'Uomo come macrosegno della rivelazione divina nella storia. Il paradosso dell'incarnazione ha rivelato che Dio ha bisogno dell'Uomo per manifestarsi, e dunque, che Dio stesso ha trasgredito al postulato della sua immobile perfezione.

L'uomo diventa così il cardine centrale del sistema concettuale e mitopoietico blakiano:

Man can have no idea of any thing greater than Man, as a cup cannot contain more than its capaciousness. But God is a man, not because he is so perceiv'd by man, but because he is the creator of man (K 90)¹⁰.

Se « l'uomo non può avere idea di nulla che sia più grande dell'uomo », ne consegue, per Blake, che qualunque idea non può essere espressa se non in termini marcatamente antropocentrici ed antropomorfici:

Think of a white cloud as being holy, you cannot love it; but think of a holy man within the cloud, love springs up in your thoughts, for to think of holiness distinct from man is impossible to the affections. (K 90)

Anche l'idea della Trasgressione, sottesa a tutta la costruzione mitica e simbolica di Blake, si manifesta testualmente come processo antropomorfo, segnalato già a livello di elementare occorrenza sintagmatica dalla macroscopica ridondanza del lessema *transgressor* rispetto al più raro *transgression*.

¹⁰ Annotations to Swedenborg's "Wisdom of Angels Concerning Divine Love and Divine Wisdom" (1789).

4. Blake, influenzato da Milton, pensa ad una umanità divisa in tre classi di individui: Eletti, Redenti e Re-probi, ma distorce completamente le significazioni miltoniane.

Per Blake, gli Eletti non sono affatto i santi, bensì gli ottusi moralisti, i presuntuosi e falsi farisei garanti delle leggi più coercitive. I Redenti sono i buoni ma pavidi, coloro che non sanno mai scegliere, che « live in doubts & fears », ed evitando di assumersi responsabilità, si lasciano dominare dagli Eletti. I Re-probi, infine, sono gli Artisti e i Geni Poetici: sovvertitori dell'ordine, oppositori di ogni disciplina, ribelli alle leggi. Nella *Profezia Milton* (del 1804-8), Blake eguaglia i Re-probi ai *Trasgressori*, termine che da questo poema in poi tenderà a sostituire il primo, fino a cancellarlo quasi del tutto.

I Trasgressori, dunque, sono gli autentici Geni che le società materialistiche tendono a disconoscere ed irridere (« must have become the first Victims, being the first transgressors », K 653)¹¹; ma sono loro i depositari della verità suprema, per l'inveramento della quale sono destinati al martirio, « form'd to destruction from the mother's womb » (K 486)¹². Non occorre molto per comprendere come l'archetipo della trasgressione, per Blake, non possa essere che Cristo, « the Transgressor » per antonomasia, anch'egli « devoted to destruction from his mother's womb » (K 272)¹³, il quale « died as a Reprobate », « was Punish'd as a Transgressor » (K 494)¹⁴.

La trasgressione del Cristo abbraccia infatti, per Blake, tutte le possibilità esistitive, cominciando con l'essere egli concepito al di fuori del matrimonio e per mezzo di un padre umano ignoto. Maria, per Blake, non è affatto una vergine, ma una adultera, che « trasgredisce » su ispirazione dello Spirito Santo. Quando Giuseppe, scoperta la sua gravidanza, ha un moto di collera e la insulta chia-

¹¹ *Jerusalem* (1804-20), Plate 28, cap. 2, v. 24.

¹² *Milton* (1804-8), I, 7, vv. 3-4.

¹³ *The Four Zoas* (1795-1804), Night the First, v. 298.

¹⁴ *Milton*, I, 13, v. 27.

mandola « sguadrina e adultera », Maria non nega, ma osserva: « if I were pure, never could I taste the sweets / Of the Forgiveness of Sins » (K 694)¹⁵. La Madonna, dunque, appartiene ai Trasgressori, ed è perciò la madre più adatta per Gesù. Blake era molto colpito dal fatto che fra le antenate di Maria, nominate da Matteo e Luca, figurassero molte prostitute, compresa Rahab, la famosa meretrice di Gerico; ed una volta osservò a Crabb Robinson: « Cristo prese molto da sua madre, e in tal senso è stato uno dei peggiori uomini ».

Anche la tolleranza cui poi perviene il mite Giuseppe nei confronti dell'adulterio di Maria configura una trasgressione alle leggi, e Blake la considera una anticipazione della dottrina cristiana basata sul perdono dei peccati.

La trasgressione di Cristo si manifesta ben presto nel rifiuto dei vincoli familiari — « A man's worst enemies are those / Of his own house & family » (K 652)¹⁶ — e si realizza poi compiutamente nella confutazione dei precetti della legge ebraica, fondata sulla religione di stato, che perseguita proprio la trasgressione. Annota Blake:

All Penal Laws court Transgression & therefore are cruelty & Murder. The laws of the Jews were (both ceremonial & real) the basest & most oppressive of human codes, & being like all other codes given under pretence of divine command were what Christ pronounced them, The Abomination that maketh desolate, i.e. State Religion, which is the source of all Cruelty (K 393)¹⁷.

Alle leggi penali contro la trasgressione, Gesù sostituisce la dottrina rivoluzionaria del perdono dei peccati:

Salvation
Is without Money & without Price, in the Continual Forgiveness of
[Sins,
In the Perpetual Mutual Sacrifice in Great Eternity; for behold,
There is none that liveth & Sinneth not! (K 694)¹⁸.

¹⁵ *Jerusalem*, Plate 61, cap. 3, vv. 11-12.

¹⁶ *Jerusalem*, « To the Jews », vv. 81-2.

¹⁷ *Annotations to "An Apology for the Bible in a Series of Letters addressed to Thomas Paine by R. Watson"* (1798).

¹⁸ *Jerusalem*, Plate 61, cap. 3, vv. 21-24.

Tutta l'esperienza esistenziale di Gesù, condotta «against Religion & Government» (K 757)¹⁹, trova un'epitome simbolica nel paradigma della Resurrezione, inteso da Blake come scissione definitiva da ogni legame naturale e materiale: le bende mortuarie abbandonate nel sepolcro sono l'emblema delle restrizioni mondane da cui il Genio Poetico evade per accedere alla dimensione Eterna.

Se Cristo, come «Grande Trasgressore», è un archetipo dell'immaginario collettivo, la sua peculiare declinazione nell'immaginario individuale di Blake è da rinvenirsi nella figura di Orc, «the Lamb of God clothed in Luvah's robes» (K 342)²⁰. Luvah-Orc è una figura trasgressiva anche nel nome: se Luvah evoca *lover*, Orc rimanda sia al latino *orcus*, e quindi a una dimensione diabolico-infernale, sia al greco *orkis*, e dunque alla sessualità. E infatti Orc è la forma temporale, caduta, di Luvah, che è l'archetipo dell'energia sessuale da cui promana ogni forma di vita; se tale energia sessuale viene repressa, condizionata dalle leggi e dai codici razionali, essa si snatura, prorompendo come aggressività fisica e spirito di rivolta. Perciò Orc simbolizza idealmente la rivoluzione nel mondo materiale, e storicamente rappresenta i sommovimenti politici dell'America e della Francia.

Nella Profezia giovanile *America*, appunto, del 1793, che offre la prima versione completa del cosiddetto «ciclo di Orc», Orc viene contrastato dallo «Albion's Angel», custode del conservatorismo imperialistico di Giorgio III nelle colonie, il quale lo apostrofa duramente come «Lover of wild rebellion, and transgressor of God's Law» (K 198). L'evoluzione di Orc, sottesa all'intero processo profetico di Blake, è tutta nel segno della persecuzione e del martirio: da quando, appena raggiunta la pubertà, viene incatenato ad una roccia da Urizen (il dio-padre-tiranno geloso della sua energia), a quando, in conclusione del suo ciclo vitale, si offre in olocausto bruciandosi. Ma il

¹⁹ *The Everlasting Gospel* (1818), i, v. 38.

²⁰ *The Four Zoas*, Night the Eighth, v. 61.

paradigma sacrificale appare strettamente correlato con quello trasgressivo; come Prometeo, Orc ruba il fuoco (il potere) di Urizen, per segnalare la sua emancipazione dal Padre quale edipico antagonista: «I well remember how I stole thy light & it became fire Consuming» (K 323)²¹; e si vendica poi della punizione per questo inflittagli, l'incatenamento alla roccia, unendosi sessualmente con la madre, la «Femmina Ombrosa», Enitharmon (a livello politico, ciò significa che la rivoluzione arriva nel mondo, poiché Enitharmon simbolizza naturalità e materialità). Ma quando anche Enitharmon, la Grande Madre limitante e oppressiva, impone il proprio dominio esercitando la «Female Will», ossia soggiogando la società con la propria etica della castità, al grido di «Woman's love is Sin» (K 240)²², Orc, rinchiuso nelle caverne del materialismo, si vendica con gli strumenti della sua funzionalità essenziale: tormenta con le fiamme del desiderio gli angeli custodi di Albione, posti a guardia della stasi (ideologica, intellettuale, politica) significata dal *sonno* di Enitharmon, un sonno che dura 1800 anni, cioè, in pratica, tutta l'era cristiana.

Il rapporto fra Orc (l'energia vitale) e Urizen (il potere delle leggi) è la dialettica dei principi antitetici il cui gioco di spinte e contropunte determina l'avanzamento della storia umana, in virtù dell'assioma «infernale» per il quale «Without Contraries is no progression» (K 149)²³. La lotta fra Orc e Urizen è un prolungamento, nella storia del mondo caduto, dell'antagonismo originario fra Urizen come principio della Ragione e Luvah come principio della Passione. Sopprimendo Luvah, Urizen crede di potersi sbarazzare delle pulsioni del desiderio; e invece Luvah si trasforma in un aspetto inferiore di passionalità, che è la rivolta politica, poiché «war is energy Enslav'd» (K 361)²⁴. Luvah diviene dunque Orc, mentre Urizen degenera ulteriormente in Satana, il Dio-di-questo-Mondo, referente di

²¹ *The Four Zoas*, Night the Seventh, v. 147.

²² *Europe* (1794), Plate 5, v. 5.

²³ *The Marriage of Heaven and Hell* (1790-93), Plate 3.

²⁴ *The Four Zoas*, Night the Ninth, v. 152.

ogni iniquità e delitto sul piano morale, sociale e politico.

Ma anche Orc, nel mondo materiale, subisce una involuzione: la passione politica si stravolge in furia omicida, perdendo il suo significato originario, mentre l'impegno ideologico si inaridisce nella costruzione di modelli astratti: « And Orc began to organize a Serpent body, [...] turning affection into fury, & thought into abstraction » (K 324)²⁵. Ecco perché la rivolta deve sublimarsi in una occasione di rinascita spirituale, secondo il modello messianico: la vera, autentica soluzione, è ancora una volta Gesù, che assume su di sé tutte le passioni dell'umanità (« indossa le vesti di Luvah »), ma per reintegrarle in una prospettiva escatologica nella « Great Humanity Divine ».

La delineazione di Orc, quale antagonista di ogni principio di normalità, razionalità e codificazione, ha nel sistema blakiano una suggestiva anticipazione nella figura di Fuzon, protagonista delle due profezie giovanili *The Book of Urizen*, del 1794, e *The Book of Ahania*, del 1795. Fuzon è il prototipo blakiano del figlio ribelle e trasgressore alle leggi: della società, della religione, ma soprattutto della famiglia, simbolo primario, per Blake, di « organizzazione », e dunque di istituzione limitante e oppressiva.

Appena Fuzon si rende conto di essere prigioniero del potere paterno, modella la sua ira repressa in un gigantesco globo di fuoco che scaglia contro l'odiato padre; quindi assottiglia il proprio corpo fino a farlo diventare una specie di lancia, con la quale ferisce Urizen frantumandogli i lombi (chiaro riflesso dell'edipica aggressività del figlio contro la sessualità paterna). La rappresaglia del dio-padre-tiranno è immediata: Urizen colpisce Fuzon con una pietra avvelenata (nel simbolismo blakiano, punisce il peccato di trasgressione con le regole della dottrina morale-religiosa: cfr. l'implicito ma trasparente riferimento alla « pietra » delle tavole della legge di Mosé). Quindi Urizen crocifigge il corpo del figlio sull'Albero del Mistero, simbolo forte, nel sistema di Blake, della religione orga-

²⁵ *The Four Zoas*, Night the Seventh, vv. 152-55.

nizzata, o Chiesa, che condanna a morte i Trasgressori. È evidente dunque che, anche nel caso di Fuzon, personaggio transitorio e comunque « minore », la grande e sovradeterminante omologia è sempre quella del Cristo.

Non anticipazione, ma declinazione parziale di Orc, o modulazione simultanea di alcune sue caratteristiche, si presenta nel sistema un'altra figura di trasgressore, che copre un ruolo non irrilevante nella mitopoiesi dei Libri Profetici. Mi riferisco a Rintrah, l'archetipo blakiano dell'*ira profetica*. Nelle Profezie giovanili (nel *Marriage* e in *Europe*), Rintrah simbolizza soprattutto la rivolta intellettuale che predetermina la rivoluzione storica; è infatti un leone (simbolo di forza e tensione) che ruggisce aggressivamente nelle nere foreste della civiltà materialistica. Il suo grido è la *vox clamans in deserto* del profeta (in genere misconosciuto e vilipeso) che denuncia le mistificazioni e le violenze sociali, auspicando una risoluzione, un'apocalisse che, provocatoriamente, « will come to pass by an improvement of sensual enjoyment » (K 154)²⁶, e cioè, che non si realizzerà tramite la punizione dei peccati, bensì attraverso la glorificazione delle passioni; non nel rifiuto, ma nell'esaltazione del corpo; non operando divisioni, ma facilitando le unioni. Nelle Profezie della maturità, Rintrah perde qualcosa della sua carica sovversiva, perché Blake gli mette a fianco Palamabron, un « alter ego » moderato, con cui il profeta deve collaborare. Palamabron significa la Pietà per gli oppressi, categoria che, in qualche misura, deve mitigare la « prophetic wrath », affinché l'istanza anti-istituzionale funzioni operativamente nella società. Tuttavia, anche limitato dalla mitezza del gemello Palamabron, Rintrah continua ad esercitare una forza di rottura e di eversione contro le ipocrisie e le mistificazioni della convivenza cosiddetta civile:

But Rintrah who is of the reprobate, of those form'd to destruction,
In indignation for Satan's soft dissimulation of friendship
Flam'd above all the plowed furrows, angry, red and furious.
(K 488)²⁷.

²⁶ *The Marriage of Heaven and Hell*, Plate 14.

²⁷ *Milton*, I, 8, vv. 34-6.

Ci sposteremo adesso sul versante femminile della trasgressione blakiana, dato che la mitopoiesi di Blake si sviluppa articolandosi in corrispondenze perfettamente simmetriche fra figure maschili e figure muliebri.

Ho già accennato al fatto che, come Gesù è l'archetipo della trasgressione maschile, la Madonna, « Mary the adulteress », è l'archetipo della trasgressione femminile, significando la valenza simbolico-antropologica di una trasgressione tipicamente femminile, che si iscrive nel paradigma della libertà nella fruizione dell'eros. Ed è così che ad Orc, principio della rivoluzione politica, corrisponde nel sistema Oothoon, principio della rivoluzione sessuale.

Oothoon è la fanciulla protagonista della profezia giovanile *Visions of the Daughters of Albion*, del 1793, che è una sconcertante, affascinante, dissacrante denuncia della morale convenzionale esemplata sulle regole oppressive del matrimonio, inteso come contratto legale e vincolo ecclesiastico. Ma Oothoon comparirà ancora nell'ultima e massima Profezia, *Jerusalem*, come « il granello di sabbia che Satana non è in grado di trovare », e cioè come quella inesauribile particella di Umanità essenziale che nessuna legge, nessuna restrizione, nessun potere religioso o politico potrà mai obliterare.

Al pari delle altre « figlie di Albion » rappresentate nella visione giovanile (ossia delle donne che condividono la medesima oppressione nella società materialistica di Giorgio III) Oothoon è « enslaved » nelle valli di Leutah, simbolo di una condizione esistenziale regolata dal senso di colpa e dall'idea di peccato. Ma, mentre tutte le altre « Figlie » si limitano a piangere passivamente per il loro stato di schiavitù fisica e morale, Oothoon è l'unica capace di ribellarsi. Quando scorge in un prato (il sesso femminile) una luminosa e provocante calendula (simbolo floreale dell'esperienza erotica), Oothoon non esita a coglierla, per poi porsela, in atteggiamento ostensivo di sfida, fra i seni nudi:

[14]

Oothoon pluck'd the flower, saying: « I pluck thee from thy bed,
Sweet flower, and put thee here to glow between my breasts,
And thus I turn my face to where my whole soul seeks » (K 189)²⁸.

Una volta compiuto il gesto di auto-realizzazione nella specifica dimensione sessuale, Oothoon è pronta ad affrontare l'Esperienza. Ma il suo primo incontro risulta frustrante: viene infatti « violentata » da Bromion, il Tipo dell'Umanità blakiana che rappresenta sia la conoscenza fondata sulla sterile Ragione, sia l'etica convenzionale basata sull'idea limitante del Matrimonio. Bromion impone a Oothoon il flagello — proprio « the scourge » — del letto coniugale protetto dai dogmi delle leggi e delle consuetudini. Oothoon soffre questa ulteriore limitazione, ma capisce anche che, in ogni modo, l'esperienza sessuale è il primo passo verso la conoscenza, e quindi una occasione preziosa di auto-coscienza. Perciò, abbandonando lo sposo-tiranno-stupratore, si lancia verso la libertà, che è libertà di scegliersi, da sola, il compagno « cui la sua anima anela ». Questo è Theotormon, il quale però, appartenendo ai « Redenti », ossia alla schiera di coloro che dubitano, che temono, e che non sanno assumersi responsabilità, non capirà il gesto di amore e libertà della fanciulla. Il possesso carnale esercitato da Bromion su Oothoon è uno « spettro » di cui Theotormon non sa liberarsi; perciò non sa resistere alla gelosia (il sentimento più frustrante per Blake), e piange lacrime di inutile disperazione. Oothoon si sforza di scuoterlo, e controbatte chiedendogli se avrebbe preferito

a modest virgin, knowing to dissemble,
With nets found under thy night pillow, to catch virgin joy
And brand it with the name of whore, & sell it in the night,
In silence, ev'n without a whisper, and in seeming sleep (K 194)

e cioè smascherando la possibilità che ha la donna di sottoporsi ad un eros falsificato, prostituito, subito senza partecipazione emotiva (« senza sospiri ») e nella squallida

²⁸ *Visions of the Daughters of Albion* (1793), Plate 1, vv. 11-13.

[15]

contraffazione di un « sonno apparente ».

Davanti al silenzio impotentemente ostinato di Theotormon, Oothoon lancia allora un grido memorabile di affermazione nella sessualità. « The moment of desire », proclama Oothoon, non è quello della vergine che, onanisticamente, « awaken[s] her womb to enormous joys / In the secret shadows of her chamber »; e nemmeno quello del ragazzo che, altrettanto onanisticamente, « create[s] an amorous image / In the shadows of his curtains and in the folds of his silent pillow » (K 194). Questi, avverte Oothoon, sono « i luoghi della religione, le ricompense dell'astinenza, le auto-gratificazioni dell'auto-restrizione ».

A tutto ciò, agli infingimenti religiosi « impressi dai riflessi [e cioè dalle surroghe] del desiderio », Oothoon oppone il proprio credo di Amore; un amore che ha da essere sia libero — « Love! Love! Love! happy happy Love! free as the mountain wind! » — sia « generoso », svincolato dalle regole del « frozen marriage bed ». Per vedere Theotormon realizzato, Oothoon non esiterà a procurargli una serie di incontri erotici, di cui ella sarà tenera e generosa spettatrice:

But silken nets [simbolo ricorrente di erotismo in Blake] and traps
of adamant will Oothoon spread,
And catch for thee girls of mild silver, or of furious gold.
[argento e oro sono gli emblemi della sessualità appagata]
I'll lie beside thee on a bank & view their wanton play
In lovely copulation, bliss on bliss, with Theotormon:
Red as the rosy morning, lustful as the first born beam,
Oothoon shall view his dear delight, nor e'er with jealous cloud
Come in the heaven of generous love, nor selfish blightings bring.
(K 194-95)

Ma Theotormon, purtroppo, ancora una volta non capisce; si arresta ai margini dell'oceano, ossia rinuncia alla naturalità e fisicità di cui il mare, dai platonici in poi, è simbolo attestato e costante; si richiude su se stesso; vincolandosi da solo alle catene dei « doubts & fears », e abbandonandosi alle « orribili ombre » del desiderio insoddisfatto. Da parte loro, le figlie di Albione continuano il loro sterile e passivo pianto. Ciò che Blake vuol dirci è

che nel 1793, nell'Inghilterra di Giorgio III, la libertà sessuale è ancora molto lontana.

In ogni modo, la denuncia coraggiosa di Oothoon configura una provvisoria ma determinante conquista verso l'emancipazione e l'autoaffermazione della donna. Autoaffermazione che, sempre sul registro utopico-apocalittico-escatologico, Blake identifica nel personaggio femminile centrale al suo pensiero della maturità: mi riferisco a Jerusalem, la protagonista indiscussa delle Grandi Profezie.

Jerusalem è la Libertà — « Jerusalem is named Liberty », dichiara programmaticamente il poema eponimo (K 649) — la Libertà *tout-court*, la libertà a tutti i livelli: morale, socio-politico, religioso e più ampiamente esistenziale; e mi pare molto interessante, soprattutto per l'ottica epocale, che un principio così assoluto e universale sia stato pensato, da Blake, al femminile.

Jerusalem, nel sistema, si presenta come l'emanazione di Albion, l'uomo originario-archetipico; e Blake intende per « emanazione » un fenomeno provocatorio e demistificante, una trasgressione appunto. L'emanazione infatti (e cioè la controparte femminile dell'Uomo: in termini junghiani, l'Anima) è contemporaneamente *moglie e sorella* dell'Individuo essenziale. Ciò chiama in causa il paradigma dell'incesto, che Blake considera manifestazione positivamente trasgressiva dell'esperienza umana: infatti nello stato di Beulah, la condizione più prossima all'ideale « Human Eternity Divine », « Sons & Daughters intermarry » (K 709)²⁹, simbolizzando così una reintegrazione completa dell'umanità nella dimensione infinita. Certo è che il paradigma dell'incesto, in una prospettiva limitata e distorta quale è quella dell'uomo caduto, viene assunto come peccato. Sentiamo infatti cosa dichiara Albion quando si trova nella condizione dell'errore:

All these ornaments are crimes, they are made by the labours
Of loves, of unnatural consanguinities and friendships

²⁹ Jerusalem, Plate 71, cap. 3, v. 14.

Horrid to think of when enquired deeply into; and all
These hills & valleys [sesso maschile e sesso femminile] are accursed
witnesses of Sin (K 652)³⁰.

La medesima prospettiva sbagliata di Albion caduto viene attribuita da Blake a Vala, l'antagonista di Jerusalem; l'opposizione Jerusalem / Vala è l'equivalente dell'antinomia Orc / Urizen. Anche Jerusalem, come Orc, è un principio di libertà che tende ad essere continuamente represso; anche Jerusalem, come Orc, viene sempre imprigionata dalle forze della ragione e della convivenza sociale. All'inizio di *The Four Zoas* (1795-1804), l'energia della sua prorompente pubertà viene condizionata dalle leggi della sensazione (significate da Tharmas e Enion) che vorrebbero « trasferire » la sua spinta erotica in coinvolgimento emotivo di tipo materno (e dunque rassicurante e convenzionale). Ma Jerusalem sfugge alle regole della sicurezza e della convenzione: i figli che genera, stimolata dalla sua esuberante carica erotica, sono subito etichettati come « Reprobi » (K 506), e lei stessa viene incatenata nei labirinti di Babilonia (ossia: il potere cerca di snaturare la sua sessualità in mercificante prostituzione). Qui Jerusalem subisce il confronto con Vala (la Religione ufficiale, la Chiesa dottrinarica e dogmatica) che vorrebbe imporle la rinuncia alla dimensione corporea, facendole acquisire l'etica del peccato; ma Jerusalem rifiuta l'idea della penitenza, enunciando che non esiste il peccato, ma semmai « a little error & fault that is soon forgiven » (K 643), e per segnalare il rifiuto del concetto di colpa, si oppone all'ingiunzione di Vala di disfarsi del corpo fisico.

Emanazione, e dunque sorella e consorte di Albion, Jerusalem è anche, simultaneamente, la « sposa dell'Agnello », la compagna di Gesù: nel paradigma dell'incesto si integra perciò il paradigma, non meno trasgressivo, della *poligamia*. L'amore di Jerusalem è infatti un eros universale, assolutamente libero, impassibile di limitazioni da parte delle categorie della società organizzata; ma Albion

³⁰ *Jerusalem*, Plate 28, cap. 2, vv. 6-9.

(l'uomo *par excellence*) è incapace di dominare l'istinto di gelosia, e per rivalsa contro l'unione di Jerusalem con Gesù, si accompagna con Vala, la donna dai sentimenti per così dire strutturati, che trova riferimenti nelle istituzioni sociali civili religiose. Colto comunque dal senso di colpa (categoria tipica dell'uomo caduto), Albion si auto-analizza — « And Albion fled inward among the currents of his rivers » (K 642) —, scende cioè nei meandri del suo inconscio, per scoprire, finalmente, che Jerusalem e Vala convivono in lui in uno stato di perfetta armonia, rappresentando due aspetti antitetici ma complementari e simultanei della naturalità muliebre: indipendenza e sottomissione, sfida e convenzionalità, autonomia e obbedienza. È solo la limitata prospettiva maschile — suggerisce Blake — a operare divisioni e opposizioni fra due concomitanti inscindibili e ineliminabili della psicologia femminile.

Ci resta ora da considerare, brevemente, un ultimo personaggio, fra gli esponenti della trasgressione blakiana, per completare la terna femminile corrispondente alla triade maschile di Orc-Rintrah-Fuzon: tale personaggio è Ololon.

Come figura a tutto tondo, Ololon compare solo nel poema *Milton*, ma come nucleo concettuale è sottesa a tutta la riflessione blakiana sul massimo poeta lirico inglese, configurando una antitesi trasgressiva alla opprimente — secondo Blake — concezione della donna desu-mibile dalla produzione miltoniana. Pur nella sua ammirazione per il Genio Poetico e Profetico di Milton, Blake non può fare a meno di imputargli una sostanziale misconoscenza della realtà femminile, identificata appunto in Ololon, una sorta di « eterno femminile ».

Il punti di vista che Blake attribuisce a Milton, nel poema eponimo, sono tutti scorretti, o quanto meno limitativi: talvolta Milton vede la fanciulla come forza sessuale primigenia (Ololon è « un fiume di latte perlaceo »); talvolta come entità generatrice (madre di una moltitudine di « figli e figlie »); e talvolta come principio conservatore della sacralità delle istituzioni domestiche. Ciò che Milton — il Milton *sub specie blakiana* — non riesce a

fare, è vedere Ololon nella sua autentica natura di principio vitale di autonomia e autoaffermazione.

E invece, una corretta visione (o visione *tout-court*) dovrebbe fargli, e farci, capire che Ololon, non diversamente da Fuzon e da Orc, ha concepito la propria affermazione vitalistica nel segno del sacrificio individuale. Infatti Ololon, rifiutando le false seduzioni della civiltà degli Eletti, sceglie il martirio sociale dell'emarginazione, la diversità, la solitudine; e la sua proposta esistenziale è contenuta in una programmatica ricerca della Trasgressione: « Let us descend also, and let us give / Ourselves to death in Ulro among the Transgressors » (K 504).

Ulro, nel sistema blakiano, rappresenta la dimensione dell'inconscio, e coerentemente Blake vi colloca i Trasgressori, coloro che non appartengono all'ordine simbolico. Ma la ricerca di Ololon va ancora oltre. Fra tutti i trasgressori di Blake, Ololon è l'unico personaggio a decidere di scendere fino allo Or-Ulro, l'ultimo stato, la condizione limite dell'esistenza umana: « But Ololon sought the Or-Ulro & its fiery Gates » (K 524). Lo stato di Or-Ulro possiamo coniugarlo, in termini attuali, all'Immaginario. Blake lo definisce « Chaos », e lo situa nella zona più profonda e insondabile della psiche, « Stomach & Intestines terrible, deadly », quella popolata di « wondrous Imaginations » e di forme significativamente qualificate come « unutterable » (K 524): sono le trasgressioni in quanto rimoszioni, fantasmi inquietanti e perturbanti che la mente logocentrica e razionale (cioè, blakianamente, Urizen) ha censurato, allontanato, reso appunto *unutterable*, indicibili.

Ololon, in uno straordinario processo psicanalitico *ante litteram*, si confronta invece con l'indicibile, riconoscendo e nominando i fantasmi che turbano il suo immaginario: vede il Polipo che affonda i suoi tentacoli nel Mare del Tempo e dello Spazio, ovvero la società organizzata, e perciò coercitiva, con le sue leggi materialistiche; l'edipica, ancestrale « Madre Ombrosa senza nome » che opprime con le lusinghe rassicuranti delle istituzioni; gli « abissi del Guscio Mondano », ovvero le mistificazioni della storia ci-

vile malamente indirizzata dagli infingimenti del potere politico-religioso.

Riconoscere questi mostri — « secret monsters » — poter dare un nome a questi fantasmi — « Spectres coming by fury (K 511) — significa per Ololon riportarli alla soglia della coscienza, e dunque esorcizzare il loro contenuto aggressivo e repressivo. A questo punto Ololon è pronta per trovare, in termini blakiani, il « Momento », quell'intuizione dell'assoluto che immette nella prospettiva eterna ed infinita:

There is a Moment in each Day that Satan cannot find,
Nor can his Watch Fiends find it; but the Industrious find
This Moment & it multiply, & when it once is found
It renovates every Moment of the Day if rightly placed.
In this Moment Ololon descended to Los & Enitharmon. (K 526)

Il che significa che Ololon, pervenuta all'autocoscienza, è finalmente in grado di affrontare la Vita, significata da Los ed Enitharmon, ossia, rispettivamente, dalla dimensione Tempo e dalla dimensione Spazio, poiché « Los is by mortals nam'd Time, Enitharmon is nam'd Space » (K 509).

5. « What Transgressions I commit / Are for thy Transgressions fit » (K 417), appunta Blake sul taccuino degli anni 1800-1803, quasi a voler siglare, in maniera epigrammatica, la sua ossessione per questa modalità esistenziale. Modalità che — si badi bene — in lui non fu solo artefatto immaginativo, ma anche peculiare prassi quotidiana.

Blake, infatti, era trasgressivo nella vita di tutti i giorni. Raccontava, con impudente serietà, di invitare regolarmente a cena i profeti biblici, evocati dalle facoltà medianiche della moglie Catherine; scandalizzava i vicini di casa passeggiando nudo, in pieno inverno, nel giardino, per rivivere le sensazioni di Adamo nell'Eden; prese a calci un soldato, maledicendo il re, e finendo per questo in prigione; e quando lo assalirono gli spasimi di una morte atroce, si mise a cantare, e con una tale energia

— secondo le testimonianze dei presenti — da far tremare i travicelli del soffitto.

È forse anche per queste innocenti, piccole « trasgressioni », oltre che per la Trasgressione fondamentale e assoluta del suo pensiero, che oggi, a distanza di quasi due secoli, ci piace sentirci, tutti quanti, un po' blakiani.

FAMIGLIA, CONTROLLO E TRASGRESSIONE
IN *THE BEGGAR'S OPERA* DI JOHN GAY *

di

Paola Elia, Carmela Formisano, Laura Gentile de Fraia,
Alfonsina Scarano
(Napoli)

I

0. Premessa

Verso la metà del XVII secolo, di pari passo con il cambiamento verificatosi nell'ambito della struttura della società e con il maggior grado di indipendenza raggiunto dalla borghesia, si cominciò a sviluppare un nuovo tipo di famiglia, caratterizzato, nella sua fase matura, da una nuova stabilità emotiva e da un nuovo individualismo: si trattava della « famiglia nucleare ».

Dalla famiglia medioevale estesa, caratterizzata da una scarsa intimità e da poche occasioni di sviluppare stretti legami personali persino tra marito e moglie, si passa così, verso il 1550, ad una struttura più autoritaria e di dimensioni più ridotte; questa nuova entità si ritira dalla vasta società polimorfa per organizzarsi per conto proprio, in ambienti omogenei ed in alloggi costruiti per salvaguardare la propria individualità.

È da ritenere che tutto ciò sia da attribuire al fatto che l'intera Europa era profondamente influenzata dagli sconvolgimenti religiosi del XVI secolo, che iniettarono nell'intera società, in particolare nella famiglia, una specie

* La prima parte di questo articolo è stata scritta da Paola Elia e Laura Gentile de Fraia; la seconda parte è opera di Carmela Formisano e Alfonsina Scarano.

di 'nervosismo' difensivo che la portò a rinchiudersi in se stessa.

Le nuove entità così affermatesi riproposero, in nuce, le antiche strutture gerarchiche, diventando cellule auto-sufficienti necessarie all'espansione del nuovo organismo socio-economico. A questo fine, la figura del padre, esercitando l'atavico potere di autorità sull'educazione dei figli, operò affinché il suo piccolo 'regno' si costituisse come impresa redditizia.

Il matrimonio diventò, quindi, un'istituzione fondamentale nella società inglese del XVIII secolo, tanto importante da sommergere sempre più la sua caratteristica privata con significazioni pubbliche e sociali. Da sempre il matrimonio, quasi per definizione, ha richiesto che si stabilisca una base economica per la vita della coppia e dei suoi figli.

I meccanismi di cui una società si serve per conseguire una tale finalità devono adattarsi al modello di matrimonio in vigore: essi gli daranno forma e ne saranno a loro volta influenzati. Se è vero, quindi, che il sistema economico condiziona l'essenza di tale istituzione attraverso i meccanismi che determinano la base economica per il mantenimento della coppia e della prole, è altrettanto vero che il modello di matrimonio influenza il sistema economico¹.

1. Dalla « metafisica del sangue » al « dispositivo di sessualità »

Nel Settecento il matrimonio fu spesso sinonimo di investimento, nel senso più materialistico del termine; questo non voleva dire tuttavia che l'interesse ne fosse l'unica motivazione; eppure non si può negare che, soprattutto

¹ Sartre, in tempi recenti, ha letto la situazione della famiglia come la mediazione delle relazioni di classe nella società ed ha interpretato le funzioni che si instaurano tra genitori e figli come simboliche o socialmente codificate. Cfr. F. Jameson, *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca, Cornell U.P., 1982, p. 180.

negli strati superiori della società inglese — aristocrazia e *gentry* — questo abbia giocato un ruolo di primaria importanza nella scelta oculata dell'uno o dell'altro partner.

Ciò era in parte anche eredità degli antichi procedimenti che i nobili avevano sempre utilizzato per significare e conservare la loro distinzione di casta: l'aristocrazia nobiliare aveva, infatti, affermato la specificità del suo corpo, ma nella forma del sangue, cioè dell'antichità delle proprie ascendenze e del valore delle alleanze matrimoniali.

È a questo proposito che il Tennenhouse parla, ad esempio, di « metafisica del sangue » e, nel suo studio sul dramma elisabettiano e giacomiano², interpreta la figura femminile aristocratica come quella politicamente più pregnante in quanto il possesso del suo corpo comportava il libero accesso al sangue aristocratico e, di conseguenza, si proponeva come urgente una rigida regolamentazione del matrimonio onde assicurare la preservazione del suo valore. Non è del tutto casuale che, verso la fine del Cinquecento e nel primo Seicento, apparissero regolarmente in teatro eroine che incorporavano il potere patriarcale.

Si può sostenere che ciascuna delle eroine shakespeariane recita, problematizza e risolve la questione di come il potere fosse distribuito in Inghilterra; in *The Merchant of Venice*, ad esempio, vediamo la figura femminile centrale investita delle principali caratteristiche dello Stato: la ricchezza e il potere.

Ecco come Bassanio descrive la signora di Belmonte:

Bass.: In Belmont is a lady richly left,
And she is fair and, fairer than that word,
Of wondrous virtues. [...] Her name is Portia —
.....
her sunny locks
Hang on her temples like a golden fleece,
Which makes her seat of Belmont Colchos' strand,
And many Jasons come in quest of her.
O my Antonio, had I but the means

² L. Tennenhouse, *Power on Display. The Politics of Shakespeare's Genres*, New York and London, Methuen, 1986.

To hold a rival place with one of them,
I have a mind presages me such *thrift*
That I should questionless be fortunate

(I, 1, 161-176)³.

Ma è sempre dall'uomo che si origina il potere e sempre all'uomo esso si riconduce tramite il matrimonio:

Por.: Happiest of all is that her gentle spirit
Commits itself to yours to be directed,
As from her lord, her governor, her king.
Myself and what is mine to you and yours
Is now converted. But now I was the lord
Of this fair mansion, master of my servants,
Queen o'er myself; and even now, but now,
This house, these servants, and this same myself,
Are yours - my lord's (III, 2, 164-172).

Non potendo aspirare anch'essa ad una « metafisica del sangue » la borghesia, classe che mira ad una egemonizzazione economica e sociale fin dai primi anni del XVIII secolo, pensò di darsi un corpo specifico, un corpo di classe necessario alla rappresentazione politica, economica e storica del suo presente e del suo avvenire.

Parte di questa operazione fu anche il tentativo di appropriarsi di alcune caratteristiche connotative dell'aristocrazia: cioè, prima ancora di crearsene di nuove, la borghesia reinterpretò terminologie ed usanze da sempre appannaggio dei ceti nobili.

A tal proposito si può notare lo slittamento semantico che subisce una parola chiave come « gentleman » o « gentlewoman »: in *Moll Flanders*, un testo del 1721 di Daniel Defoe, tale problema (prestigio sociale e nuova rispettabilità borghese) era un argomento tra i più dibattuti fin dalle prime pagine; con sicurezza Moll esprimeva il desiderio e la certezza di diventare, un giorno, una « gentlewoman », cioè non una gran dama di nobili origini, bensì una donna che, con una

³ La numerazione dei versi è quella indicata nella edizione delle *Complete Works*, a cura di P. Alexander (London and Glasgow, Collins, 1962). I corsivi, naturalmente, sono nostri.

buona educazione e con il proprio lavoro, sarebbe riuscita a guadagnarsi quella rispettabilità sociale che i suoi meriti le avrebbero consentito di ottenere:

Now all this while my good old nurse, Mrs. Mayoress, and all the rest of them, did not understand me at all, for they meant one sort of thing by the word *gentlewoman*, and I meant quite another; for, alas! all I understood by being a *gentlewoman* was to be able to work for myself, and get enough to keep me without that terrible bugbear going to service, whereas they meant to live great rich and high, and I know not what⁴.

Per Michel Foucault il « sangue » della borghesia fu la sua « sessualità »⁵: si organizzò, cioè, la forza del suo corpo attraverso la costituzione di un « dispositivo di sessualità » che le assicurava così la riproduzione della forza-lavoro e la formazione di una sessualità economicamente utile e politicamente conservatrice. Questo dispositivo si sovrappose, a partire dal XVIII secolo, al preesistente « dispositivo di alleanza », che, basato sul sistema della parentela e del matrimonio, definiva quel che era permesso e quel che era proibito, il lecito e l'illecito.

Il « dispositivo di sessualità » agiva su più estesi campi e forme di controllo. Il punto di contatto tra i due dispositivi era la famiglia che, luogo obbligatorio dei rapporti economici, nonché degli affetti, dell'amore e dei sentimenti, fu anche, nel XVIII secolo, luogo privilegiato di espressione della sessualità. Ma il regime di sessualità che la borghesia, come sostiene il Foucault, aveva usato per definire se stessa, applicato ai ceti popolari ne implicava, al contrario, l'esclusione.

Non si consentiva loro, cioè, di essere dotati di un corpo e di una sessualità in quanto questi avrebbero rischiato di svolgere un ruolo di affermazione di classe nei confronti della borghesia stessa mentre invece doveva essere lo strumento della sua egemonia. Il popolo restava così in balia delle sorti materiali e spirituali decise dalle classi dominanti.

⁴ D. Defoe, *Moll Flanders*, a cura di J. Mitchell, Harmondsworth, Penguin Books, 1984, p. 38.

Il discorso letterario è campo privilegiato per una interpretazione della storia politica e sociale della sessualità del personaggio. Un autore come Balzac, vissuto dopo la rivoluzione francese e strenuo fautore della monarchia, ne *La Vieille Fille* connota in maniera sessualmente positiva il delicato, effeminato ed anziano Cavaliere de Valois, e dimidia il suo rivale, l'energico e brusco liberale Du Bouquier, raffigurandolo come « impotente ».

Il Cavaliere, erede dell'« ancien régime », si oppone così ai valori borghesi rivoluzionari considerati dall'autore essenzialmente sterili⁶. Il rapporto antagonistico tra le varie classi sociali è presente anche nella produzione di un autore del Novecento come D.H. Lawrence che, in *Lady Chatterley's Lover* (1928), per poter connotare in maniera negativa la forza e la produttività della classe borghese, deve raffigurare l'imprenditore Clifford impotente sessualmente e fisicamente menomato⁷, mentre il guardacaccia Mellors, l'« homo naturalis », è sessualmente e fisicamente virile⁸.

Ma qui, anche se Clifford tenta di impedire a Mellors

⁵ M. Foucault, *La volontà di sapere*, Milano, Feltrinelli, 1984.

⁶ H. de Balzac, *La Comédie Humaine*, Paris, La Pléiade, 1952, vol. II, « La Vieille Fille », IV, 247; Cfr. F. Jameson, *op. cit.*, cap. III.

⁷ « On Sunday Clifford wanted to go into the wood. It was a lovely morning, the pear-blossom and plum had suddenly appeared in the world in a wonder of white here and there. It was cruel for Clifford, while the world bloomed, to have to be helped from chair to bath-chair. [...] His chair came puffing along with a sort of valetudinarian slow importance. As he joined his wife he said, 'Sir Clifford on his foaming stud' » (D. H. Lawrence, *Lady Chatterley's Lover*, Harmondsworth, Penguin Books, 1961, p. 186).

⁸ « Yet in some curious way it was a visionary experience: it had hit her in the middle of the body. She saw the clumsy breeches slipping down over the pure, delicate, white loins, the bones showing a little, and the sense of aloneless, of a creature, purely alone, overwhelmed her. Perfect, white, solitary nudity of a creature that lives alone, and inwardly alone. And beyond that, a certain beauty of a pure creature. Not the stuff of beauty, not even the body of beauty, but a lambency, the warm, white flame of a single life, revealing itself in contours that one might touch: a body! » (D. H. Lawrence, *op. cit.*, p. 68-69).

di avere una propria affermazione di classe, il rapporto è mutato perché la risoluzione finale non è più nella rivalsa della classe dominante sul « proletariato », ma nel ritorno alla naturalità di tutta l'umanità senza più distinzioni di classe.

2. Potere, sapere e sessualità

Uno dei concetti più condivisi dall'ideologia attuale è che la famiglia sia un fenomeno naturale ed inevitabile. Una volta che questo venga accettato, vista l'apparente universalità della famiglia, la figura della donna acquisterà un significato tutto particolare.

Come dice Juliet Mitchell « [...] this world of the family is the world she [the woman] will represent [...]. The woman's task is to reproduce society, the man's to go on and produce new developments »⁹.

Il corpo della donna, quindi, è messo in comunicazione organica con il corpo sociale (di cui deve assicurare la fecondità regolata), con lo spazio familiare (di cui deve essere un elemento essenziale e funzionale) e con la vita dei figli (che ella garantisce grazie ad una responsabilità biologico-morale che dura per tutto il periodo dell'educazione).

Mancando di un'appropriata figura pubblica, la donna vedeva come suo unico ruolo possibile quello di sposa e madre esemplare. La drammatizzazione di questo ruolo in campo letterario trovò la sua piena affermazione nel Settecento nel romanzo sentimentale di Richardson. *Pamela* (1741), ma soprattutto *Clarissa* (1747-48), fu il primo testo sacro della borghesia, perché ne simboleggiò tutte le più forti aspirazioni, alle quali il suo mito dette per la prima volta coscienza. Ella è la fanciulla borghese, la cui verginità è l'emblema della purezza etica della sua classe: ma tale verginità, diversamente dalla castità predicata dalla Chiesa, non è per un bene supremo, ma è la dimo-

⁹ J. Mitchell, *Psychoanalysis and Feminism*, Harmondsworth, Penguin Books, 1975, p. 118.

strazione, come dice il Fiedler¹⁰, che essa è stata provata e trovata degna di realizzarsi nel matrimonio.

L'offesa alla virtù femminile costituisce, dunque, la trasgressione perversa di tutti i modelli legati alla famiglia nucleare borghese. Di fatto, nell'età di Richardson, l'atteggiamento ambiguo nei confronti del rapporto erotico era proprio della concezione puritana dell'amore: questa, fondandosi sul risparmio delle energie fisiologiche, convertiva la libido in una pratica della moltiplicazione e conservazione dei beni. L'eros incontrollato era un pericolo fatale: perciò la storia dell'umanità è sempre stata una storia di repressione. A partire dall'età classica, il modello fondamentale di legame tra potere, sapere e sessualità è infatti costituito proprio dalla repressione.

Così Freud formulò la contrapposizione tra il « principio del piacere » e il « principio della realtà »: il primo, preposto alla gratificazione erotica e costantemente represso, si realizza nella fantasia, nell'arte o nelle distorsioni psicologiche; il secondo è invece preposto al mantenimento della civiltà attraverso il lavoro¹¹.

¹⁰ L. Fiedler, *Amore e Morte nel Romanzo Americano*, Milano, Longanesi, 1960, p. 71.

¹¹ A partire da questa ci sono state in seguito numerose altre posizioni politiche ed ideologiche che hanno teorizzato sul « piacere ». Marcuse (H. Marcuse, *Eros e civiltà*, Torino, Einaudi, 1982) fu il primo ad innestare questo discorso su base politica quando prese le distanze da Freud: la repressione del principio del piacere non è frutto della civiltà in generale, ma di un particolare tipo di civiltà, la società di classe. Su un piano più prettamente letterario si pose, invece, Roland Barthes (R. Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Editions du Seuil, 1973) che recuperò un valore politicamente simbolico all'esperienza della *jouissance* che diventava così impossibile da cogliersi tranne che come risposta ad un problema storico e politico. Anche Jameson, in linea con la più recente critica marxista, ha confermato, in un articolo dal titolo indicativo, « Pleasure: A Political Issue » (*Formation of Pleasure*, London, Routledge and Kegan Paul, 1983) che il vero « pleasure » deve essere allegorico, ossia deve sempre coinvolgere un fuoco duale, nel quale il problema locale sia « desiderabile » in sé, ma sia anche l'ombra di una Utopia, di una trasformazione sistematica e rivoluzionaria dell'intera società.

Il potere essenzialmente detta la sua legge al sesso, sottoponendolo perciò ad un regime binario: lecito o illecito, permesso o vietato. Nel Settecento, in particolare, ci fu un'incitazione regolata dei discorsi sulla sessualità da parte di una borghesia che voleva fare su di essa un discorso che non fosse solo di morale, ma soprattutto di razionalità.

In campo letterario, come abbiamo detto, fu l'eroina del romanzo sentimentale che soddisfece questi principi morali. Così la classe borghese riuscì ad entrare in contatto con un mondo fino ad allora marginalizzato dall'ideologia dominante, cioè il mondo del sesso, e riuscì, almeno con l'immaginazione, a penetrare l'area del proibito e prendere coscienza del proprio corpo.

Il fruitore di questo tipo di romanzo era un pubblico che aveva interiorizzato il sesso al livello della legittimazione matrimoniale e della paura dell'interdetto. L'ambiguità del romanzo alla Richardson consisteva nell'aver saputo ricreare, solo per ammiccamenti, la realtà del rapporto erotico.

Questa stessa ambiguità del gioco tra il detto e il non detto non fu risolta nemmeno in uno scrittore tradizionalmente considerato trasgressivo come Daniel Defoe che, in *Moll Flanders*, tentò, con successo, di seguire uno dei temi prediletti dalla novella seicentesca, quello delle « memoires » della protagonista, occasione ideale che un romanziere spregiudicato come Defoe non poteva lasciarsi sfuggire: i ricordi della protagonista diventano i ricordi di una prostituta, le cui licenze vengono opportunamente orientate a fini edificanti dall'autore che si inserisce nel testo come filtro e dispositivo di controllo. È significativo che, mentre il gusto per la storia segreta e le rivelazioni piccanti veniva usato come fattore di seduzione verso il pubblico dei lettori, Defoe professasse ipocritamente intenti edificanti, presentando questo « diario » come fatto educativo.

Di questa ambiguità, che a ben vedere costituisce un alibi sia per l'autore, sia per il lettore, è intessuto l'intero romanzo.

Così Moll Flanders non solo può derubare un « gentleman » dei suoi soldi e della sua posizione sociale, ma anche far « morale » contro lo sciagurato mondo cui appartiene, o magari recitare la parte della vittima esorcizzandola nel pianto. Diversa ed ancora più trasgressiva ci è sembrata la soluzione di John Gay: laddove Defoe, con un chiaro dispositivo di controllo, risolveva tutto in chiave decisamente moralistica, Gay — utilizzando le modalità dell'ironia e dell'abbassamento parodico — propone, nelle parole finali del « beggar » e del « player », un vero e proprio mondo alla rovescia, dove il mondo aulico della vecchia aristocrazia ambiguamente si confonde con il sotto-mondo popolare e con quello della borghesia nascente:

Beggar. Through the whole piece you may observe such a similitude of manners in high and low life, that it is difficult to determine whether (in the fashionable vices) the fine gentlemen imitate the gentlemen of the road, or the gentlemen of the road the fine gentlemen (III, 16)¹².

II

1. Una parodia della famiglia borghese

Il crescente interesse che il XVIII secolo mostra di avere nei confronti della politica sessuale diventa oggetto di satira all'interno della eroicomica *The Beggar's Opera*, dove John Gay, attraverso l'ironico e carnevalesco gioco di ruoli e dei suoi personaggi, offre uno spaccato significativo della nuova scala di valori su cui poggia la giovane classe borghese, per la quale l'istituzione familiare diventa la nemica più agguerrita del dispendio di energie inutili e improduttive e, quindi, lo strumento di controllo più efficace per la salvaguardia del patrimonio e della forza lavoro.

Nel disegno strategico della trama di *The Beggar's Opera*, i signori Peachum, vale a dire genitori di Polly, rappresentano gli esponenti di una società che si è appena

¹² *The Beggar's Opera*, in *The Beggar's Opera and Other Eighteenth-Century Plays*, ed. by J. Hampden, London, Dent, 1984.

organizzata politicamente e produttivamente in senso moderno, desiderosa di crearsi un pedigree ed una credibilità inscrevendo la sessualità unicamente all'interno dei circuiti del profitto e della produzione.

L'attrazione di Polly per Macheath, dettata apparentemente da impulsi irrazionali ed incontrollabili, disorienta la famiglia, in quanto, un matrimonio basato soltanto sull'amore e concordato con un libertino dissipatore di beni, rappresenta una minaccia per il chiuso e produttivo mondo borghese.

Il settecentesco principio, basato sul binomio sesso uguale denaro, è messo a nudo dalla pungente e divertente parodia di John Gay attraverso l'espedito della logica capovolta, laddove i signori Peachum preferirebbero la assunzione, da parte di Polly, di una condotta più civettuola e stuzzicante nei riguardi degli uomini, fermo restando che tale comportamento deve inserirsi nel quadro di una retribuzione economica.

« My daughter to me should be like a court lady to a minister of state, a key to the whole gang (I, 5) », afferma Peachum, riassumendo in questa frase il ruolo che una figlia dovrebbe avere all'interno della nuova famiglia/società, qui parodisticamente organizzata in gang di uomini di malaffare.

Per i genitori di Polly l'eventuale considerazione di un legame matrimoniale è unicamente finalizzata alla riscossione del vitalizio in caso di vedovanza; Peachum, infatti, ricorda con apprensione alla figlia: « And had not you the common views of a gentlewoman in your marriage, Polly? (I, 10) », dove il termine « gentlewoman », come abbiamo visto nel caso di *Moll Flanders*¹³, acquista una valenza del tutto diversa rispetto al passato, ma che Polly sembra non volere accettare. La devianza, il comportamento « irregolare » della fanciulla fanno allora scattare i subitanei e rapaci meccanismi di controllo, messi in azione per salvare una situazione che potrebbe compro-

¹³ Cfr. p. 110 e segg. del presente articolo.

mettersi: insomma, questo matrimonio non deve avere luogo.

Il carattere specifico del potere è quello di reprimere tutto ciò che non rientra in una regola e allora il « perturbante » Macheath, il figlio della brughiera, l'aristocratico libertino amante del gioco e delle donne, colui che ama spendere inutilmente le energie e dedicarsi all'intensità dei piaceri, non può sperare in nessun tipo di collocazione e per questo va eliminato.

La logica del potere segue sempre un innato istinto di conservazione per il cui perseguimento è necessario ricorrere a qualsiasi mezzo, magari anche a delle concessioni, ma che siano sempre sorvegliate. Pensiamo al subdolo rapporto che un Peachum o un Lockit intrattengono con la gestione del sesso clandestino, a cui si riconosce diritto di cittadinanza soltanto nei luoghi della cosiddetta tolleranza, identificabili nei bordelli, dove l'infaticabile attivismo borghese circonda e controlla il piacere, incorporandolo nel normale ordine delle cose e utilizzandolo secondo l'etica del guadagno e dell'interesse individuale.

Alla luce di questi particolari comportamenti la figura di Peachum e quella della « fine lady », la prostituta Jenny, possono essere visti l'una in funzione dell'altra, in quanto entrambe si configurano come espressione della mercificazione del sesso. In *The Beggar's Opera*, la bella Jenny simboleggia il braccio del potere che si insinua laddove Macheath crede di aver trovato il mondo dell'anarchia e dell'allegria evasione. Infatti, ancor prima di manifestarsi complice prezzolata del piano che condurrà alla cattura di Macheath, Jenny già si rivela una fredda ed abile esperta del controllo del suo sesso, a seconda dei fini prefissi.

Tale concetto è ricavabile dall'analisi di una sua significativa battuta: « I never go to the tavern with a man but in the view of business. I have other hours and other sort of men for my pleasure... » (II, 4). Ella, quindi, è sempre attenta nel non lasciarsi travolgere da passioni inutili, tanto che la sua scaltrezza diventa proverbiale persino all'interno del bordello.

Mrs. Coaxer non esita a definire Jenny una donna che

agisce « as if money were her only pleasure (II, 4) ».

Pertanto Polly Peachum e Macheath risultano essere le vittime, gli agnelli sacrificali dell'ipocrita società borghese.

2. Polly Peachum e il controllo della sessualità

Ma un'ulteriore, profonda lettura palesa che il gioco delle opposizioni non è così semplice e meccanico ed offre più insidie di quanto non sembri in apparenza. Fino ad ora Polly è stata presentata come la classica figlia che entra in contrasto con la famiglia, pur di realizzare un amore romantico e disinteressato. Il suo comportamento nei confronti dei genitori è certamente trasgressivo, di rottura; però non deve ingannarci. Come ha giustamente rilevato Empson¹⁴, Polly deve essere considerata molto più pericolosa e tale aspetto si rende riconoscibile attraverso una sorta di smascheramento della sua veste di eroina romantica.

Questo personaggio agisce in armonia con l'ottica che nel XVIII secolo si aveva del sesso; ella, infatti, nel suo ambiguo atteggiamento e in nome dell'amore, rappresenta il superamento dei vecchi, assoluti metodi della repressione e, volendo usare un linguaggio di tipo foucaultiano, adotta le cosiddette « tecniche polimorfe del potere »¹⁵. A questo punto Polly si trasforma in una oculata, furba amministratrice del sesso, in quanto ella non giudica il diverso per poi eliminarlo, ma tenta di farlo rientrare nello sviluppo ordinato, razionale di tutte le forze propulsive, insomma in una trasposizione in discorso controllabile. Tutto il suo agire è in funzione dell'ardente, disperato raggiungimento del matrimonio che, come la ricorrente metafora della forza, priverebbe definitivamente Macheath della sua amorale libertà sessuale, riportandolo alla regola. La strenua difesa del nodo matrimoniale, che potrebbe

¹⁴ W. Empson, « *The Beggar's Opera* », in *Some Versions of Pastoral*, London, Chatto & Windus, 1950.

¹⁵ Cfr. M. Foucault, *op. cit.*, p. 95.

trasformare il giovane libertino in un degno « shopkeeper », è tenuta in maniera ironicamente toccante nell'aria XXXIX.

No power on earth can e'er divide
The knot that sacred love hath tied.
When parents draw against our mind,
The true love's knot they faster bind. (II, 14)

La latente carica distruttiva dell'amore di Polly viene maggiormente messa in risalto da un suo confronto con la figura di Lucy, la sua rivale, anch'ella in contrasto col padre Lockit per difendere la sua passione. Il carattere astutamente evasivo di Polly e la maggiore vulnerabilità di Lucy possono essere desunti dall'atteggiamento che le due donne assumono nelle loro rispettive arie, molto simili tra loro, all'interno del III atto.

Laddove la giovane figlia di Lockit considera la salvezza di Macheath come l'unico, possibile mezzo per rendere la sua vita fiorente come il mese di maggio (« ... that dread thunder allay; / And each month of my life will hereafter be May. » Aria LV, III, 11), Polly afferma che solo prima che amor la stringesse, ogni istante era bello per lei come la primavera (« ... And alas, poor Polly / Alack, and well-a-day! / Before I was in love, / Oh, every month was May! », Aria LIV, III, 11). Lucy, inoltre, dimostra maggiore praticità e prontezza nel salvare Macheath, visto che solo da lui dipende il futuro della sua esistenza; Polly, invece, attraverso varie ed ambigue metafore¹⁶, non disdegna di prendere in considerazione il valore, il significato che la morte dell'innamorato può avere nella sua vita. Il discorso amoroso di Polly si può perciò inscrivere in quello del prevaricamento, di stampo Hobbesiano, dell'uomo sull'uomo, dove si nascondono sentimenti più simili all'odio e alla paura.

¹⁶ Ad esempio quella del bambino rimasto solo quale simbolo di un'intera società, presente nell'Aria XVIII (« The boy, thus, when his sparrow's flown... »); oppure la rappresentazione parodizzata della nave in balia delle onde nell'Aria X (« I, like a ship in storms, was tossed... »).

Infatti per Polly i tradimenti di Macheath rappresentano, oltre che un'offesa alla sua persona, anche una sorta di fatalità, un buio pericolo che incombe sul destino di una società ordinata e razionale.

La messa a punto del personaggio della giovane Peachum viene completata dalla tecnica eroicomico di John Gay il quale, con una non troppo latente dose di antipatia, interviene parodisticamente sulle scene falsamente patetico-sentimentali alla « Weeping Comedy » del teatro della restituzione, di cui la fanciulla è principale protagonista. Anzi qui siamo in presenza di una vera e propria ridda di situazioni burlesche in quanto la presenza della rivale Lucy, l'alternarsi dei loro stati d'animo, il continuo inseguimento dello stesso uomo, l'arrivo di ben altre quattro aspiranti mogli di Macheath alla fine del dramma, fa quasi sconfinare *The Beggar's Opera* nella farsa.

La messa in ridicolo del personaggio di Polly è ben studiata in quanto, anche ad opera compiuta, restiamo dubbiosi circa l'eventuale raggiungimento del suo obiettivo.

3. Trasgressione e mediazione in Macheath

Questa incessante caccia alle streghe, che le famiglie Peachum e Lockit conducono freneticamente, contribuisce a farci vedere Macheath come l'eroe della libertà e della trasgressione. Le componenti della incontrollabilità appartengono soltanto a lui, al ladro aristocratico che sino alla fine conserva un atteggiamento ironico e malizioso. Le sue vicissitudini, la sarabanda delle sue fughe che ci hanno tenuto col fiato sospeso, mantengono questo personaggio sempre in bilico tra il nodo della forza e il nodo del matrimonio, il primo simbolo di un potere visibile, l'altro di un potere molto più sottile e nascosto. Ed è proprio nella metafora dell'impiccagione, così ricorrente in *The Beggar's Opera*, che si trova una delle chiavi di lettura più idonee per poter valutare Macheath secondo ottiche diverse.

Il riferimento alla forca faceva naturalmente scattare, nella mentalità dell'epoca, l'idea della punizione alla quale

il nostro personaggio doveva essere destinato in quanto raffigurazione di un criminale.

Ma è anche noto che nell'immaginario popolare questo strumento del potere, usato in tutta la sua macabra spettacolarità, si trasformò in un vero e proprio simbolo di sovversione che continuamente ribaltava il fine di esemplarità dell'esecuzione. Lo « scaffold » di Tyburn era spesso circondato da un'autentica atmosfera carnevalesca, alimentata da tumulti e scene di basso ordine¹⁷.

Talvolta accadeva addirittura che gli astanti, non d'accordo sul motivo della condanna, riuscissero a liberare e mettere in salvo il condannato. In un certo senso, la stessa situazione di copopolgimento delle regole ce la ripropone John Gay, allorquando l'aristocratico Macheath viene salvato dal « Taste of the Town », vale a dire dalla giustizia popolare.

In questo modo l'autore, esponente di parte Tory, vuole forse rappresentare un suo possibile programma ideologico, cioè una mediazione o unità di classe tra aristocrazia e popolo, coalizzate contro lo spietato utilitarismo borghese. Macheath ricoprirebbe il ruolo classico, sia pure in forma parodizzata, dell'eroe semidio. Questi, in virtù delle sue qualità per metà umane e per metà divine, può spostarsi tranquillamente tra realtà diverse, esercitando un potere carismatico e raccogliendo facilmente consensi e simpatie tra il popolo che si lascia assorbire in un naturale processo di identificazione. Da quanto detto non è difficile intuire perché Macheath abbia salva la vita. Con questa interpretazione, di cui si fa portatore Empson, l'importante ruolo dissacrante che Macheath esercita dall'inizio alla fine del dramma, quasi al di sopra delle parti, non viene affatto sminuito.

Ogni suo atto è un'occasione per esprimere la propria indipendenza e volontà di libera scelta. A questo proposito è divertente ricordare la scena in cui il nostro personaggio

¹⁷ Un'efficace raffigurazione dell'esecuzione a Tyburn la si ritrova in un Plate di W. Hogarth « The Idle Prentice executed at Tyburn », dal ciclo su *Industry and Idleness* (1747).

quasi sembra voglia precipitarsi con gioia verso l'esecuzione capitale vista, in questa occasione, come una liberazione dall'assurda condizione di avere quattro mogli: è veramente troppo!

Ed egli riesce sempre rocambolescamente a scamparla, guidato dalla mano di Gay il quale, lo sentiamo, prova per lui ogni sorta di simpatia. Le prime due fughe comunicano il senso dello scampato pericolo, però sempre all'interno di una situazione che resta precaria; ma nella dimensione finale dell'opera, lo sgusciante Macheath sembra che riesca a farla franca definitivamente. Il raggiungimento della condizione di libertà assoluta rimane comunque anch'essa nell'ottica dell'ambiguità del dramma che rifiuta di applicare un assoluto giudizio moralistico che vorrebbe la definitiva soppressione della presenza « disturbante » di Macheath, oppure una « stabilizzante » unione con Polly.

Nella danza finale, infatti, il libertino parla del suo matrimonio sotto le spoglie di uno stile malizioso che lascia aperte innumerevoli ipotesi, non ultima quella secondo la quale la sua unione con Polly sia fasulla.

Ascoltiamolo, quando, rivolto a Polly, dichiara:

« ... And (if I may without offence) for this time, I take Polly for mine. And for life, you slut, for we were really married. As for the rest — but at present keep your own secret » (III, 17).

Prima che cali il sipario, Macheath sembra voler confermare di essere il simbolo della trasgressione permanente, dell'individuo che mantiene sempre viva la propria libertà e che non si fa circoscrivere all'interno dei limiti imposti dal potere.

A questo proposito ricordiamo l'ultima aria del dramma, la quale, col suo tono liberatorio e trasgressivo, evocato dalla figura del sultano circondato dalle odalische, conferma ed emblemizza l'amoralità di questo personaggio.

Thus I stand like the Turk, with his doxies around,
From all sides their glances his passions confound:
For black, brown, and fair, his inconstancy burns,

And the different beauties subdue him by turns.
 Each calls forth her charms, to provoke his desires;
 Though willing to all, with but one he retires.
 But think of this maxim, and put off your sorrow,
 The wretch of today may be happy tomorrow (III, 17).

MOLL FLANDERS,
 CRONACA DI UNA NARRAZIONE CENSURATA

di
 Daniela de Filippis
 (Napoli)

Note preliminari

Va da sé che un testo come quello intitolato a Moll Flanders, affronta il tema della trasgressione, se non altro dal punto di vista degli eventi in cui la famigerata eroina di Defoe, il cui nome è stato più volte riportato nei registri di Newgate e in quelli dell'Old Bailey, si trova coinvolta.

Nata a Newgate, per dodici anni prostituta, per cinque volte moglie (una delle quali di suo fratello), per dodici anni ladra, per otto anni deportata in Virginia¹, Moll Flanders fino al momento della sua redenzione ha commesso ogni sorta di violazione: ha trasgredito le leggi della morale puritana tardo-secentesca, ha infranto il codice delle leggi redatte per la protezione della proprietà privata, ha contravvenuto al modello d'attesa femminile della tradizione che vedeva nella donna realizzati soprattutto i ruoli di moglie e di madre; insomma Moll Flanders ha commesso ogni tipo di peccato, o almeno ogni tipo di azione che la società sua contemporanea considerava tale.

La storia di Moll Flanders si configura come il rac-

¹ Nel frontespizio della prima edizione, il sottotitolo specifica che Moll Flanders « Who was Born in Newgate, [...], was Twelve Year a Whore, five times a Wife (whereof once to her own Brother) Twelve Year a Thief, Eight Year a Transported Felon in Virginia, at last grew Rich, liv'd Honest and died a Penitent » (D. Defoe, *The Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flanders*, a cura di J. Mitchell, Harmondsworth, Penguin Books, 1978). Tutte le citazioni successive sono tratte da questa edizione.

conto dell'« eccesso », inteso come moltiplicazione all'infinito, con poche varianti, delle medesime azioni, la cui reiterazione, non solo pone l'accento sulla depravazione del personaggio che ripercorre sempre gli stessi peccaminosi itinerari, ma mostra ed evidenzia l'ambiguità morale del personaggio stesso. In questo anaforico disegno narrativo si potrebbe vedere un primo intervento censorio, non esplicitamente didascalico da parte dell'astuto autore volto a limitare l'attendibilità di Moll, narratrice « eccessiva ».

Questo tipo di eccesso tuttavia, proprio in quanto pratica in cui la ripetitività degli eventi è quantitativamente tale da svuotarne il senso, non diviene mai spreco; da ognuna delle azioni raccontate Moll ricaverà sempre un utile: una moneta, un oggetto, un marito, un pezzo di terra.

Ma non è di questo genere di infrazione apertamente trasgressiva dell'ordine che qui si vuol discutere²; va però detto che questo aspetto, che si potrebbe far risalire all'area dei contenuti e dei messaggi didascalici che il testo conterrebbe secondo le indicazioni dello stesso Defoe in linea con le convenzioni del *novel* settecentesco³, non può non

² Questa interpretazione del testo e del personaggio è stata discussa da diversi critici; qui si rinvia soltanto ai più significativi: R. C. Elliott (ed.), *Twentieth Century Interpretations of Moll Flanders*, London, Prentice-Hall, 1970; E. Zimmerman, *Defoe and the Novel*, London, University of California Press, 1975; J. Richetti, *Defoe's Narratives*, Oxford, Clarendon Press, 1975; S. Mason, *Daniel Defoe and the Status of Women*, St. Albans, Eden Press, 1978; L. Stone, *Family, Sex and Marriage*, Harmondsworth, Penguin Books, 1982; J. A. Bell, *Defoe's Fiction*, London, Croon Helm, 1985.

³ Sulle origini del romanzo inglese e sul contributo di Defoe a questa forma narrativa esistono studi classici come quelli di A. Kettle, *An Introduction to the English Novel*, London, Hutchinson, 1953, e di I. Watt, *The Rise of the Novel*, London, Chatto & Windus, 1957; di recente si sono sviluppate nuove tendenze critiche quali quelle illustrate nel libro di J. Spencer, *The Rise of the Woman Novelist*, Brighton, The Harvester Press, 1986, e nello studio di M. McKeon, *The Origins of the English Novel*, Baltimore, The Johns Hopkins U.P., 1987.

leggersi in perfetta consonanza con un'altra infrazione che si realizza sul piano esclusivamente narrativo e che è strettamente legata alla questione del 'punto di vista': Moll Flanders, in prima persona, racconta la sua storia in modo tale da offrire al lettore una autobiografia particolare che, pur essendo parzialmente modellata sugli stili espressivi delle autobiografie secentesche, si allinea di fatto con le spregiudicate autobiografie della malavita londinese.

Moll Flanders, come i famigerati ed eroici criminali John Sheppard e Jonathan Wild o come i tanti malviventi riportati dal *Newgate Calendar*⁴, decide di non affidare ad altri che alla propria voce il resoconto della vita trascorsa, quasi a voler realizzare quella sorta di 'processo alle istituzioni' che, secondo quanto afferma Foucault in *Sorvegliare e Punire*, si realizzava soprattutto al momento conclusivo della confessione pubblica dei peccati, immediatamente precedente l'esecuzione, implicando così il riconoscimento dell'autorità della legge, ma costituendo al tempo stesso l'eventualità di un'insurrezione degli astanti:

L'esecuzione pubblica [...] s'inserisce in tutta la serie dei grandi rituali del potere eclissato e restaurato [...] Il suo scopo è meno di ristabilire un equilibrio, che non di far giocare, fino al suo punto estremo, la dissimmetria fra il suddito che ha osato violare la legge e l'onnipotente autorità che fa valere la legge [...] se la sentenza deve essere equa l'esecuzione della pena è fatta per dare non lo spettacolo della misura, ma quello dello squilibrio e dell'eccesso; deve esserci in questa liturgia della pena una affermazione enfatica del potere e della sua superiorità intrinseca [...] Il supplizio non ristabiliva la giustizia, riattivava il potere⁵.

⁴ Sia Defoe che Fielding hanno dedicato scritti documentaristico-narrativi a questi personaggi (D. Defoe, *The History and Remarkable Life of John Sheppard*, 1724, e *The True and Genuine Account of the Life and Actions of the Late Jonathan Wild*, 1725; H. Fielding, *The History of the Life of the Late Mr. Jonathan Wild the Great*, 1743), mentre il *Newgate Calendar* del Settecento consente di seguire le gesta di furfanti simili, riportate con grande dovizia di dettagli (cfr. *The Newgate Calendar* a cura di G. T. Wilkinson, London, Granada, 1972, vol. I).

⁵ M. Foucault, *Sorvegliare e Punire*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 53-4.

In effetti la vicenda di Moll Flanders può essere vista come quella di una fuorilegge che, infrangendo le norme che regolano la vita della società in cui si muove, rischia di mettere sotto accusa il potere sovrano di colui, ovvero di Daniel Defoe, che decide e deciderà delle sue sorti.

È pur vero che, proprio perché la storia raccontata da Moll si presenta come cronaca « autentica » di cose « illecite », essa rischia di essere interpretata alla lettera, se priva di un filtro orientativo che ne corregga la fruizione: la vicenda della donna che supera tutti i limiti della sua epoca potrebbe essere letta come esemplare della possibilità del pericolo di un eventuale ribaltamento dell'ordine da parte dei ceti subalterni; è necessario quindi che la storia sia « purificata » per essere fruita, grazie all'intervento dell'autore, come esemplare della funzione di controllo sociale svolta dal potere attraverso l'imposizione del rispetto della legge e della religione su un individuo che si ravvede, si pente e conquista, quindi, il diritto a parlare.

Il fatto è che Moll trasgredisce anche alla tradizione della confessione pubblica in punto di morte: la sua confessione è estesa quanto basta per formare un romanzo e per dar vita quindi a un'opera di finzione; il suo pentimento e la sua espiazione, che hanno inizio nelle celle buie di Newgate e si sviluppano per tutto il periodo in cui ella vive da pentita nella utopica colonia della Virginia, sebbene funzionali alla sua redenzione, non sono finalizzati solo alla salvazione dell'anima, ma, secondo l'etica calvinista e utilitaristica del Settecento, al ben più appagante conseguimento di uno status sociale rispettabile e agiato.

Ciò non significa che la protagonista, rappresentata dal suo autore nella duplice figura della Moll anziana (dal cui punto di vista si recupera la storia) e in quella della Moll giovane (colei che agisce in carne ed ossa davanti agli occhi del lettore) abbia concluso la sua lotta contro principi, norme, convenzioni e imposizioni: ella, come « io narrante » e attante primario, al tempo stesso testimone oculare e protagonista, intraprenderà una lotta senza quartiere contro il suo principale censore, l'autore Daniel

Defoe, che è in agguato a controllare ogni suo passo, ogni suo atteggiamento, ogni sua scelta linguistica non decorosa.

I

La lotta per il diritto al racconto: il conflitto tra autore e narratore

Dall'ampio spettro delle trasgressioni che affollano il testo di Defoe emerge come elemento prevalente il rapporto conflittuale tra autore e narratore che si configura come lotta per la colonizzazione e il dominio del territorio narrativo.

L'autore ha, almeno apparentemente, rinunciato alle prerogative e ai vantaggi che una scelta di onniscienza gli avrebbe facilmente consentito, nel rispetto della consuetudine di veridicità autobiografica e in conformità alle norme di mimesi del reale che la nuova forma narrativa andava imponendo. La forte carica trasgressiva del *novel*, questa « *non-validated form* »⁶, priva ancora di legittimità e di pedigree e il cui « trauma natale » si rappresenta nei volti ora dell'avventuriera Moll Flanders, ora del trovatello Tom Jones, è stata suggestivamente sottolineata come « forma-scandalo »:

Puttane, trovatelli, avventurieri o ripudiati, i personaggi del *novel* sono tutti illegittimi; lo scandalo della nascita li attraversa, perché attraversa la forma che li narra. L'energia che si sprigiona da queste nascite bastarde è energia potenzialmente distruttiva, che minaccia la stabilità delle gerarchie sociali e narrative. Il *desiderio romanzesco* è desiderio di vendetta e di risarcimento: dentro vi passa una lotta mortale per il diritto al racconto⁷.

Ed è questo diritto a parlare che Moll Flanders rivendica nei confronti del suo creatore, l'autore, che, cedendole la responsabilità della narrazione, si è, di fatto, interdotta la

⁶ N. Fusini, « Da Calibano in poi. Per un'analisi del romanzesco », in *Calibano* 1 (1977), p. 40.

⁷ *Ibidem*.

possibilità di una sua « presenza esplicita », per configurarsi come colui che pianifica una strategia testuale in cui il punto di vista del narratore è dettato dal particolare orientamento che l'autore ha scelto per mettere in atto quella strategia. In questo modo Defoe dissocia la propria responsabilità da quella del locutore interno al testo e non corre il rischio di essere processato per oltraggio alla morale e apologia di adulterio, come invece capitò a Flaubert nel 1857 per l'equivocazione pregiudiziale che vedeva nella voce e nel punto di vista di Madame Bovary, la voce e la visione del mondo dell'autore empirico:

Nessuno si sarebbe mai sognato di attribuire a Defoe la colpa di apologia della condotta delle sue corrotte eroine: ma Defoe si affidava a narratori che raccontavano la loro storia in prima persona, mentre lui stesso compariva nel testo quale *editor*, o revisore di manoscritti autografi venuti in qualche modo in suo possesso; Flaubert narrava invece in terza persona, [...] ⁸.

Se, come sostiene Pagnini ⁹, l'opera letteraria istituzionalizza lo sdoppiamento tra autore empirico e locutore interno al testo, essa richiederà nel romanzo la comparsa del narratore, imponendo al tempo stesso, la necessità di una strategia testuale che stabilisca le norme di comportamento delle due diverse figure/funzioni come infatti puntualmente accade nel *Moll Flanders* di Defoe.

⁸ P. Pugliatti, *Lo sguardo nel racconto*, Bologna, Zanichelli, 1985, p. 30.

⁹ M. Pagnini, *Pragmatica della letteratura*, Palermo, Sellerio, 1980, p. 29: « È ovvio che questa varia distribuzione di competenza è una 'macchina' inventata, e azionata, dall'autore empirico, ed è perciò che nella narrativa è più facile avvertire la distinzione tra 'autore' e 'narratore', e, in qualche caso — particolarmente nella narrazione in prima persona — si sia indotti alla identificazione; ma, anche nella narrativa si può postulare, in ogni caso, come per la lirica, che il testo narrativo, al di là della sua costituzione come 'macchina', offre uno, o più narratori quali identità definite, riconoscibili come 'funzioni' del testo, e un'entità lontana e difficilmente afferrabile il cui confronto con il narratore (o i narratori) è un altro argomento della problematica testuale. Il 'narratore' è il ruolo che l'autore escogita e fa assumere al suo delegato interno ».

È la dinamica di questa strategia che qui si vuol discutere, vale a dire la complessa relazione di confronto e scontro tra autore e narratore dalla cui dialettica i due antagonisti traggono ragion d'essere e le cui ostilità diventano indispensabili alla sopravvivenza dell'uno e dell'altra. Non c'è ordine senza trasgressione, non c'è infrazione senza ordine; anzi, si potrebbe sostenere con Foucault, che l'una è indispensabile all'altra e viceversa:

La trasgressione è un gesto che concerne il limite [...] Il limite e la trasgressione devono l'una all'altra la densità del loro essere [...] Ma il limite ha forse un'esistenza reale al di fuori del gesto che gloriosamente lo attraversa e lo nega? [...] E la trasgressione non esaurisce (forse) tutto ciò che essa è nell'istante in cui oltrepassa il limite, [...] La trasgressione non sta dunque al limite come il nero sta al bianco, il proibito al permesso, l'esteriore all'interiore, l'escluso allo spazio protetto della dimora. Essa è legata al limite, piuttosto, secondo un rapporto di avvolgimento di cui nessuna effrazione da sola potrà venire a capo. Forse qualcosa di simile al lampo nella notte, che dal fondo del tempo conferisce un essere denso e nero a ciò che nega, la illumina dall'interno e da cima a fondo, le deve pertanto la sua viva luminosità, la sua singolarità lacerante ed eretta, si perde in questo spazio che si designa con la sua sovranità, e infine tace dopo aver dato un nome a ciò che è oscuro ¹⁰.

È da questo tipo di complicato rapporto di estenuante compenetrazione che per molti versi si può dire scaturisca la vita stessa della società rappresentata da Defoe nel romanzo, ma anche la vita stessa della sua narrativa.

Il conflitto tra autore e narratrice potrebbe anche leggersi, in sintonia con l'enfasi concessa alle avventure amorose di Moll, sotto una sorta di coloritura erotica come lotta uomo-donna, dal momento che l'autore della « Prefazione » di *Moll Flanders* è una mente certamente connotata dalle prerogative di razionalità e di logica tradizionalmente attribuite all'uomo, mentre quella della narratrice si presenta senza dubbio alcuno, caratterizzata com'è da un affollarsi di sensazioni e di emozioni, con le

¹⁰ M. Foucault, « Prefazione alla trasgressione », in *Scritti letterari*, Milano, Feltrinelli, 1984, pp. 58-9.

peculiarità del femminile. È la narratrice Moll Flanders che, in quanto donna, sembra volersi sottrarre al controllo, all'imposizione, al dominio maschile dell'autore, il quale, da una originaria funzione di revisore del racconto, ne diventerà prima il censore, poi l'usurpatore, e infine, in una progressiva sottrazione di spazio e di tempo alla narratrice, ne riassorbirà completamente la voce fino ad assimilarla, nella conclusione, alla propria.

L'apertura delle ostilità coincide con l'attribuzione delle funzioni che si delinea fin dai primi paragrafi della prefazione dell'*editor*. Il temporaneo disorientamento che si genera inizialmente nel conferimento della qualifica di « autore » tanto alla narratrice (« the author is here supposed to be writing her own history »¹¹) quanto al revisore (« an author must be hard put to it to wrap it up so clean as not to give room, especially for vicious readers, to turn it to his disadvantage »¹²) viene opportunamente ridirezionato dalle successive parole dell'estensore della prefazione che così prosegue: « All possible care, however, has been taken to give no lewd ideas, no immodest turns in the new dressing up of this story; no, not the worst part of her expressions »¹³.

Defoe quindi sta annunciando la natura didascalica e censoria dei suoi interventi nella narrazione presentandosi come moralizzatore del testo « assente » della narratrice, della cui esistenza il lettore viene a conoscenza solo attraverso la mediazione dell'*editor*.

L'ulteriore sviluppo del discorso della prefazione sulla necessità di rappresentare la parte viziosa della storia allo scopo di far meglio risplendere quella successiva, relativa al pentimento, insieme al dubbio che il lettore possa non ricavarne lo stesso gusto alla lettura che da quella precedente, ovvio presupposto del pentimento, mette adeguatamente in luce l'adozione di strategie narrative spazio-temporali che bene individuano i termini del conflitto.

¹¹ *Moll Flanders*, cit., p. 28.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Idem*, pp. 28-9.

La prefazione stabilisce altresì la divisione del territorio narrativo che si presenta già come ambito di difficile convivenza e lascia intravedere i successivi momenti di scontro tra i due belligeranti e di sopraffazione dell'uno nei confronti dell'altra.

È evidente che la voce di Defoe durante tutta la narrazione è quella che razionalizza, ammonisce, commenta e che scende in campo tutte le volte in cui si rende necessaria un'azione di repressione con funzione ideologica sul narratore. Per espletare questo compito l'autore manipola la sequenza narrativa, tanto imponendo il proprio ordine alla concatenazione degli episodi, quanto interrompendo la narrazione con la sua voce che interferisce con quella del narratore. È altrettanto evidente che la voce di Moll è quella che prova a trasgredire, violare, infrangere ogni tipo di limite comportamentale, ideologico e linguistico, dominando quindi incontrastata non solo in tutte quelle zone del romanzo che riguardano la sfera del sentire, ma in tutto ciò che concerne il contingente, il presente, l'azione nel suo svolgersi, l'azione dell'*io* che vive, ascolta, registra naturalmente e istintualmente la propria vita.

L'appropriazione del punto di vista: l'espedito della narrazione in « differita »

All'autore è consentito di intervenire sul « pre » e sul « post », sul passato e sul futuro, a seconda che stia progettando e avvertendo o giustificando e commentando, ma certamente non riesce a ghermire il presente che appartiene solo al narratore in quanto personaggio. Egli dunque può fare emergere il proprio punto di vista solo celandosi sotto le sembianze ormai avvizzite della Moll anziana che ricorda e commenta in qualità di narratore presente nella storia come personaggio: è l'eroe che racconta la sua storia in « differita ».

Questa dizione, suggerita da Paola Pugliatti, aiuta efficacemente a comprendere il problema dell'intreccio dei punti di vista nella strategia narrativa di testi come quello di *Moll Flanders*:

In questi casi, le attribuzioni sono distribuite fra narratore-personaggio come soggetto dell'enunciazione nel tempo della narrazione e personaggio narrato come soggetto dell'enunciato nel tempo della storia. [...] se è vero che il narratore « differito » non ha altri occhi che quelli dell'eroe, è anche vero che la visione dell'eroe è riorientata dalla sovrapposizione di un altro punto di vista; non solo il narratore differito s'infiltra spesso a commentare « col senno di poi », ma più sottilmente, poiché sua è l'arma dell'enunciazione, non può non enunciare se stesso e il proprio « punto di vista » insieme con il soggetto dell'enunciato e l'orientamento valutativo di quello. Mentre caratteristicamente simulano un'attività di semplice verbalizzazione, in realtà e proprio perché possiedono l'arma del dire, questi narratori riorientano insensibilmente il senso e la visione dell'altro¹⁴.

In *Moll Flanders* è da notare inoltre che la distanza temporale tra azione nel suo svolgersi e narrazione in « differita » si configura come l'espedito tecnico che consente la valutazione, il giudizio, la sintesi della morale insomma, moltiplicando così le possibilità di intervento della voce autoriale per bocca del narratore invecchiato:

[...] la collocazione temporale ulteriore del narratore di per se stessa è alla base delle regole retoriche che consentono una impostazione valutativa in continuo intreccio di voci e di « punti di vista »: il che è nella tradizione dei narratori invecchiati o « pentiti » come la *Moll Flanders* o la *Roxana* di Defoe, [...] testi nei quali l'orientamento del senso (e la complessiva assiologia) sono creati proprio attraverso il gioco degli ancoraggi del discorso al tempo della storia oppure a quello differito della narrazione¹⁵.

Nel *Moll Flanders*, infatti, dal punto di vista temporale si registra uno scarto di ampia portata tra Moll soggetto dell'enunciato e Moll soggetto dell'enunciazione. Chi vive e agisce è a rigore la Moll giovane, mentre chi racconta è la Moll attempata che può consentirsi quindi di giudicare e di consigliare proprio nel merito dell'errore commesso dal suo immaturo « doppio ».

Proviamo a leggere un esempio in cui emerga questa operazione di riorientamento del punto di vista del nar-

¹⁴ P. Pugliatti, *op. cit.*, pp. 10-11.

¹⁵ *Idem*, p. 17.

ratore-personaggio, grazie all'uso della « differita ». Moll, nelle vesti di narratore ha appena raccontato, con tutto l'ardore del caso, i turbamenti e le emozioni che gli approcci del suo primo seduttore hanno violentemente provocato in Moll personaggio, e adesso interrompe la sequenza narrativa con questo tipo di digressione:

It will not be strange if now began to think, but, alas! It was but with very little solid reflection. I had a most unbounded stock of vanity and pride, and but a very little stock of virtue. I did indeed cast sometimes with myself what my young master aimed at, but thought of nothing but the fine words and the gold; whether he intended to marry me or not to marry me, seemed a matter of no great consequence to me [...] Thus I gave up myself to a readiness of being ruined without the least concern, and am a fair memento to all young women whose vanity prevails over their virtue. Nothing was ever so stupid on both sides. Had I acted as became me, and resisted as virtue and honour required, this gentleman had either desisted his attacks, finding no room to expect the accomplishment of his design, or had made fair and honourable proposals of marriage [...] but I seemed wholly to have abandoned all such thoughts as these, and was taken up only with the pride of my beauty, and of being beloved by such a gentleman¹⁶.

In questo brano è individuabile l'intreccio degli orientamenti valutativi tra il narratore differito, che verbalizza e valuta l'esperienza della Moll giovane (« Had I acted as became me, and resisted as virtue and honour required... But I seemed wholly to have abandoned all such thoughts as these »...) e il personaggio focalizzatore e, a sua volta, valutatore (« whether he intended to marry me or not to marry me, seemed a matter of no great consequence to me... »).

La strategia narrativa adottata consente escursioni tra tempo della storia e tempo della narrazione, utilizzando il discorso delle due distinte temporalità come veicolo di due diversi punti di vista: così la narrazione partecipa e appassionata degli incontri amorosi può essere restituita al tono pedagogico e didascalico del discorso ulteriore. È questo

¹⁶ *Moll Flanders*, cit., p. 48.

meccanismo che consente l'accesso al punto di vista del narratore da parte dell'autore che se ne serve per impadronirsi gradualmente del racconto, riducendo sempre più l'autonomia di parola, e quindi le potenzialità di infrazione della narratrice.

Il piacere della trasgressione

Riprendendo la metafora bellica per analizzare il testo di Defoe nell'ottica conflittuale di cui si è detto, non si può non rilevare quanto la tendenza alla rapina discorsiva praticata dall'autore, attraverso l'appropriazione del punto di vista della narratrice, venga incessantemente ostacolata e spesso impedita dai movimenti centrifughi di Moll rispetto alla strategia testuale. È come se la narratrice provasse piacere a trasgredire di continuo all'autorità dell'*editor* che puntualmente interviene a sorvegliare e a reprimere ogni movimento autonomo del personaggio ed ogni resoconto del locutore interno al testo che risulti troppo « sentito » ed emotivamente partecipe. Quasi ogni episodio della vita amorosa di Moll si configura, nella prospettiva della lotta per il dominio del territorio narrativo, come ambito di scontro tattico, come operazione di scandaglio e prova di forza da entrambe le parti, come serie di piccole e grandi scaramucce, all'interno della più impegnativa guerra strategica di fondo che, attraverso cedimenti graduali della voce narrante, giungerà all'iniqua tregua rappresentata dalla vittoria della ragione sull'istinto, del logos sull'eros, del potere sulla trasgressione; alla vittoria insomma dell'autore sulla narratrice, la quale potrà risolvere l'afasia incalzante nell'imminenza della sconfitta, solo rinunciando consapevolmente alla propria autonomia per assimilarsi al linguaggio e all'etica del potere.

Come è stato già osservato in precedenza, la prima parte del romanzo relativa alle avventure amorose del personaggio, costituisce quella zona del territorio narrativo dominato dalla voce della narratrice che, rivivendo emozioni ed esperienze della propria gioventù, non solo si

appropria di spazi molto ampi, ma, per di più, riempie questi spazi di contenuti inequivocabilmente trasgressivi e incuranti delle regole della morale puritana. Questa è fondamentale invece, per colui che l'ha progettata, il dissenziente Daniel Defoe il quale, a sua volta, in passato aveva rivestito di forte trasgressività l'ardore del suo credo, andando incontro ai rigori della legge con i noti episodi del carcere e della gogna, che rendono la sua biografia romanzesca quanto quella dei suoi personaggi. Ma in questo caso l'autore sembra aver dimenticato questa sua consuetudine all'infrazione dei codici, che pur profondamente gli appartiene, per lasciare prevalere in lui il moralista che censura, l'uomo che deve piegare l'irriverente donna, o forse l'*editor* che invade il territorio altrui per imporre il rispetto del fine didascalico, secondo quanto pattuito nella premessa al pubblico dei lettori.

Un'analisi quantitativa delle pagine dedicate da Defoe alla narrazione degli amori di Moll, chiarisce la strategia di diminuzione e di sottrazione, nonché quella di frammentazione messa a punto dall'autore.

La molteplicità e la varietà di elementi, di atmosfere e di momenti particolari che caratterizza la tensione emotiva del primo grande amore di Moll a Colchester, e che copre il 12,3% dell'intera narrazione, viene via via ridotta e schiacciata per passare al 7,7% dell'episodio in cui si racconta del matrimonio incestuoso, al 5,6% del resoconto dell'*affair* col *gentleman* di Bath, fino al 4,9% dell'incontro e del matrimonio di Moll con Jemmy, che di fatto interrompe il fluire della narrazione di un'altra avventura amorosa della protagonista, quella che si conclude col matrimonio con l'impiegato di banca, che risulta così diviso in due brevi frammenti, rappresentanti l'uno il 2,8% e l'altro il 3,5% dell'intero testo. A questi « amori decrescenti » di Moll corrisponde naturalmente una *diminutio* della emersione della voce e quindi della sensualità della narratrice, censurata com'è dall'incalzante moralismo dell'*editor* il quale, in diverse occasioni, sembra proprio volere strappare la parola alla spregiudicata cronista, e finisce col riuscire a interrompere quella comunicazione privile-

giata e complice che ella è andata realizzando col lettore ormai sintonizzato sull'alta frequenza dell'erotismo e della sensualità.

La *inclination* di Moll per l'amore e per i suoi giochi è sana e viscerale, particolarmente prima delle « grandi delusioni »; è il suo, un modo naturale di essere donna e dare ascolto alle pulsioni istintuali e affettive senza filtri perbenistici o puritane ipocrisie. A Moll piace il piacere e piace piacere; ma quel che è più sconvolgente è che lo confessa impudicamente in ogni occasione, sia in presenza che in assenza del nobilitante sentimento dell'amore o della legalizzante istituzione del matrimonio. « I made no resistance to him while he only held me in his arms and kissed me; indeed, I was too well pleased with it to resist him much »¹⁷, racconta l'appassionata narratrice ricordando le emozionanti e irresistibili sensazioni di piacere che i primi approcci del suo seduttore le provocavano. Ma anche una volta trascorse queste iniziali sconvolgenti esperienze la voce della narratrice, seppure lievemente opacizzata dal fine spesso strumentale dell'incontro amoroso, non cessa tuttavia di vibrare e di comunicare questo forte senso del piacere che continua ad appartenerele, sebbene in seguito, come al momento dell'incontro con Jemmy, Moll non sia più una trepidante vergine, ma abbia già al suo attivo tre mariti, una lunga relazione con un uomo sposato e otto gravidanze. Tutto ciò non impedirà alla narratrice di ricordare nostalgica: « The pleasant hours I had with my last husband I looked back on with an infinite deal of pleasure »¹⁸. Tuttavia l'intensità e la durata della vibrazione andrà gradualmente sfumando perché la frammentazione derivante dalla sempre più frequente interferenza della voce del puritano autore, di fatto non consente la trasgressività di questa impudica ammissione del piacere provato.

¹⁷ *Idem*, p. 46.

¹⁸ *Idem*, p. 162.

Il controllo della trasgressione

Gli espedienti escogitati dall'autore per far rientrare l'insubordinazione così pericolosamente polivalente e piena di significati, sono numerosi e, peraltro, moltiplicati dalle svariate possibilità di accesso alla narrazione consentite dalla tecnica della « differita », non sempre però utilizzata dal censore. In alcuni casi infatti, egli non ricorre ai meccanismi particolarmente sofisticati della valutazione e del riorientamento, ma più semplicemente risolve il problema della esemplarità della punizione con la facile applicazione alla sequenza degli eventi del non discutibile nesso di causalità. Se Moll ha trascorso ore di infinito piacere col marito, qualcosa dovrà pure accadere. Ecco come interferisce l'autore concludendo così quello stesso segmento di discorso in cui la narratrice ha appena ricordato quelle « pleasant hours » con « an infinite deal of pleasure »: « But that pleasure was very much lessened when I found some time after that I was really with a child »¹⁹.

La nuova gravidanza di Moll, oltre a chiarire la natura del piacere raccontato dalla narratrice, è indubbiamente effetto naturale di quella causa; ma le difficoltà che la protagonista sarà costretta ad affrontare, ritrovandosi sola e priva di mezzi nella complessa situazione, rappresenta al tempo stesso la giusta punizione per la « peccatrice » e l'avvertimento esemplare del censore nei confronti dell'audace narratrice che, recidivamente, continua a ricordare e a registrare il piacere del piacere.

Si potrebbe paradossalmente affermare che Defoe abbia presentito quanto avrebbe sostenuto, più di due secoli dopo, Jameson, autore del famoso saggio « Pleasure: a Political Issue » in cui, pur presentando il piacere come necessità dell'esistenza fisica (« Pleasure is finally the consent of life in the body, the reconciliation — momentary as it may be — with the necessity of physical existence in a

¹⁹ *Ibidem*.

physical world »)²⁰, tuttavia nega la possibilità di osservare il piacere per il piacere e di sperimentarne l'essenza senza ricadere in quella tipologia che egli definisce « passion » e che vede rappresentata nella filosofia e negli scritti tardosettecenteschi di Sade:

So pleasure, [...], can never be fixed directly by the naked eye [...] but only experienced laterally, or after the fact, as something like the by-product of something else. When taken as an end in its own right, pleasure ceases to be that and imperceptibly transforms itself into something quite different, a passion, one of those great inhuman metaphysical 'choices of being', celebrated in his own peculiar way by Sade [...]²¹.

Eppure Foucault sostiene che è proprio a partire da Sade e attraverso Freud che la sessualità moderna ha trovato il linguaggio della sua ragione, anche se la violenza dei loro discorsi la ha, in qualche modo, denaturalizzata e posta in uno spazio vuoto in cui essa non trova che la forma sottile del limite:

Noi non abbiamo liberato la sessualità, ma più esattamente l'abbiamo portata al limite: il limite della nostra conoscenza, poiché in ultima analisi essa detta, per la nostra coscienza, la sola lettura possibile della nostra incoscienza; limite della legge, poiché essa appare come il solo contenuto assolutamente universale del proibito; limite del nostro linguaggio: essa designa la linea di schiuma di ciò che il proibito può appena appena raggiungere sulla sabbia del silenzio... Così nel fondo della sessualità, dal suo movimento che nulla limita mai (poiché esso è, fin dalla sua origine e nella sua totalità, incontro costante col limite) [...] si delinea una esperienza singolare: quella della trasgressione²².

Ed è proprio in quanto recepita nell'accezione foucaultiana, come segno di dirompente pericolo di disordine (etico e gerarchico), come incontro costante col limite, che la sessualità di Moll Flanders subirà ambigui interventi repressivi di ridimensionamento e di ricomposizione.

²⁰ F. Jameson, « Pleasure: a Political Issue », in *Formations of Pleasure*, London, Routledge & Kegan Paul, 1983, p. 10.

²¹ *Idem*, p. 1.

²² M. Foucault, « Prefazione alla trasgressione », cit., pp. 55 e 58.

L'esibizione e l'espressione della sessualità, infatti, è l'ambito della narrazione che più si presta a mettere in scena il confronto e lo scontro tra la voce che vuole narrare e peccare e quella che vuole narrare e istruire. È importante notare inoltre che la narrazione della sessualità non viene interdetta fin dall'inizio dall'autore, il quale consente invece alla narratrice di sfruttare in estensione la possibilità di esprimerla e di rappresentarla al fine di poter meglio poi esercitare ed esibire la sua funzione esemplare di controllo e di moralizzazione.

Non si può interdire il non detto; non si può punire l'infrazione non commessa o non comunicata; non si può conseguire il potere se non in una dialettica di sia pur sperequato antagonismo, che porta in ogni società alla produzione del discorso non solo come segno delle lotte o dei sistemi di dominazione, ma come strumento e insieme obiettivo della lotta: « il discorso è [...] il potere di cui si cerca di impadronirsi »²³.

Tra le procedure interne di controllo e delimitazione del discorso, Foucault pone al primo posto il commento e al secondo l'autore, considerandoli reciprocamente complementari: il commento consente di costruire nuovi discorsi, di esplicitare ciò che è implicito, ma anche di dire qualcosa di diverso dal testo stesso, sempre che il testo sia stato « detto e in qualche modo compiuto ». L'autore dal canto suo, nell'ordine del discorso letterario, è colui che deve rendere conto dell'unità del testo e deve rivelarne il senso nascosto. « L'autore è ciò che dà all'inquietante linguaggio della finzione le unità, i nodi di coerenza, l'inserzione del reale »²⁴.

Entrambe queste procedure di controllo del discorso vengono applicate dall'autore Defoe alla narratrice Moll; egli commenta, corregge e manipola il testo della narratrice e rivendica alla sua funzione la prerogativa di rivelare il vero senso e il vero scopo del testo:

²³ M. Foucault, *L'ordine del discorso*, Torino, Einaudi, 1985, p. 10.

²⁴ *Idem*, p. 23.

[...] this book is recommended to the reader, as a work from every part of which something may be learned, and some just and religious inference is drawn, by which the reader will have something of instruction, if he pleases to make use of it²⁵.

È la stipula del contratto narrativo: è il riconoscimento del rapporto di interazione tra lettore e testo, da cui la necessità della negoziazione del punto di vista, mirante alla *captatio benevolentiae* del lettore che può ottenersi tanto erigendolo a giudice della bontà della narrazione, tanto, come fa Defoe, facendo cadere su di lui ogni responsabilità di interpretazione. È necessario perciò stigmatizzare e condannare il comportamento trasgressivo dell'eroina che pur va raccontato « to those who know how to read it, and how to make good uses of it »²⁶. Coloro che sanno come leggere la storia dovranno opportunamente decodificare il messaggio implicito nella dinamica di infrazione e di controllo messa in atto nel più trasgressivo degli ambiti, quello sessuale.

II

La carica eversiva della voce narrante

È per il fine didascalico che ogni episodio della sfera amorosa deve diventare esemplare; è per questo motivo che il sesso praticato da Moll prima del matrimonio sfocerà in una unione breve e senza amore con il poco interessante Robin, fratello dell'audace e attraente seduttore. E ciò non solo per frustrare le pulsioni sessuali di Moll, ma soprattutto per punirne, con miseri risultati, la carica eversiva che risulta invece ribadita dalla irrinunciabile recidività del personaggio. La narratrice, dal canto suo, dominando radicalmente questa zona del discorso, riesce a comunicare durante tutta la narrazione della seduzione l'irrefrenabile duplice piacere che ella prova come perso-

²⁵ *Moll Flanders*, cit., p. 30.

²⁶ *Idem*, p. 29.

naggio e come cronista incurante delle ancor ridotte interferenze autoriali. Il resoconto procede senza intoppi in un incalzare più che mai avvincente di movimenti proibiti e di espressioni audaci.

La prima volta in cui l'*elder brother*, abbracciando stretta la ragazza, le dichiara il suo amore, è così descritta dalle parole della narratrice compiaciuta e partecipe:

[...] having me in his arms, he kissed me three or four times.

I struggled to get away, and yet did it but faintly neither, and he held me fast, and still kissed me, till he was almost out of breath, and then, sitting down, says, « Dear Betty, I am in love with you ».

His words, I must confess, fire my blood; all my spirits flew about my heart and put me into disorder enough, which he might easily have seen in my face²⁷.

Così prosegue il racconto del secondo incontro:

We had not sat long, but he got up, and, stopping my very breath with kisses, threw me upon the bed again; but then being both well warmed, he went farther with me than decency permits me to mention, nor had it been in my power to have denied him at that moment, had he offered much more than he did²⁸.

La passione e la sensualità di Moll, infiammate dai baci e dalle parole dell'uomo, risultano così autenticamente risvegliate e non controllabili dalla ragione o dalla morale che un qualsiasi intervento censorio mancherebbe di credibilità; e infatti l'autore tace e ascolta quella voce, incapace di sottrarsi al fascino del piacere di questo racconto che lo avvince. Ma in realtà egli è in agguato e si prepara a prendere la parola e a far sentire che di lì a poco emergerà la sua voce, in primo luogo per giustificare il dettaglio piccante della narrazione a fini didascalici: (« I am the more particular in this part, that if my story comes to be read by any innocent young body, they may learn from it to guard themselves against the mischiefs

²⁷ *Idem*, p. 45.

²⁸ *Idem*, pp. 47-8.

which attend an early knowledge of their own beauty »²⁹; in un secondo momento per generalizzare allargando il discorso a tutta la categoria delle donne («if a young woman once thinks herself handsome, she never doubts the truth of any man that tells her he is in love with her »³⁰; infine per condannare prefigurando la rovina della protagonista (« Never poor vain creature was so wrapt up with every part of the story as I was, not considering what was before me, and how near my ruin was at the door »³¹.

Ma inaspettatamente, con un colpo di coda, la narratrice gli strappa la parola e riacquista il dominio del terreno narrativo, concludendo così questa sorta di lamentazione: « indeed I rather wished for that ruin than studied to avoid it »³². In questo modo Moll riafferma il suo diritto a peccare e si aggiudica il primo scontro.

I presagi della crisi

Molteplici sono i luoghi del testo in cui è dato osservare i due antagonisti darsi battaglia, ma l'analisi sarà qui limitata soltanto a due momenti ulteriori che risultano significativi tanto del progressivo arretramento, quanto della definitiva capitolazione del fronte della trasgressione.

Il primo episodio che, racconta della storia di Moll col *gentleman* di Bath, mostra quanto la trasgressività dell'io narrante, che pure emerge ancora evidente, risulti molto più di prima condannata dagli eventi e dai giudizi dell'autore; il secondo che narra della detenzione di Moll a Newgate, segna il vero punto di crisi della parabola discendente della voce narrante e registra di contro un invadente aumento del volume di quella moralistica dell'autore, preannunciandone così l'imminente vittoria.

La lunga relazione di Moll col signore di Bath, che

²⁹ *Idem*, p. 47.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Idem*, p. 49.

³² *Ibidem*.

dura ben otto anni, pur occupando solo il 5,6% dell'intero testo, nasce da una sorta di strano e crudele gioco cui i due protagonisti si sottopongono.

La familiarità e l'amicizia che i due raggiungono abitando nella stessa pensione a Bath, nonché l'assistenza in cui la protagonista si prodiga in occasione di una seria malattia dell'amico, spingono questi a proporre, e Moll ad accettare, un bizzarro e improbabile patto: dormiranno insieme, ma nulla di peccaminoso accadrà tra loro. Ciò non può non suscitare qualche perplessità e una certa dose di scetticismo tanto in Moll che nel lettore, ma di fatto le cose non vanno proprio così. L'amico, mantenendo ferma la sua promessa circa il patto di « non aggressione », chiede all'indulgente compagna di poter entrare nel suo letto; ed ecco come l'episodio viene raccontato dalla incredula narratrice:

I resisted a little, but I must confess I should not have resisted him much if he had not made those promises at all; so after a little struggle, as I said, I lay still and let him come to bed. When he was there he took me in his arms, and so I lay all night with him, but he had no more to do with me, or offered anything to me, other than embracing me, as I say, in his arms, no not the whole night, but rose up and dressed him in the morning, and left me as innocent for him as I was the day I was born.

This was a surprising thing to me, and perhaps may be so to others, who know how the laws of nature work; for he was a strong, vigorous, brisk person; [...] it was to me perfectly amazing³³.

Questa volta è la narratrice che, dopo aver svolto il suo ruolo di informatore, si appropria dello spazio e della funzione dell'autore, esponendo il proprio punto di vista. Ella, che non ha ommesso di dichiarare in primo luogo la sua disponibilità ad un eventuale amplesso, non può fare a meno di esprimere il suo stupore e chiama a sostegno del suo sbigottimento l'esperienza di coloro « who know how the laws of nature work », non senza aver puntualizzato, per fugare ogni ragionevole dubbio di impotenza

³³ *Idem*, p. 124.

e mancanza di virilità dell'amico, quanto questi fosse « a strong, vigorous, brisk person ».

Ma ciò che la narratrice non può certamente rinunciare ad esprimere, palesando questa volta esplicitamente e senza l'altrui sostegno il suo punto di vista, è l'irritata impazienza che avverte nell'osservare incredula il reiterarsi di questi « saggi di moderazione »:

[...] he often repeated the moderation, and I frequently lay with him, and he with me, [...] yet never once offered to go any farther [...] I do not say that I was so wholly pleased with it as he thought I was, for I own I was much wickeder than he, as you shall hear presently³⁴.

Moll, con l'ammissione del proprio disappunto per quanto non accade, e confessando una sua maggiore propensione al vizio rispetto all'uomo, ha creato tanto i presupposti logici ed emotivi del peccato che sta per compiere, quanto, attraverso l'annuncio verbale « as you shall hear presently », l'attesa del lettore per la rappresentazione della più antica delle trasgressioni: quella di Eva, tentatrice prima nei confronti di Adamo, sua complice poi nell'infrangere la proibizione divina.

È Moll quindi che decide di rompere quello che a lei appare come un implausibile regime di virtù:

[...] I must do him the justice to own that the first breach was not on his part. It was one night that we were in bed together warm and merry, and having drunk, I think, a little more wine that night, both of us, than usual, [...] after some other follies which I cannot name, [...] I told him, (I repeat it with shame and horror of soul) that I could find in my heart to discharge him of his engagement for one night and no more.

He took me at my word immediately, and after that there was no resisting him; neither indeed had I any mind to resist him any more [...].

Thus the government of our virtue was broken³⁵.

L'istanza di pentimento avanzata dall'autore nel breve in-

³⁴ *Idem*, p. 125.

³⁵ *Ibidem*.

ciso (« I repeat it with shame and horror of soul ») viene respinta, oltre che dall'evidenza dei fatti, anche, e in modo ancor più esplicito ed inequivocabile, dal piacere e dal sollievo che si avverte nella voce della narratrice che non a caso ha scelto la forte carica espressiva di un verbo come *break*, infrangere, da contrapporre al più che ironico uso della locuzione *government of virtue*, regime di virtù, per rimarcare la propria consapevolezza e il peso specifico dell'infrazione commessa. Se il revisore, rinunciando a interrompere con le consuete prefigurazioni di future avversità la sequenza narrativa durante il suo avvincente svolgersi, ha dovuto fino a questo momento limitare il suo raggio d'azione, d'ora in poi non perderà occasione, già all'interno di questo episodio, per imporre la propria parola di censore e per punire, con l'autorità sovrana che gli compete in quanto autore, la colpevole del crimine. Ella sarà abbandonata sola e con scarsi mezzi dall'amante, che, in seguito ad una grave malattia, viene colto dall'inevitabile e provvidenziale bisogno di pentirsi e, secondo la tradizione puritana, redimersi, rinnegando ciò che lo ha portato a peccare.

Questa svolta nella vicenda dà la possibilità a Defoe di somministrare dosi massicce di riflessioni religiose e moraleggianti al lettore e, al tempo stesso, di preparare la strada a quella che sarà la più esemplare rappresentazione del pentimento: quello di Moll a Newgate.

L'autore, attraverso una sorta di processo implicito, condurrà la protagonista prima a prendere su di sé la responsabilità della colpa (« I then reproached myself with the liberties I had taken, and how I had be a snare to this gentleman, and that indeed I was principal in the crime »)³⁶, e poi a condannare pubblicamente i piaceri della carne e il vizio in generale:

[...] I cannot but reflect upon the unhappy consequence of too great freedoms between persons stated as we were, upon the pretence of innocent intentions, love of friendship and the like; for

³⁶ *Idem*, p. 132.

the flesh has generally so great a share in those friendships, that it is great odds but inclination prevails at last over the most solemn resolutions, and that vice breaks in at the breaches of decency, ... But I leave the readers of these things to their own just reflections, which they will be more able to make effectual than I, who so soon forgot myself, and am therefore but a very indifferent monitor³⁷.

La capitolazione

Se la sfera dell'amore, del sesso e della gioventù è indubbiamente dominata dalla voce della narratrice, quella del pentimento è di competenza dell'autore che, in veste di moralizzatore, prosegue la predicazione contro la disobbedienza all'autorità iniziata nel *Robinson Crusoe* dalla « voce del prodigo » che profondamente contrasta quella dell' « *adventurer* »:

La 'voce dell'*adventurer*' è limpida, secca, denotativa, sicura... La 'voce del prodigo', che è invece opaca, enfatica e connotativa, si fonda sul linguaggio della Bibbia e tenta di evocare le ansie e i conflitti di coscienza che l'uomo d'azione ignora o reprime³⁸.

È evidente che un momento cruciale nell'itinerario di Moll Flanders verso il pentimento e l'espiazione è costituito dall'episodio del carcere come crudele, forse, ma inevitabile punto di svolta nella strategia di edificazione pianificata dall'autore.

Non si vuole qui discutere dei valori e dei significati contenuti nelle parole dedicate a questo tratto del percorso di Moll, ma lo si vuole analizzare sempre nell'ottica del conflitto, tra autore empirico e locutore interno al testo, per il diritto a parlare e a esporre il proprio punto di vista.

In questa dimensione l'episodio in questione dà un colpo quasi mortale alla narratrice che fino a questo momento ha prevalentemente dominato, trasgredendo, o co-

³⁷ *Idem*, pp. 133-4.

³⁸ F. Ferrara, « La voce del narratore settecentesco in Inghilterra » in *AION - Filologia Germanica*, XXVIII-XXIX, (1985-86), p. 173.

munque tenendo testa ed eludendo in più occasioni il controllo del revisore. Ma ora, a Newgate, censurata com'è dalla situazione stessa che sta vivendo, dal luogo in cui si muove, dall'angoscia della paura per l'inevitabile condanna che l'attende, Moll perde la capacità di parlare, o più esattamente, perde la capacità di raccontarsi, di esprimersi cioè sui moti profondi del suo animo; non riesce più a dar voce al linguaggio dell'intimo, a quella sfera di interiorità che fino a poco prima aveva costituito il suo ambito di comunicazione privilegiato col narratario extratestuale e al tempo stesso il terreno di scontro vincente nella sua impari lotta con l'autore.

Le dichiarazioni di ineffabilità che si susseguono fitte in questo luogo del testo riguardano la impossibilità per Moll di far parlare la paura:

[...] 'tis impossible to describe the terror of my mind, when I was first brought in, and when I looked round upon all the horrors of that dismal place³⁹.

La narratrice pare aver subito, in totale adesione col personaggio, quel processo di pietrificazione di cui dà notizia con la brevissima frase « I degenerated into stone »⁴⁰, esplicitata poco oltre dalle parole « My senses, my reason, nay, my conscience, were all asleep »⁴¹, che annunciano la fine della vitalità di Moll e che sono di fatto il suo rifiuto a raccontare del trauma profondo che ha sconvolto il suo equilibrio interiore. Ma non svanisce al contrario la capacità in Moll di descrivere con accenti di profondo realismo gli orrori e le atrocità di Newgate e di dar luogo a una delle più toccanti e dettagliate ricostruzioni del famigerato carcere londinese. È da queste descrizioni del « fuori » che il lettore dedurrà il « dentro » non detto. « It is not to be expressed by words how I was harassed, between the dreadful apprehensions of death and the

³⁹ *Moll Flanders*, cit., p. 258.

⁴⁰ *Idem*, p. 262.

⁴¹ *Idem*, p. 263.

terror of my conscience »⁴², sono le parole con cui Moll evade il compito di indagare il suo « dentro » di fronte alla paura della morte che dovrebbe condurre, secondo la consuetudine, ma soprattutto secondo le intenzioni didascaliche dell'autore, al non più rinviabile momento del pentimento, che sarà anche il momento in cui le ideologie dominanti prevarranno per sancire la vittoria del potere su chi ad esso si è ribellato.

Ma la resistenza della narratrice è davvero eroica: ella preferisce subire l'incalzante afasia cui l'autore la costringe piuttosto che adattarsi con facilità a ciò che la morale prescrive e prevede per lei.

Nè il pensiero di Dio, nè quello dei suoi simili può confortarla nel drammatico momento del processo in cui, prima di riuscire a pronunciare la vana arringa finale in sua difesa, Moll dichiara ancora: « I had no tongue to speak, or eyes to look up either to God or man »⁴³. Quando infine, dopo la terribile sentenza compare il primo segno di reale pentimento, « It was now that, for the first time, I felt any real signs of repentance. I now began to look back upon my past life with abhorrence »⁴⁴, la lotta non è ancora finita.

È l'autore che non restituisce alla narratrice, ancora poco convincente come pentita, la facoltà di parola, o è la narratrice che rifiuta di dar voce all'ordine di quel particolare discorso? Certamente Moll oppone una forte resistenza all'accettazione di qualsiasi regola, e certamente la « dottrina », intesa foucaultianamente come procedura di esclusione e di assoggettamento del soggetto parlante al discorso e del discorso al gruppo degli individui parlanti, impone il riconoscimento delle stesse verità e la conformità coi discorsi convalidati.

In questa ottica quindi, la retorica dell'indicibilità e della ineffabilità cui la narratrice fa frequentemente ricorso, può rappresentare tanto il rifiuto di omologarsi al

⁴² *Idem*, p. 261.

⁴³ *Idem*, p. 269.

⁴⁴ *Idem*, pp. 269-70.

discorso egemonico, quanto, forse, l'ultima linea di strenua resistenza nella trincea del fronte ormai estenuato della ribellione. In effetti, tuttavia, le ulteriori dichiarazioni di incapacità di Moll ad interpretare il ruolo della penitente e della predicatrice non sono più ostinati segni di vitalistica ribellione, ma piuttosto quelli della imminente capitolazione: « I am not capable of reading lectures to anybody, but I relate this in the very manner in which things then appeared to me, as far as I am able, but infinitely short of the lively impressions which they made on my soul at that time; indeed, those impressions are not to be explained by words, or if they are, I am not mistress of words enough to express them »⁴⁵. Inoltre il tono dell'appello che la narratrice rivolge al lettore per una necessaria e giusta riflessione che conduca a una più chiara visione delle cose (« It must be the work of every sober reader to make just reflections on them »)⁴⁶, che conclude il precedente discorso, riecheggia ormai il tono moraleggiante della prefazione dell'*editor*.

La narratrice, non più cronista di intime trasgressioni, soccombe sopraffatta e accetta le condizioni poste dall'autore, provvedendo a doppiare nuovamente con la sua voce una Moll che, ravveduta e pentita, in attesa dell'esecuzione, apre finalmente il suo intimo rinnovato al cappellano del carcere e accetta di raccontare il suo pentimento:

This honest, friendly way of treating me unlocked all the sluices of my passions. He broke into my very soul by it; and I unravelled all the wickedness of my life to him. In a word, I gave him an abridgment of this whole history; I gave him the picture of my conduct for fifty years in miniature. [...] he in return exhorted me to sincere repentance, explained to me what he meant by repentance [...] ⁴⁷.

Attraverso sedute successive il *transfert* puntualmente si verifica e il *brain washing* di Moll, il ricondizionamento,

⁴⁵ *Idem*, p. 270.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Idem*, p. 271.

viene portato a termine dal « good man », come ella lo chiama ripetutamente.

Per conferire plausibilità e verosimiglianza al processo di pentimento della incallita criminale, l'autore mette a punto una strategia di attese, prolungamenti e rinvii che consentono così al discorso dottrinale e pedagogico di snodarsi e di esibirsi in tutta la sua interezza. Quando finalmente il cappellano reca la notizia della sospensione della sentenza capitale e Moll dimostra in conclusione di aver saputo meritare l'aiuto della Provvidenza Divina, la voce emozionata della grata penitente così suona:

[...] I had deeper impressions upon my mind all that night, of the mercy of God in sparing my life, and a greater detestation of my past sins, from a sense of the goodness which I had tasted in this case, than I had in all my sorrow before⁴⁸.

Ormai non più riconoscibile, la voce della narratrice giunge all'irreversibile perdita di identità che l'autore aveva da tempo annunciata e ripete, all'interno del suo stesso racconto, il discorso preoccupato per una fruizione appropriata che l'*editor* aveva pronunciato già nella prefazione:

[...] I reflect that many of those who may be pleased and diverted with the relation of the wild and wicked part of my story may not relish this, which is really the best part of my life, the most advantageous to myself, and the most instructive to others⁴⁹.

L'operazione dell'*editor* è riuscita: la voce della narratrice è stata assimilata, la cronaca della trasgressione, dapprima censurata, è ormai del tutto interdetta.

Alcune conclusioni

L'esercizio della censura è stata l'arma del potere autoriale, la trasgressione la forma di resistenza dell'io narrante, la « differita » lo strumento di mediazione che

⁴⁸ *Idem*, p. 273.

⁴⁹ *Ibidem*.

ha consentito all'uno di avanzare progressivamente nel terreno avversario, con istanze rese plausibili dallo scarto temporale, all'altra di interpretare tanto la ribellione della gioventù, quanto il pentimento della maturità.

Lo snervante ma appassionante conflitto tra le due figure è giunto all'inevitabile, logica conclusione: l'autore ha imposto la propria lettura del racconto della vita della narratrice, racconto che, « in buona fede », ella gli aveva consegnato.

Ma nella mente del lettore, l'immagine che s'imprime e permane non è quella finale della Moll anziana e pentita, bensì quella giovane e attraente della Moll eversiva e peccatrice.

Se dunque a livello delle strutture del discorso è l'autore a prevalere, non vi è dubbio che sul piano delle strutture del sentire è Moll che riemerge vittoriosa su ogni tentativo censorio del suo autore.

E non è forse proprio questo l'obiettivo ultimo cui l'antico ribelle Daniel Defoe, ormai inattaccabile dal punto di vista della morale puritana, tendeva fin dall'inizio, consapevolmente e non?

 IL « BRAVE NEW WORLD » DI ALICE

di
Stefania Tondo
(Napoli)

Mentre siede sulla riva del fiume accanto alla sorella Alice, come è noto, è invasa da un incontrollabile desiderio per qualcosa di più da conoscere¹, un mondo magico o una terra di sogno immaginaria in cui potrà essere protagonista: con estrema consapevolezza si abbandona ad un sogno² e intraprende un fantastico viaggio seguendo un

¹ Al libro privo di immagini contro cui Alice si ribella, all'inizio del racconto, si contrappone l'intera opera carrolliana ricca di immagini (L. Carroll, *Alice's Adventures Under Ground*, 1862, illustrata dallo stesso autore e successivamente da J. Tenniel, *Alice's Adventures in Wonderland*, 1865) e ispiratrice degli acquarelli di A. Rackham e di varie raffigurazioni surrealiste — di un'avventura espressiva che nel complesso inneggia la libertà creativa, opera una rottura degli schemi grafici e visivi, ignora il dato immediato e si appella a un'illimitata immaginazione (Cfr. *The Illustrators of Alice*, a cura di G. Ovenden e J. Davis, London, Academy, 1979; E. G. Cagli, *Nel Paese delle Meraviglie di Lewis Carroll*, Bergamo, Istituto di Arti Grafiche, 1983).

² La fantastica incursione di Alice si presenta come desiderio e occasione di arricchimento conoscitivo che oltrepassa la soglia del codificato e richiama l'avventura di altri noti viaggiatori che, come l'anziano marinaio di Coleridge, ripetettero la trasgressione faustiana e procedettero, come indica il poeta nella Prefazione a « *The Rime of the Ancient Mariner* », 1798, alla ricerca di « a larger and better world ». Tali mitiche esplorazioni, come osserva A. Serpieri, perturbarono « la concezione classica della realtà, la logica della identità e della causalità, compiendo incursioni parallele e omologhe, nella natura come mistero e nel profondo come luogo dell'altro » (« La 'Ballata' di Coleridge: il senso circolare », *Retorica e immaginario*, Parma, Pratiche, 1986, pp. 301-331; cit., p. 301); già all'età di tredici anni, del resto, Carroll aveva scritto: « And we'll wander through / the wide world / and chase the Buffalo », richia-

insolito³ Coniglio Bianco dagli occhi rosa.

Il coraggio che Alice mostra di possedere non è sorprendente in un viaggiatore che si accinge ad esplorare terre ignote; Carroll stesso riconosce di aver concepito la sua eroina in questi termini⁴ e di averla mandata « straight down a rabbit-hole to begin with, without the least idea of what was to happen afterwards »⁵. Alice, infatti, avanza nella galleria terrestre « burning with curiosity [...] never once considering how in the world she was to get out again »⁶; poco dopo l'inizio del viaggio, ella riconosce il suo coraggio ed esclama « 'How brave they'll all think of me at home!' »⁷. Più avanti nel racconto ella procede nell'elogio di se stessa e pare proprio che la scoperta del paese delle meraviglie sia da lei subordinata non solo alla verifica della propria audacia ma addirittura alla scrittura del resoconto del viaggio: « 'There ought to be a book written about me, that there ought! And when I grow up,

mando, dunque, il motivo del viaggio nel mistero che la sua mente e la sua penna avrebbero inventato, dal mondo del *buffalo* (1845), a quello di *wonderland* (1862), fino al regno dello *snark* (1876).

³ Importante è notare che soltanto l'irruzione dell'elemento insolito riesce a stimolare la protagonista dal torpore della noia in cui è immersa: « There was nothing so very remarkable in that [...]; but when the Rabbit actually took a watch out of its waistcoat-pocket, and looked at it, and then hurried on, Alice started to her feet, for it flashed across her mind that she had never before seen a rabbit with either a waistcoat-pocket or a watch to take out of it » (L. Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, in *The Complete Illustrated Works of Lewis Carroll*, London, Chancellor Press, 1984, p. 17). Tutte le successive citazioni dalle opere dell'autore sono tratte da tale edizione.

⁴ Nel progetto iniziale di Carroll, Alice doveva essere « trustful, ready to accept the wildest impossibilities with all that utter trust that only dreamers know; and lastly, curious — wildly curious » (« Alice on the Stage », *The Theatre*, April 1887, riportato in *The Annotated Alice*, a cura di M. Gardner, Harmondsworth, Penguin, 1986, pp. 25-26).

⁵ J. Pundney, *Lewis Carroll and His World*, Norwich, Jarrold, 1967, p. 7.

⁶ *Alice's Adventures in Wonderland*, cit., p. 17.

⁷ *Idem*, p. 18.

I'll write one' »⁸. Alice divide, dunque, con i grandi viaggiatori, Ulisse, Colombo, Robinson, l'intento di esaltare le imprese compiute con la scrittura di inauditi racconti⁹.

Le caratteristiche di Alice, le fasi iniziali del racconto — noia per il proprio mondo, fuga da esso e viaggio in terre nuove e sconosciute¹⁰ — suggeriscono un parallelismo fra il racconto di Carroll e la narrativa esotica, parallelismo legittimato da quanto l'autore dice nei versi della poesia iniziale del libro:

Anon, to sudden silence won,
In fancy they pursue
The dream-child moving through a land
Of Wonders wild and new,
In friendly chat with bird or beast —
And half believe it true¹¹.

Il viaggio e il sogno sono trasgressivi poiché riconducibili al desiderio di penetrare sentieri segreti e inesplorati, di scivolare al di sotto o al di là del mondo materiale, sensibile, ormai noto e familiare; nel caso di Alice, il superamento dei limiti costrittivi è materialmente rappresentato dall'attraversamento della crosta terrestre o della superficie dello specchio che segna l'inizio della sua eroica avventura alla scoperta del meraviglioso, del nuovo, del selvaggio¹².

⁸ *Idem*, p. 40.

⁹ Si concorda qui con la tesi di L. J. Davis (« 'Known unknown' locations: the ideology of place », nel suo *Resisting Novels*, London, Methuen, 1987, pp. 52-101) che vede nel resoconto minuto scritto in forma di racconto realistico e di annotazione diaristica e nella conquista del territorio ciò che accomuna romanzieri, viaggiatori e conquistatori: è la prassi dell'incorporamento linguistico-semiologico e politico dei nuovi spazi.

¹⁰ Sulla noia come stato introduttivo che scatena la fuga e il viaggio e che ricorre nella letteratura esotica si rinvia a H. Ridley, *Images of Imperial Rule*, New York, St. Martin's Press, 1983.

¹¹ *Alice's Adventures in Wonderland*, cit., pp. 13-14.

¹² « La trasgressione è un gesto che concerne il limite; è la, in questa sottigliezza della linea, che si manifesta il bagliore del suo passaggio, ma forse anche la sua traiettoria nella sua totalità, la

Ma la potenziale trasgressività che ha spinto l'eroina all'avventura, a ricercare cioè un avvenimento che si discosti dall'ordinario, viene subito controllata e censurata dalle sue stesse intenzioni di conquistare, conseguire fama e potere — ciò significa che, anche per Alice, il luogo esotico non è sede di sovversiva liberazione o di un sentimentale ma improduttivo escapismo giacché ella nelle terre scoperte, come ogni esploratore, si aspetta di dover superare degli ostacoli e di dimostrare le qualità del vecchio mondo dove ritornerà con i trionfali resoconti del viaggio¹³.

Tra la narrativa d'avventura e la politica espansionistica e, poi, imperialista, c'è sempre stato uno stretto rapporto: fin dall'epoca della Virginia, diari e romanzi di viaggio alimentavano il gusto per l'avventura, rinvigoriscono il desiderio di prestigio¹⁴ e, al tempo di Carroll, propagavano uno spirito imperialista¹⁵ impregnato di una convinzione quasi assoluta della superiorità dell'uomo bianco, europeo, su altre razze ritenute aliene ed inferiori¹⁶.

sua stessa origine [...]. Il limite e la trasgressione devono l'uno all'altra densità del loro essere (M. Foucault, « Prefazione alla trasgressione », in *Scritti letterari*, Milano, Feltrinelli, 1984, pp. 58-59.

¹³ Cfr. H. Ridley, *op. cit.*, p. 15.

¹⁴ Sulla scoperta del Nuovo Mondo e le auliche descrizioni di quelle terre si rinvia a F. Marenco, « Mito e consenso: l'Eldorado in « The Discoverie of Guiana » di Sir Walter Raleigh (1596) », in *Risalire il Nilo. Mito, Fiaba, Allegoria*, a cura di F. Masini e G. Schiavoni, Palermo, Sellerio, 1983, pp. 121-135.

¹⁵ Come osserva M. Green (*Dreams of Adventures, Deeds of Empire*, London, Routledge, 1980), « the adventure tales that formed the light reading of Englishmen for two hundred years and more after *Robinson Crusoe* were, in fact, the energizing myth of English imperialism. They were, collectively, the story England told itself as it went to sleep at night; and, in the form of its dreams, they charged England's will with the energy to go out into the world and explore, conquer, and rule » (p. 3); su tale aspetto si rimanda anche a A. Sandison, *The Wheel of Empire*, London, Macmillan, 1967.

¹⁶ Cfr. Homi K. Bhabha, « The other question: difference, discrimination and the discourse of colonialism », in *Literature, Politics and Theory*, London, Methuen, 1986, pp. 148-172.

I clamori imperialisti, forti anche della brutale repressione del Grande Ammutinamento dell'India (1857), elevavano il diritto degli Inglesi sul mondo, stabilivano margini di privilegio attorno a una nazione e a una razza dominanti nei paesi dove si avventuravano. A partire dal romanzo di Defoe *Robinson Crusoe* (1719), fino a *Masterman Ready* (1841) di Marryat, per citare un esempio contemporaneo a Carroll, le terre esotiche erano luoghi in cui inevitabilmente il protagonista viveva avventure e diveniva eroe-conquistatore. Anche Alice è animata da un soddisfatto compiacimento per la propria superiorità culturale, intelligenza e istruzione e il suo riferimento all'Australia e alla Nuova Zelanda¹⁷, quest'ultima annessa all'Impero Britannico nel decennio 1840-50, rivela la volontà di potenza della nostra eroina.

Tuttavia il corso degli eventi tenderà a ferire l'audacia e il coraggio di Alice: il suo viaggio pericoloso non condurrà al trionfo della propria superiorità e all'accrescimento del suo potere sugli altri e la metterà, invece, in guardia contro l'ebbrezza data dalla potenza e contro il pericolo del compiacimento di sé¹⁸. Del resto, la glorificazione dell'Impero non è mai stata unanime e, accanto a Defoe o a Marryat, non sono mancati coloro che, come Swift¹⁹ e Butler²⁰, hanno utilizzato le notizie del Nuovo

¹⁷ « 'Please, Ma'am, is this New Zealand? Or Australia?' » (*Alice's Adventures in Wonderland*, cit., p. 18).

¹⁸ È possibile percepire in Alice il dubbio e l'angoscia dell'uomo europeo per la sua posizione nel mondo nella fase in cui « l'autore ottocentesco [...] dà voce al proprio disagio di uomo moderno in opere in cui lo scenario extraeuropeo diventa metafora di disordine e di follia metastorici e metageografici » (M. Bignami, « L'Idea di un Impero. La metamorfosi dell'immagine dell'Impero Britannico nella letteratura inglese tra Ottocento e Novecento », in *Metamorfosi - Traduzione / Tradizione*, a cura di E. Glass et al., Pescara C.L.U.A., 1986, p. 106).

¹⁹ Pertinente è il tono satirico che J. Swift, in *Gulliver's Travels* (1726), assume soprattutto nel Capitolo XII, Parte IV.

²⁰ A tale proposito si richiama l'analisi di F. de Giovanni, « La retorica del rovesciamento in *Erewhon* di Samuel Butler », in *Anglistica-Aion*, XXIX, 1-2 (1986), pp. 117-146.

Mondo per creare fantasie scherzose e satiriche; oppure coloro che, come Edward Lear, hanno ricercato le calde terre mediterranee unicamente per fuggire dalle regole costrittive della società²¹: fuga e ricerca di un mondo migliore motivano gli strani viaggi narrati dal Lear. In « *The Nutcrackers and the Sugar-Tongs* » lo Schiaccianoci dice alla Pinzetta dello Zucchero:

'Don't you wish we were able
'Along the blue hills and green meadows to ride?
'Must we drag on this stupid existence for ever,
'So idle and weary, so full of remorse, —
'While every one else takes his pleasure, and never
'Seems happy unless he is riding a horse?'²²

Il desiderio di esplorare i sentieri della libertà ricorre nella vita del Lear vagabondo per il mondo e nei suoi *Book of Nonsense* (1861) e *Nonsense Songs* (1871), i cui protagonisti viaggiano per soddisfare il dissacrante gusto di infrangere regole e tradizioni e per ammirare le eccentricità dei luoghi e dei personaggi incontrati²³. Che anche Carroll si divertì a deridere severamente l'etica vittoriana è un fatto evidente e non sorprende, dunque, che la sua eroina sia protagonista di una conquista alla rovescia, non rispondente ai principi edificanti dettati dalla logica utilitaristica vittoriana.

²¹ Cfr. V. Noakes, *Edward Lear. The Life of a Wanderer*, Boston, Houghton Mifflin, 1969; H. Van Tal, a cura di, *Journals: a Selection*, London, Barker, 1952; S. Prickett, *Victorian Fantasy*, Hassocks, Sussex, The Harvester Press, 1979; H. Carpenter, *Secret Gardens*, London, Unwin, 1985.

²² E. Lear, « *The Nutcrackers and the Sugar-Tongues* », *Nonsense Songs, Stories, Botany and Alphabets* (1871), in *The Complete Nonsense of Edward Lear*, a cura di J. Holbrook, London, Faber and Faber, 1947, pp. 75-77.

²³ Lo stesso Lear, errante per il mondo e distaccato dalla società conformista, sviluppò nella sua produzione poetica e grafica il tema dell'eccentricità e della fuga, puntualizzando come in un diario di viaggio i nomi dei luoghi che ospitarono lui e i suoi personaggi « in una perfetta fuga da se stesso e, più radicalmente, da qualsiasi costante realtà » (Introduzione a E. Lear, *Il Libro dei Nonsense*, a cura di C. Izzo, Torino, Einaudi, 1970, p. XVIII).

Alice in Wonderland, per molti versi, parodizza i tanti bizzarri racconti di viaggio presentati come fatti veri da navigatori i quali narravano avventure favolose, esplorazioni di regioni remote, tormentose navigazioni negli oceani, lotte e grandiose vittorie contro giganti, cannibali e ibride specie umane. Carroll fa viaggiare la sua eroina liberamente nello spazio e nel tempo, in una terra di meraviglie nuove e selvagge, fra uccelli, animali e ambigui esseri umani, ma ingigantisce e deforma gli eventi mettendone in luce i paradossi: Alice approderà, infatti, nel regno dell'assurdo, in un assurdo che significa contraddizione, scherno e sarcasmo; dove l'io di cui ella è così fiera si frantumerà e verrà a contatto con molteplici soggettività²⁴. Il personaggio di Alice mette, dunque, in luce la goffaggine, il carattere fallimentare di viaggiatori e conquistatori satireggiandone sardonicamente il mondo di provenienza e sperimenta l'arbitrarietà e la relatività di nozioni quali civiltà, barbarie su cui faceva leva colui che si apprestava a conquistare il mondo selvaggio²⁵. L'uomo europeo, in definitiva, è sempre dibattuto fra il proprio senso di superiorità e l'incontrollabile voglia di confrontarsi con gli altri, fino ad accettare il non familiare e a riconoscere la stranezza e l'estraneità come naturali, sforzo che mira, comunque, a trasformare l'alterità e ad appropriarsene: Alice, invece, non riesce ad accettare facilmente l'estraneità poiché, come esclama in *Al di là dello Specchio*, « 'One can't believe impossible things!' »²⁶; nonostante ciò sarà costretta a dubitare della sua nozione di normalità, a sospettare che l'esotico sia naturale²⁷ e a oscillare fra la mera-

²⁴ Cfr. R. Jackson, *Fantasy. The Literature of Subversion*, London, Methuen, 1986.

²⁵ Cfr. B. V. Street, *The Savage in Literature. Representations of 'Primitive Society' in English Fiction 1858-1920*, London, Routledge, 1975.

²⁶ *Through the Looking-Glass*, in L. Carroll, *The Complete Illustrated Works of Lewis Carroll*, cit., p. 173.

²⁷ Carroll ci informa dei dubbi che assalgono Alice già verso la fine del primo capitolo di *Wonderland* e osserva: « For, you see, so many out-of-the-way things had happened lately, that Alice had

viglia e l'indifferenza per tutte le stranezze che la circondano; durante il corso delle sue avventure, conserverà l'ambivalente atteggiamento del viaggiatore il quale desidera di penetrare l'affascinante natura selvaggia e, contemporaneamente, prova *repulsione* perché si sente distaccato e superiore: dinanzi all'assurdo e a ciò che non comprende ella vorrebbe spesso reagire, anche se si reprime, con la risata sprezzante e altezzosa di chi considera l'altro inferiore. Ad esempio, in occasione della « Caucus-Race » — gara in cui i principi di competitività fondanti il gioco sono assenti e in cui tutti i partecipanti vincono — ella trattiene esplicitamente il riso suscitato dal confronto con comportamenti troppo differenti: « Alice thought the whole thing very absurd, but they all looked so grave that she did not dare to laugh; and, as she could not think of anything to say, she simply bowed »²⁸.

Alice non si dispone affatto a considerare gli indigeni che incontra nel paese delle meraviglie e in quello dello specchio soggetti paragonabili al suo *io* che li concepisce ma separati da esso; l'ammirazione, qualora dovesse eserci, sottolineerà la distanza tra lei e gli altri, giacché ella tenderà a dimostrare la propria superiorità. La scarsa attenzione che ella presta alla lingua dell'Altro si manifesta, infatti, incessantemente: con orgoglio giudica il Cameriere Ranocchio della Duchessa — « 'Oh, there's no use in talking to him [...] he's perfectly idiotic!' »²⁹; con severa determinatezza critica Tweedledee e Tweedledum, eccessivamente legati a una logica che, al contrario della sua, ammette qualsiasi prospettiva opposta — « 'I know they're talking nonsense [...] and it's foolish to cry about it!' »³⁰.

L'eventuale simpatia per gli altri che Alice esternerà

begun to think that very few things indeed were really impossible » (p. 21) e conclude dicendo: « Alice had got so much into the way of expecting nothing but out-of-the-way things to happen, that it seemed quite dull and stupid for life to go on in the common way » (p. 23).

²⁸ *Alice's Adventures in Wonderland*, cit., p. 33.

²⁹ *Idem*, p. 58.

³⁰ *Through the Looking-Glass*, cit., p. 164.

sarà sempre traducibile in desiderio di vedere gli altri adattati alle sue esigenze — come dimostra la sua forzata ricerca di un alleato nell'evanescente Gatto del Cheshire quando ella, a un certo punto, nel rivederlo confessa: « 'It's the Cheshire Cat: now I shall have somebody to talk to' » e, poco dopo, aggiunge: « 'It's no use speaking to it [...] till its ears have come, or at least one of them' »³¹. L'enigmatico interlocutore, il cui sorriso rimane anche se la sua testa scompare, è evidente esemplificazione della incapacità comunicativa di Alice.

Che tutti gli sforzi siano motivati dall'intenzione di dimostrarsi vincitrice sugli altri viene esplicitato in *Through the Looking-Glass* dove ella ammette: « 'I don't want to be anybody's prisoner. I want to be a Queen' »³². L'analogia con quanto disse Flaubert è quasi spontanea: l'*io* europeo, neutralizzato nella società di massa da cui proviene, riscopre, nelle distese di palmeti e negli azzurri oceani, di essere un imperatore nato³³. Alice si lancia nell'impresa di diventare regina per soddisfare l'aspirazione al potere del suo *io*. Con tali presupposti conserverà, lotterà per conservare, il punto di vista egocentrico, ma l'esplorazione della misteriosa terra procederà parallela all'indagine sul suo *io*³⁴. Nell'ottica esotica, i mondi in cui Alice si trova stabi-

³¹ *Alice's Adventures in Wonderland*, cit., p. 80.

³² *Through the Looking-Glass*, cit., p. 202.

³³ H. Ridely, *op. cit.*, pp. 14-23.

³⁴ Sul viaggio geografico come viaggio onirico-ermeneutico di violenta frantumazione dell'*io* europeo — tema frequente nella letteratura coloniale tardo ottocentesca e novecentesca — si veda, per esempio, D. Cuccurullo, « Marlow e il 'tramonto' della civiltà occidentale in *Heart of Darkness* di J. Conrad », in *Anglistica-AION*, XXIX, 1-2 (1986) pp. 77-115. Del resto, importante è ricordare che Alice già in partenza, in *Wonderland*, si trova in una condizione di instabilità e scissione dell'*io* (« for this curious child was very fond of pretending to be two people », p. 23) che si manifesterà poi nella separazione dal proprio corpo (« for when she looked down at her feet, they seemed to be almost out of sight, they were getting so far off », p. 24) e nella perdita di controllo del linguaggio o del proprio contesto culturale (« she was so much surprised, that for the moment she quite forgot how to speak good English », p. 24).

liscono con lei un rapporto duplice: saranno specchio del suo *io* e pretenderanno di correggerlo, di criticarlo, di arricchirlo con perturbanti rivelazioni e Alice si troverà a dover esplorare non tanto lo sconosciuto paese ma il suo *io* esotico. La contraddizione caratteristica di ogni viaggiatore il quale, dopo la fuga dal suo mondo, vuole riprodurre un mondo equivalente al proprio, è vissuta con violenza da Alice: a Wonderland Carroll costruisce un altro universo che, quasi come i paesaggi swiftiani, ingrandisce certe caratteristiche e ne rimpicciolisce altre, un mondo duplicato e legato al reale che irrompe in esso e lo mette in discussione³⁵. Alice fallirà perché a Wonderland diviene agente di smascheramento del suo *io* e del suo mondo di appartenenza: con schietta insolenza la Duchessa, ad esempio, non eviterà di farle notare la sua ignoranza: « 'You don't know much [...] and that's a fact' »³⁶. L'infrazione coinvolgerà anche il mitologico e addomesticabile mondo selvaggio che generalmente viene conquistato poiché Alice, nella sua contrariata e delusa volontà di potenza, esibirà un mondo altro non certamente migliore del suo. Il suo viaggio è trasgressivo proprio perché demolisce entrambi i mondi, il suo e quello in cui il viaggiatore si sente padrone: l'altro universo che Alice scopre non si piegherà alla sua volontà, ma tenderà a conquistarla, a sottometerla. Spesso, infatti, ella verrà travolta dall'aggressività verbale degli abitanti di Wonderland e con tono dimesso accoglierà le loro severe osservazioni:

« 'You're not attending' said the Mouse to Alice. 'What are you thinking of?' 'I beg your pardon', said Alice very humbly [...]. 'You insult me by talking such nonsense!'. 'I didn't mean it!' pleaded poor Alice »³⁷.

Alice ha innanzitutto il compito di circoscrivere il luogo delle sue avventure e all'inizio del terzo capitolo di *Through the Looking-Glass* questo ruolo viene ribadito:

³⁵ R. Jackson, *op. cit.*, pp. 1-10.

³⁶ *Alice's Adventures in Wonderland*, cit., p. 59.

³⁷ *Idem*, p. 36.

« Of course the first thing to do was to make a grand survey of the country she was going to travel through »³⁸.

L'esigenza di localizzare è non solo narrativa ma ideologica: nominare il luogo equivale ad una presa di possesso di spazi infiniti che vengono selezionati e contenuti nel linguaggio del viaggiatore, nelle pagine del suo diario³⁹. Alice è assillata da tale problema fin dall'inizio del suo viaggio a Wonderland mentre discende la galleria terrestre. Qui, infatti, ella comincia a guardarsi intorno, ad esplorare il nuovo spazio e, tra i numerevoli oggetti che le scorrono davanti, sembra importante che ella veda alcune carte geografiche⁴⁰ e che a tale visione seguano alcune sue dotte argomentazioni geografiche⁴¹. Il viaggiatore si affida solitamente alla geografia, scienza che per definizione ed etimologia, descrive la terra e la rappresenta su

³⁸ « Of course the first thing to do was to make a grand survey of the country she was going to travel through. 'It's something very like learning geography', thought Alice, as she stood on tiptoe in hopes of being able to see a little further » (*Through the Looking-Glass*, cit., p. 146).

³⁹ « Journals, novels, travel accounts, and so on grant, through the skilled use of language, a kind of possession of that which is described » (L. J. Davis, *op. cit.*, p. 69); tale presa di possesso, ispirata al primordiale atto della nominazione compiuto da Adamo e su cui poggia la concezione antropocentrica del linguaggio, verrà denigrata dal *nonsense* carrolliano come rottura del rapporto contenutistico di nome e cosa.

⁴⁰ « First, she tried to look down and make out what she was coming to, but it was too dark to see anything: then she looked at the sides of the well, and noticed that they were filled with cupboards and book-shelves: here and there she saw maps and pictures hung upon pegs » (*Alice's Adventures in Wonderland*, cit., p. 18).

⁴¹ « 'I wonder how many miles I've fallen by this time?' she said aloud. 'I must be getting somewhere near the centre of the earth. Let me see: that would be four thousand miles down, I think —' (for, you see, Alice had learned several things of this sort in her lessons in the schoolroom, and though this was not a very good opportunity for showing off her knowledge, as there was no one to listen to her, still it was good practice to say it over) — yes, that's about the right distance — but then I wonder what Latitude of Longitude I've got to?' » (*Idem*).

un piano, il foglio di carta, delineando i confini del potere dell'uomo sul mondo, contenendola nei limiti del visibile — fissando, in definitiva, sul foglio il diritto di proprietà nelle terre via via scoperte. Lo spazio, divenuto proprietà, può essere rappresentato e controllato; emblema di tale ideologia accaparratrice sono proprio gli atlanti vittoriani, certamente noti ad Alice, in cui si usava tinggiare di rosso i territori sui quali sventolava la bandiera britannica⁴². Che le conoscenze di Alice siano impregnate di tale logica, è evidente proprio nel riferimento all'emisfero australe, rosseggiante all'epoca di Carroll.

Tuttavia, anche in questo caso le certezze di Alice parodizzano la fiducia ottocentesca nella scoperta della realtà e nella colonizzazione del mondo; i suoi ragionamenti geografici non le risultano validi⁴³: latitudine e longitudine sono segni convenzionali, paroloni privi di senso che non le permettono di orientarsi⁴⁴. Non le è di aiuto neanche la geografia fisica giacché da Plutarco, Bacone, Galileo, Voltaire fino al periodo vittoriano non si era affatto certi che la caduta nel vuoto non riservasse che l'abisso: la domanda di Alice, « 'Would the fall *never* come to an end?' »⁴⁵, esprime proprio il timore della nostra pavida eroina di non riuscire a svincolarsi dalla forza attrattiva del centro di gravità terrestre, di oscillare ininterrottamente da un polo all'altro del globo, in breve di non tornare mai più. È chiaro che Alice, fra tante catastrofiche ipotesi, disorientata com'è, preferisce rinunciare al

⁴² M. Green, *op. cit.*, passim; F. Bédarida, *L'era vittoriana*, Milano, Garzanti, 1978.

⁴³ « 'I'll try if I know all the things I used to know. Let me see: four times five is twelve, and four times six is thirteen and four times seven is — oh dear! I shall never get to twenty at that rate! However, the Multiplication Table doesn't signify: let's try Geography. London is the capital of Paris, Paris is the capital of Rome, and Rome — no, *that's* all wrong, I'm certain » (*Idem*, p. 27).

⁴⁴ Tale è infatti il commento di Carroll: « (Alice had not the slightest idea what Latitude was, or Longitude either, but she thought they were nice grand words to say) » (*Idem*, p. 18).

⁴⁵ *Idem*.

rigore scientifico per immaginare un futuro migliore sulla base delle più ottimistiche soluzioni fantascientifiche che, sulla scia di J. Verne, rendono possibile il viaggio all'interno della sfera terrestre verso un polo opposto. Tanto più che Alice si protegge immaginando l'emisfero australe, in maniera riduttiva, fondandosi sulle divertenti aspettative del mondo capovolto, comico:

« 'How funny it'll seem to come out among the people that walk with their heads downwards! The Antipathies, I think [...] but I shall have to ask them what the name of the country is, you know. Please, Ma'am, is this New Zeland? Or Australia?' »⁴⁶.

Ma le convinzioni di Alice anche in questo caso confessano la sua ignoranza⁴⁷: ritrovandosi in un mondo alla rovescia in cui è normale, anzi meglio, ragionare con i piedi, Alice dovrà accettare il principio della relatività secondo cui invertendo semplicemente le posizioni muta ogni visuale; infatti, se ad Alice appaiono ridicoli gli abitanti di Wonderland, essa stessa apparirà subito dopo ridicola ai loro occhi⁴⁸.

⁴⁶ *Idem*.

⁴⁷ Le ingenue previsioni di Alice — fondate sulla visione comica del mondo animale e di quello vegetale, intesi rispettivamente come comunità di animali domestici o addomesticabili e come giardino parco e generoso, secondo i canoni favolistici (N. Frye, *Anatomia della critica*, Torino, Einaudi, 1969) — verranno negate nel regno dell'inversione simbolica in cui ella si scontrerà con ogni sorta di comportamento che « inverts, contradicts, abrogates, or in the same fashion presents an alternative to commonly held cultural codes, values and norms be they linguistic, literary or artistic, religious, social and political » (B. Babcock, *The Reversible World*, Ithaca, Cornell University Press, 1978, p. 17); per un'analisi dei livelli di inversione individuabili a Wonderland si rimanda a D. Rackin, « Alice's Journey to the End of the Night », 1966, in *Aspects of Alice*, a cura di R. Phillips, Harmondsworth, Penguin, 1981, pp. 452-480.

⁴⁸ Il motivo del corpo cavolto, a esemplificazione della relatività prospettica connessa all'inversione (Wonderland) e alla riflessione (Through the Looking-Glass), torna espressamente in *Through the Looking-Glass* quando Alice domanda al Cavaliere Bianco borboso inventore « 'How can you go on talking so quietly, head

Su questo gioco di contrasti si regge la tragica e fallimentare avventura di Alice in un paese che, lungi dal divertirla, le provocherà seri problemi: se la testa perde la sua posizione di superiorità, rispetto alle altre parti del corpo, con essa muterà ogni logica e il mutamento, come sempre accade, genera sconvolgenti differenze; questo può dirsi soprattutto nel caso di Alice la quale sperimenterà l'inversione nei mutamenti di posizione delle parti del suo stesso corpo quando la testa si unirà ai piedi o se ne allontanerà eccessivamente.

La comica furia nominatrice di Alice è una satira alle prese di possesso da parte del viaggiatore il quale si tranquillizza, prevede e localizza nel nome lo spazio in cui si muoverà e non appena approda in nuove terre battezza quei luoghi, li definisce, li nomina: se ne appropria⁴⁹. A questo proposito significativo è quanto accade in *Through the Looking-Glass* quando Alice compiaciuta si accinge ad esaminare il paese in cui viaggia, considerando l'esplorazione di quello spazio simile allo studio della geografia: « 'Principal rivers — there are none. Principal mountains — I'm on the only one, but I don't think it's got any name. Principal towns —' »⁵⁰; e il suo studio s'interrompe dinanzi alla mancanza di nomi. Lo stesso accade quando nel ruolo di naturalista esperta, esibisce alla Zanzara la lista degli insetti che si vanta di conoscere e che vuole trovare nel bosco ma essa le risponde: « 'Further on, in the wood down there they've got no names — however go on with your list of insects: you're wasting time' »⁵¹. Ella è dunque

downwards?' » ed egli sorpreso le risponde: « 'What does it matter where my body happens to be? [...] My mind goes on working all the same. In fact, the more head-downwards I am, the more I keep inventing new things' » (p. 208).

⁴⁹ Come si può ad esempio constatare nelle pagine del *Giornale di bordo di Cristoforo Colombo* (a cura di R. Caddeo, Milano, Nuovo Portico, 1985) vere e proprie cerimonie rituali di battesimo scandirono solennemente i ritmi di quel viaggio-conquista nelle Indie Occidentali.

⁵⁰ *Through the Looking-Glass*, cit., p. 146.

⁵¹ *Idem*, p. 151.

l'esploratore represso nella sua voglia di definire e descrivere l'ambiente⁵²; non riesce cioè ad impossessarsi del luogo in cui è giunta, a creare, come un viaggiatore di successo fa, uno spazio dal nulla, un nulla che è troppo diverso, estraneo eppure eccessivamente consistente⁵³. Per la realizzazione dell'impresa, la matematica e il mappamondo non sono di alcuna utilità ad Alice la quale è costretta a riconoscere che mappe e scale geografiche circoscrivono e falsificano il mondo, assegnano nomi e descrivono spazi che in realtà rimangono sconosciuti; rappresentano la terra in maniera approssimativa, simbolica, riduttiva; pretendono di ridurre il mondo con linee immaginarie e colori che rendano visibile solo ciò che si è riusciti a conoscere e a conquistare⁵⁴. Alice supera questi confini e cade nell'indeterminatezza dei limiti mutevoli, sprofonda in un vero e proprio labirinto di segni indecifrabili, ipersignificanti. La meraviglia della sua escursione

⁵² È ancora in *Through the Looking-Glass* che Alice rivela un rigoroso interesse scientifico nell'esplorazione dell'ambiente animale: « '— why, what are those creatures, making honey down there? They can't be bees — nobody ever saw bees a mile off, you know —' and for some time she stood silent, watching one of them that was bustling about among the flowers, poking its proboscis into them, 'just as if it was a regular bee', thought Alice. However, this was anything but a regular bee: in fact, it was an elephant — as Alice soon found out, though the idea quite took her breath away at first » (*Idem*, p. 146).

⁵³ Data l'infondatezza dei termini descrittivi che corredano il patrimonio culturale di Alice, è evidente che ella non riesce a trasformare o falsificare il nuovo spazio esotico, ostile e indescrivibile, in paesaggio « understandable to Europeans — remade in European's own descriptive terms » (L. J. Davis, *op. cit.*, p. 66).

⁵⁴ « One has the impression that between 1750 and 1850 the entire world was pointed and sketched in detail, mapped accurately, and described, so that the visible world now had its correlate in the pages of books and the surfaces of canvasses. The conquering of the world and the establishment of Empire was reproduced, transcribed, contained and organized — largely through explorers' and novelists' use of description and painters' use of landscapes — to become what Roland Barthes called in another context an 'empire of signs' » (*Ibidem*, pp. 74-75).

riguarda proprio l'esplorazione di zone non descritte — interdette — e indescrivibili perché non dominabili a pieno⁵⁵.

Dall'attenzione a tutto ciò che attiene la navigazione, dalle osservazioni geografiche, fallimentari, Alice riconosce di essere penetrata in una regione sconosciuta: domina la mancanza di cartelli che la conducano da qualche parte, le si presenta solo un intricato labirinto di corridoi lunghi e bassi circondati da porte piccolissime e tutte chiuse⁵⁶. Tuttavia ella non abbandona la tendenza ottimistica di ogni scopritore di nuove terre, quella cioè di interpretare i segni in base ai risultati che vuole raggiungere. Così, nell'incertezza finora verificata, ella crea un mondo a misura di piacere, scenari insoliti e a lei favorevoli: l'immaginazione s'impadronisce di lei che, come tutti i conquistatori, vuole vedere e ammirare le bellezze della natura, scoprire e conoscere i segreti di quelle terre e, soprattutto, credere nell'esistenza del paradiso terrestre in qualche luogo, al di là dell'oceano⁵⁷. Carroll non trascura di trascrivere l'ammirazione della sua eroina per la natura, e il godimento della natura che la anima, senza rinunciare ai superlativi tipici delle descrizioni esotiche: il giardino che Alice vede in fondo al corridoio è « the loveliest garden you ever saw »⁵⁸ e la ricerca del giardino diviene ossessiva nel corso

⁵⁵ Simbolico è « the wood were things have no names », scenario principale di *Through the Looking-Glass* (p. 153).

⁵⁶ « Alice [...] jumped up on to her feet in a moment: she looked up but it was all dark overhead: before her was another long passage [...] she found herself in a long, low hall, which was lit up by a row of lamps hanging from the roof. There were doors all around the hall, but they were all locked » (*Alice's Adventures in Wonderland*, cit., pp. 19-20).

⁵⁷ « However, on the second time round, she came upon a low curtain she had noticed before, and behind it was a little door about fifteen inches high: she tried the little golden key in the lock, and to her great delight it fitted. Alice opened the door and found that it led into a small passage, not much larger than a rat-hole: she knelt down and looked along the passage into the loveliest garden you ever saw » (*Idem*, pp. 20-21).

⁵⁸ « Non avevamo ancora navigato tre ore, che scorgemmo un'isola a Levante [...]. Questa veniva appellata *Saomete* dagli uo-

del viaggio e ritorna anche nella terra dello specchio, dove Alice risoluta esclama « 'Let's have a look at the garden first!' »⁵⁹. Anche in questo caso, però, il sentiero per raggiungerlo è contorto come un cavatappi e il movimento di Alice sulla scacchiera di ruscelletti e siepi verdi è complicato dall'inversione dello specchio⁶⁰. In entrambi i racconti la natura paradisiaca tradirà la nostra eroina: a tanto incanto seguirà la delusione, un groviglio di piante selvagge e ostili, Cappellai Matti e Regine Furiose; fiori parlanti dalle voci stridule arroganti, divoratori con le accuse e le critiche spietate mosse ad Alice.

L'appropriazione dello spazio è costante preoccupazione di Alice la quale tenta di imporsi almeno con la presenza massiccia del proprio corpo; ella inizialmente ha difficoltà a collocarsi in quella sconfinata o piccolissima regione: o è troppo grande, o è troppo piccola per penetrare i misteriosi ed intricati luoghi; magicamente trova il modo per adattarsi agli ambienti: mangiare o bere qualcosa le provocherà comunque delle variazioni! E, pur di entrare nel giardino, Alice diviene flessibile, allungabile o accorciabile come un telescopio. Col tempo, però, questo fenomeno la turberà perché denoterà addirittura la scomparsa dei limiti del suo stesso corpo e le procurerà un persistente timore di divenire, come tutto ciò che la cir-

mini di San Salvador, ma io l'ho battezzata *Islabela*. [...] l'isola stessa è la cosa più bella che io abbia mai visto, perché se le altre terre che finora ho trovato sono magnifiche, questa lo è ancora di più. È ricca di alberi verdeggianti e grandissimi [...]. Al mio arrivo a questo capo sentii un odore tanto gentile e soave di fiori e di piante, che era la cosa più deliziosa del mondo » (*Il giornale di bordo di Cristoforo Colombo*, cit., 19 Ottobre 1492, pp. 59-61).

⁵⁹ *Through the Looking-Glass*, cit., p. 136.

⁶⁰ « 'I should see the garden far better', said Alice to herself, 'if I could get to the top of that hill: and here's a path that leads straight to it — at least, no, it doesn't do that —' (after going a few yards along the path, and turning several sharp corners), 'but I suppose it will at last. But how curiously it twists! It's more like a corkscrew than a path! Well, *this* turn goes to the hill I suppose — no, it doesn't! This goes straight back to the house! Well then, I'll try it the other way' » (*Idem*).

conda, fluida e senza forma definita⁶¹: « 'How puzzling all these changes are! I'm never sure what I'm going to be, from one minute to another!' »⁶². Infatti, rimpicciolesce tanto che i piedi urtano contro il mento, oppure si allunga al punto da sembrare un serpente. Fuori dal suo ambiente naturale Alice si restringe, si contorce, si dilata, ed è qui che il suo corpo si dà alla ricerca di una certa stabilità, ricerca difficile in uno spazio che racchiude e contiene il suo corpo fino a soffocarlo, oppure gli concede sensazioni di leggerezza inaccettabili, ossessionata com'è dai principi di dimensione e di crescita stabile⁶³. La metafora della prigione⁶⁴ è significativa allorché il corpo di Alice assume la forma di casa: è la casa del Coniglio Bianco che la tiene costretta ed imprigionata, e lì Alice si è recata per ordine dell'altezzoso Animale, nell'umiliante ruolo di domestica del White Rabbit. L'ideologia schiavista è capovolta e Alice si trova nella paradossale situazione dello schiavo in potenza, del buon selvaggio.

A questo punto la spinta trasgressiva del viaggio di Alice riguarda la dissoluzione di linee immaginarie che demarcano non più solo il mondo e i paesaggi, ma l'umano e il selvaggio finora concepiti. Il viaggio di Alice, per molti versi, richiama il meraviglioso viaggio di Charles Darwin a bordo del Beagle (1831-36)⁶⁵ alla verifica dell'incresciosa

⁶¹ In *Wonderland* Alice spiega a sé stessa il disagio per uno sproporzionato restringimento corporeo: « 'for it might end, you know, in my going out altogether, like a candle. I wonder what I should be like then?' » (p. 22) e spesso si sente « very glad to find herself still in existence » (p. 28).

⁶² *Idem*, p. 55.

⁶³ Sull'incapacità di Alice a concepire la mutevolezza e la discontinuità come aspetti della continuità dell'io, si rinvia a M. Gabriele, « Alice in Wonderland: Problems of Identity », in *American Imago*, Winter 1982, Vol. 39, No. 4, pp. 369-390.

⁶⁴ Cfr. il capitolo IV, « The Rabbit Sends in a Little Bill ».

⁶⁵ Il riferimento è alla sistematizzazione delle teorie di Darwin che, come parte della nota rivoluzione scientifico-filosofica, orientò in ambito letterario numerose 'favole darwiniane' (C. Kingsley, *Alton Locke*, 1850, *The Water-Babies*, 1862; G. MacDonald, *The Princess and the Goblins*, 1872, *Lilith* 1895; etc.) in cui la scomparsa

evidenza dell'inversione dell'umano: corpi animali, umani e vegetali le presentano nuove norme, fino a coinvolgere i corpi solidi che pure sono meno materiali e instabili nella forma. L'interscambiabilità fra il mondo animato e inanimato, umano e animale, la metamorfosi dei corpi, scuote la lineare ed egocentrica visione del mondo su cui si fonda il viaggiatore⁶⁶. Alice perde gli atteggiamenti tipici del colonizzatore sul colonizzato giacché non riesce a vedere gli altri identici a lei, avendo ella stessa perso ormai coscienza della propria identità:

« 'Who are you?' said the Caterpillar. [...] Alice replied, rather shyly, 'I — I hardly know, Sir, just at present — at least I know who I was when I got up this morning, but I think I must have been changed several times since then'. 'What do you mean by that?' said the Caterpillar sternly. 'Explain yourself!' 'I can't explain myself, I'm afraid, Sir', said Alice, 'because I'm not myself, you see' »⁶⁷.

Precipitata in una profonda crisi di identità, Alice non può più considerarsi superiore dato che, fra tante stranezze, ella appare goffa, inferiore e, non riuscendo a piegare quel mondo alle sue esigenze, cercherà ella stessa di adatarvisi, sottomettersi, divenire piccola cosa, innocua agli occhi degli altri⁶⁸.

Ma è nuovamente in una casa, la dimora della Du-

dei limiti di separazione e dei regni umano e animale costituisce il tema dominante (Cfr. G. Beer, *Darwin's Plot*, London, ARK, 1985; J.A.V. Chapple, *Science and Literature in the Nineteenth Century*, London, Macmillan, 1986).

⁶⁶ Inconfutabile è la crisi dell'antropocentrismo legata al pensiero di Darwin che, come ricorda G. Beer (*op. cit.*, pp. 12-18), decentrando l'uomo, fu enumerato da Freud nei saggi di metapsicologia tra le grandi umiliazioni inflitte al narcisismo umano.

⁶⁷ *Alice's Adventures in Wonderland*, cit., p. 47.

⁶⁸ Prima di avvicinarsi alla casa della Duchessa (Capitolo VI, « Pig and Pepper »), Alice si preoccupa del suo aspetto e della paura che potrebbe suscitare negli altri: « 'it'll never do to come upon them this size: why, I should frighten them out of their wits!' » e « did not venture to go near the house till she had brought herself down to nine inches high » (p. 55).

chessa⁶⁹, che Alice scopre che la persona umana non è una, forse non esiste affatto; l'io è un altro⁷⁰, la bestia è nell'uomo non in luoghi separati⁷¹. Precedentemente schiavizzata da un Coniglio umanizzato, Alice incontra una Duchessa dai tratti animali, fino ad assistere all'insolito spettacolo di metamorfosi del bambino in maialino⁷²: è lo spettro della regressione dell'uomo a livello bestiale, paura culturale ridestata da Charles Darwin (*The Origin of Species*, 1859)⁷³ e consistentemente presente nel viaggio

⁶⁹ Dalla dimora del White Rabbit alla residenza della Duchessa dalla enorme bocca, la casa perde i connotati simbolici di sicurezza e protezione e, denunciata come luogo claustrofobico e coercitivo, diviene parodicamente sede di illimitate scoperte (Cfr. J. B. Gordon, «The Alice Books and the Metaphors of Victorian Childhood», in *Aspects of Alice*, cit., pp. 127-150; F. Zipes, *Fairy Tales and the Art of Subversion*, London, Heinemann, 1983; H. Carpenter, *op. cit.*, pp. 89-99).

⁷⁰ Risuonano qui le parole del poeta Rimbaud — *je est un autre* — intento, nel travagliato contesto di fine Ottocento, a scavare e rivelare le profondità della psiche, del sogno e dell'indicibile in una visione fantasmagorica di dissolvenza, non molto dissimile da quella creata da Carroll (Cfr. A. Rimbaud, *Oeuvres-Opere*, testo a fronte a cura di I. Margoni, Milano, Feltrinelli, 1964).

⁷¹ «Every one, as you ought to know, has a beast-self — and a bird-self, and a creeping serpent-self too — which it takes a good deal of crushing to kill! In truth he has also a tree-self and a crystal-self, and I don't know how many selves more — all to get into harmony» (G. MacDonald, *Lilith*, Michigan, Eerdmans Press, 1964, pp. 210-211).

⁷² «To have nothing in common with pigs — was not that the aim of every educated bourgeois subject — to get as far away from the smell of the pigsty as possible? Lewis Carroll's Alice may be occasionally nonplussed by the transmutations of Wonderland, but she knows where to draw the line, especially when it is between people and pigs» (P. Stallybrass e A. White, *The Politics and Poetics of Transgressions*, London, Methuen, 1986, p. 52).

⁷³ La teoria darwiniana, nella doppia possibilità di progredire e di regredire o degenerare, implicita nel termine evoluzione, scatenò la secolare paura della regressione e riattualizzò quindi il problema del rapporto uomo-animale nel senso che, ad esempio, Mrs Bedonebyasyoudid riassume: «'Folks say now that I can make beasts into men, by circumstances, and selection, and competition, and so forth [...]. But [...] if I can turn beasts into men, I can, by

onirico di Alice⁷⁴ in un paese che le riserva evidenti prove della provenienza dell'umano da uno stato animale in cui esso tende a tornare⁷⁵. È la sua psiche in sonno che popola quel mondo di animali, che la fa ritrovare nel lago di lacrime come in un'Arca di Noè fra uccelli estinti, oppure in un vagone ferroviario, Al di Là dello Specchio, con una stranissima comitiva di capre, scarafaggi e zanzare⁷⁶. È il suo inconscio che fa assumere alle sue stesse parole la forma strana del sogno quando, posseduta da un demonico gusto parodico, la protagonista trasforma le edificanti poesie con la perturbante intrusione di pipistrelli e cocodrilli, animali rapaci realisticamente caratterizzati da elementi darwiniani e deprivati della docilità presente nelle *nursery rhymes* settecentesche⁷⁷. È il linguaggio dell'inconscio che rimuove e articola i misteriosi elementi che albergano nel suo io che sogna sogni orribili e mormora

the same laws of circumstances, and selection, and competition, turn men into beasts'» (C. Kingsley, *The Water-Babies*, London, Collins, 1966, p. 130).

⁷⁴ «Moreover, in its exploration of Nothingness and Not Being it [Alice] denied the old certainties about the physical world, just then being shaken in another fashion by Darwin, whose *Origin of Species* appeared six years before *Alice*. (The baby, surely, is evolving into a pig)» (H. Carpenter, *op. cit.*, p. 69).

⁷⁵ Carroll ripresenterà la metamorfosi dell'uomo in animale in *Sylvie and Bruno Concluded* (1893) con «The Pig-Tale» e con il successivo cambiamento di Prince Uggug in porcospino, «a new Specimen» (p. 631). L'evoluzione come degenerazione animale è anche quanto Kingsley, in *The Water-Babies*, riserva a tutta la famiglia Doasyoulikes che tramuta in scimmie e ad Alton Locke che in una situazione di sogno allucinante diviene in successione pesce, uccello, scimmia, uomo; non differentemente i Goblins di MacDonald (*The Princess and the Goblins*) sperimentano un costante processo degenerativo.

⁷⁶ Cfr. W. Empson, «*Alice in Wonderland: the Child as Swain*», in *Some Versions of Pastoral*, London, Chatto and Windus, 1950, pp. 253-294.

⁷⁷ Per le versioni originali delle filastrocche si rinvia al lavoro di M. Gardner; per le distorsioni operate nella recitazione di Alice si vedano F. Milner, «The Poems in *Alice in Wonderland*», in *Aspects of Alice*, cit., pp. 295-302 e l'analisi psicoanalitica di M. Gabriele, art. cit..

pensieri proibiti. A un certo punto del viaggio, il selvaggio sembra impossessarsi dell'umana immaginazione di Alice e il suo desiderio di libertà genera l'assimilazione dell'umano e dell'animale. Tanto più che Alice stessa appare agli occhi degli altri come una strana e sconosciuta forma di esistenza forse ormai passata: in *Through the Looking-Glass* il Leone guarda Alice e chiede « 'Are you animal — or vegetal — or mineral?' » e l'Unicorno risponde per lei « 'It's a fabulous monster' » e continueranno a rivolgersi a lei chiamandola « the Monster »⁷⁸; Humpty Dumpty, arrogante padrone della parola, descrive così Alice:

« 'Your face is the same as everybody has — the two eyes, so — [...] nose in the middle, mouth under. It's always the same. Now if you had the two eyes on the same side of the nose, for instance — or the mouth at the top — that would be *some help*' »⁷⁹.

Alice ha esplorato la relatività dello spazio fisico, di qualsiasi posizione privilegiata nel mondo, centro, periferia, civiltà, barbarie; attraverso lo spettacolo della regressione verso la bestialità ha scoperto un altro da sé che l'uomo è sempre stato. La convinzione che il mondo è uno, crolla dinanzi all'evidenza di un'esistenza umana altra, eterogenea. Alice scopre una oscura alterità al di là dei limiti del cosciente spirito umano e giunge a riconoscere gli altri come soggetti identici a lei, altri indefiniti e coraggiosi, in un dialogo dove nessuno ha l'ultima parola⁸⁰.

⁷⁸ *Through the Looking-Glass*, cit., p. 198; se si collegano tali osservazioni alla figura del Jabberwocky, mezzo uccello e mezzo dinosauro, oppure, in *Alice's Adventures in Wonderland*, alla presenza del Dodo, uccello estinto, e della scimmia che predominano nei disegni stessi del capitolo III, si possono individuare gli effetti inquietanti dei reperti archeologici di giganteschi scheletri sotterranei e spaventosi mostri fossili, spettri della mutazione e dell'estinzione che, in quanto testimonianze scientificamente fondate, imposero il riconoscimento di aspetti oscuri o rimossi della storia preumana e delinearono le peculiarità culturali dell'età vittoriana (Cfr. S. Prickett, « Dreams and Nightmares: Monsters Under the Hill », *op. cit.*, pp. 75-113).

⁷⁹ *Idem*, pp. 189-190.

⁸⁰ L'esperienza della differenza dell'essere e la conoscenza del-

Il mondo sconosciuto si dissolve e davanti resta l'ignoto⁸¹. La perdita dei confini è segnata dalla crisi della supremazia cartografica della nostra eroina sul mondo quando confonde città lontane fra loro, Londra, Parigi, Roma, e dai *cartographical games* di Carroll⁸².

l'altro cui giunge Alice, per molti versi si collegano all'atteggiamento conoscitivo centrale nel dibattito filosofico a noi contemporaneo: « Identificare il nuovo con l'altro come altra cultura — sia esso la cultura di civiltà diverse, o di differenti giochi linguistici, o anche mondo virtuale contenuto nelle tracce della nostra tradizione che non sono mai divenute dominanti — tutto ciò significa esperire la differenza dell'essere non tanto come suo darsi in un luogo diverso, in un fondo originario, dunque ancora un ente; bensì di vederla come interferenza, sotto-voce, *Gering* » (G. Vattimo, « Dialettica, differenza, pensiero debole », in *Il pensiero debole*, a cura di G. Vattimo e P. A. Rovatti, Milano, Feltrinelli, 1987, pp. 12-28; cit. p. 28).

⁸¹ « Il processo in cui la patria della misura è stata soppiantata dal regno dell'illimitato è un tema su cui la filosofia della cultura del nostro secolo [...] ha insistito. La nozione di *limite*, con cui s'intende ciò che dà forma alla vita, che le impedisce di trasformarsi in ripetizione di se stessa, in sopravvivenza, è decisiva in questa tradizione [...] l'illimitatezza del mondo moderno *scatena* l'immaginazione. Con tale scatenamento non si conquista una nuova libertà, [...] ma la soggezione a un nuovo tipo di necessità, all'illimitato » (A. Dal Lago, « L'etica della debolezza », in G. Vattimo e P. A. Rovatti, *op. cit.*, p. 111); sulla dissolvenza della misura quale effetto della reversibilità sperimentata da Alice e verificabile nella quotidianità contemporanea, si rinvia all'interessante studio di M. Del Sapiro, « 'The Question is whether You can make Words mean so Many Different Things': a proposito di arte e linguaggi metropolitani », in *Anglistica-AION*, XXVIII, 3 (1985), pp. 107-129.

⁸² Come osserva S. Prickett, « where Lear sought to escape by moving geographically, Carroll simply moved the geography itself » (*op. cit.*, p. 132); ci si riferisce qui al vasto repertorio di scherzi logici e di giochi matematici (si pensi al volume di L. Carroll, *The Game of Logic*, 1886) interamente basati « on facts of everyday experience, suddenly turned topsy-turvy and made startling entertaining », connessi alla profonda indagine che l'autore condusse su « the great puzzle of life » (D. Hudson, *Lewis Carroll*, London, Longmans, 1966, pp. 13-20) e che, nella parodia ludica, smaschera ogni pretesa linearità del pensiero formale e propone una nuova logica (Cfr. *The Magic of Lewis Carroll*, a cura di J. Fisher, Harmondsworth, Penguin, 1973; R. W. Holmes, « The Philosopher's Alice in Wonderland », in R. Phillips, *op. cit.*, pp. 199-216).

In *The Hunting of the Snark*, poema eroicomico secondo alcuni ispirato da una spedizione al Polo Nord nel 1875 delle due navi Alert e Discovery⁸³, gli scherzi geografici proseguono e nel « Fit the Second » si legge:

The Bellman [...] had bought a large map representing the sea,
Without the least vestige of land:
And the crew were much pleased when they found it to be
A map they could all understand.

'What's the good of Mercator's North Poles and Equators,
Tropics, Zones, and Meridian Lines?'
So the Bellman would cry: and the crew would replay
'They are merely conventional signs!

'Other maps are such shapes, with their islands and capes!
But we've got our brave Captain to thank'
(So the crew would protest) 'that he's bought us the best —
A perfect and absolute blank!'⁸⁴.

Significativo è che la mappa disegnata da Carroll per l'equipaggio sia « a perfect and absolute blank », una carta geografica priva di linee e chiazze colorate che separino le zone del mondo.

In *Sylvie and Bruno Concluded* il professore tedesco Mein Herr discute la possibilità di rappresentare il mondo su una cartina che si possa impugnare e conclude: « 'we now use the country itself, as its own map, and I assure you it does nearly as well' »⁸⁵.

Il mondo non è chiuso e piccolo, né lo si può possedere in un palmo di mano: Alice in sogno ha sperimentato la natura indomabile ed inconfondibile, ha esplorato sentieri imprecisi, senza limiti⁸⁶. L'assenza di totalità, di

⁸³ Cfr. *The Annotated Snark*, a cura di M. Gardner, Harmondsworth, Penguin, 1984, pp. 15-31.

⁸⁴ *The Hunting of the Snark*, in L. Carroll, *The Complete Illustrated Works of Lewis Carroll*, cit., « Fit the Second », Stanze 1-4, p. 738.

⁸⁵ *Sylvie and Bruno Concluded*, in L. Carroll, *The Complete Illustrated Works of Lewis Carroll*, cit., pp. 523-524.

⁸⁶ In effetti, la sparizione dei limiti che Alice sperimenta a

mappe e di confini genera l'incubo e un istintivo tentativo di fuga dal mondo in cui ella si è coraggiosamente inoltrata. La ragione positiva riconosce la propria debolezza dinanzi ai coraggiosi mostri che essa stessa può generare in sogno⁸⁷. Ma l'inconscio e l'ignoto fanno parte della vita e ogni viaggio è sempre il punto di partenza, non di arrivo, di un nuovo viaggio in una successione infinita⁸⁸. Alice continuerà a esplorare regioni sconfiniate e profonde; per lei e per la sorella, come indica Carroll nelle ultime pagine del racconto, il viaggio continuerà e sarà come una porta di accesso alla ignota realtà del sogno⁸⁹.

Wonderland trova una successiva trattazione, certamente più evoluta, in *The Hunting of the Snark*, strana odissea di un bizzarro equipaggio guidato da una mappa aperta, a caccia di un fantasmagorico *Snark* che, come si legge nel conclusivo « Fit the Eight » significativamente intitolato « The Vanishing », alla fine altro non è che un inaudito, inafferrabile, *Boojum*.

⁸⁷ Inevitabile è il richiamo all'esperienza figurativa di Goya in « El sueño de la razon produce monstruos » (1797) che anticipa la rivendicazione artistica ottocentesca del diritto di esprimere una realtà che tenesse conto dei confusi turbamenti dell'inconscio.

⁸⁸ Nel 1856 in un articolo Carroll aveva dichiarato: « We often dream without the least suspicion of unreality: 'Sleep hath its own world', and it is often as lifelike as the other » (in J. Pudney, *op. cit.*, p. 10); alla realtà del sogno, alla analogia vita-sogno, rimase legato nella sua produzione, come si può constatare nei versi finali della poesia che conclude *Through the Looking-Glass* in cui è scritto « Life, what is but a dream? », e in quelli con cui inizia *Sylvie and Bruno*, « Is all our Life, then, but a dream? ».

⁸⁹ Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie sono organizzate secondo una complessa sequenza onirica il cui perno principale è il motivo del « sogno nel sogno »: il sogno iniziale di Alice procede, infatti, in quello della sorella di Alice che sogna il suo stesso sogno, alla fine del racconto, e persiste trasposto in *Through the Looking-Glass* dove Alice pare addirittura esistere solo nel sogno del Red King (Capitolo XI, « Waking »).

THE BEGGAR'S OPERA,
 OVVERO IL TRAVESTIMENTO PARODICO
 DEL LINGUAGGIO SENTIMENTALE

di
 Alessandra Ruggiero
 (Napoli)

Tutte queste parodie dei generi e degli stili dei generi fanno parte del mondo grande e molteplice delle forme verbali che deridono la parola diretta seria in tutte le sue varietà di genere.

(M. Bachtin)

1. LA PARODIA E 'THE BEGGAR'S OPERA'

La parodia intesa, in senso bachtiniano, come citazione, come riproposizione della parola altrui ed inversione del suo senso letterale, è uno strumento che John Gay fa proprio, in *The Beggar's Opera* (1728), per dissacrare tutta una tradizione, letteraria e non.

L'età augustea inglese è caratterizzata dallo sviluppo della cultura, dalla raffinatezza, dalla civilizzazione: è l'epoca dell'armonia, delle grandi costruzioni neoclassiche, degli abiti eleganti e dei modi raffinati, della musica di Handel, oltre che di una letteratura colta ed urbana. A Londra i caffè si sostituiscono alla corte come punto di incontro degli uomini di cultura. Le forze cittadine emergenti devono darsi le proprie leggi, trovare il proprio codice etico-sociale: legittimo compito della letteratura diviene quello di educare e divertire la nuova società.

Lo stile elevato non è, però, il solo preferito dagli scrittori; essi criticano anche i vizi dei loro contemporanei, dando una divertente rappresentazione degli aspetti peggiori e più bassi della vita umana.

La satira di Gay non attacca soltanto la parola « letteraria » — la parola della commedia sentimentale o del romanzo d'amore e di avventure in voga all'epoca —. Anche la tradizione operistica italiana — che imperava nella Londra del Settecento soprattutto dopo la fondazione della Royal Academy of Music (1719), voluta dalla corte degli Hanover e diretta dallo stesso Handel — viene chiamata in causa per sottolineare lo stridente contrasto fra l'immagine che si vuol dare della società contemporanea e quella che ne è la vera natura, fra le parole pronunciate e le situazioni reali evocate nella trama dell'opera.

Un linguaggio di tipo connotativo più che denotativo, che non associa univocamente significante e significato, rimanda costantemente, per omofonia, assonanza, antonomasia, metonimia, ad una realtà « altra ». E le incertezze di una lingua inaffidabile si riflettono, oltre che nei personaggi, nella sardonica visione della società contemporanea offerta da Gay.

La satira politica ed il senso volutamente trasgressivo dei discorsi e delle arie dell'opera hanno un indiscusso protagonista nella figura del Capitano Macheath il quale, nel momento più drammatico della vicenda, dinanzi alla prospettiva di un'immediata esecuzione, medita su una società in cui lo stesso meccanismo della giustizia è irregolare: un meccanismo che, nonostante l'universalità del comportamento criminale, punisce per esso solo i poveri¹.

Macheath, figlio di quella brughiera che nei dintorni di Londra era teatro di innumerevoli rapine, opera col suo linguaggio un rovesciamento dei modelli di comportamento preesistenti. La figura del capitano libertino è

¹ Gay intensifica brillantemente l'ironia della visione di Macheath facendogli esprimere tali idee in un'aria riscritta sulla melodia di *Green Sleeves*: la gentilezza e la cortesia di un'epoca antica, quale quella elisabettiana evocata dalla melodia, si scontrano con le amare parole di Macheath (cfr. AIR XXVII: III, 13, pg. 157).

Tutte le citazioni da *The Beggar's Opera* si riferiscono all'edizione contenuta in *The Beggar's Opera and Other Eighteenth-Century Plays* (London, Dent, 1984), pp. 107-159.

un'aperta trasgressione a qualsiasi forma letteraria « alta » precedentemente presentata sulle scene dell'epoca; i suoi codici linguistico-comportamentali sono tutti improntati sulla falsariga del gioco, del carnevalesco.

La reiterazione del termine *game* e di suoi derivati lungo la trama dell'opera, sempre in punti che più o meno direttamente si riferiscono a Macheath, evidenzia la volontà di trasgressione del personaggio.

Egli adotta la filosofia del *game* inteso come deviazione da un contesto etico-normativo prestabilito, e conduce il suo « gioco » — diretto dall'abile mano di Gay — secondo le regole bachtiniane della satira, con le caratteristiche violazioni di ciò che è generalmente accettato del corso ordinario degli eventi e delle norme etico-comportamentali, non ultime quelle linguistiche.

Il mondo dei criminali descritto da Gay risulta non essere peggiore di una società in cui il linguaggio, un po' artificiosamente, non è che una convenzione falsamente perbenista.

La carnevalesca trasgressione di ruoli ed abiti comportamentali, in un mondo in cui nessuno è quello che a parole appare, risponde alla precisa esigenza di Gay di creare un linguaggio che si presti a molteplici ed infiniti doppi sensi.

2. LA PARODIA DELL' « OPERA »

Le convenzioni che regolavano l'opera, sia per quanto riguarda la trama che per i dettagli di ordine tecnico, vengono sconvolte da Gay. Le figure eroiche e leggendarie che popolavano i libretti delle opere tradizionali scompaiono per lasciare il posto a ladri e prostitute — re e regine del sottomondo londinese. L'ambientazione non è più bucolica e lontana nel tempo: la scena si sposta dal magazzino di Peachum al carcere di Newgate, alle case da gioco. Le arie, infine, non riprendono musiche di Handel o Scarlatti, ma *folk songs* inglesi e irlandesi.

Il punto più interessante in cui si esplicitano le inten-

zioni parodiche di Gay è l'*Introduction*. Il Beggar-Author ci informa dell'occasione per la quale l'opera è stata composta: il matrimonio di due cantanti.

Beggar. This piece I own was originally writ for the celebrating the marriage of James Chanter and Moll Lay, two most excellent ballad-singers.

(Introduction, pg. 111)

Sebbene tali cantanti, in quanto « most excellent », possano essere considerati degli aristocratici nel loro mondo, senza dubbio l'autore provoca, con la sua opera, un abbassamento di tono rispetto alla masque che, fin dall'epoca elisabettiana, era la rappresentazione preferita dai « veri » aristocratici per la celebrazione di particolari ricorrenze quali, ad esempio, i matrimoni.

L'autore tenta di giustificare le modifiche apportate al modello dell'opera, e in particolare la soppressione del recitativo a favore delle arie. Dice, infatti:

Beggar. I hope I may be forgiven that I have not made my opera throughout unnatural, like those in vogue; for I have no recitative;...

(Introduction, pg. 111)

Il tono polemico dell'osservazione sull'innaturalità delle opere alla moda viene accentuato dall'assurdità della soluzione da lui proposta: conservare, dell'opera, proprio la parte più innaturale, cioè l'aria, che per convenzione serviva ad esprimere stati d'animo e sentimenti, senza assolutamente interferire con lo svolgimento della trama.

La trasgressione è duplice e molto sottile: lo smascheramento di certi falsi atteggiamenti avviene soprattutto nella riscrittura delle arie, i cui nuovi testi, seppure in una forma musicale poco indicata per la comunicazione di contenuti particolarmente significativi, deridono la parola diretta seria, rivelando doppi sensi e allusioni.

L'opera italiana, con le sue arie e con le scenografie ed i personaggi aristocratici, sosteneva e perpetuava una visione ormai stantia dell'amore e dell'onore; gli autori sviluppavano la trama in maniera « assurda », per cui il finale convenzionale veniva sì assicurato, ma a scapito

della verosimiglianza e della plausibilità delle situazioni rappresentate. Il Beggar stesso dice che in esse « ... 'tis no matter how absurdly things are brought about... » (III, 16, pg. 158).

Alla luce di tali osservazioni vanno lette quelle scene in cui lo stesso Gay procede a compiere delle operazioni « assurde »; assurde non nel senso precedentemente espresso dal Beggar, bensì rispetto alla poetica neoclassica, ancora in pieno vigore all'epoca di *The Beggar's Opera*.

È il caso dell'episodio in cui Macheath, nella seconda scena del secondo atto, parte per la brughiera al suono di una marcia del *Rinaldo* (1711) di Handel: non è una battaglia contro gli infedeli, la sua, ma un'ennesima scorrieria furfantasca. Allo stesso modo, la scena in cui le prostitute ballano con lui un cotillon ha un intento parodico poiché, alla battuta di shakespeariana memoria pronunciata da Macheath per invitare la compagnia al ballo², le prostitute rispondono intonando un'aria che ha per tema il *carpe diem*.

L'ultima trasgressione alla struttura e alle convenzioni dell'opera Gay la compie nel finale: la « strict poetical justice »³ del teatro neoclassico, in base alla quale il giusto era ricompensato ed il colpevole punito, viene qui superata. Sospesa improvvisamente l'esecuzione della sentenza, Macheath conclude la vicenda in un carnevalesco trionfo che pone il Beggar, autore critico nei confronti dei vari Peachums della società sua contemporanea, sullo stesso livello di coloro che critica: come tutti mercenario, anch'egli abdica alla possibilità di concludere l'opera in conformità con i principi della poetica neoclassica, « to comply with the taste of the town » (III, 16, pg. 158), secondo le parole del Player.

² « If music be the food of love, play on! » (II, 4, pg. 130); anche in W. Shakespeare, *Twelfth Night*, I, 1, v. 1.

³ Quando è ancora intenzionato a rispettare le convenzioni, il Beggar dice: « To make the piece perfect, I was for doing strict poetical justice. Macheath is to be hanged; and for the other personages of the drama, the audience must have supposed they were either hanged or transported » (III, 16, pg. 158).

3. LA PARODIA DEL SENTIMENTALISMO

Uno spunto interessante ai fini del discorso sulla parodia emerge nuovamente dall'*Introduction*, in cui il Beggar, celebrando la propria aderenza alle convenzioni dell'epoca, dice:

Beggar. Besides, I have a prison scene, which the ladies always reckon charmingly pathetic.

(Introduction, pg. 111)

Con questo sottolineare — ironicamente — il gusto delle donne per gli elementi lacrimosi, egli si fa portavoce della polemica di Gay contro il sentimentalismo imperante. Nel corso di tutta l'opera, infatti, il sentimentalismo viene parodizzato dall'autore che, soprattutto nei personaggi di Polly, Macheath e Lucy, in misura e in maniera diversa evidenzia il travestimento del linguaggio sentimentale.

3.1. *Polly: ovvero, l'eroina sentimentale*

Nel nome di Polly è esplicito il ruolo che l'autore vuole attribuirle. Tale nome, adoperato all'epoca anche per i pappagalli⁴, dà al personaggio una connotazione ridicola: in tutte le azioni, infatti, ella emula, alla maniera di un pappagallo, i modi ed il linguaggio delle eroine sentimentali.

L'aria XIV del primo atto sembra confermare tale ipotesi: Gay fa scegliere a Macheath, per rivolgersi a Polly, una melodia il cui testo in origine cominciava con le parole « Pretty Parrot, say... »; con un'operazione di travestimento del linguaggio, egli canta, invece, « Pretty Polly, say... ».

⁴ « Polly: female name, and name for a parrot » (*Oxford English Dictionary*, s.v.).

Le letture di Polly: la trasgressione

Il linguaggio sentimentale adoperato da Polly non è né adeguato alle circostanze, per l'ambiguità del suo rapporto pseudo-matrimoniale con un libertino quale è Macheath, né alla famiglia ed alla società in cui vive, fondate come esse sono su rapporti di tipo strettamente economico e tendenti solo alla realizzazione dell'utile.

La reazione dei genitori di Polly alla notizia del matrimonio, e soprattutto ai discorsi « d'amore » che la figlia pronuncia, è quindi prevedibile:

Polly. I did not marry him (as 'tis the fashion) coolly and deliberately, for honour or money—but I love him.

Mrs. P. Love him! worse and worse! I thought the girl had been better bred.

(I, 8, pg. 119)

Le « lectures of morality » delle quali Mrs. Peachum ha parlato poco prima evidentemente non hanno potuto nulla contro quei « cursed play-books »⁵, come ella li definisce, che sono stati la rovina della figlia. Si riferisce, ovviamente, proprio alle commedie e ai *romances* che Polly ammette di aver letto, quando dice a Macheath:

Polly. ... I have no reason to doubt you, for I find in the romance you lent me, none of the great heroes were ever false in love.

(I, 13, pg. 125)

Con il suo comportamento, Polly cerca di adeguarsi al modello che le viene proposto da tali letture; ma, nonostante tutto, nei suoi discorsi « elevati » compaiono continuamente riferimenti a realtà piuttosto materiali e prosaiche.

La parodia si manifesta negli abbassamenti di tono che rivelano, all'interno stesso del suo registro linguistico, la sostanziale ambiguità e falsità di un atteggiamento assunto solo perché di moda.

⁵ *The Beggar's Opera*, I, 10, pg. 123.

Con Macheath, ad esempio, Polly canta quest'aria:

AIR XVI - « Over the hills, and far away ».

Polly. Were I sold on Indian soil,
Soon as the burning day was closed,
I could mock the sultry toil
When on my charmer's breast reposed.

Mac. And I would love you all the day,

Polly. Every night would kiss and play,

Mac. If with me you'd fondly stray

Polly. Over the hills and far away.

(I, 13, pg. 125)

L'incanto dell'atmosfera esotica, evocatrice di tutto un mondo di avventure tipico di determinati romanzi, viene spezzato dal riferimento troppo concreto — da parte proprio di Polly — a « kiss and play », in cui il termine *play* può essere inteso sia nel senso più generale di divertimento, sia nel senso di « suonare », e quindi con riferimento alla musica — leit-motiv dell'opera —, sia come allusione, più specificamente sessuale, alla sua relazione con Macheath.

Lo stesso invito che Macheath le rivolge (« If with me you'd fondly stray ») ci porta, poi, immediatamente nel mondo dei fuorilegge: oltre che al vagare, all'errare di Macheath — figlio della brughiera — *to stray* allude infatti al valicamento dei limiti di ciò che è lecito, alla deviazione dal giusto⁶, appunto a ciò che Polly fa, nel momento in cui trasgredisce agli insegnamenti paterni, e sceglie di seguire idealmente il marito.

Il binomio amore/morte nella vicenda di Polly e Macheath

L'analisi di un'altra aria, cantata da Polly nel separarsi da Macheath, è interessante per l'allusione ad un altro motivo tipico della poesia d'amore: quello della

⁶ « *To stray*: to rove out of the way; to range beyond the proper limits; to err, to deviate from the right » (S. Johnson, *Dictionary*, 1755).

separazione del bambino dall'uccello che ama come metafora della separazione dell'amante dall'amato:

AIR XVIII - « O the broom », etc.

Polly. The boy thus, when his sparrow's flown,
The bird in silence eyes:
But soon as out of sight 'tis gone,
Whines, whimpers, sobs, and cries.

(I, 13, pg. 126)

Il doppio senso sta qui nello scegliere un uccello come il passero, tradizionalmente ritenuto simbolo della lussuria; in tale metonimia *sparrow*, e dunque *lust*, sta, ovviamente, per Macheath.

Polly fa inoltre riferimento, nei suoi discorsi, al binomio amore/morte che, pur non essendo di per sé nuovo nella letteratura sentimentale, acquista una particolare valenza trasgressiva riferendosi più che altro alla morte per impiccagione. Esso è evocato dal frequente uso del *pun* incentrato sui termini *knot* e *hang*: l'impiccagione, o meglio il nodo del cappio, è una metafora che indica il vincolo matrimoniale, espressione del « vero amore ».

AIR XXI - « Irish howl ».

Polly. No power on earth can e'er divide
The knot that sacred love hath tied.
When parents draw against our mind,
The true love's knot they faster bind.

(II, 14, pg. 142)

L'amore di Polly ha suscitato la gelosia di Jenny Diver ed ha causato l'arresto di Macheath, diventando perciò emblema di morte. Lo stesso Macheath condivide tale visione dell'amore, quando dice a Polly:

Mac. ... whenever you are talking of marriage, I am thinking of hanging.

(II, 13, pg. 141)

D'altra parte, la stessa scena del suo arresto si configura come il tradimento di un atto d'amore: Jenny Diver, la prostituta che lo consegna a Peachum, dice infatti:

Jenny. I must and will have a kiss to give my wine a zest.
(II, 4, pg. 132)

È il bacio di Giuda, espressione d'amore sì, che però, come l'amore di Polly, è anche presagio di morte.

Lo slittamento di senso da un'immagine dell'amore come vincolo inteso positivamente — e quindi alla maniera sentimentale — ad una di tradimento e di morte evidenzia come il sistema di rappresentazione del linguaggio sentimentale giochi su questo e su molteplici altri doppi sensi per investire tutto di un alone di ambiguità e far affiorare, oltre la forma manifesta del linguaggio sentimentale, il contenuto latente di un linguaggio altro.

È evidente che nel personaggio di Polly è presente una contraddizione: la figlia del delatore Peachum (che vende i suoi uomini alla giustizia e si appropria di modelli di comportamento borghesi) vorrebbe assumere — quale moglie di Macheath — gli atteggiamenti aristocratici delle eroine delle commedie sentimentali. Non rendendosi, però, conto della realtà delle cose, ella provoca uno sfasamento nel rapporto della parola con la realtà, per cui il mondo finisce per non coincidere direttamente con la parola che lo descrive.

Ella parla, ad esempio, di matrimonio, dice di essere sposata con Macheath; ma neppure alla fine si saprà se lo è davvero.

Non ci stupisce, dunque, che nell'immagine del linguaggio sentimentale da lei adoperata compaiano espressioni che afferiscono ad un ordine diverso della realtà, reso perciò oggetto di raffigurazione parodica.

3.2. *Macheath: ovvero, il capitano libertino*

Se in Polly le deviazioni dalla norma sono abbastanza frequenti, ma più che altro inconsapevoli, nella figura di Macheath il doppio gioco è più aperto. C'è, in lui, l'atteggiamento tipico dell'eroe sentimentale, ostentato tendenzialmente in presenza delle sue donne e segnalato da un linguaggio falso e artificioso che contrasta, però, con la

sincerità degli « asides », nei quali affiora la sua personalità autentica.

La descrizione di Macheath come *Captain* rimanda a tutta una tradizione letteraria e leggendaria che vedeva capitani coraggiosi — simili ai cavalieri dei *romances* — protagonisti di innumerevoli avventure volte a liberare la donna amata, se non dal castello sorvegliato dal drago comunque dagli infedeli, dai banditi, o dagli eserciti stranieri.

Nel Settecento *captain* non era, però, soltanto chi esercitava il comando militare ma anche, più informalmente, chi gestiva un gruppo di persone, di qualunque natura esso fosse. È in tal senso che Gay ironicamente chiama il suo Macheath — condottiero di una gang di ladri e prostitute — « Captain »⁷.

La struttura dei romanzi cui Gay fa riferimento ed i ruoli che in essi i personaggi ricoprivano vengono capovolti in *The Beggar's Opera*.

All'eroe senza macchia e senza paura, che rischia la vita per proteggere la donna che ama, si sostituisce Polly che, nonostante faccia di tutto per sottrarre Macheath al destino riservatogli da suo padre Peachum, viene da lui bistrattata e tradita. E non è più l'infondata gelosia del valoroso capitano a muovere l'azione, bensì quella molto ben motivata non tanto di Polly, sua presunta legittima moglie, quanto di Lucy, la sua amante, o di Jenny Diver, una delle sue prostitute.

Alle proteste di Polly: « And are you as fond as ever, my dear? », Macheath risponde:

Mac. Suspect my honour, my courage, suspect anything but my love. May my pistols miss fire, and my mare slip her shoulder while I am pursued, if I ever forsake thee!

(I, 13, pg. 124)

Rivela così anch'egli, nel linguaggio, i medesimi abbassamenti di tono di cui si è parlato a proposito di Polly.

⁷ « *Captain*: one who stands at the head of others and leads them, or exercises authority over them; a headman, chief or leader » (*Oxford English Dictionary*, s.v.).

Ad un'espressione senza dubbio tipica del linguaggio sentimentale (« Suspect my honour, my courage, suspect anything but my love ») Macheath fa seguire dei riferimenti molto concreti a pistole, cavalli ed inseguimenti.

Altrettanto interessante è il suo modo di stabilire dei paragoni; egli è più incline a far riferimento ad oggetti e situazioni tipici del suo mondo infimo e materiale:

Mac. Is there any power, any force, that could tear me from thee? You might sooner tear a pension out of the hands of a courtier, a fee from a lawyer, a pretty woman from a looking-glass, or any woman from quadrille. But to tear me from thee is impossible!

(I, 13, pg. 125)

Il linguaggio di Macheath, come quello di Polly, non è in grado di sollevarsi al di sopra dei limiti stabiliti dalla sua condizione sociale. Egli non riesce, dopo il tradimento di Jenny, a portare fino in fondo coerentemente la sua invettiva contro le donne:

Mac. Women are decoy ducks; who can trust them! Beasts, jades, jilts, harpies, furies, whores!

(II, 5, pg. 132)

La parodia, in questo caso, sta nel non riuscire a trovare — al culmine della sua esplosione d'ira — un termine che non sia così realistico ed appropriato, nel caso delle donne in questione, come *whores*.

La parola trasparente di Macheath: Polly, Lucy e gli « asides »

L'inadeguatezza del linguaggio di Macheath è dovuta probabilmente al fatto che, rispetto a Polly — per la quale il sentimentalismo è quasi un naturale atteggiamento, e le cadute nel tono dei discorsi segnano il riaffiorare di istanze prevalentemente borghesi dovute all'educazione familiare ed alla società — Macheath fa una scelta molto precisa e ben ponderata. Adottare determinati canoni linguistici e comportamentali significa poter ottenere e conservare l'amore di Polly; ma è ovvio che, trattandosi di

qualcosa di artificiosamente sovrapposto, i suoi errori o le sue distrazioni siano più frequenti.

Nei discorsi con Lucy — terzo vertice di questo triangolo amoroso — il comportamento ed il linguaggio di Macheath sono diversi, in conseguenza di un rapporto fondato, evidentemente, su basi diverse.

Parlando del suo presunto matrimonio con Polly, del quale Lucy lo accusa, egli infatti dice:

Mac. 'Tis true I go to the house, I chat with the girl, I kiss her, I say a thousand things to her... that mean nothing, to divert myself; and now the silly jade hath set it about that I am married to her, to let me know what she would be at.

(II, 9, pg. 135)

Nonostante la presenza di Lucy, egli rivela, in questa confessione, il suo modo di agire sostanzialmente ambiguo; il che sta a dimostrare la diversità del rapporto instaurato con lei, con la quale può permettersi di dire qualcosa in più, di essere un po' più trasparente. Eppure, è a proposito di Lucy che osserva:

Mac. But I promised the wench marriage. What signifies a promise to a woman? does not man, in marriage itself, promise a hundred things he never means to perform? Do all we can, women will believe us...

(II, 8, pg. 134)

Anche quando è Lucy la sua interlocutrice Macheath si comporta doppiamente ed il suo linguaggio risulta essere, perciò, ugualmente ambivalente.

È solo negli « asides » che non c'è nessuno sdoppiamento: Macheath può esprimere qui apertamente i suoi pensieri più veri. Dei suoi rapporti con le donne dice, infatti:

Mac. I love the sex; and a man who loves money might as well be contented with one guinea, as I with one woman... I must have women—there is nothing unbends the mind like them: money is not so strong a cordial for the time.

(II, 3, pg. 129)

A Macheath non basta avere una moglie, né una mo-

glie ed un'amante che vorrebbe diventar moglie; da libertino, quale egli è, non vuole legami di nessun genere. Di qui la parodia quando, all'affermazione del carceriere: « Four women more, captain, with a child apiece. See, here they come! » (III, 15 pg. 158), Macheath risponde:

Mac. What! four wives more! this is too much. Here, tell the sheriff's officers I am ready.

(III, 15, pg. 158)

Egli richiama alla mente, per l'ennesima volta, il rapporto amore/morte: in questo caso, per Macheath la morte è preferibile ad un tipo di amore troppo istituzionalizzato e vincolante per i suoi gusti: l'amore coniugale.

Il trionfo di Macheath

Con l'ultima affermazione di Macheath, un altro topos della letteratura sentimentale è caduto. Il pentimento del « rake » (che generalmente avveniva nell'ultimo atto e ristabiliva, con una sorta di ritorno a casa del figliol prodigo, l'unità familiare precedentemente minata da desideri insani e comportamenti vergognosi) viene sostituito da un finale la cui ambiguità si fa beffe del classico lieto fine.

Nella scena finale dell'opera, dopo la discussione tra il *Beggar* e il *Player* su quelle che sono le esigenze di una « strict poetical justice », vediamo Macheath che, in una sorta di grottesco trionfo, invita la folla che lo circonda al divertimento.

Il suo può essere tanto il passaggio trionfale del condannato a morte lungo la strada di Holborn, tanto quello di un comandante militare che ha vinto la sua battaglia contro il nemico. In quanto egli è *Captain Macheath*, quest'ultima ipotesi sembrerebbe la più plausibile; e, in tal caso, il nemico sarebbero la legge, le istituzioni, la stessa gang nella quale è stato tradito, ma non il matrimonio, che pare ancora giocargli qualche scherzo. Egli dice, infatti:

Mac. So, it seems, I am not left to my own choice, but must have a wife at last.

(III, 17, pg. 159)

Ma, subito dopo, ribadisce la temporaneità e la relatività delle decisioni da prendere:

Mac. Lookye, my dears, we will have no controversy now. Let us give this day to mirth, and I am sure, she who thinks herself my wife will testify her joy by a dance.

(III, 17, pg. 159)

Non c'è nessun tradizionale *forever* in questo finale. Ad esso si sono sostituite espressioni quali *now, this day, fort this time, at present*. Libero, quale esponente del disordine, di ricoprire contemporaneamente più ruoli, Macheath può permettersi anche di scavalcare le intenzioni dell'autore per far trionfare ancora una volta l'ambiguità degli atteggiamenti e delle parole. Il tutto culmina nell'aria finale, e soprattutto nel ritornello ripetuto dal coro:

But think of this maxim, and put off your sorrow,
The wretch of to-day, may be happy to-morrow.

(III, 17, pg. 159)

Da vero « eroe », Macheath è riuscito a dominare anche questa situazione e a dare, alla fine, di sé l'immagine che preferisce. Canta, infatti:

Thus I stand like a Turk, with his doxies around,
From all sides their glances his passion confound;
For black, brown, and fair, his inconstancy burns,
And the different beauties subdue him by turns:
Each calls forth her charms to provoke his desires,
Though willing to all, with but one he retires:
But think of this maxim, and put off your sorrow,
The wretch of to-day, may be happy to-morrow.

(III, 17, pg. 159)

Paragonandosi ad un turco, tradizionale simbolo di infedeltà, Macheath afferma la propria superiorità anche su quelle donne che lo avrebbero voluto in vario modo dominare, proprio per tenere a freno l'incostanza che lo caratterizza e che ora, invece, sono costrette ad accettare, conservando solo la speranza che « The wretch of to-day, may be happy to-morrow » (III, 17, pg. 159).

L'alone di ambiguità che domina le ultime battute di

The Beggar's Opera sottolinea la volontà di Gay di lasciare aperto un ventaglio di possibilità interpretative: il che, ovviamente, non fa altro che rimandare alla non-definitività di un modello univoco di azione e di interpretazione del reale.

Il gioco dei ruoli e dei linguaggi fa di *The Beggar's Opera* uno dei migliori esempi di quella tradizione eroicomica che risaliva alla pseudo-omerica *Batracomiomachia*, che Bachtin annovera fra le prime espressioni di parodia⁸.

Egli sottolinea come ogni parlante si trovi di fronte la parola già « abitata da voci altrui », di cui non può non tener conto anche se, inserendola nel proprio contesto, la adatta agli scopi che si propone di raggiungere, ed evidenzia il senso non più della parola, ma della *ripetizione* della parola.

È in tale accezione che è possibile parlare, per *The Beggar's Opera*, di parodia: Gay riprende la parola dell'opera italiana, della commedia sentimentale, del romanzo d'amore e di avventure e la ripronuncia, in quella che Swift ha definito — ancora una volta parodisticamente — una « Newgate pastoral ».

⁸ Cfr. M. Bachtin, « Dalla preistoria della parola romanzesca », in *Estetica e romanzo* (Torino, Einaudi, 1979), pp. 407-444.

NOTA BIBLIOGRAFICA

- Bachtin, M.: « Dalla preistoria della parola romanzesca », in *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979 (pp. 404-444).
- Bonfantini, M. A. e A. Ponzio: *Dialogo sui dialoghi*, Ravenna, Longo, 1986.
- De Marinis, M.: *Semiotica del teatro*, Milano, Bompiani, 1982.
- Donaldson, I.: *The World Upside-Down*, Oxford, Clarendon, 1970.
- Empson, W.: *Some Versions of Pastoral*, London, Chatto & Windus, 1950.
- Gay, J.: *The Beggar's Opera*, in *The Beggar's Opera and Other Eighteenth-Century Plays* (introduction by David W. Lindsay), London, Dent, 1984 (pp. 107-159).
- Hutcheon, L.: *A Theory of Parody*, New York and London, Methuen, 1985.
- Mizzau, M.: *L'ironia. La contraddizione consentita*, Milano, Feltrinelli, 1984.
- Noble, Y. (ed.): *Twentieth-Century Interpretations of «The Beggar's Opera»*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1975.
- Rogers, P.: *The Augustan Vision*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1974.
- Rose, M. A.: *Parody // Meta-Fiction*, London, Croom Helm, 1979.
- Sanders, C.: *The Scope of Satire*; Glenview, Illinois and London, Scott, Foresman & Co., 1971.

L'ARABESQUE NARRATIVO DI ANGELA CARTER

di

Anna Notaro

(Napoli)

Angela Carter è senz'altro una delle personalità di maggior rilievo della narrativa inglese degli ultimi anni. La sua figura di giornalista, saggista, narratrice è abbastanza nota in Italia; infatti alcuni dei suoi libri più famosi come *The Passion of New Eve* (1977), la raccolta di favole *The Bloody Chamber* (1979) o il più recente *Nights at the Circus* (1984), sono stati tradotti e pubblicati anche da noi riscuotendo un buon successo. In particolare in *The Bloody Chamber* Angela Carter ha voluto riscrivere, a modo suo, ben dieci favole tradizionali, alcune molto celebri (Barbablù, Cappuccetto Rosso, La Bella addormentata), trasformandone la trama con fine e irridente umorismo. Si tratta di storie apparentemente comuni, innocue, così familiari che ne conosciamo a menadito ogni particolare perché ci sono state raccontate da bambini, non una, ma forse cento volte dai nostri genitori e dai nostri nonni; ebbene, queste stesse storie una volta rielaborate dalla fantasia di Angela Carter si trasformano in una scrittura oltraggiosa che abolisce la logica stessa del racconto originario rendendo effabile quanto di perversamente inesperto esso conteneva. Desiderio, erotismo, paura sembrano essere gli inquietanti motori che alimentano queste trame dissacranti in cui le nostre più turpi fantasie di depravazione osano palesarsi con ludico realismo. Tra bianche distese di neve e foreste impenetrabili come labirinti le vicende di uomini, lupi e vampiri si incrociano e si consumano laidamente. Anche la sicurezza di un maestoso castello è solo ingannevole: una porta misteriosa si staglia nell'ombra, aprirla è un impulso al quale non si

può resistere, ma conoscere il segreto che essa racchiude equivale spesso ad una terribile condanna a morte.

L'atmosfera che pervade le storie di Angela Carter è segnata da una sensualità maliziosa e da una conturbante vena immaginativa capace di raggiungere le limpide legerezze della grazia surreale, ma anche di intorbidarsi nelle luttuosità tipiche di una retorica barocca. Dappertutto aleggia comunque il segno di un erotismo sadico-sarcastico che investe sia le simbologie sessuali delle favole tradizionali, sia gli stilemi formali della letteratura gotica; logica conseguenza sarà allora per Angela Carter assumere a modello della propria scrittura il modulo del *pastiche*¹ permeato da echi intertestuali, frammenti leziosi, ebbrezze digressive, secondo una sensibilità tutta moderna, o meglio, dovremmo dire post-moderna. In questo modo le virtualità narrative celate all'interno del testo trovano una loro nuova, prismatica collocazione, creando quasi una mappa di infiniti libri paralleli e, quindi, di altrettante infinite potenzialità ermeneutiche. Se ed in che misura tutto ciò possa essere considerato trasgressivo, sia al livello formale, sia al livello dei contenuti che la nuova topografia del testo propone, è appunto quello che si cercherà di verificare.

Tentiamo innanzitutto di capire che tipo di mondo sia quello della fiaba al quale Angela Carter, traduttrice di Charles Perrault, sembra attingere a piene mani per le sue riscritture. Si tratta di un universo apparentemente statico e cristallizzato in cui il reale e il magico convivono l'uno accanto all'altro; al suo interno però esiste una sorta di energia cinetica che trova la sua massima espressione nel principio della metamorfosi: la povera Cenerentola

¹ In effetti, come ci ricorda giustamente Mirella Billi, la forma di *pastiche* è tipica dello stesso romanzo gotico, il quale spesso si presenta « come ibrido composto di *romance* e di narrativa realistica... vero coacervo di forme narrative... affascinante crocevia epistemico ». M. Billi a cura di, *Il gotico inglese*, Bologna, Il Mulino, 1986, p. 182.

sfugge al giogo della malvagia matrigna sposando il suo bel principe, la Bestia orrenda cela in realtà dentro di sé il corpo di un uomo bellissimo, ed infine Biancaneve si risveglia dal mortale torpore grazie ad un semplice bacio. La fiaba possiede quindi la capacità di modificare la realtà secondo i nostri desideri, di creare dei mondi alternativi, dei veri e propri « paradisi artificiali » come amava dire Baudelaire, le cui coordinate spazio-temporali si perdono in quell'*illud tempus* di formule indistinte come « C'era una volta » e « vissero per sempre felici e contenti ».

Per anni, e non poteva essere altrimenti, questo tipo di composizione ha attratto l'interesse di studiosi diversi, soprattutto psicoanalisti ed antropologi², preferisco tuttavia non soffermarmi su tali aspetti, per sottolineare invece qualcosa che ritengo di particolare importanza, e cioè il fatto che le fiabe molto spesso riflettono discorsi di potere, sia che si tratti di appropriarsi di cose (regni, castelli, denaro), sia di persone (per lo più donne). Nel caso specifico la saggezza popolare contenuta e trasmessa attraverso la fiaba svolge appunto la funzione di perpetuare attraverso il tempo il mito di una femminilità sottomessa. Grazie alle fiabe, ci ricorda Andrea Dworkin, le donne

² Pur non esistendo ancora oggi una compiuta trattazione delle fiabe da un punto di vista psicoanalitico si rimanda comunque al testo di S. Freud, *Dalla storia di una nevrosi infantile*, meglio nota come *L'uomo dei lupi*, in S. Freud, *Opere* (1912-14), Torino, Boringhieri, 1975, vol. VII. Per quanto riguarda l'approccio psicoanalitico junghiano si vogliono ricordare i pregevoli lavori di Marie-Louise Von Franz, soprattutto il suo *Interpretation of Fairy Tales*, Dallas, Spring Publications, 1970, nonché la recente traduzione italiana del testo di un seminario da lei tenuto presso l'istituto C. G. Jung di Zurigo nel lontano 1959, dal titolo *Il femminile nella fiaba*, Torino, Boringhieri, 1983. Interessante risulta pure l'opera di Bruno Bettelheim, uno dei massimi esperti di psicologia infantile, *The Uses of Enchantment*, N.Y., A. Knopf, 1976, (Tr. it. *Il mondo incantato*, Milano, Feltrinelli, 1977). Nell'ambito delle scienze umane non si può fare a meno di citare il celeberrimo *Morfologia della fiaba* di V. Ja. Propp, (Torino, Einaudi, 1966). Una analisi di tipo prettamente storico-sociale è invece alla base del testo di J. Zipes, *Breaking the Magic Spell*, London, Heinemann, 1979.

imparano che la paura è la componente essenziale della loro femminilità, del loro esser diverse dal maschio:

The lessons are simple, and we learn them well.
Men and Women are different, absolute opposites.
The heroic prince can never be confused with Cinderella or Snow White or Sleeping Beauty. She could never do what he does at all [...].
Where he is erect, she is supine. Where he is awake, she is asleep. Where he is active, she is passive. Where she is erect, or awake, or active, she is evil and must be destroyed³.

Passive quindi sembra essere la « parola magica » che da sempre contraddistingue, a sentire la Dworkin, l'immagine del femminile, così come traspare dalle fiabe tradizionali.

Anche se risulta prematuro esprimere un giudizio già in questa prima fase della discussione, dirò subito che l'operazione di riscrittura compiuta da Angela Carter non può non risentire di una certa ambiguità derivante dall'uso di un genere che pare già così ideologicamente connotato. Un'operazione di riscrittura che, comunque, assume i contorni dell'originalità proprio perché, come afferma l'autrice: « My intention was not to do 'versions' or [...] 'adult' faery tales, but to extract the latent content from the traditional stories and to use it as the beginnings of new stories »⁴. A questo proposito vale la pena di ricordare con Orlando che non sempre in letteratura il ritorno del represso consiste nel rovescio di un'ideologia, infatti spesso finisce per coincidere addirittura con essa⁵. L'ambiguità di cui si diceva in precedenza pare trovare quindi un'ulteriore, decisiva conferma.

Ma possiamo ad esaminare più in dettaglio il racconto

³ A. Dworkin, *Our Blood: Prophecies and Discourses on Sexual Politics*, London, The Women's Press, 1982, p. 55. Di A. Dworkin si veda pure *Pornography: Men Possessing Women*, London, The Women's Press, 1982.

⁴ In *Novelists in Interview*, a cura di J. Haffenden, London & N.Y., Methuen, 1985, p. 84.

⁵ Si veda di F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1973, in particolare pp. 74-89 *passim*.

*The Bloody Chamber*⁶ che dà pure il titolo all'intera raccolta. La storia si ispira alla fiaba tradizionale Barbablù ed è raccontata in prima persona dalla protagonista che rievoca la sua « avventurosa » esperienza matrimoniale. Come in ogni buon romanzo gotico che si rispetti è presente l'eroina, la vergine diciassettenne che accetta di buon grado di sposare colui che sarà il suo persecutore, e il *villain* libertino, un anziano marchese, forse l'uomo più ricco di Francia, il quale le ha fatto una corte spietata sommergendola di fiori, gioielli e marròn glacés. C'è da dire inoltre che il marchese è rimasto vedovo per ben tre volte ed in circostanze nemmeno tanto chiare. Ecco come la protagonista descrive l'uomo in questione:

He was older than I. He was much older than I; there were streaks of pure silver in his dark mane. But his strange, heavy, almost waxen face was not lined by experience. Rather, experience seemed to have washed it perfectly smooth, like a stone on a beach whose fissures have been eroded by successive tides. And sometimes that face [...] seemed to me like a mask [...] (p. 8).

Agli occhi della fanciulla la figura di quest'uomo anziano, eppure apparentemente non toccato dai segni dell'età, suggerisce strane asociazioni: « I know it must seem a curious analogy, a man with a flower, but sometimes he seemed to me like a lily. Possessed of that strange, ominous calm of a sentient vegetable [...] » (p. 19). Non si tratta comunque di un giglio il cui valore simbolico stia ad indicare purezza d'animo o innocenza, bensì di « one of those cobraheaded, funeral lilies whose white sheaths are curled out of a flesh as thick and tensely yielding to the touch as vellum » (p. 9).

Dense nubi di sventura si addensano sul capo della novella *Justine*, il marchese nutre una strana predilezione per le pietre di colore rosso. Il suo regalo di fidanzamento consiste in un grosso opale — una pietra che porta sfor-

⁶ A. Carter, *The Bloody Chamber and Other Stories*, Harmondsworth, Penguin, 1981. Tutte le citazioni presenti nel testo si riferiscono a questa edizione.

tuna — commenta la vecchia governante a mo' di funesta profezia. In effetti anche la giovane cela nel suo cuore non poche perplessità: come mai infatti quell'uomo così ricco ha scelto proprio lei, dopo aver sposato signore di gran classe tra cui una cantante d'opera, una famosa modella, e, l'ultima, morta appena tre mesi prima, una contessa rumena? Proprio lei, la figlia di una povera vedova, una bimba delicata le cui dita nervose sono capaci unicamente di suonare il pianoforte? Le nozze, comunque, vengono celebrate e la coppia, questa « strana coppia », parte alla volta della residenza di lui in Bretagna. Naturalmente non si tratta di una casa come tutte le altre, ma di un maniero, per di più circondato dal mare tanto da rimanere isolato dalla terra ferma durante l'alta marea⁷. Ecco come appare agli occhi della protagonista:

And, ah! his castle. The faery solitude of the place; with its turrets of misty blue, its courtyard, its spiked gate, his castle that lay on the very bosom of the sea with seabirds mewing about its attics, the casements opening on to the green and purple evanescent departures of the ocean, cut off by the tide from land for half a day [...] that castle, at home neither on the land nor on the water, a mysterious, amphibious place, contravening the materiality of both earth and the waves [...] That lovely, sad, sea siren of a place! (p. 13).

La vicenda continua, il matrimonio viene consumato nell'immenso letto matrimoniale di famiglia laccato di rosso vermiglio, laminato d'oro e circondato da mille specchi; numerosi gigli rendono greve l'aria con il loro profumo intenso e penetrante, tanto che la stanza finisce per assomigliare ad un salone da imbalsamatore piuttosto che ad una camera da letto. Ma ecco, improvvisa, in questa atmosfera tra il sensuale e il disincantato, l'irruzione della realtà: lo squillo del telefono. Il marchese non è soltanto

⁷ Vale la pena di ricordare che il castello è il luogo privilegiato del romanzo gotico, un posto in cui per l'eroina è impossibile vivere una vita felice, ma dove, anzi, bisogna affrontare ogni sorta di pericolo, in balia del *villain* di turno, che ne è l'incontrastato signore.

un libertino avvezzo ai piaceri della carne, ma anche un valente uomo d'affari, la sua ricchezza non è dovuta solo al patrimonio di famiglia, ma anche ad una oculata politica in borsa. Proprio i suoi affari lo richiamano per un viaggio di alcune settimane; durante la sua assenza la giovane moglie conserverà le chiavi del castello, potrà aprire tutte le porte tranne una; se lei lo ama davvero dovrà starne lontana perché si tratta solo di un luogo privato, una sorta di rifugio in cui di tanto in tanto egli suole appartarsi per dimenticare quello che definisce il « duro giogo del matrimonio ». Davanti alla donna si apre la prospettiva di trascorrere lunghe ore di solitudine, se non fosse per il pianoforte che un giovane e cieco accordatore ha appena messo a punto. Ma la fanciulla non ha voglia di suonare e così, ad un tratto, le viene l'idea di correre a perdifiato attraverso il castello, accendendo ogni interruttore in modo da farlo risplendere come un'immensa torta di compleanno piena di candeline in mezzo al mare; di usare, infine, ogni chiave in suo possesso nell'illusoria, quanto fanciullesca speranza di scoprire la « vera natura » dell'uomo appena sposato. Una delle chiavi apre uno studio, all'interno una scrivania piena di carte: fatture, conti ed una distesa di telefoni, nuovamente il segno di una vita reale, normale, redditizia, poi la scopera più interessante: un cassetto segreto contenente alcune lettere d'amore ed una strana cartolina che attira l'attenzione della nostra protagonista, sempre più curiosa ad ogni minuto che passa. Sulla cartolina è raffigurato un vampiro esultante che scava una fossa in un cimitero di campagna; la didascalia è la seguente: « Typical Transylvanian Scene — Midnight, All Hallows ». Sul retro poi si legge: « On the occasion of this marriage to the descendant of Dracula — always remember, 'The supreme and unique pleasure of love is the certainty that one is doing evil » (p. 26). Per firma solo una iniziale: C.. A questo punto la nostra eroina, che ormai ha assunto a tutti gli effetti le vesti di un perfetto detective, ricorda immediatamente che proprio con la lettera C iniziava il nome dell'ultima moglie del marchese, la contessa rumena Carmilla. Al lettore che abbia una

qualche dimestichezza col genere gotico viene invece in mente che Carmilla è anche il titolo di una famosa novella di Sheridan La Fanu⁸.

Ma la vicenda continua, l'eroina è ormai sul punto di prendere la fatale decisione: scendere, come tradizione, nelle viscere del castello ed aprire quella porta, « the bloody chamber » appunto. La scena che si offre al suo sguardo è davvero delle più raccapriccianti eccone il resoconto:

And now my taper showed me the outlines of a rack. There was also a great wheel like the ones I had seen in woodcuts of the martyrdoms of the saints in my nurse's little store of holy books. And — just one glimpse of it before my little flame caved in and I was left in absolute darkness — a metal figure, hinged at the side, which I knew to be spiked on the inside and to have the name: the Iron Maiden. Absolute darkness. And, about me, the instruments of mutilation (p. 28).

Per un momento la giovane donna pensa di essere capitata in una sorta di museo degli orrori, un luogo in cui il marchese usa raccogliere pezzi rari e preziosi, ma al centro della stanza sorge qualcosa di davvero sinistro: un lugubre catafalco, circondato da ceri bianchi e gigli, gli stessi gigli della camera da letto; all'interno il corpo nudo e imbalsamento della cantante con ancora sul collo i segni delle dita che l'hanno strangolata. Poco più in là, sospeso in aria da fili invisibili un teschio bianco a cui fa corona un serto di rose ed un velo di pizzo come usano portare le spose. E dove mai potrebbe essere a questo punto la terza moglie del marchese, se non in quella specie di bara verticale che è la Vergine di Ferro? La nostra eroina è paralizzata dal terrore tanto che la chiave della porta le cade in terra proprio in una pozza di sangue.

Da questo momento in poi gli avvenimenti precipitano, il marchese è di ritorno dal suo finto viaggio e pretende di vedere la chiave sulla quale è impressa, inde-

⁸ Una novella che avrebbe poi ispirato anche il film *Vampyr* del regista danese Carl Theodor Dreyer.

lebile, una macchia di sangue, il segno del tradimento. La condanna per una tale colpa non può che essere la morte; si prepara il macabro rituale dell'esecuzione che deve avvenire per decapitazione: la vittima sacrificale indossa una tunica bianca ed il regalo di nozze di lui, un girocollo di rubini fiammanti. Unico conforto è la presenza del giovane Jean-Yves, l'accordatore cieco, che nell'ultima parte del racconto la protagonista definisce « my lover »; sarà proprio lui ad avvertire in lontananza il rumore degli zoccoli di un cavallo, una piccola, lontana, speranza di salvezza. Tutto ormai è pronto, il marchese ha già sguainato la spada, la testa è sul ceppo, quando all'improvviso ecco il colpo di scena: la madre della protagonista irrompe a cavallo ed uccide il novello Barbablù con un preciso colpo di pistola alla testa. La storia è finita, il castello viene trasformato in una scuola per ciechi e la giovane sposa l'accordatore. Unico indizio della brutta avventura vissuta rimane un piccolo marchio rosso che la ragazza porta sulla fronte, un segno che non è mai riuscita a togliere da quando il marchese le impresse sulla pelle la chiave sporca di sangue, il segno di un'innocenza ormai perduta.

Il racconto quindi è terminato e il lettore rimane per un attimo perplesso, ancora impressionato dalla esuberanza delle immagini, dall'aggettivazione incalzante, per certi versi ridondante, e, soprattutto, da quell'atmosfera di conturbante sensualità che impregna, pagina dopo pagina, quasi ogni frase.

In seguito sopravviene una curiosa sensazione, come quando si subisce un inganno e tutto quanto si è letto appare sotto una nuova luce: sembra artificioso, ricercato, un po' di di maniera, una sorta di arabesco prezioso, oppure di perfetto puzzle. Vien quindi la voglia di smontare questo puzzle pezzetto dopo pezzetto, di entrare cioè in quello che Barthes definisce: « a multidimensional space in which a variety of writings, none of them original, blend and clash »⁹. Si è già detto che il racconto trae

⁹ R. Barthes, *Image, Music, Text*, N.Y., Hill & Wang, 1977, p. 146.

ispirazione da *Barbabliù*, una favola che qualcuno non considera nemmeno tale, perché, con l'unica eccezione del sangue indelebile sulla chiave, l'elemento magico e soprannaturale è del tutto assente¹⁰, per quanto riguarda poi il motivo della stanza proibita, bisogna dire che esso è abbastanza comune, si pensi solo ai racconti delle *Mille e una Notte* oppure al *Pentamerone*. La famosa chiave che apre la camera insanguinata non conduce al cuore del marchese come ingenuamente crede la protagonista, bensì al suo inferno, il luogo in cui questa figura di uomo a metà fra il *villain* gotico e l'eroe sadiano vive la sua turpe esistenza di delitto, una sorta di abisso in cui precipita la sua anima bramata di torturare gli altri, ma anche e soprattutto se stessa. « I felt a terrified pity for him, for this man who lived in such strange, neeret places [...]. The atrocious loneliness of that monster! » (p. 35), afferma la protagonista con orrore misto a pietà.

Già nell'agosto del 1843 in *The Black Cat* Edgar Allan Poe, uno degli scrittori prediletti da Angela Carter, aveva dato una prima definizione della perversità che pare coincidere con quanto si è appena detto: « [...] this unfathomable longing of the soul to vex itself to offer violence to its own nature — to do wrong for the wrong's sake only »¹¹, quasi che l'uomo sia esiziale a se stesso secondo un intimo meccanismo di viziosa crudeltà. Simili analogie sono presenti anche in altri luoghi del testo in esame; penso soprattutto alla descrizione della camera insanguinata, in cui viene esaltata quella teatralità dell'orrore così tipica di Poe¹². Per Poe, come per Angela Carter, le esigenze di

¹⁰ È appunto questa l'opinione di B. Bettelheim, espressa in *Il modo incantato*, cit., in particolare pp. 287-291.

¹¹ Cit. da M. Bulgheroni, nell'articolo dal titolo « Poe e il demone americano » in *Studi Americani*, 9 (1963), pp. 71-82.

¹² In una recente comunicazione avente per oggetto una riscrittura della celebre novella di Poe, *The Fall of the House of Usher*, presentata nell'aprile '87 a Nizza in occasione del convegno avente per oggetto « E. A. Poe et la Raison Visionaire », ecco come Angela Carter descrive quella che, a suo parere, rappresenta la caratteristica più originale dei racconti dell'autore americano: « It is psy-

rappresentazione sembrano inoltre molto più complesse di quelle del romanzo gotico al quale entrambi si ispirano. Gotica in *The Bloody Chamber* è infatti l'ambientazione: il famoso castello, simile ad un'eroina gotica è la protagonista che però si differenzia da un tale modello per alcune caratteristiche piuttosto importanti: innanzitutto l'educazione ricevuta dalla madre; ecco cosa sostiene, non senza una punta di orgoglio la giovanetta: « My mother, with all the precision of her eccentricity, had told me what it was that lovers did. I was innocent but not naïve » (p. 17). Una simile affermazione potrebbe essere il preannuncio di una autentica consapevolezza da parte della protagonista della propria femminilità; così non è purtroppo, la diciassettenne ragazza finisce ancora una volta per rappresentare quel modello di eroina passiva così tipico di tante fiabe e romanzi gotici. Vi è una scena particolarmente emblematica a questo proposito:

When I saw him look at me with lust, I dropped my eyes but, in glancing away from him, I caught sight of my self in the mirror. And I saw myself, suddenly, as he saw me, my pale face, the way the muscles in my neck stuck out like thin wire [...]. And, for the first time in my innocent and confined life, I sensed in myself a potentiality for corruption that took my breath away (p. 11).

Potrebbe tornarci utile, in questo caso, ricordare le famose pagine di Lacan sullo stadio dello specchio per dire che la nostra eroina giunge alla terza fase, quella in cui vi è l'assunzione della propria immagine grazie alla ricostruzione dei frammenti non unificati del corpo, ma lo specchio, questo fenomeno soglia tra immaginario e simbolico, le restituisce l'immagine ingannevole di una se stessa così come è vista dal marchese; in ultima analisi potremmo dire che la costruzione del soggetto femminile

chological terror he manipulates and though the decor of the tales is tacky and theatrical beyond belief, the emotions of sexual guilt, of longing, of paranoia, are raw and real. The tension between the one and the other produces the genius of the tales » (« Through a Text Backwards: The Resurrection of the House of Usher », in *Metaphores* Nn. 15-16, Nice, Janvier 1988, p. 49).

passa, anche questa volta, attraverso l'occhio e lo sguardo onnipotente di un uomo. Risulta particolarmente significativo in questa prospettiva notare che la giovane protagonista finirà poi per sposare l'accordatore cieco, un motivo, quello dell'uomo cieco, che ricorre costantemente nei romanzi femminili, uno per tutti *Jane Eyre* della Brontë, quasi a dimostrazione che solo nel momento in cui si verifica questa castrazione simbolica del maschio è possibile per la donna liberarsi delle costrizioni tipiche del rapporto eterosessuale¹³. La giovane protagonista di *The Bloody Chamber*, benché consapevole della sua corrotibilità ricalca quindi lo stereotipo della donna vittima, automa, marionetta nelle mani del suo carnefice, verso il quale non può fare a meno di provare disgusto misto a desiderio. « I lay in bed alone. And I longed for him. And he disgusted me » (p. 22). D'altro canto il desiderio del marchese, questo satiro serio che dietro al suo monocolo osserva le carni rosee della fanciulla con occhio da intenditore, il suo desiderio, dicevo, è una forza alla quale la fanciulla non è in grado di opporre alcuna resistenza: « And it was as though the imponderable weight of his desire was a force I might not withstand, not by virtue of its violence but because of its very gravity » (p. 9).

L'unica innovazione strutturale veramente interessante rispetto alla favola originaria e agli stilemi del gotico è rappresentata dal fatto che, a salvare la giovane non è un eroe maschile, col quale convolare magari a giuste nozze, ma un'altra donna, la madre; vale la pena di sottolineare comunque che la pistola con cui la donna ucciderà Barbablù è la vecchia arma di ordinanza del marito, il quale, pur deceduto da tempo, diviene così strumento di salvezza per la figlia.

Nelle storie di Angela Carter il rapporto madre/figlia¹⁴

¹³ Come giustamente sostiene P. Duncker nel suo saggio dal titolo « Re-imagining the Fairy Tales: Angela Carter's *Bloody Chamber* », in *Popular Fictions*, a cura di P. Humm et al., London, Methuen, 1986.

¹⁴ Su questo tema e sulle implicazioni relative alla scrittura

viene notevolmente rivalutato, ma tutto ciò non risulta sufficiente a fugare le nubi di ambiguità che contraddistinguono la presunta opera di demitizzazione e sovvertimento degli stereotipi femminili. Molto più convincente sotto questo aspetto sembra la riscrittura di un'altra celeberrima fiaba, quella di Cappuccetto Rosso, pure contenuta nella raccolta in esame col titolo *The Werewolves*; di essa, comunque, mi limiterò a ricordare solo le celeberrime battute finali:

What big eyes you have
All the better to see you with
What big arms you have
All the better to hug you with!...
What big teeth you have!...
All the better to eat you with! (pp. 117-118).

A questo punto ci aspetteremmo l'inevitabile assalto da parte della fiera, quando ecco accadere l'imprevedibile, non l'arrivo di un provvidenziale salvatore, bensì qualcosa di decisamente sconcertante: Cappuccetto Rosso scoppia in una fragorosa risata; anzi, fa di più strappa la camicia del lupo, che in questa fiaba ha le sembianze pseudo-umane del licantropo, ed entra nel letto della nonna per addormentarsi dolce e sicura fra le braccia della belva.

Ma non è tanto su questa conclusione, pure significativa che vorrei soffermarmi, quanto piuttosto sul significato importante di quella risata. La giovanissima Cappuccetto Rosso di Angela Carter anch'essa adolescente, anch'essa vergine, in una situazione difficile come quella in cui si trova comincia a ridere, e non per escocizzare la paura, come sarebbe facile credere, la sua sembra essere piuttosto la tipica risata canzonatoria e dissacrante del carnevale alla Bachtin. La giovane è consapevole che nessuno potrà fare di lei un sol boccone, ed anzi accetta, sull'onda di quello spirito carnevalesco che proclama la gioio-

femminile ad esso correlate si veda: A. Rich, *Of Woman Born*, N. Y., W. W. Norton & Co., 1976; E. Abel, *Writing and sexual Difference*, London, Harvester Press, 1982; J. Arcana, *Our Mothers' Daughters*, Berkeley, Shameless Hussy Press, 1979.

sa relatività di ogni cosa, accetta, dicevo, di entrare in un mondo completamente diverso dal suo, umano solo a metà: il mondo degli uomini-lupo. Secondo Cesare Musatti¹⁵ il lupo è l'immagine di noi stessi e delle nostre paure che di solito tendiamo a rifiutare esteriorizzandole ed identificandole con qualcos'altro; ebbene, allora diremo che, a differenza della protagonista di *The Bloody Chamber* la quale troverà nello specchio solo il riflesso amplificato e deformante della propria sottomissione all'uomo, la novella Cappuccetto Rosso saprà guardare in questo specchio metaforico di noi stessi che è il lupo ridendo delle proprie paure fino a diventare una persona diversa, grazie a quell'attitudine dialogica che, a sentir Bachtin, l'uomo è in grado di nutrire verso se stesso. La decostruzione del soggetto femminile appare questa volta finalizzata ad una ricostituzione senz'altro più accettabile.

È ovvio che quanto detto finora solleciterebbe discorsi molto più complessivi, riguardanti le forme della scrittura femminile e la loro trasgressività, ma altri interventi, come quello in particolare di Laura Di Michele, hanno già provveduto ad illustrare in modo quanto mai compiuto alcune possibili conclusioni in questo senso; per tale motivo preferisco concentrare la mia attenzione verso un altro ordine di questioni fin qui del tutto eluse. Cercherò cioè di penetrare più a fondo tra le sinuosità del mondo testuale di Angela Carter al fine di intendere in che modo la vena immaginativa dell'autrice riesca a decostruire, sovvertire e ricostituire gli stilemi formali del genere fantastico, che rimane pur sempre il suo universo referenziale privilegiato.

Nel caso di Angela Carter la critica non si è limitata a parlare di letteratura fantastica *tout court*, ma ha definito la sua scrittura come appartenente a quel filone denominato « realismo magico » che annovera, tra gli altri,

¹⁵ C. Musatti, *Chi ha paura del lupo cattivo?*, Roma, Editori Riuniti, 1987.

scrittori come Salman Rushdie, Gabriel Garcia Márquez e John Irving, per citarne solo alcuni; un universo narrativo in cui realtà e fantasia spesso coesistono, non si verifica infatti la fatidica irruzione del fantastico nel quotidiano di cui parla Callois¹⁶, non vi è scontro fra le due dimensioni ma, almeno nel caso di Angela Carter, una pacifica coesistenza. Forse ha ragione Brian Aldiss quando afferma che: « The greater part of Angela Carter's work is borderline fantasy, a surrealistic looking glass of images and characters vividly portrayed »¹⁷. Questa « fantasy on the border » di cui parla Aldiss spesso usa incanalarsi nelle strutture formali del sogno; afferma l'autrice infatti: « I quite often use the formal structure of dreams — formal structures which I tend to get from Freud rather than from my own experience »¹⁸. Il sogno, sostiene Angela Carter, possiede una sua realtà proprio in quanto sogno; da una simile considerazione deriva che: « If dreams are real as dreams, then there is a materiality to symbols, there is a materiality to imaginative life and imaginative experience which should be taken quite seriously »¹⁹.

Da quanto si è appena detto risulterà chiaro che uno degli ambiti privilegiati del discorso analitico sui testi di Angela Carter è quello della psicoanalisi. L'elemento psicoanalitico, d'altro canto, si insinua maliziosamente tra gli interstizi del suo originalissimo universo fantastico puntellando e corroborando un tipo di scrittura che, in un certo senso, parrebbe confutare l'affermazione di Todorov secondo cui la psicoanalisi stessa ha sostituito, e quindi reso inutile, la letteratura fantastica²⁰.

Finora si è parlato di Angela Carter in qualità di scrittrice, ma forse a questo punto sarebbe più corretto de-

¹⁶ Vedi di R. Callois, *Dalla fiaba alla fantascienza*, a cura di P. Repetti, Roma-Napoli, Theoria, 1985.

¹⁷ B. Aldiss, *Trillion Year Spree*, London, V. Gollancz, 1986.

¹⁸ Cit. in J. Haffenden, *op. cit.*, p. 82.

¹⁹ *Idem*, p. 85.

²⁰ Di Tz. Todorov vedi *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1977, in particolare pp. 164-166.

finirla una vera narratrice, dotata di notevole istinto fabulatorio e innamorata, come sostiene ella stessa, della narrativa e dell'arte nobile del raccontare: « I do perceive every event as having the potentiality for being retold »²¹. Ogni cosa quindi può essere raccontata, si può giocare con il passato mascherando di nuovo l'identico, oppure con il presente, la dimensione in cui viviamo, secondo quella sorta di bisogno infantile che ama appunto l'iterazione, il sentir raccontare sempre la stessa storia perché ogni volta si aggiunge qualcosa di nuovo che la distingue dalla precedente. Ecco allora che nella scrittura di Angela Carter vien facile percepire il senso sfuggente e contraddittorio del divenire, il senso di una continua interrogazione che lo scrittore rivolge a se stesso e ai suoi lettori: « I ask myself a number of questions, but [...] there are no right answers. There is a selection of answers which could all be adequate to same degree, there are no answers which are unequivocally correct »²².

Ma, d'altronde, il nostro presente storico non ha forse tra le sue principali coordinate teoriche quello che si definisce l'eterno ritorno dell'uguale nietzschiano e la ripetizione differente alla Deleuze? Non è questa l'epoca delle forme aperte, della radicale decostruzione, della citazione maniacale, in una parola l'epoca della post-modernità come da più parti si sostiene con orgoglio quasi iniziatico²³?

Ebbene, ben più modestamente, e senza assumere i toni della rinuncia dirò che nessuna definizione logica può dar conto esaurientemente della ambigua molteplicità del reale; non voglio sostenere con questo che le categorie estetiche siano del tutto inutili, purché si riconosca che nessun artista o testo può rientrare completamente entro i limiti di ciò che definiamo reale, fantastico, surreale,

²¹ Cit. in J. Haffenden, *op. cit.*, p. 78.

²² *Idem*, p. 79.

²³ Esempio raccolto di scritti riguardante le più attuali tematiche sulla post-modernità è quella curata da P. Carravetta e P. Spedicato dal titolo *Postmoderno e letteratura*, Milano, Bompiani, 1984.

sperimentale e così via. La stessa realtà, questo referente che, a parte momentanee nostalgie neo-platoniche abbiamo sempre opposto alla finzione letteraria appare oggi sotto una luce diversa²⁴.

Di essa la letteratura non può che dar conto, contribuendo in un certo senso a problematizzarla ancor più, e non certo a distruggerla negandola e negandosi in uno sterile escapismo. Forse, fra tutti, proprio il testo fantastico può rappresentare meglio di ogni altro questa ambigua contraddittorietà insita nel reale, perché esso stesso si offre, appunto, in questi termini: come una sorta di universo magmatico in cui romance, gotico, fiaba e fantascienza giocano ad incrociarsi subendo il fascino di un senso che invita ad una continua interrogazione²⁵.

I testi di Angela Carter riflettono bene questa tendenza del discorso narrativo che non nasce oggi, ma che viene oggi esaltata, la tendenza cioè a tornare su se stesso, a ripensare i propri meccanismi finzionali, il proprio rapporto con la realtà. Scrivere in modo sperimentale oggi è divenuta la norma, non è più la trasgressione come poteva avvenire nel Settecento di Sterne; sotto questo aspetto diremo quindi che i testi di Angela Carter non sono né sperimentali né trasgressivi. Le sue rielaborazioni/riscritture di motivi gotici, fiabeschi, oppure folclorici rappresentano la forma epigona di un nuovo modo di concepire il discorso narrativo che, nato con Sterne, ha avuto tra i suoi continuatori scrittori come Virginia Woolf, Joyce e tanti altri. Si potrebbe obiettare che la pratica della scrittura funzioni in base a un meccanismo per cui la ripetizione è solo mascherata di differenza, ma non è questo il

²⁴ Valga ricordare l'opinione di due sociologi come P. L. Berger e T. Luckmann i quali, in *The Social Construction of Reality* (Harmondsworth, Penguin Books, 1971), sostengono che la realtà non deve più intendersi nel senso di un sistema ordinato gerarchicamente, bensì come « a web of interrelating multiple realities ».

²⁵ Per un'interessante panoramica dell'eterogeneo universo caratterizzante la letteratura fantastica si veda in particolare *I piaceri dell'immaginazione*, a cura di B. Pisapia, Roma, Bulzoni, 1984.

caso di Angela Carter, laddove l'intenzionalità consapevole dell'Io dell'autrice si integra con quanto esiste a livello latente e rimosso per comunicare agli altri il suo messaggio originale. In questa « intenzionalità comunicativa » risiede appunto la differenza che le permette di sfuggire alla logica della iterazione pura e semplice; bisogna aggiungere inoltre che la molla, il motore di questo processo trasformazionale del discorso narrativo di cui si è detto, è stata in molti casi la parodia, che ha provveduto a modificare e a rifunzionalizzare certi elementi formali divenuti troppo meccanici²⁶.

A questo punto si potrebbero aprire molti ambiti di discorso relativi al futuro della produzione letteraria, oppure al futuro del romanzo stesso, tuttavia preferisco chiudere questo intervento facendo solo alcune brevi considerazioni: negli ultimi giorni si è parlato molto di trasgressione cercando, per quanto possa sembrare paradossale, di definirne i limiti e circoscriverne il senso, ma si sa bene che il demone tentatore della definizione è sempre in agguato alle spalle del critico letterario! Dal canto mio non posso che subirne il fascino ed è per questo che concluderò dicendo che, personalmente, penso alla trasgressione come a qualcosa che dura lo spazio di un attimo, l'esitazione di quell'attimo che unisce, ma al contempo distingue, l'eterno processo di decostruzione e ricostruzione testuale, quell'attimo preciso in cui la forma antica si sfalda per ricomporsi immediatamente, impercettibilmente nuova. Come Faust potremmo dire a quell'attimo: Fermati, sei bello! Ma sappiamo che sarebbe la fine, la fine della trasgressione, la fine della letteratura.

²⁶ A questo proposito ricordiamo l'interessante studio di Lir.da Hutcheon, *A Theory of Parody*, London, Methuen, 1985, in particolare pp. 149, *passim*.

COMICO, GROTTESCO, PARODIA: LINGUAGGI DELLA TRASGRESSIONE

di

Isabella Caschera e C. Maria Laudando*
(Napoli)

1. *Il piacere della trasgressione*

Nella *Prefazione alla trasgressione*, un saggio del 1963¹, Michel Foucault afferma che: « La morte di Dio non ci restituisce a un mondo limitato e positivo, ma a un mondo che si snoda nell'esperienza del *limite*, si fa e si disfà nell'*eccesso* che lo oltrepassa »². Lo stesso Foucault si orienta verso una definizione di tale esperienza del superamento del limite nel sostenere che « una profanazione in un mondo che non riconosce più senso positivo al sacro — non è più o meno ciò che potremmo chiamare la trasgressione? »³.

È così che la « morte di Dio » opera profondamente sul pensiero filosofico contemporaneo sin dal momento in cui ha dato origine a ciò che Foucault definisce:

[...] l'inverso del movimento che ha retto la saggezza occidentale da Socrate in poi; a questa saggezza il linguaggio filosofico prometteva l'unità serena di una soggettività che avrebbe trionfato in esso, essendosi per mezzo di esso e attraverso di esso interamente costituita⁴.

* Il paragrafo 1 e il paragrafo 3 sono stati elaborati da Isabella Caschera; il paragrafo 2 e il paragrafo 4 sono stati scritti da C. Maria Laudando.

¹ M. Foucault, « Prefazione alla trasgressione », in *Scritti letterari*, Milano, Feltrinelli, 1984, pp. 55-72.

² Sottolineatura nostra.

³ M. Foucault, *op. cit.*, p. 58.

⁴ *Idem*, p. 66.

L'esito di questo processo è quindi, per usare la terminologia di *L'ordine del discorso*, un testo dello stesso Foucault⁵, l'invalidamento di un linguaggio filosofico dialettico basato su sistemi di esclusione quali « l'opposizione del vero e del falso » e sancito dal soggetto filosofante in quanto « autore », principio di unità e coerenza del discorso.

Nella *Prefazione alla trasgressione*, Michel Foucault si ricollega esplicitamente al pensiero di Georges Bataille che, già negli anni 1943-53, nei saggi che costituiscono la *Somme athéologique*⁶ aveva cominciato quella pratica di frantumazione del soggetto filosofante il quale, mediante l'aprioristica creazione di un sistema gerarchico di valori e, in generale, un'elaborazione culturale della società non fa che attuare una politica di asservimento dell'uomo e della natura. Per Bataille, le stesse categorie di Assoluto e di Essenza sono prodotti del lavoro e dell'accumulazione e l'unica risposta ai meccanismi sociali di controllo e di esclusione da parte di ogni teorizzazione astratta del reale è la pratica dello « spreco », della « dilapidazione gratuita » dell'energia accumulata dalla produzione del lavoro e del senso. Solo tale pratica rende raggiungibile il « fondo segreto delle cose », il luogo materiale di « non definizione » e di « non-conoscenza » razionale. Infatti, come nel discorso della trasgressione, la non-essenza, per Bataille, « non può essere data dalla formulazione di 'altre' essenze negative o superiori, ma da atti di lacerazione dell'essenza »⁷, dallo « spreco » senza fine dell'ideologia e del linguaggio.

Atto privilegiato della « expérience intérieure » dell'accesso alla « rivelazione » di un luogo a-linguistico, a-ideologico e a-logico è, per Bataille, il riso. Egli adotta l'afo-

⁵ M. Foucault, *L'ordine del discorso*, Torino, Einaudi, 1972.

⁶ G. Bataille, *L'expérience intérieure* (1943), *Le coupable* (1944), *Sur Nietzsche* (1945), in *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1973, vol. V e vol. VI, discussi in G. Ferroni, *Il comico nelle teorie contemporanee*, Roma, Bulzoni, 1974, pp. 117-143.

⁷ G. Ferroni, *op. cit.*, p. 118.

risma di Nietzsche: « E falsa sia per noi ogni verità che non sia accompagnata da una risata! »⁸. Il riso, quindi, considerato con Nietzsche quale elemento imprescindibile di qualsiasi filosofia, si identifica significativamente, in Bataille, con quella scarica improduttiva che è dissipazione *festiva* dei risultati del lavoro. La sua scarica non verbale porta fuori dalla prigione del senso, dai limiti del logos per raggiungere quel limite estremo del possibile che è il senso.

Tale discorso di Bataille, che parte da un polemico rifiuto delle teorie di Bergson⁹, definendo il riso come piacere puramente ludico, in opposizione alla logica economica della produzione, lo configura così come possibile contestazione di essa e di qualunque sistema di controllo sociale. Dello stesso parere pare anche Fredric Jameson nel suo *Pleasure: a Political Issue*¹⁰ il cui titolo afferma programmaticamente le profonde implicazioni politiche del problema « piacere ». In particolare Jameson parte da un testo di teoria della letteratura di Jean Paul Sartre scritto nel 1947¹¹, in cui si afferma che la necessaria limitazione di ogni linguaggio letterario ai segni o segnali di un gruppo o di un pubblico localizzato, quindi limitato, riduce ogni pratica letteraria ad una simbolica acquiescenza ad una violenza di classe da parte di un gruppo sugli altri.

La soluzione per eludere la violenza costrittiva dell'istituzione del logos viene proposta da Jameson a partire da una precedente risposta a Sartre di Roland Barthes in *Le plaisir du texte* (1973)¹². Qui Barthes ribadisce l'impossibilità di neutralità della produzione alla quale oppone, invece, una modalità di ricezione come unica posizione

⁸ F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, Milano, Adelphi, 1968, p. 257.

⁹ H. Bergson, *Il riso*, Roma, Laterza, 1983.

¹⁰ F. Jameson, « Pleasure: a Political Issue », in *Formations of Pleasure*, London, Routledge and Kegan Paul, 1983, pp. 1-14.

¹¹ J. P. Sartre, *Che cos'è la letteratura*, Milano, Il Saggiatore, 1966.

¹² R. Barthes, *Il piacere del testo*, Torino, Einaudi, 1980.

a-ideologica, e cioè la « jouissance », ovvero, « pleasure », esperienza che, nel saggio di Barthes, riacquista un valore politicamente simbolico nel momento in cui, ad esempio, l'alta serietà della vocazione morale del critico letterario viene abbassata nel voluttuoso plagio della « jouissance », l'abbandonarsi al puro piacere del testo, piacere invocato anche nel *Tristram Shandy* molti anni prima:

I would go fifty miles on foot, for I have not a horse worth riding on, to kiss the hand of that man whose generous heart will give up the reins of his imagination into his author's hands — be pleased he knows not why and cares not wherefore¹³.

Nella rielaborazione di Fredric Jameson, la « jouissance » barthesiana si esplica nella pratica di « read with our bodies », ovvero fruizione tramite il « libidinal body », campo di percezione immediata e totale. Il corpo libidinale, infatti, conserva la facoltà di percepire le più esili vibrazioni di un sensorio progressivamente ottenebrato dalle costruzioni culturali e razionali, che, quindi, conserva la facoltà di trasgredire i limiti della ragione.

I poli della trasgressione sinora emersi (il piacere, il riso, lo spreco, la gratuità ludica, opposti alle categorie razionali e alla logica dell'accumulazione) ricorrono in svariate teorie del grottesco, del comico e della parodia. In particolare, molte teorie concordano nell'affermare la funzione trasgressiva della corporalità, del corpo libidinale e del suo linguaggio a-logico in continua tensione con le norme sociali che l'io cosciente oppone ai suoi impulsi.

2. Il grottesco

È proprio la dimensione 'abnormal' del corpo nel duplice senso di anormale e abnorme che gioca un ruolo determinante nel grottesco in quanto polo infido di attrazione e di repulsione, di desiderio e di disgusto, di 'mirth' e di 'fear' nello scardinamento di quei criteri razionali

¹³ L. Sterne, *Tristram Shandy*, a cura di G. Saintsbury, London, Everyman, 1982, p. 131.

e armoniosi che stanno alla base della tipologia classica e di ogni rassicurante concezione del 'self'. La descrizione della famiglia Lynch nel romanzo *Watt*¹⁴ di S. Beckett esemplifica bene questa caratteristica di incongruenza, di disarmonia al duplice livello di scrittura e di ricezione:

There was Tom Lynch, widower, aged 85 years, confined to his bed with constant undiagnosed pains in the caecum, and his three surviving boys: Joe, aged 65 years, a rheumatic cripple, and Jim, aged 64 years, a hunchbacked inebriate, and Bill, widower, aged 63 years, greatly hampered in his movements by the loss of both legs as the result of a slip followed by a fall [...] ¹⁵.

Se la lista minuziosamente, quasi simmetricamente, ordinata di infortuni e malattie può suonare comica e suscitare il riso, la sequenza dei corpi deformi risulta quasi repellente, avallando la definizione che Thomson propone di grottesco: « the unresolved clash of incompatibles in work and response »¹⁶.

L'incompatibilità violata nell'urto di elementi contraddittori ed eterogenei provoca nel fruitore una sensazione disturbante di disagio, dove non è più possibile segnare il *limen* tra alto e basso, 'self' e 'other', verità e finzione.

L'effetto straniante scaturisce da un'ambientazione realistica, da una modalità di presentazione quasi cronistica che coinvolge in modo diretto e radicale il corpo umano, senza la mediazione rassicurante di una cornice fantastica che verrebbe a circoscriverne gli effetti perturbatori. Quando Gregor Samsa si ritrova, al risveglio, trasformato in un enorme insetto, Kafka sottolinea infatti che « non stava sognando »¹⁷, per quanto la metamorfosi possa sembrare assurda, irrazionale, illogica.

Nella scrittura grottesca sono compresenti sia il gusto

¹⁴ S. Beckett, *Watt*, London, Calder, 1963.

¹⁵ *Idem*, p. 98.

¹⁶ P. Thomson, *Grotesque*, London, Methuen, 1972, p. 27.

¹⁷ F. Kafka, *La metamorfosi e altri racconti*, Milano, Garzanti, 1981, p. 21.

della 'playfulness', della sperimentazione, dell'eccentrico (il rimando è ad autori quali Rabelais, Sterne, Joyce, Canetti), sia una carica aggressiva che smantella di volta in volta le acquisizioni correnti nella misura in cui si nega nel vorticoso gioco dei continui e repentini contrasti di prospettiva ogni sicura posizione sul solido piano dei fatti ordinari, noti, familiari.

Di qui l'affinità e a volte l'interscambiabilità dei termini grottesco e assurdo, come è il caso del teatro di Beckett o come avviene nella descrizione sterniana delle pose dei suoi personaggi: Sterne le presenta infatti quasi sempre « in modo molto strano, o straniato »¹⁸, secondo il giudizio di Sklovskij nel saggio sul *Tristram Shandy*. È interessante notare che proprio questo romanzo viene citato da Bachtin nel saggio su Rabelais come primo esempio di grottesco soggettivo, « traduzione originale della stessa visione del mondo di Rabelais e di Cervantes nella lingua soggettiva della nuova epoca »¹⁹. Nel *Tristram Shandy* si rinvencono, infatti, significativi richiami più o meno diretti al grande scrittore francese del Cinquecento; qui basti pensare alla lettera che Walter Shandy scrive per il fratello Tobias « upon the nature of women and of love-making to them »²⁰, che rifà il verso ai rimedi prescritti dal dottor Rondibilis a Panurge e dove la lettura di autori come Rabelais, Cervantes, Scarron è ironicamente sconsigliata per le donne.

Se l'ironia attua una funzione e un appello di natura essenzialmente intellettuale, a meno che non sia forzata a livelli di ambiguità totalizzante, il grottesco colpisce invece in egual misura la componente emotiva e affettiva, suscitando, oltre al piacere cerebrale di cogliere un'incongruenza, quello più subdolo e irrazionale del sadismo, l'attrazione per ciò che è orribile, osceno, crudele. Grazie

¹⁸ V. Sklovskij, « Il romanzo parodistico. *Tristram Shandy* di Sterne », in *Teoria della prosa*, Torino, Einaudi, 1976, p. 217.

¹⁹ M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino, Einaudi, 1979.

²⁰ L. Sterne, *op. cit.*, p. 435.

agli studi di Freud si è rivelata l'affinità intercorrente tra manifestazioni isteriche e alcune manifestazioni grottesche quali il carnevale e la pantomima, entrambe luoghi sintomatici dell'immaginario: le une in ambito privato, le altre, in quello pubblico, tenderebbero alla messinscena dei poli normalmente repressi di certe strutture binarie attraverso le quali una cultura si costruisce la propria identità. Il complicato processo di esclusione-riproduzione dell' 'other' è stato attentamente analizzato da Stallybrass e White in *The Politics and Poetics of Transgression*²¹ sulla scorta di un ripensamento critico dei saggi fondamentali di Bachtin sul mondo rabelaisiano e sull'immaginario dialogico.

Superando l'approccio per alcuni versi ancora ingenuamente (se ci è lecito dire) folcloristico dello studioso russo, la nozione bachtiniana di realismo grottesco viene ampliata oltre la sfera festiva e popolare nella misura in cui gli elementi strutturali del carnevale diventano operativi all'interno di una più vasta sfera di antropologia politica:

The 'carnavalesque' mediates between a classical classificatory body and its negations, its Others, what it excludes to create its identity as such. In this process discourses about the body have a privileged role, for transcodings between different levels and sectors of social and psychic reality are effected through the intensifying grid of the body²².

Quanto viene espulso come 'other' al livello simbolico-monologico nel processo di formazione dell'identità ufficiale del 'self', riaffiora come oggetto di nostalgia, di fascinazione, di desiderio al livello immaginario dialogico del 'political unconscious' jamesoniano²³.

Il citato saggio di Stallybrass e White mette in luce come la cultura che dalla Restaurazione inglese copre tutta la prima metà del Settecento, sia intersecata da molteplici direttive di discorso miranti a una risistemazione

²¹ P. Stallybrass e A. White, *The Politics and Poetics of Transgression*, London, Methuen, 1986.

²² *Idem*, p. 26.

²³ F. Jameson, *The Political Unconscious*, London, Methuen, 1986.

dello spazio e del corpo. Allora infatti la classe borghese, per neutralizzare la minaccia crescente di una promiscuità democratica, sentì l'esigenza di sigillare i canali di circolazione culturale e di creare un corpo pubblico sublimato, delibidinizzato, da un lato in opposizione alla corte e alla chiesa, dall'altro alle piazze di mercato, alle fiere, alle strade, alle sale da gioco. È in questo contesto che si potrebbero ipotizzare le origini dei nuovi luoghi pubblici, quali il caffè e il club, con cui si potrebbero ulteriormente mettere in relazione la nascita del saggio giornalistico in senso moderno e la nuova concezione di « gentleman », parola-chiave di quest'epoca, significativamente frequente in testi come *Moll Flanders*²⁴ e *The Beggar's Opera*²⁵. All'interno di queste complesse pratiche discorsive la stessa satira augustea tradisce un rapporto ambivalente di attrazione-repulsione nei confronti del grottesco che verrebbe a fungere ossimoricamente, come suggerisce Macherey, da « determining absent presence »²⁶. Ma, anche a livello più generale, tutta la letteratura settecentesca è segnata in profondità dal repertorio simbolico del carnevale, come dimostra la centralità simbolica della 'masquerade' evidenziata da T. Castle (*Masquerade and Civilization*, London, Methuen, 1986) e così commentata: « invoking the world of masquerade is typically a way of indulging in the scenery of transgression while seeming to maintain didactic probity »²⁷.

²⁴ D. Defoe, *Moll Flanders*, a cura di J. Mitchell, Harmondsworth, Penguin, 1986. Si consideri il seguente esempio tratto da pagina 38: « Now [...] they meant one sort of thing by the word *gentlewoman*, and I meant quite another; for alas! all I understood by being a *gentlewoman* was to be able to work for myself [...] ». Le sottolineature sono nostre.

²⁵ J. Gay, *The Beggar's Opera*, a cura di B. Loughrey e T. O. Treadwell, Harmondsworth, Penguin, 1986. Come esempio si veda questa 'battuta' di Peachum a p. 48: « Murder is as fashionable a crime as a man can be guilty of. How many *fine gentlemen* have we in Newgate every year, purely on that article! ». Sottolineatura nostra.

²⁶ Cit. in P. Stallybrass e A. White, *op. cit.*, p. 105.

²⁷ *Idem*, p. 104.

Tenendo presente la concezione foucaultiana di trasgressione come forzatura del limite, la trasgressione non va giudicata né in termini progressisti né conservatori. Piuttosto verrebbe a configurarsi nel grottesco come una sorta di controsublimazione che scardina le gerarchie discorsive e le stratificazioni del corpo e dello spazio che la borghesia produsse nell'ambito del suo dominio simbolico per legittimare l'autorità della sua tradizione.

3. Il comico

L'antitesi tra il comico e la saggezza della tradizione, il cui esito è l'atteggiamento di rigetto nei confronti del riso, che le società storiche hanno sempre adottato, considerato come espressione della follia e della stoltezza, indice di ignoranza e di debolezza²⁸, ci ha spinto a scandagliare alcune tra le più note teorie del comico e del riso alla ricerca di una definizione che propendesse nettamente per una loro funzione trasgressiva o conservativa. L'alternanza o addirittura la compresenza di opposte connotazioni all'interno di diverse teorie o perfino del pensiero di uno stesso studioso, come nel caso di Eco²⁹, non ha avuto altro esito che l'intensificarsi del nostro interesse riguardo al problema.

Anticipatore di alcune posizioni di Bataille è Charles Baudelaire che, nel suo saggio *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques* (1855)³⁰, pone il comico decisamente dalla « parte maledetta ». In particolare, Baudelaire rileva l'aspetto satanico del riso come deviazione totale dalla serietà dei valori assoluti e universali. Il riso è segno di una caduta originale e, nel momento in cui diventa scelta consapevole (come nel caso eclatante dello stesso Baudelaire), esso si erge a critica

²⁸ A questo proposito si vedano G. Ferroni, *op. cit.*, pp. 9-13, e M. Bachtin, *op. cit.*, *passim*.

²⁹ Si veda U. Eco, « Il nemico dei filosofi », nell'*Espresso* del 13-8-67, e U. Eco, « Il comico e la regola », in *Alfabeta* del 21-2-81.

³⁰ C. Baudelaire, *Oeuvres complètes*, Paris, La Pléiade, 1951, pp. 710-728.

di ogni valore. Il « comico assoluto » di Baudelaire, anticipando di mezzo secolo la psicanalisi, è tensione continua e mai soddisfatta verso una dimensione infantile anteriore a qualsiasi strutturazione mentale e comportamentale. Proprio in quanto si pone al di là della razionalità, esso è creazione di « vertigine », le cui immagini sono la « pantomima » e il « gioco infantile », che, nella visione di Baudelaire sono il contrario speculare della moralità e della regolamentazione borghese.

Sarà Sigmund Freud, nel 1905³¹, a formulare una spiegazione psicanalitica del rapporto comico-stadio infantile-norme sociali con una teoria che ribalterà le posizioni coeve, come per esempio quella sostenuta nel saggio di Bergson sul riso del 1900 dal quale si è mossa la polemica di Bataille.

Base teorica di *Le rire* è la funzione sociale del riso che, secondo Bergson, sarebbe di: « reprimere tutte le 'tendenze separatiste'. Il suo dovere è di piegare la rigidità in arrendevolezza, di riattaccare il singolo al tutto, infine, di arrotondare dappertutto gli angoli »³².

Questa dichiarazione sembra porsi in netto contrasto con qualsiasi capacità eversiva del comico per sottolineare, invece, la strumentalità del riso come mezzo di correzione di forme devianti, di contestazione. In realtà Bergson opera una scissione tra riso e comico dove il riso è lo strumento di censura della deviazione rappresentata, invece, dal comico. La connotazione negativa del comico, in quanto deviazione dalle norme sociali, è, in Bergson, logica conseguenza del suo sistema filosofico secondo il quale il comico più che opporsi ad un valore specifico, si oppone a ciò che egli definisce la struttura profonda del valore, cioè sintesi di forza spirituale e vitale, l'« élan vital ». Esso consiste in uno slancio profondo, nella continuità, nella durata, nel movimento incessante ed elastico che ogni meccanicità, ripetitività, irrigidimento, interrompono suscitando l'ila-

³¹ S. Freud, *Il motto di spirito*, Torino, Boringhieri, 1983.

³² H. Bergson, *op. cit.*, p. 114.

rità. Pensiamo, ad esempio, alla comicità del personaggio del coniglio bianco in *Alice* di Carroll³³, ossessionato a tal punto dall'idea di essere in ritardo da assimilarsi quasi a un fantoccio meccanico che ripete: « Oh dear! Oh dear! I shall be too late! »³⁴. Secondo questa teoria, il meccanismo, sia esso a livello di forme, gesti e movimenti, sia di situazioni, di parole o di carattere, è una colpevole deviazione dalla durata, dallo slancio vitale, che deve essere ridicolizzata, castigata dal riso.

Il problema, l'aporia della teoria bergsoniana emerge nel momento in cui il suo autore erge la società a garante dell'« élan vital ». Che la società stessa possa invece, tramite le sue norme e i suoi regolamenti, soffocare la « vita », è una possibilità che Bergson è costretto a prendere in considerazione. Nell'ultimo capitolo di *Le rire* Bergson, in base alla sua teoria, oppone la tragedia alla commedia. La tragedia viene considerata una vera forma d'arte nella misura in cui dipinge individui e quindi rispecchia la natura, invece la commedia, la forma comica, non è reputata vera arte dal momento che illustra soltanto dei *tipi*, distaccandosi così dalla natura per privilegiare il *quadro sociale*. Ecco che la società, da garante della vita, diventa luogo della maschera e del ruolo che imprigionano l'individuo (basti pensare alla profondità psicologica di Hamlet e all'unico tratto che invece individua l'avarico di Molière). Ulteriori aspetti di disturbo che non rientrano nel tranquillo meccanismo « deviazione-repressione » elaborato da Bergson sono: l'elemento gratuitamente ludico del comico (e qui Bergson accenna appena ad un possibile rapporto del riso con i giochi infantili, smentendo così la motivazione del castigo sociale) e il carattere alternativo della logica del comico rispetto a quella del senso comune. La logica del comico, che Bergson denisce logica dell'*assurdo* (che consiste nel pretendere di modellare le cose

³³ L. Carroll, *Alice in Wonderland*, a cura di R. Lancelyn Green, London, Everyman, 1987.

³⁴ *Idem*, p. 3.

su un'idea che si ha e non le idee sulle cose³⁵ come accade ai personaggi di Beckett) viene paragonata, ancora una volta soltanto per accenni, alla logica del *sogno* e alla logica della *follia*.

Se su Bergson grava ancora un giudizio moralistico per cui comicità-assurdo-sogno sono giudicati in base a quel principio di esclusione che è l'opposizione tra ragione e follia, nei termini di Foucault³⁶, solo quattro anni dopo, Sigmund Freud compirà un'analisi di intento scientifico, il cui risultato attribuirà al riso una valenza opposta. Il noto saggio di Freud *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, benché intitolato all'arguzia, non esclude una riflessione estesa anche al comico. Elemento che li accomuna è la ricerca del piacere (pensiamo al « pleasure » di Jameson e alla « jouissance » di Barthes) che deriva in entrambi dal risparmio di energia psichica e dal rapporto con la vita infantile. Già nel 1690 nel *Saggio sull'intelletto umano* di Locke³⁷ che condanna il « wit » perché « muove le passioni », « insinua idee errate » e « trae fuori strada il giudizio », sembra affiorare il carattere perturbante e irrazionale del motto che troverà in Freud una soluzione psicologica nel rapporto che lo lega al sogno e all'inconscio. Freud, nel definire le tecniche dell'arguzia, indica due categorie sovrastanti: la « condensazione » e lo « spostamento » che egli stesso aveva individuato nella *Traumdeutung* (1899)³⁸ come tecniche proprie del meccanismo dei sogni. Esse elaborano il mascheramento di un contenuto

³⁵ Si veda questo esempio: « Un agricoltore del Far West vede per la prima volta nella sua vita un giardino zoologico. Si ferma per un attimo a contemplare una giraffa, poi si volta sdegnato: « Non esistono animali del genere... », cit. in Lucie Olbrechts-Tyteca, *Il comico del discorso*, Milano, Feltrinelli, 1977, molto interessante anche per la discussione sul carattere sociale del riso e i rapporti comico-sistema e comico-norme.

³⁶ M. Foucault, *L'ordine del discorso*, cit., *passim*.

³⁷ Su Locke e il *wit* si veda P. Violi, « Comico e ideologia », in *Il Verri*, n. 3, 1976, pp. 119-120.

³⁸ S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, Torino, Boringhieri, 1974.

che il linguaggio naturale non oserebbe mai esplicitare e che, tramite la « riduzione », si rivela essere quell'insieme di contenuti psichici latenti in stretto rapporto ai desideri inconsci. È per questo che il motto ha sempre degli intenti, sia che si tratti di « motto innocente » sia che si tratti di « motto tendenzioso ». Nel primo caso, del motto « innocente », il piacere è collegato a un risparmio di energia psichica e cioè di quell'energia necessaria per mantenere la vigile e controllata razionalità del mondo adulto (richiamiamo alla mente i numerosi motti dei personaggi del mondo di *Alice*³⁹).

Nel caso del motto « tendenzioso », il piacere deriva dal risparmio di energia psichica, in questo caso, impiegata per produrre o conservare un'inibizione. Un esempio sono le arguzie ambigue di Laurence Sterne⁴⁰. La psicogenesi del motto è quindi collegata al meccanismo del piacere che, in entrambi i tipi di arguzie, potrebbe essere sintetizzato con l'illuminante definizione di Alessandro Serpieri proprio riguardo al saggio freudiano quando dice: « il piacere si produce nella trasgressione di una legge, nel recupero di una condizione psichica che la precedeva o, meglio, ne affiancava, in età infantile, i dettami »⁴¹.

³⁹ Come esempio si veda L. Carroll, *op. cit.*, p. 63. Nel cap. VII, « A mad tea-party », Alice ascolta la storia delle tre sorelline che abitavano in fondo a un pozzo, quando ella interrompe il racconto per precisare: « but they were in the well ». Allora il ghiro risponde: « Of course they were », « well in », applicando una tecnica che Freud definirebbe « impiego del medesimo materiale ». Questo è anche il caso del motto di Olivier Wendell Holmes: « Put not your trust in money, but put your money in trust », cit. in S. Freud, *Il motto di spirito*, cit., p. 57.

⁴⁰ L. Sterne, *op. cit.*, si veda come esempio p. 257: « When Agrippina was told of her son's death, Tacitus informs us, that, not being able to moderate the violence of her passions, she abruptly broke off her work. — My father stuck his compasses into Nevers, but so much the faster. — What contrarieties! his, indeed, was a matter of calculation! — Agrippina's must have been quite a different affair; who else could pretend to reason from history? ».

⁴¹ A. Serpieri, « Freud e la retorica del motto », nel suo *Retorica e Immaginario*, Parma, Pratiche, 1986, p. 44.

Questa condizione psichica, che risale all'età infantile, coincide, secondo Freud, con un punto di non-impiego energetico dato che, in tale periodo della vita non incombono inibizioni, censure, impegni critici o rappresentativi, età in cui, in breve, il principio di realtà non riesce a sovrapporre il principio di piacere.

4. La parodia

Parodies and caricatures are the most penetrating of criticism.

(A. Huxley, *Point counter Point*)

L'etimologia della parola, imitazione burlesca inizialmente di un canto epico poi di qualunque genere nel senso di citazione comica, evidenzia di per sé sia la dimensione critica che quella comica della scrittura parodistica; tuttavia è nel Novecento, sulla scorta degli studi svolti dai Formalisti russi su parodie letterarie quali il *Don Chisciotte*⁴² e il *Tristram Shandy* che è stato pienamente posto in luce il ruolo della parodia come specchio meta-narrativo o, in termini foucaultiani, come 'archeologia' del testo nella letteratura moderna occidentale. M. Rose nel saggio *Parody/Metafiction*⁴³, dal titolo di per sé eloquentemente programmatico, ha approfondito proprio questi aspetti metanarrativi proponendo la seguente definizione di parodia: « The critical refunctioning of performed literary material with comic effect »⁴⁴, dove *refunctioning* equivale al termine brechtiano di *Umfunktionierung* e sta a indicare la riutilizzazione critica, moderna della tradizione letteraria. L'accento cade dunque sulle nuove funzioni che un testo viene a assumere in un contesto nuovo, diverso dall'originario, mutato in risposta alle esigenze epocali.

La parodia implica sempre un altro testo letterario

⁴² M. Cervantes, *Don Chisciotte della Mancia*, Milano, Garzanti, 1987, 2 voll.

⁴³ M. Rose, *Parody/Metafiction*, London, Croom Helm, 1979.

⁴⁴ *Idem*, p. 35.

ed è di per sé spia del rapporto ambivalente che il parodista di volta in volta stabilisce con il testo parodiato: critico, eppure simpatetico nello stesso tempo. Va da sé che la ricezione di questa modalità di scrittura varierà, e sensibilmente, a seconda delle capacità critiche dei lettori nel cogliere l'incongruenza che può stabilirsi a qualunque livello — sintattico, lessicale, retorico, evocativo — proprio con il testo parodiato. In questo modo il parodista ricopre necessariamente il doppio ruolo di autore e di lettore, smascherando da tale contraddittoria eppure privilegiata posizione la natura fittizia dell'arte e offrendo uno specchio meta-narrativo sia dei processi di composizione sia di quelli di ricezione. Il linguaggio diventa meta-linguaggio, autoanalisi riflessiva e nel testo saltano fuori a sorpresa sia l'oggettivazione del lettore, che viene cioè presentato come oggetto di discorso da parte dell'autore, sia la materializzazione del libro stesso.

È significativo che un autore come Sterne si appelli spesso alla pazienza del lettore e lo provochi di continuo strizzandogli l'occhio dalla trama solo apparentemente slegata delle sue digressioni e/o dal fitto reticolo sempre lasciato in qualche punto inconchiuso della sua strana punteggiatura, per sollecitarlo a una lettura attenta, critica, consapevole del gioco umoristico, ironico e parodistico in atto. La forma del *Tristram Shandy* infatti consisterebbe proprio « nello spostamento e nella violazione delle forme consuete »⁴⁵, come scrive Sklovskij, ogni pagina tradirebbe il gusto di sovvertire e parodiare le aspettative del lettore ingenuo, svelando le norme e i trucchi convenzionali del *novel* di fieldingiana derivazione. Alla concezione di Fielding Sterne oppone con la sua opera « digressiva-progressiva » non solo un *anti-novel*, ma il prodotto di una diversa tipologia comica, una gamma svariata di modalità comiche in cui, stando a Bradbury, « intellectual procedures substituted for narrative procedures and so can be violated, parodied, mocked »⁴⁶.

⁴⁵ V. Sklovskij, *op. cit.*, p. 223.

⁴⁶ M. Bradbury, « The Comic Novel in Sterne and Fielding », in

La parodia pertanto costituisce sempre una sfida per il lettore in quanto mostra il 'come' piuttosto che il 'cosa': come o se la realtà possa essere rappresentata nel testo, come o se tale testo possa essere recepito, permettendo così di esplorare il rapporto tra linguaggio, scrittura e falsa coscienza.

Non a caso questo nodo problematico occupa una posizione centrale nella speculazione di Marx, Nietzsche e Freud, tutti e tre pensatori che hanno variamente impiegato modalità parodistiche. In particolare, il metodo di leggere il materiale represso in Freud, dai sintomi di repressione quali lo spostamento e la condensazione, potrebbe fornire un'utile analogia per le tecniche di lettura del parodista nella misura in cui i suddetti sintomi sono essi stessi impiegati per distorcere altri testi e tradiscono in alcuni casi anche l'effetto di distorsione dovuto alla censura esterna sui processi di scrittura. Quando Magritte disegna una pipa con sotto il motto « ceci n'est pas une pipe » mostra chiaramente la crisi del valore rappresentativo dell'arte in un periodo in cui l'inflazione svalutava parallelamente e drammaticamente il valore delle banconote come ha rilevato Foucault in *Le Mots et les choses*⁴⁷.

Alla base dell'episteme parodistica si pone dunque la crisi della capacità rappresentativa del segno, lo scarto incolmabile tra segno e oggetto. L'attacco al lettore ingenuo nasce infatti dalla consapevolezza della natura particolare degli enunciati narrativi che non possono dirsi né veri né falsi, in quanto l'atto linguistico nella narrativa esplica la funzione « of pretence at making an assertion »⁴⁸, come sostiene Searle, si tiene sempre paradossalmente in bilico sul piano infido e sdruciolevole del 'come se'.

Gli approcci fenomenologici hanno approfondito il problema della competenza del lettore e dell'interazione

The Winged Skull, a cura di A. H. Cash e J. M. Stedmond, London, Methuen, 1971, p. 130.

⁴⁷ M. Foucault, *Le parole e le cose*, Milano, Rizzoli, 1967.

⁴⁸ J. Searle, « The Logical Status of Fictional Discourse », in *New Literary History*, vol. VI, n. 2 (Winter 1975), p. 235.

tra testo e lettore nell'atto interpretativo del testo, focalizzandosi sul ruolo di lettore implicito e di autore implicito. Applicando questo taglio metodologico al *Tristram Shandy*, Swearingen nel saggio *Reflexivity in 'Tristram Shandy'*⁴⁹ conclude che l'atto di scrivere porta Tristram Shandy a tracciare da un lato l'archeologia della sua tradizione familiare e dall'altro la teologia del suo futuro personale. Inoltre, nell'analisi fenomenologica del rapporto fra l'essere e il linguaggio il critico accosta le difficoltà linguistiche dei vari personaggi sterniani, soprattutto di Uncle Toby « whose life was put in jeopardy by words »⁵⁰, a quelle di Watt nell'omonimo romanzo di Beckett:

Looking at a pot, for example, or thinking of a pot, at one of Mr. Knott's pots, of one of Mr Knott's pots, it was in vain that Watt said, Pot, pot... For it was not a pot, the more he looked, the more he felt sure of that, that it was not a pot at all. It resembled a pot, it was almost a pot, but it was not a pot of which one could say, Pot, pot and be comforted⁵¹.

Il dilemma dell'autore per l'impossibilità di procedere di pari passo nella vita e nella scrittura, come lamenta Tristram (libro IV, cap. XIII), è stato paradossalmente risolto da Derrida eliminando non solo il concetto di 'self' come autore ma proclamando anche la morte del lettore. Se anche per Foucault la liberazione dell'arte da una rappresentazione mimetica della realtà significa la scomparsa dell'autore quale principio portante della rappresentazione, nell'*Archéologie du Savoir*⁵² la parodia è considerata come archeologia del testo nella misura in cui implica la pre-esistenza del testo parodiato, la riscoperta e la ricreazione dei suoi modelli. In tale prospettiva il *Don Chisciotte* non è solo un attacco al *romance* ma all'intera episteme del suo tempo dominata dalla ricerca ossessiva del testo come specchio di Dio.

⁴⁹ J. Swearingen, *Reflexivity in 'Tristram Shandy'*, New Haven e London, Yale University Press, 1977.

⁵⁰ L. Sterne, *op. cit.*, p. 63.

⁵¹ S. Beckett, *Watt*, cit., p. 78.

⁵² M. Foucault, *L'archeologia del sapere*, Milano, Rizzoli, 1971.

A conclusione di questa breve disamina sulla parodia ci piace citare, ovviamente senza alcuna intenzione parodistica, il perspicuo e brillante giudizio di Borges, che istrionicamente ne insinua la portata sovversiva:

...Perché ci inquieta che don Chisciotte sia lettore del *Don Chisciotte* e Amleto spettatore dell'*Amleto*? Credo di aver trovato la causa: tali inversioni suggeriscono che se i caratteri di una finzione possono essere lettori o spettatori, noi, loro lettori o spettatori, possiamo essere fittizi⁵³.

⁵³ J. L. Borges, «Magie parziali del *Don Chisciotte*», in *Altre inquisizioni*, Milano, Feltrinelli, 1963, p. 52.

LA DOPPIA TRASGRESSIONE DELLA SCRITTURA FEMMINILE

di

Laura Di Michele

(Napoli)

1. Esordio

Devo dire subito che quanto segue non ha alcuna ambizione di proporsi come discorso finito, nel duplice senso di ri-finito e di concluso: infatti, le mie riflessioni non vogliono (e non possono) essere né l'uno né l'altro, come mi auguro possa risultare chiaro nel corso di questa mia comunicazione. E ciò va precisato al di fuori di ogni retorica dell'esordio che, bene o male, si insinua fra di noi anche in questa occasione che ci vede ritualmente riuniti a discutere di trasgressione, quasi per un ulteriore gusto del paradosso trasgressivo.

Durante questi giorni s'è molto sentito parlare di soglie da abbattere, di divieti da trasgredire, di confini antichi e nuovi da superare e da costruire; s'è detto di urgenze pressanti che imponevano e ancora oggi impongono di urtare contro gli impervi muri di irrazionali (o razionali, poco importa) tabù, di infrangere barriere imprigionanti l'essenza della vitalità umana. S'è discusso delle modalità quasi infinite della trasgressione linguistica e s'è detto di come sia sempre presente il gioco dei limiti e della trasgressione nella pratica della scrittura, oltre che nella prassi sociale e comportamentale di epoche storiche e di comunità culturali anch'esse ben delineate e nettamente circoscritte; s'è affrontato il complesso problema dell'opposizione dialettica fra Simbolico e Immaginario; s'è dibattuto di mitiche, possenti figurazioni della trasgressione, di impossibilità di trasgredire.

Non s'è detto ancora della donna scrittrice e della trasgressività della sua *écriture féminine*¹.

È di questo aspetto che mi accingo a parlare io, una donna e una donna che scrive².

A questo punto subito mi nasce un problema, subito un problema importante e angosciante. Come cominciare? Come prendere la Parola? Devo seguire l'impulso e il desiderio che mi spingerebbero a dire, senza preoccupazione alcuna circa l'organizzazione preordinata del discorso? Devo (posso) lasciarmi andare a dar voce — e a far fluire in essa — le tracce, le figure silenziose e i modelli espressivi di ciò che ancora molto recentemente è considerato

¹ Sulle complesse problematiche racchiuse nella semplice espressione *l'écriture féminine* è in corso, ormai da qualche decennio, un intenso e vivace dibattito intellettuale cui hanno dato un forte impulso le teorie linguistiche e psicoanalitiche proposte soprattutto da Lacan (*Ecrits*, 1966), da Kristeva (*Semeiotike: Recherches pour une sémanalyse*, 1969; *La révolution du langage poétique*, 1974; « La femme, ce n'est jamais ça », in *Polylogue*, 1977), da Irigaray (*Ce Sexe qui n'en est pas un*, 1977; *Ethique de la différence sexuelle*, 1984), da Cixous (« Le Rire de la Méduse », in *L'Arc*, 1975, n. 61) e da Wittig (*Les Guérillères*, 1973). Accanto a studi, convegni e dibattiti di matrice francese si sono sviluppate posizioni critiche, soprattutto anglo-americane, anche molto differenziate o dialettiche, impegnate nella definizione teorica di tale tipo di scrittura e nell'elaborazione di una *poetics of gender*. Vale la pena ricordare qui solo alcuni titoli significativi: « *L'écriture féminine* », numero speciale di *Contemporary Literature* n. 24 (Summer 1983); N. Chodorow, *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, Berkeley, University of California Press, 1978; *The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature and Theory*, a cura di E. Showalter, London, Virago, 1985 e *The Poetics of Gender*, a cura di N. K. Miller, New York, Columbia U.P., 1986.

² Il mio punto di vista è opposto a quello avanzato da Peggy Kamuf nel suo « Writing Like a Woman » (in *Women and Language in Literature and Society*, a cura di S. McConnell-Ginet, R. Barker e N. Furman, New York, Praeger, 1980, pp. 284-299) con cui polemizza il capitolo « Reading as a Woman », prima sezione di *On Deconstruction* di J. Culler (Ithaca, Cornell U.P., 1982). Concordo, invece, con le posizioni di Tania Modleski nel suo « Feminism and the Power of Interpretation: Some Critical Readings » (in *Feminist Studies/Critical Studies*, a cura di T. de Lauretis, London, Macmillan, 1988, pp. 121-138).

niente altro che « the blank pages of women's cultural and literary history »?³

È difficile dire. Penso, tuttavia, che mi lascerò circoscrivere da questi fogli rassicuranti sui quali la mia penna ha inscritto dei segni e ha imposto un senso che supera i confini dati dagli stessi fogli.

È stato molto citato Michel Foucault, durante queste giornate di lavoro: anch'io — a questo stadio iniziale di queste mie riflessioni — non so sottrarmi alla tentazione di ascoltare e far ascoltare, ancora una volta, le sue parole pronunciate a proposito di un suo desiderio, molto simile a quello che provo io in questo momento: desiderio di non sapere, di non dover poter, cominciare. Mi piace citarlo:

Il desiderio dice: « Non vorrei dover io stesso entrare in quest'ordine fortuito del discorso: non vorrei aver a che fare con esso in ciò che ha di tagliente e di decisivo; vorrei che fosse tutt'intorno a me come una trasparenza calma, profonda, indefinitamente aperta, in cui le verità, ad una ad una, si alzassero: non avrei che da lasciarmi portare, in esso e con esso, come un relitto felice ». E l'istituzione risponde: « Non devi aver timore di cominciare: siamo tutti qui per mostrarti che il discorso è nell'ordine delle leggi: che da tempo si vigila sulla sua apparizione: che un posto gli è stato fatto, che lo onora ma lo disarmo: e che, se gli capita d'avere un qualche potere, lo detiene in grazia nostra, e nostra soltanto »⁴.

Il desiderio e l'istituzione a confronto, dunque, in un interscambio dialettico che probabilmente contribuisce a svelare un'inquietudine e un disagio che sono gli stessi nelle due contrastanti risposte pronunciate dal desiderio e dall'istituzione. Disagio e inquietudine rispetto a ciò che il discorso è nella sua materiale, variegata, realtà di cosa pronunciata o scritta; disagio e inquietudine nel sospettare lotte, ferite, vittorie, dominazioni, servitù attraverso tante parole; disagio e inquietudine nell'accertare che il

³ S. Gubar, « 'The Blank Page' and the Issues of Female Creativity », in *The New Feminist Criticism*, cit., p. 308.

⁴ M. Foucault, *L'ordine del discorso*, Torino, Einaudi, 1972, p. 8.

discorso non è semplicemente ciò che manifesta o nasconde, sposta o sublima il desiderio. Anche la psicoanalisi ce lo ha mostrato. Perché il discorso non è semplicemente ciò che traduce le conflittualità o i sistemi di dominazione, ma ciò per cui, attraverso cui, si lotta, il potere di cui si cerca di impadronirsi.

2. La soglia, la tela di ragno, l'interfaccia

Poc'anzi si parlava di disagio e d'inquietudine, due sentimenti che toccano anche coloro che osservano le vicissitudini della donna scrittrice la quale ha conosciuto, nel corso dei secoli, l'esistenza di una soglia su cui sostare, di un perimetro da temere e di un confine da non valicare. La scoperta del limite, di quel confine che recentemente Lotman ha definito come « un meccanismo bilinguistico che traduce le comunicazioni esterne nel linguaggio interno della semiosfera e viceversa »⁵, può realizzarsi anche da una prospettiva inconsueta, che sconvolge i rapporti gerarchici fra interno ed esterno.

Infatti: una cosa è guardare alla frontiera dal punto di osservazione offerto dallo spazio interno da essa delimitato; altra cosa è guardare a essa dalla singolare postazione di chi ne è tenuto fuori. Nel secondo caso, la nozione di *limen* si traduce nel concetto che mi pare assuma su di sé il termine inglese *perimeter*, « the boundary of a fortified position; the outer edge of any area »⁶. In questo secondo caso, dunque, diviene possibile invertire la posizione espressa da Lotman, successivamente da lui rafforzata mediante il ricorso all'idea secondo la quale al di fuori del grande sistema della semiosfera « non è possibile l'esistenza della semiosi »⁷. Come se il processo di semiotizzazione potesse verificarsi esclusivamente in una direzione centripeta, per cui è solo alla barriera innalzata

⁵ Ju. Lotman, *La semiosfera*, Padova, Marsilio, 1985, p. 60.

⁶ Citato da C. Blackwood come epigrafe al suo *On the Perimeter*, London, Fontana, 1984.

⁷ Ju. Lotman, *op. cit.*, p. 58.

da chi sta dentro che è consentito l'arrogante privilegio di limitare e di filtrare la penetrazione di ciò che, esterno, diviene interno al sistema nel processo di interscambio o, comunque, di contatto. Ma poi, la direzione centripeta di quale sistema? Esiste forse un solo sistema? Non c'è forse da riconoscere che esistono molteplici sistemi che si dispongono sul piano sintagmatico e su quello paradigmatico, producendo spinte e intersezioni variegata e mutevoli?

C'è da chiedersi, naturalmente, come si possa invertire tale tendenza comportamentale, interpretativa e come sia possibile, al contrario, pensare all'idea di limite ponendosi dall'altro versante del sistema egemone, mutando — in fin dei conti — unicamente la posizione e la natura dell'osservatore. Si tratta, in realtà, di vedere da una angolazione *altra* quel meccanismo linguistico di cui discute per l'appunto Lotman. C'è da chiedersi — penso — se il modo lotmaniano di concepire il *limen* (che inevitabilmente rafforza l'esistenza di un rapporto gerarchico di potere, per cui uno spazio semiotico forte prevale su uno spazio semiotico debole) non possa essere superato: se, in effetti, non sia stato già valicato e forse, in ultima istanza, non sia stato riformulato sotto altra specie — nel caso del discorso al femminile —, sotto la specie della *différance*⁸, di cui così sottilmente ha discusso Lidia Curti in altre occasioni⁹.

Ecco, io credo che si possa parlare della scrittura femminile, trasgressiva, cercando di seguire il tracciato

⁸ Si vedano, in particolare: J. Derrida, *La scrittura e la differenza*, Torino, Einaudi, 1971; *Writing and Sexual Difference*, a cura di E. Abel, Chicago, U.P., 1982; *The Future of Difference*, a cura di H. Eisenstein e A. Jardine, Boston, G. K. Hall, 1980 e G. Ch. Spivak, « Displacement and the Discourse of Woman », in *Displacement: Derrida and After*, a cura di M. Krupnick, Bloomington, Indiana U.P., 1983.

⁹ Fra gli altri suoi scritti in questo campo, si rinvia a « Lo schermo del quotidiano », in *Il muro del linguaggio. Conflitto e tragedia* (Atti del X Congresso Nazionale A.I.A.), a cura di L. Curti, L. Di Michele, T. Frank e M. Vitale, Napoli, I.U.O., 1989, pp. 323-335.

del percorso che le mie riflessioni stanno scrivendo nella mia mente manifestandosi attraverso ciò che la mia voce comunica a voi, ora, attingendo alla mia scrittura.

Penso — e forse non dico niente di nuovo — che la scrittura femminile abbia già incontrato il muro, quello della separazione e del confinamento, lo abbia conosciuto per così dire intimamente e lo abbia sgretolato in vario modo: dapprima sfuggendo al controllo dell'egemonia maschile, impadronendosi perfino degli stilemi espressivi della scrittura circoscritta dal confine (e questa è certamente la prima trasgressione); successivamente, essa ha cercato nuovi limiti da superare, modalità di scrittura tipicamente femminili¹⁰, nel tentativo di formulare un inventario e di assemblare un vocabolario dell'Immaginario, un alfabeto del Desiderio e dell'Altro che potessero mettere in scacco il 'grande sistema' del Simbolico, dell'Ordine, del Codice e del Civilizzato (e questa è certamente la seconda trasgressione).

Penso che sia già abbastanza palese il discorso metaforico che sto conducendo e che sia già sufficientemente esplicito il riferimento a un testo che — pur non affrontando specificamente il tema della scrittura, nel senso tecnico del termine ovviamente — suggerisce immagini altamente suggestive del tipo di azione e di avventura linguistica intraprese dalla scrittura femminile che trasgredisce tabù imposti non « alla ragione, ma alla sensibilità, come la violenza »¹¹.

Il libro che ho in mente, scritto da una donna, è intitolato per l'appunto *On the Perimeter* (1984) ed è un lucido reportage delle esperienze vissute dalle donne dei campi pacifisti circostanti la base militare di Greenham Common in Inghilterra nel periodo compreso fra il 1982

¹⁰ M. Jacobus, « The Difference of View », in *Women Writing and Writing about Women*, a cura di M. Jacobus, London, Croom Helm, 1979, pp. 10-21.

¹¹ G. Bataille, « La trasgressione », in *L'eroticismo*, Milano, SE, 1986, p. 61 e *passim*.

e il 1984¹². In questo contesto non mi preme parlare delle ansie, delle paure e delle condizioni di vita di tutte le donne che hanno vissuto a Greenham Common, né dei pregiudizi di cui sono state circondate; neppure m'interessa soffermarmi a riflettere sulle vicende degli 'sfratti forzati' dai campi pacifisti intorno alla base militare di Greenham Common, delle violenze sessuali subite, delle aggressioni verbali e non da parte dei membri dell'associazione del *RAGE*: mai nome fu più appropriato — *RAGE* = *FURIA* —, nonostante che la sigla debba essere, per correttezza, sciolta e letta per esteso come *Ratepayers Against Greenham Encampments*¹³. Neanche mi preme parlare dei processi allestiti a Newbury contro le donne accusate di aver invaso e occupato abusivamente niente-meno che un *common*, vale a dire un terreno di proprietà comune!¹⁴.

Ciò che mi sta particolarmente a cuore è di capire in che modo il porsi delle donne di Greenham Common sulla soglia, *on the perimeter* per l'appunto, possa essere interpretato come atto di scrittura della loro differenza.

Come si sa, le donne di Greenham Common s'impegnarono in una serie incredibilmente variata di attività, pesantemente caricate sul piano simbolico; fra queste, una in particolare merita di essere menzionata in questo contesto, per la risonanza che credo possa avere sulle interpretazioni dei *limina* e dei loro superamenti, sia in senso più generale che in senso più specifico e pertinente alla questione del *gender* e della sua poetica.

Nel raccontare la storia delle donne di Greenham Common, Caroline Blackwood scrive:

With brightly coloured wools the women would endlessly darn the steel looped wire of the perimeter fence. All this darning

¹² C. Blackwood, *On the Perimeter*, London, Fontana, 1984. Si veda anche A. Cook e G. Kirk, *Greenham Women Everywhere*, London, Pluto Press, 1983.

¹³ C. Blackwood, *op. cit.*, pp. 34-53.

¹⁴ *Id.*, pp. 89-91. Alla p. 4 poi si legge: « I had to remind myself that it was not a crime to speak to another on an English common. I had to remind myself that I was on an English common... ».

ostensibly represented the humble tasks of women-folk. Symbolically, the Greenham women seemed only to ask to be allowed life so that they could carry on their useful little modest contribution to humanity's welfare. In symbol, they begged that they be spared from nuclear destruction so that they could still patch up the holes the men had made, and continue to make the male foot rest more comfortably in his shoe¹⁵.

Il rammendo simbolico e letterale, costruito dalle donne sul reticolato di filo spinato della base militare di Greenham Common, produce quindi un testo di confine che si interseca e interferisce con quello preesistente, elaborato da mani militari, maschili. Il rammendo, così variegato e così variopinto, che i fili di lana tessono, trasforma il *testo* (qualcosa di già finito, cioè) in *tessuto* (qualcosa che è in fieri, in sostanza)¹⁶: il testo originario si trasforma in qualcosa di diverso, completamente deprivato del suo originario tratto connotante, di morte e distruzione. È ancora Blackwood a dire:

The peace women's darning of the perimeter was both a black joke and, paradoxically, a light one. Never have I seen such beautiful, meticulous darning. Since the beginning of time, no man has probably ever had his socks and woollens darned with such loving and perfectionist dedication as the Greenham women devoted to darning the perimeter. Huge areas of the hideous fence soon started to look like beautiful tapestries. There were no congested woolly lumps. It all turned into one lovely smooth surface, for they sewed it with such ingenuity and care¹⁷.

Con un atto che è estetico e ideologico nel contempo¹⁸,

¹⁵ *Id.*, p. 28.

¹⁶ Vedi: R. Barthes, *Il piacere del testo*, Torino, Einaudi, 1986, p. 32 e, soprattutto, si veda la splendida discussione di Nancy K. Miller sulla 'produzione del testo' che ella definisce *aracnologia* (« Arachnologies: The Woman, The Text, and the Critic », in *The Poetics of Gender*, cit., pp. 270-295).

¹⁷ C. Blackwood, *op. cit.*, p. 28.

¹⁸ Così scrive Blackwood al riguardo: « At Green Gate, I saw my first web. It was tiny and made of blue wool and attached to the branch of a tree. This was what the young girls apparently loved. It had been very cleverly woven, but it still seemed a bad

il testo del reticolato mortifero è mutato in uno splendido arazzo, in una istoriata tela di ragno, in uno stupefacente artefatto che fa rivivere la sfida fra Atena e Aracne: come l'umile e impotente Aracne (pur famosa per eccellere nell'arte della filatura e della tessitura della lana), anche le donne di Greenham Common (umili sconosciute, destinate ben presto a divenire famose) *scrivono* una loro storia contro culturale che fa infuriare — proprio come accadde ad Atena nel mito narrato nelle *Metamorfosi* di Ovidio¹⁹ — i soldati di guardia ai missili del campo militare inglese. La reazione violenta dei nemici delle donne artiste, delle donne-ragno, è in fondo la medesima in en-

peace symbol. Many people have a terrible fear of spiders. Webs are sticky and you get caught in them. Once caught in a web, metaphorically you die. The peace women saw the web as a symbol of strength. Although composed of feeble strands, each added strand adds strength to the web » (*Id.*, p. 21). Inoltre, come osservano Cook e Kirk a conclusione del loro libro dedicato alle donne di Greenham Common, quel simbolo si espande e supera i confini geografici e nazionali: « Each link in a web is fragile, but woven together creates a strong and coherent whole. A web with few links is weak and can be broken, but the more threads it is composed of, the greater its strength. It makes a very good analogy for the way in which women have rejuvenated the peace movement. By connections made through many diverse channels, a widespread network has grown up of women committed to working for peace. Greenham Common women's peace camp has been one thread in the formation of this network, [...] (*Greenham Women Everywhere*, cit., p. 126).

¹⁹ E nel Libro VI che Ovidio narra della contesa fra l'umile tessitrice di Meonia, Aracne, e la divina figlia di Giove, Pallade (Atena/Minerva): la gara mette in luce la diversità dei punti di vista delle due artiste del telaio nel progettare e nel produrre i loro diversi 'testi' nello stesso tempo in cui sottolinea che la mortale Aracne non può sfuggire al dominio della saggezza armata di Pallade. Nota Ovidio: « Tuttavia, perché l'emula della sua fama comprenda attraverso quale ricompensa debba sperare per così folle audacia, nei quattro angoli aggiunge quattro contese, vivaci nelle loro tinte, nitide nelle minute figure. Un angolo rappresenta Rodope di Tracia ed Emo, ora monti nevosi, un tempo corpi mortali, che si arrogarono la fama degli dèi maggiori [...]. (*Le Metamorfosi*, a cura di E. Oddone, Milano, Bompiani, 1988, vol. I, pp. 299-301).

trambi i casi: la tela di ragno va distrutta e, forse, anche le sue autrici vanno punite, trasformate in qualcosa di altro o, comunque, uccise, sia pure su un piano puramente simbolico. Osserva ancora Blackwood:

The soldiers would rush at the patches of darned perimeter like monkeys when they go beserk in their cage. Nothing seemed to anger them like the sight of even the smallest sock-sized darn on the fence that defended the missile²⁰.

L'azione delle donne filatrici — che si esprime come scrittura di un testo sul confine del reticolato di filo spinato — suggerisce la volontà ferma di trasmettere un significato che si genera nella relazione di dialettica oppositiva scatenata dall'interseco dei fili di ferro con i fili di lana; il nuovo testo — o controtesto, se si vuole — provoca quei soldati che s'infuriano, proprio come Atena, e si accaniscono, proprio come Atena, contro il prodotto artistico (che è anche messaggio politico forte, alternativo e sovversivo della mentalità militare) e si precipitano a strappare i tenui fili di quella tutt'altro che innocua ragnatela²¹.

La scrittura femminile, così elaborata, crea dunque una situazione di squilibrio, di asimmetria e di intenso dinamismo all'interno dello spazio circoscritto da quel confine di separazione. La cultura militare, dominante e legiferante, deve provvedere alla difesa strenua del reticolato: così, fa accorrere manipoli di soldati a protezione del confine minacciato; nel portare a termine tale operazione, essa produce squilibrio anche al suo interno e stimola quindi una forte tensione dinamica. Dall'interno dello spazio delimitato dal reticolato si tenta di cancellare le tracce del linguaggio nuovo, ormai quasi del tutto so-

²⁰ C. Blackwood, *op. cit.*, pp. 28-29.

²¹ *Le Metamorfosi*, cit., p. 303: « Né Pallade né Invidia potrebbero in alcunché sminuire quel lavoro: la vergine guerriera dai capelli biondi si crucciò del successo e squarciò la ricamata tela, dov'erano i misfatti dei numi; e poiché in una mano stringeva la spola, fatta con legno del monte Citore, tre quattro volte percosse la fronte di Aracne, figlia di Idmone ».

vrapposto al testo militare, antico; dall'esterno il linguaggio nuovo (e il testo prodotto) generato nella ragnatela prova la sua resistenza mediante l'ostinata presenza dei sottili fili di lana che, benché spezzati, restano abbarbicati all'intrecciato filo spinato²². Con la loro presenza anomala, variopinta e ironica, essi segnalano uno spazio immaginario, un messaggio *autre*, un testo che esibisce le impronte brutali della cultura della separazione determinata dalle differenze di *gender*, oltre che dalle asimmetriche relazioni di potere²³.

L'ironica metamorfosi del filo spinato in filo di lana è analoga — e mi pare che si sviluppi parallelamente — a quella che ha già avuto luogo nella metamorfosi che le narrazioni di Atena — somma dea fra le divinità dell'Olimpo — subiscono ad opera dell'oscura tessitrice Aracne, la quale non è solo più abile di Atena: infatti, Aracne sceglie di raffigurare, con il lavoro prezioso del suo telaio, quelle

²² C. Blackwood, *op. cit.*, p. 29: « When the soldiers had finished ripping and tearing off the wool with various sharp instruments, the poor perimeter looked truly terrible. The paratroopers couldn't be bothered to make a really diligent job of removing every strand of wool. That was quite understandable. But the little bits of brightly coloured ruined darns that clung tenaciously to the fence had a sleazy pathos and they looked extremely messy and unpleasant. Why couldn't the military leave things as they were when they were nice? That was the peace women's simple, but also serious symbolic message ».

²³ Scrivono le autrici di *Greenham Women Everywhere* a tal riguardo, spiegando cioè le ragioni della scelta dei 'fili di lana' e la sua origine recente: « Women at the 1981 women's Pentagon action wove webs around the doors of the Pentagon, symbolically closing them, and this activity has since been used elsewhere. It has been taken up by women partly because it sets up such clear opposition. Police, for example, are trained to deal with force and aggression, not to extricate themselves from woollen webs. Thus, the confrontation that develops is very direct yet nonviolent and on women's terms. Images of gates shut with wool rather than iron bolts, and women being lifted out of webs are also graphic illustrations of polarised philosophies: those planning nuclear destruction, and those determined to preserve life » (*op. cit.*, pp. 126-7).

storie avventurose degli dèi che più si prestano a sminuire il potere divino. Le narrazioni che prendono forma sotto le mani esperte di Aracne parlano di seduzioni e di abbandoni, di prodigiose ma perverse metamorfosi degli dèi e di altrettanto prodigiosi ma perversi stupri e violenze:

La fanciulla di Meonia disegna Europa ingannata dall'apparenza di un toro [...]. Raffigura Asterie, mentre è trattenuta da un'aquila che la soggioga; raffigura Leda, mentre supina giace sotto le ali di un cigno; mostra in aggiunta come Giove, nascosto sotto la parvenza di un Satiro, ingravidò di due gemelli la bella figlia di Nitteo; come si mutò in Anfitrione, quando possedette te, o donna di Tirinto; come in forma di pioggia d'oro ingannò Danae, in forma di fiamma la figlia di Asopo, in forma di pastore Mnemosine, in forma di variegato serpente la figlia di Deo [...] ²⁴.

Aracne interpreta gli 'antichi fatti' degli dèi da una prospettiva del tutto difforme da quella adottata da Atena/Pallade, tutta intesa alla celebrazione del potere maestoso e irraggiungibile degli dèi; il suo punto di osservazione le suggerisce, di conseguenza, un mutamento fondamentale nella interpretazione: le lodi profuse a piene mani da Atena divengono, nella tela di Aracne, censura e biasimo ²⁵.

È evidente che nella lotta competitiva contro la virile dea (come in quella che s'intesse contro la cultura militare di Greenham Common) colei che vince — pur perdendo, perché soggetta a metamorfosi spietata — è Aracne; a Greenham Common coloro che vincono sono le donne-ragno, le scrittrici-tessitrici, pacifiste, che trasgrediscono alle norme di una scrittura quale è quella che era stata elaborata attorno al campo militare ²⁶.

²⁴ *Le Metamorfosi*, cit., p. 301.

²⁵ Nancy K. Miller, molto opportunamente, nota: « Against the classically theocentric balance of Athena's tapestry, Arachne constructs a femino-centric protest: Europa, Leda, Antiope, are the more familiar names of women, accried off against their will by the 'heavenly crimes' of divine desire, whose stories she weaves; [...] » (« Arachnologies », cit., p. 273).

²⁶ Non può essere una mera coincidenza se i limiti alla libertà individuale imposti dalla prigione e se i confini imposti alla fan-

A nulla vale che Pallade ritragga anche se stessa in modo imponente, tale da scoraggiare qualsiasi tentativo di emulazione; così scrive il poeta:

Ma a sé Pallade attribuisce lo scudo, l'asta dalla pungente cuspide, l'elmo per il capo, il petto difeso dall'egida: e rappresenta come la terra, percossa dalla sua asta, produce con bacche l'albero del pallido ulivo, mentre gli dèi se ne stanno ammirati: la Vittoria conclude il lavoro ²⁷.

La tragica vicenda di Aracne trasformata in ragno provoca un effetto straordinario, forse non previsto neppure dalla sagace Atena; la triste e crudele metamorfosi si propone come esemplare modello di comportamento per altre audaci fanciulle, irrispettose di un potere arbitrario e tiranno; lo dimostra la storia di Niobe che segue immediatamente quella di « Pallade e Aracne » nel libro VI delle *Metamorfosi* ovidiane.

tasia dalla razionalità che tutto vorrebbe spiegare siano infranti, meglio si dovrebbe dire cancellati, dall'immagine della donna-ragno de *Il bacio della donna ragno* (1976) dell'argentino Manuel Puig. È sul finire del romanzo che viene evocata, quasi per magia dalle parole di Arregui, la donna-ragno: « ...una donna molto strana, con un vestito lungo che luccica, 'di lamé argentato, che le fascia il corpo come una guaina?', sì, 'e il viso?', ha una maschera, pure argentata, ma... poverina... non può muoversi, lì nel più folto della foresta è imprigionata, in una tela di ragno, o no, la ragnatela cresce dal corpo di lei stessa, dalla vita e dai fianchi le escono i fili, sono parte del corpo di lei, sono fili pelosi come funi che mi fanno molto schifo, anche se forse accarezzandoli sono dolci come chissà cosa, ma mi fa senso toccarli, 'non parla?', no, sta piangendo, o no, sta sorridendo ma le scivola una lacrima lungo la maschera, [...] » (*Il bacio della donna ragno*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 216-7). Il corpo della donna-ragno è il testo della scrittura altra nello stesso momento in cui esso è emblema di una nuova autrice: « ...e la donna-ragno m'ha indicato col dito un sentiero nella foresta, e adesso non so da dove cominciare [...] » (*Id.*, p. 217). Nelle *Metamorfosi* Aracne, disperata, tenta di uccidersi, ma viene 'salvata' e punita da Pallade che la trasforma in ragno: « ...il resto è occupato dal ventre, dal quale tuttavia essa fa uscire filamenti, e quale ragno si affatica, come un tempo, sulle tele » (*Le Metamorfosi*, cit., p. 303).

²⁷ *Le Metamorfosi*, cit., p. 299.

La Lidia intera è in subbuglio; nelle città di Frigia si diffonde l'eco dell'evento e coi commenti appassiona il mondo. Prima delle nozze, nel tempo in cui vergine abitava la Meonia e il Sipilo, Niobe l'aveva conosciuta; tuttavia, dalla pena della conterranea Aracne, non fu indotta a rispettare i celesti e a usare moderate parole²⁸.

« Si diffonde l'eco dell'evento e coi commenti appassiona il mondo »: dalla vita al racconto; dal racconto alla vita. Come non riferirsi a quel celebre passo di *A Room of One's Own* in cui Virginia Woolf discute delle condizioni di produzione della letteratura? Ella osserva:

[...] fiction is like a spider's web, attached ever so lightly perhaps, but still attached to life at all four corners [...]. When the web is pulled askew, hooked up at the edge, torn in the middle, one remembers that these webs are not spun in mid air by incorporeal creatures, but are the work of suffering human beings, and are attached to grossly material things, like health and the houses we live in²⁹.

La soglia su cui sostare, la tela di ragno da tessere, il confine da vivere e superare: queste sono solo alcune delle immagini metaforiche finora presenti in questo intervento che, come si potrà successivamente notare, sarà punteggiato da queste e altre figure metaforiche. A conclusione di questa prima zona di discorso, voglio subito aggiungere un'altra metafora che, ritengo, mi consente di modificare un poco la cognizione di *limen*, di matrice lotmaniana cui mi sono riferita finora. L'immagine è quella che — desunta dall'ambito del discorso scientifico — viene suggerita dalla parola *interfaccia*. Naturalmente il termine va inteso nel suo senso letterale: come congegno che permette di allacciare due macchine o sistemi, ciascuno dotato di un proprio linguaggio e di un proprio funzionamento: da una parte l'organizzazione dei significati, dall'altra la dinamica della recezione e della decifrazione.

Come nel caso del concetto di confine lotmaniano,

²⁸ *Id.*, p. 305.

²⁹ Harmondsworth, Penguin Books, 1983, pp. 43-44.

anche nel caso dell'idea di interfaccia si può parlare di un vero e proprio filtro che traduce un dato nell'altro. Tuttavia, come s'è visto dagli esempi proposti precedentemente, questo congegno bilinguistico funge da filtro nello stesso tempo in cui trasforma: qualcosa che, allineando a un universo di discorso un sistema di istruzioni, e a un sistema di istruzioni lo spazio di una lettura concreta, permette di passare dal primo termine all'ultimo e viceversa. Il transito ha luogo non in forza di una mera giustapposizione, bensì grazie all'esistenza di un'area chiamata espressamente a mediare tramite la complessa operazione del doppio confronto.

Ripensiamo per un momento alla vicenda delle donne di Greenham Common: ritengo che sia abbastanza agevole visualizzare l'idea di questo *doppio confine*, di questa interfaccia che — se per un verso sottolinea quanto viene narrato — per altro verso prepara l'ingresso in campo di coloro ai quali si narra. Si dovrà convenire, allora, che il testo non si orienta semplicemente verso l'interlocutore, ma si addentra — modificandolo — nel campo che quest'ultimo produce.

Credo che quanto sostiene Casetti nel suo *Dentro lo sguardo* a proposito del linguaggio comunicativo del film possa accogliersi, fruttuosamente, anche per illustrare adeguatamente il tipo di proposta interpretativa che avanzo circa la presenza e la funzione del doppio confine nella scrittura femminile:

Il risultato della doppia manovra promossa dall'interfaccia è di soddisfare tutte le condizioni dell'impresa ermeneutica. Da un lato abbiamo infatti la possibilità di ripercorrere il testo dal suo interno: a partire da quanto vi viene rappresentato, arriveremo a mettere in luce le istruzioni che esso offre, le consegne che lo punteggiano, insomma le chiavi di cui esso stesso si è dotato. Dall'altro lato abbiamo la possibilità di affrontare il testo dall'esterno: a partire dalle sue sporgenze e dai suoi aggetti, arriveremo a confrontarlo con lo spazio che gli si spalanca davanti, e cioè con un'area che è sì inesauribile e sfuggente, ma che è anche il luogo di un arresto [...] e di un nutrimento [...], di un radicarsi e di un ripartire. Soprattutto, abbiamo la possibilità di compiere

i due percorsi — dal « dentro » al « fuori » e viceversa — in perfetta sincronia: essi sono infatti assolutamente complementari³⁰.

La doppia transitabilità cui si riferisce Casetti mette in evidenza — ancor più di quanto era possibile intravedere nell'adozione della nozione lotmaniana di confine — che un testo non può che essere interpretato *contestualmente* nel suo farsi e nel suo darsi: come atto di scrittura e come messaggio testuale da leggere e da decifrare.

L'intera vicenda delle donne di Greenham Common — se vista in tale prospettiva — si manifesta, dunque, come atto di scrittura e come prodotto testuale che si offre a un 'lettore' idealmente nascosto fra le sue stesse pieghe, generato nelle sue movenze e dai suoi ritmi. La questione del superamento del confine maschile diviene più densa di significati, quando si consideri che il percorso della scrittura femminile realizzato — pur seguendo fedelmente (imitando, di fatto) il tracciato del discorso testuale inscritto dalla cultura maschile sul terreno della base militare di Greenham Common — rinuncia alla logica, alla geometria e alla serrata razionalità ivi sottese. Anzi, la scrittura delle donne rovescia quei canoni compositivi, sottoponendoli a blanda parodia; la tenue e flessibile tela di ragnò che si abbarbica al forte reticolato di filo spinato è tessuta con fili di lana multicolori, decorati con fotografie di donne e bambine, con immagini di animali simbolici (colombe, serpenti, ragni) ritagliati nella carta. Il reticolato *nuovo* che nasce non resta immobile e, anzi, sembra dotato di una vitalità inarrestabile: esso ondeggiava lievemente al soffio del vento, si muove al passaggio di coloro che affollano il campo dall'esterno e dall'interno e, in ultima istanza, vive e parla un linguaggio alternativo. L'energia che lo percorre sconfigge il rigido recinto militare, il cui confine è simbolicamente annullato dal ritmo e dai movimenti della scrittura fantastica femminile: i due sistemi sono allacciati fra di loro, comuni-

³⁰ F. Casetti, *Dentro lo sguardo*, Milano, Bompiani, 1986, pp. 146-147.

cano fra di loro in un complesso movimento relazionale che riguarda la differenza del come si osserva e si descrive un qualcosa.

La trasgressione del Confine si manifesta, allora, nella sua maggiore complicità e si presenta, pertanto, non solo come storia di un arretramento e di un avanzamento, bensì come operazione di uno scambio che interagisce nei due sensi.

3. « *All the World's a Closet* »: ovvero, la scrittura segreta

Forse un altro esempio — preso questa volta dalla letteratura inglese del Settecento — potrà rendere concreto e più comprensibile il discorso che sto elaborando. Il testo cui intendo riferirmi è *Clarissa Harlowe* (1747, 1748), il secondo celebre romanzo del più 'femminile'³¹ dei narratori di quell'epoca. Questo denso scritto narrativo — incentrato come è sul conflitto generazionale fra Clarissa e la sua famiglia, fra Clarissa e il suo seduttore e sulla solidarietà femminile fra Clarissa e Anna Howe — illustra molto bene il tema del rapporto dialettico che s'instaura fra la norma culturale vigente e le sue trasgressioni, fra le strategie di dominio praticate dalla scrittura egemone e quelle ribelli, proprie di culture *altre*, in formazione e ancora marginali. Queste culture emergenti che, nell'opera richardsoniana, trovano forma e sostanza nella figura femminile di Clarissa e nelle lettere che ella scrive si rifiutano di essere lette e interpretate alla luce di criteri etici ed estetici che sono loro estranei e che, in

³¹ In questa prospettiva, appaiono molto pertinenti le ipotesi di interpretazione del testo richardsoniano inteso come terreno di scontro di sistemi di significazione diversi e in costante opposizione dialettica. Si vedano, per esempio, gli studi di: W. B. Warner, *Reading «Clarissa»: The Struggles of Interpretation* (New Haven, Yale University Press, 1979), T. Eagleton, *The Rape of Clarissa* (Oxford, Blackwell, 1982), T. Castle, *Clarissa's Ciphers: Meaning and Disruption in Richardson's «Clarissa»* (Ithaca, Cornell University Press, 1982) e, di recente, il saggio di A. J. Scheiber su « 'Between Me and Myself': Writing as Strategy and Theme in *Clarissa* » (in *TSL*, vol. 30, n. 4, Winter 1988, pp. 496-509).

realtà, mirano a sottoporle a processi centripetanti di semiotizzazione. Il punto nodale del problema con Clarissa è che ella — nello sfuggire a tutte le imposizioni dei ruoli che la cultura patriarcale circostante vorrebbe imporle come 'naturali' — dà origine a una nuova cultura, si confronta e si scontra mortalmente con l'antica, riuscendo tuttavia ad affermare i suoi valori.

Ogni fase di questo conflitto — che, come è noto, investe tutti gli aspetti dell'esperienza umana di Clarissa — svela la pericolosità di un sistema culturale diverso che, proprio a causa della sua differenza, va sottoposto ad attento e costante monitoraggio. Tale controllo è esercitato da ogni singolo membro della famiglia Harlowe e, naturalmente, da Lovelace. Ed è estremamente interessante che tale prudente controllo si eserciti, in primo luogo, sulla scrittura di Clarissa.

Come si sa, la famiglia Harlowe dà mandato a Clarissa di intrattenere una corrispondenza epistolare con Lovelace, corrispondenza che dovrebbe fornire informazioni sui luoghi e sui costumi dei paesi visitati durante il suo « grand tour, as it is called »³². Lo zio Hervey le assegna tale compito pubblicamente:

He consented, on condition that I would *direct* his subjects, as he called it; and thought his narratives might be agreeable amusements in winter evenings; and that he could have no opportunity particularly to address me in them, since they were to be read in full assembly before they were to be given to the young gentleman, I made the less scruple to write, and to make observations and put questions for our further information. Still the less perhaps as I love writing; and those who do, are fond, you know, of occasions to use the pen; [...] ³³.

Naturalmente, l'indifferenza esibita dai due interlocutori è tutt'altro che tale e, al controllo sulla scrittura, subentra immediatamente l'interdetto. Dapprima, il divieto si manifesta in maniera obliqua:

³² S. Richardson, *Clarissa or, The History of a Young Lady*, a cura di J. Butt, London, Dent, 1967, vol. I, lett. iii, p. 12.

³³ *Idem*, p. 13.

Now and then indeed, when I observed that their vehemence carried them beyond all bounds of probability in their charges against him, I thought it but justice to put in a word for him. But this only subjected me to reproach, as having a prepossession in his favour which I would not own. So that when I could not change the subject, I used to retire either to my music or to my closet ³⁴.

Successivamente, la spontanea ricerca di riparo fra le mura sicure del *closet* — da parte di Clarissa — diviene qualcosa di diverso in cui la fanciulla non ha diritto di scelta: la famiglia Harlowe si appropria della sua azione e la traduce in ordine di confinamento, divieto di comunicare di persona e per lettera con coloro che si situano fuori da Harlowe Place ³⁵. Tuttavia, Clarissa è decisa a trarre tutti i vantaggi che potrà da quella ingiusta situazione e il suo *closet* diverrà la sua officina segreta, il laboratorio in cui prenderanno forma e s'intrecceranno i fili della sua ragnatela, del suo testo.

Luogo di imprigionamento, il *closet* diviene — metaforicamente — luogo di ri-nascita e di autonomia di pensiero. In quel luogo, Clarissa intende proseguire in una disobbedienza che è — dal suo punto di vista — solo fedeltà a principi morali chiari, che è solo rispetto del suo sistema di valori e di credenze.

Ad Anna Howe confida: « I find, by a few words which dropped unawares from my aunt, that they have all an absolute dependence upon what they suppose to be a meekness in my temper. But in this they may be mistaken [...] » ³⁶. È una sfida che, inoltre, si fa sempre più tenace nel corso del tempo e che la rende sempre più ribelle alle leggi di casa Harlowe. È sempre ad Anna Howe che ella scrive:

Wonder not, my dear, that I, who used to chide you for these sort of liberties with my relations, now am more undutiful than you ever was unkind. I cannot bear the thought of being deprived

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Idem*, lett. viii, p. 34-35.

³⁶ *Idem*, lett. ix, p. 37.

of the principal pleasure of my life, for such is your conversation by person and by letter³⁷.

Non potendo rinunciare al piacere della scrittura e della comunicazione con gli altri, Clarissa deve ricorrere al sotterfugio, alla complicità di una fidata cameriera e a un nascondiglio sicuro dove depositare le sue riflessioni, elaborate nel *closet*, e dove ricevere i messaggi esterni da decifrare nel segreto del *closet*. Nessun luogo è, paradossalmente, più sicuro — come canale di comunicazione — del giardino della casa paterna:

The lane is lower than the floor of the wood-house, and in the side of the wood-house the boards are rotted away down to the floor for half an ell together in several places. Hannah can step into the lane and make a mark with chalk where a letter or parcel may be pushed in under some sticks, which may be so managed as to be an unsuspected cover from the written deposits from either³⁸.

Ma vi sono altre lettere che Clarissa scrive nel segreto del suo *closet*: sono quelle che ella invia a Lovelace. Sono quelle lettere (anzi, la loro copia) — insieme a quelle che Lovelace le scrive a sua volta — che le vengono sottratte dalla madre, la quale le ispeziona, ne approva i contenuti e gliele restituisce, imponendole nel contempo di interrompere la corrispondenza pericolosa³⁹. L'ordine, naturalmente, è del padre ed è significativamente trasmesso a Clarissa dal fratello, dalla sorella e, infine, dalla madre⁴⁰.

È inevitabile che Clarissa trasgredisca il divieto; è dalla trasgressione che scaturisce qualcosa di nuovo che turba la quiete degli Harlowes e l'anima della stessa Clarissa. Lo scambio epistolare tra una figlia ribelle e un corteggiatore libertino diviene narrazione di una tragica storia — il romanzo di *Clarissa Harlowe* — e si costituisce

³⁷ *Idem*, p. 38.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Idem*, lett. xvii, p. 84.

⁴⁰ *Idem*, lett. viii, pp. 34-35; lett. xvi, pp. 76-77; lett. xvii, pp. 80-83.

in luogo insidioso di scambio di desideri non autorizzati. La corrispondenza epistolare si trasforma in ardita scena della scrittura-e-della-lettura dei desideri polarizzati, maschile e femminile, e delle sottese strategie retoriche e ideologiche dei conflitti sessuali. Le lettere di Lovelace si propongono come un insieme artefatto che vuole far pervenire a Clarissa un messaggio che è insieme persuasivo e seducente; le lettere di Clarissa si prospettano come risposta, altrettanto urgente, che si esprime come dissuasione e resistenza⁴¹. Il testo che si sprigiona da tale erotica corrispondenza, tutta giocata sul filo del *limen* fra lecito e trasgressivo, sfugge al monitoraggio degli Harlowes e, anzi, si manifesta come minaccia concreta, capace di far crollare l'etica del profitto e dell'utile, della rispettabilità su cui la *famiglia* Harlowe ha basato la sua ragion d'essere e costruito la sua immagine.

Il testo che i due giovani producono è però il risultato di una asimmetrica articolazione dei desideri dei due partecipanti: il rapporto epistolare fra i due corrispondenti si evolve — ancora più marcatamente dopo la fuga di Clarissa dalla casa paterna — in modo ineguale, perché è sempre Lovelace a spingere la fanciulla alla scrittura; ed è sempre Lovelace pronto a intercettarla e a interdirla⁴². Soltanto con la morte di Clarissa potrà, forse, emanciparsi e divenire, a pieno titolo, *autrice* della storia che narra della sua vita e della sua morte.

Prima di quel momento estremo, il problema che le si era prospettato chiaramente era stato uno di dominio e di egemonizzazione: da una parte c'era Lovelace il quale — guidato nella sua condotta dalle norme di appartenenza a un mondo letterario decadente (quello dei *rakes* dell'età della Restaurazione) e a un ruolo sessuale che già

⁴¹ Su questo aspetto, si veda l'intrigante discussione proposta da Nancy K. Miller nel suo *The Heroine's Text* (New York, Columbia University Press, 1980, p. 150 e le pagine dedicate a « The Misfortunes of Virtue: I *Clarissa* », pp. 83-95, ma *passim*).

⁴² È interessante notare che Lovelace ama leggere le lettere che Clarissa scrive ad altri; egli desidera intercettarle (*Clarissa*, cit., vol. II, p. 272).

in partenza lo designava come vincitore — adeguava la sua scrittura e i suoi modi di agire in maniera logicamente conseguente; dall'altra parte (quasi in posizione speculare) si poneva Clarissa stessa la quale — pur dominata dalle regole comportamentali vigenti in una società e in una famiglia patriarcali — era spinta dalla sua eccezionalità a scrivere e a comportarsi *diversamente*, fino alla morte⁴³.

È dalla morte che si genera una scrittura nuova, altra, desiderante, che svela i movimenti interiori di un animo che gradualmente e dolorosamente acquisisce conoscenza di sé e della qualità del rapporto con gli altri nel tragico itinerario che la sospinge fuori dalla vita. È qui, in maniera emblematicamente forte, che Clarissa si erge a modello esemplare, nella sua individualità di soggetto, capace non soltanto di leggere e decifrare quanto gli altri scrivono su di lei e sul mondo, ma anche di « scrivere la lettura »⁴⁴ e di costituire così anche un pub-

⁴³ La prima lettera con cui si apre il romanzo, scritta da Anna Howe a Clarissa, rende subito conto delle doti eccezionali di Clarissa: « You see what you draw upon yourself by excelling all your sex. Every individual of it who knows you, or has heard of you, seems to think you answerable to *her* for your conduct in points so very delicate and concerning.

Every eye, in short, is upon you with the expectation of an example » (*op. cit.*, vol. I, lett. i, pp. 2-3).

L'intera lettera xxxi, scritta da Lovelace all'amico Belford, è tutta basata sul fatto che la virtù e la eccezionalità di Clarissa — per essere credute reali — debbono essere messe alla prova (*Idem*, lett. xxxi, pp. 142-152).

⁴⁴ È quanto riesce a realizzare, in pieno, Clarissa nell'intrecciare la corrispondenza con Anna Howe e con altri personaggi del romanzo; la sua lettura delle lettere altrui la stimola alla scrittura e, a sua volta, la lettura che gli altri fanno della sua scrittura diviene stimolo alla loro scrittura. Ne deriva una concezione dello scambio epistolare che, implicando anche l'elemento del piacere nella scrittura e nella lettura similmente, diviene vero e proprio lavoro esegetico. Come osserva Barthes, « leggere vuol dire far lavorare il nostro corpo (la psicanalisi ci insegna che il corpo è ben più della nostra memoria e della nostra coscienza) in corrispondenza al richiamo dei segni del testo, di tutti i linguaggi che

blico extratestuale, fatto certamente di lettrici, ma sicuramente alimentato da una folta schiera di lettori⁴⁵. Questo è, senza alcun dubbio, un grande pregio e una grande affermazione per Clarissa e, nel contempo, può esser letto anche come un certo timore — da parte del Richardson — nei riguardi dell'ingresso della donna scrittrice nel mondo delle lettere⁴⁶. Eppure, un dubbio si insinua, generato da alcune riflessioni di N. Miller proprio su questi punti. Scrive Miller:

It seems to me [...] that the text of feminine surrender must be seen as at least a double fiction: a masculine representation of female desire produced ultimately for an audience not of women readers, but of men. The victory sought on paper, I think, is auto-referential: a self-congratulatory and self-addressed performance destined to be celebrated by other men; an anxious simulation of alterity that would rewrite otherness as sameness. The femino-centric text made one of the great traditions of the novel possible: women are its predominant signifiers, but they are also its pretext⁴⁷.

Può darsi che il giudizio di Miller sia eccessivamente severo e può darsi che tale posizione possa in qualche modo essere mitigata con l'ausilio di ulteriori riflessioni su un tipo di scrittura *sui generis* che Clarissa adotta, alla sua morte e cioè quando esce dal suo *closet* (in ognuno degli ambienti in cui viene di volta in volta confinata nel corso della storia) per entrare — a mo' di *testo epistolare* allegorico — nella *busta* emblematica che è il celebrato e misterioso *coffin* che — proprio come una let-

lo attraversano e che formano in un certo senso la profondità cangiante delle frasi » (« Scrivere la lettura », in *Il brusio della lingua*, Torino, Einaudi, 1988, p. 25).

⁴⁵ Cfr. N. K. Miller, *op. cit.*, p. 150 e pp. 153-158 e J. Stratton, *The Virgin Text*, Brighthelm, The Harvester Press, 1987, pp. 133-134.

⁴⁶ L'epistolario di S. Richardson mostra tale atteggiamento di paterno incoraggiamento e di simpatia nei confronti delle sue numerose corrispondenti. Si veda, però, il commento molto severo di J. Spencer nel suo *The Rise of the Woman Novelist. From Aphra Behn to Jane Austen*. Oxford, Blackwell, 1986, p. 80. Cfr. anche J. Stratton, *op. cit.*, p. 129.

⁴⁷ N. K. Miller, *op. cit.*, p. 150.

tera — viene spedito a casa Harlowe per l'ultimo suo viaggio⁴⁸. C'è da chiedersi, insomma, se Clarissa — in questa fase finale della sua vicenda — non sfugga al controllo dell'autore ed elabori una sua scrittura altamente trasgressiva, cifrata e surreale, fortemente anticipatrice della scrittura gotica⁴⁹. Come è noto, Clarissa si prepara alla morte con una serie di azioni e di scelte che ritualizzano (e riempiono di profondo senso) i suoi preparativi per allontanarsi dal mondo: il movimento di uscita dalla vita coinvolge l'uso e il significato che viene attribuito alla bara che, alla fine, la racchiuderà come un nuovo e definitivo *closet*. Dapprima, Clarissa dà ordini — ad insaputa di tutti coloro che le sono ora vicini — affinché venga portato nella sua camera da letto lo straordinario *coffin* che ella ha fatto costruire; tale bara subisce una prima, significativa, trasformazione:

It is placed near the window, like a harpsichord, though covered over to the ground: and when she is so ill that she cannot well go to her closet, she writes and reads upon it, as others would upon a desk or table⁵⁰.

In tale funzione essa viene usata, finché Clarissa non è più in grado di tenere in mano la penna per scrivere e, allora, la considera come « her house, as she calls it »⁵¹. Infine, una volta che essa contiene il corpo dell'ormai defunta Clarissa, diviene 'testo' che si offre a molteplici letture, come viene osservato nelle lettere che scrive Morden a commento delle reazioni di tutti coloro che si trovano di fronte il *coffin* con i suoi simboli ed emblemi e con il corpo di Clarissa in esso contenuto⁵². Se è signifi-

⁴⁸ S. Richardson, *Clarissa*, cit., vol. IV, lett. lxxxix, pp. 254-256; lett. xl, pp. 256-259.

⁴⁹ Cfr. J. Stratton, *op. cit.*, pp. 97-204.

⁵⁰ S. Richardson, *Clarissa*, cit., vol. IV, lett. xcvi, p. 271.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Idem*, lett. cxxxix, pp. 390-398 e lett. cxl, pp. 398-404. Si veda, inoltre, il bellissimo capitolo del volume di T. Castle, intitolato « Clarissa's Coffin »; il libro si chiama *Clarissa's Ciphers*, Ithaca, Cornell U.P., 1982.

cativo che sia Morden a fungere da postino dell'ultima lettera di Clarissa, è altrettanto significativo che sia necessaria la scomparsa dell'autrice Clarissa perché emerga ancora più chiaramente una scrittura in grado, anche nella sua indecidibilità, di far nascere un pubblico di lettori che potrebbe vedersi come « quel *qualcuno* che tiene unite in uno stesso campo tutte le tracce di cui uno scritto è costituito »⁵³.

Che Clarissa sia consapevole della funzione che i lettori / le lettrici possono avere nel « leggere la scrittura » è ulteriormente testimoniato dal testamento di cui viene data lettura pubblica da Morden e nel quale Clarissa accetta le pressioni dell'amica Anna Howe che la supplica di lasciarle pubblicare tutte le lettere. Legge con voce malinconica Morden:

Having been pressed by Miss Howe and her mother to collect the particulars of my sad story, and given expectation that I would, in order to do my character justice with all my friends and companions: but not having time before me for the painful task, it has been a pleasure to me to find, by extracts kindly communicated to me by my said executor, that I may safely trust my fame to the justice done me by Mr. Lovelace, in his letters to him my said executor⁵⁴.

Non si tratta solo di rendere giustizia a Clarissa; si tratta, come ella stessa nota, di *comunicare* la sua storia:

And as Mr. Belford has engaged to contribute what is in his power towards a compilement to be made of all that relates to my story, and knows my whole mind in this respect; it is my desire that he will cause two copies to be made of this collection; one to remain with Miss Howe, the other with himself; and that he will show or lend his copy, if required, to my Aunt Hervey, for the satisfaction of any of my family; but under such restrictions as the said Mr. Belford shall think fit to impose; that neither any other person's safety may be endangered, nor his own honour suffer, by the communication⁵⁵.

⁵³ R. Barthes, « La morte dell'autore », in *Il brusio della voce*, cit., p. 56.

⁵⁴ S. Richardson, *Clarissa*, cit., vol. IV, lett. cxlvi, pp. 424-425.

⁵⁵ *Idem*, p. 425.

Non sono soltanto le lettere scritte e ricevute da Clarissa a costituire il romanzo di Clarissa: tutto ciò che Belford — privilegiato *lettore* della mente di Clarissa, privilegiato quasi più di Anna Howe — riterrà opportuno mettere insieme « of all that relates to [her] story » andrà ad aggiungersi a quanto forma il tessuto narrativo della vicenda di questo personaggio esemplare.

Quanto — della storia di *Clarissa* — appartiene all'autrice Clarissa e quanto appartiene ai lettori, interni ed esterni, del testo? Forse, a questi interrogativi si può tentare di rispondere, sia pure sommariamente (dato il carattere di questo intervento) richiamando alla mente la metafora della tela di ragno da cui ero partita all'inizio di questo discorso. Quando Clarissa s'incontra da sola per la prima volta con Lovelace che vuole indurla alla fuga, ecco come viene descritta:

Her morning gown was a pale primrose-coloured paduasoy: the cuffs and robings curiously embroidered by the fingers of this ever-charming Arachne, in a running pattern of violets and their leaves; the light in the flowers silver; gold in the leaves. A pair of diamond snaps in her ears. A white handkerchief, wrought by the same inimitable fingers, concealed — O Belford! what still more inimitable beauties did it not conceal! And I saw, all the way we rode, the bounding heart (by its throbbing motions I saw it!) dancing beneath the charming umbrage⁵⁶.

Bella, seducente ed eccellente nell'arte del ricamo, Clarissa subisce un processo di semiotizzazione da parte del dominatore Lovelace, il quale ne definisce il ruolo di preda desiderabile (come si evince chiaramente dalle parole sopra riportate) e ne determina la sconfitta solo sovrappo-
nendo al nome di Clarissa quello della mitica Aracne. Da questo momento in poi, Lovelace descrive il suo corteggiamento in termini militari, la loro relazione è una

⁵⁶ *Idem*, vol. I, lett. xcix, p. 512.

vera e propria guerra⁵⁷ ed egli stesso è « her emperor »⁵⁸. Ciò stabilito, Lovelace dichiara:

If once thy emperor decrees thy fall, thou shalt greatly fall. [...] thou shalt have cause, never fear, to sit down more dissatisfied with thy stars than with thyself. And come the worst to the worst, glorious terms will I give thee. Thy garrison, with General *Prudence* at the head, and Governor *Watchfulness* bringing up the rear, shall be allowed to march out with all the honours due to so brave a resistance. And all thy sex, and all mine, that hear of my stratagems, and of thy conduct, shall acknowledge the fortress as nobly won as defended⁵⁹.

Il timore di Lovelace si fa più esplicito: « I will see how *her* will works; and how *my* will leads me on. I will give the combatants fair play. And yet, every time I attend her, I find that she is less in *my* power; I more in *hers* »⁶⁰. Clarissa gli oppone resistenza sottraendosi al confinamento dell'idea di femminilità che Lovelace le cuce addosso. Lovelace è, infatti, fiducioso del fatto che Clarissa si comporterà proprio come tutte le altre donne:

But how know I, that I have not made my own difficulties? Is she not a woman? What redress lies for a perpetrated evil? Must she not *live*? Her piety will secure her life. And will not *time* be my friend? What, in a word, will be my behaviour afterwards? She cannot fly me! She must forgive me — and as I have often said, *once forgiven, will be for ever forgiven*⁶¹.

È presto deluso: proprio come la Aracne del mito ovi-

⁵⁷ *Idem*, p. 514: « Thou knowest the whole progress of our warfare: for a warfare it has truly been; and far, very far, from an amorous warfare too. Doubts, mistrusts, upbraidings on her part: humiliations the most abject on mine ».

⁵⁸ *Idem*, p. 513: « They are coming! They are coming! Fly, fly, my beloved creature, cried I, drawing my sword with a flourish, as if I would have slain half an hundred of the supposed intruders; and, seizing her trembling hands, I drew her after me so swiftly that *my* feet, winged by love, could hardly keep pace with *her* feet, agitated by fear. And so I became her emperor ».

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ *Idem*, p. 515.

⁶¹ *Idem*, vol. III, lett. xxviii, p. 191.

diano, Clarissa/Aracne ha imparato a ricamare stoffe e a tessere trame e orditi che competono, per ardire, con gli inganni di Lovelace, il libertino esperto nel progettare disegni e nell'intrecciare intrighi. La scoperta che Clarissa è in grado di tenergli testa e forse di superarlo in bravura lo manda su tutte le furie. Come Atena, egli intende vendicarsi:

I'll teach the dear charming creature to emulate me in contrivance! I'll teach her to weave webs and plots against her conqueror! I'll show her, that in her smuggling schemes she is but a spider compared to me, and that she has all this time been spinning only a cobweb!⁶²

Non contento di pronunciare minacce, non soddisfatto di promettere che eseguirà quella che egli ritiene la 'giusta' punizione (= lo stupro) in cui incorre colei che svolge compiti che non le competono e che trasgredisce tabù naturalmente imposti al suo essere donna, Lovelace procede allo smantellamento del mitico universo evocato con la voce *Arachne*. Quasi che si sia reso conto d'un tratto che Clarissa può, infatti, comportarsi come quella figura antica e può quindi assurgere a modello esemplare nella sua ribellione, Lovelace decide di scambiarsi di posto con Clarissa-donna-ragno: i ruoli vengono rovesciati e se Lovelace si trasforma in ragno, non è certo per venire schiacciato e sconfitto; egli è un ragno predatore, pronto a far cadere nella sua ragnatela Clarissa che si ritrova metamorfosata — nell'immaginazione di Lovelace — non in Atena, bensì in una sciocca mosca.

But what shall I do with this admirable creature the while? Hang me, if I know! For, if I stir, the venomous spider of this habitation will want to set upon the charming fly, whose silken wings are already so entangled in my enormous web, that she cannot move hand or foot: for so much has grief stupefied her, that she is at present as destitute of will as she always seemed to be of desire. I must not therefore think of leaving her yet for two days together⁶³.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ *Ibidem*.

Pur intrappolata e rinchiusa in luoghi orribili e degradati, Clarissa riuscirà — come s'è visto — a elaborare un vocabolario cifrato, a tessere un discorso narrativo che, muovendosi fra incespicamenti e parti segrete e contraddittorie, segnala la nascita di una scrittura autonoma che diviene, a mano a mano che procede verso la conclusione (parallelamente con il declino fisico e mentale, nonché con la morte, di Clarissa), frammentaria, repressa. « — But I am very ill — I must drop my pen — A sudden faintness overspreads my heart — Excuse my crooked writing! Adieu, my dear! — Adieu! »⁶⁴. Più tardi, scriverà ancora: « Something that seemed totally to overwhelm my faculties — I don't know how to describe it — I believe I do amiss in writing so much »⁶⁵. Siamo giunti al problema dell'indicibile, del rimosso: siamo giunti già alle soglie della simbolizzazione inconscia della scrittura. Il corpo di Clarissa, ormai defunta, diviene messaggio scritto, lettera che aspetta soltanto di essere letta.

4. Alcune note conclusive

Bisognerà attendere il trascorrere del secolo diciottesimo e di tutto l'Ottocento e giungere fino ai limiti del secolo ventesimo per poter seguire ancora questo tipo di tematica. Toccherà ancora una volta a un romanziere, a Thomas Hardy, dar corpo — sia pure con ironico e umoristico divertimento — alle paure di coloro che temono la doppia trasgressione della scrittura femminile.

Mi riferirò molto brevemente al racconto « An Imaginative Woman », incluso nella raccolta *Life's Little Ironies*⁶⁶. Il racconto, scritto fra il 1888 e il 1893, narra della vita e della morte di Ella Marchmill, moglie delusa⁶⁷, frustrata nelle sue aspirazioni di poetessa⁶⁸ e pronta a inna-

⁶⁴ *Idem*, p. 178.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ T. Hardy, *Life's Little Ironies*, London, Macmillan, 1956.

⁶⁷ *Idem*, p. 4.

⁶⁸ *Idem*, p. 7 e p. 9.

morarsi di un poeta di successo, tale Robert Trewe⁶⁹; con questo poeta Ella (quasi una paradigmatica *Illa*)⁷⁰ intraprende una corrispondenza epistolare⁷¹ che la compensa dello stanco rapporto affettivo con il marito William, « a gunmaker »⁷², e che ben presto diventa fortemente erotica⁷³. Lo scambio delle lettere galeotte fra Ella e Robert Trewe, la caparbia con cui ella continua a scrivere poesie mediocri, la straordinaria coincidenza di occupare, durante le vacanze estive, proprio l'appartamento abitato durante l'anno dal poeta, la scoperta emozionante di versi evidentemente tracciati — nel pieno dell'ispirazione — dalla mano dell'insonne poeta sulla parete sopra il letto⁷⁴, la fotografia del poeta che, scivolata da dietro un ritratto della famiglia reale, è tenuta gelosamente custodita sotto il guanciale⁷⁵ e la pubblicazione di versi che Ella firma con lo pseudonimo maschile di John Ivy⁷⁶: tutto ciò conduce a un'atmosfera surreale, piena di desideri mai vissuti, se non nel sogno più audace, un'atmosfera che — pur greve di forte passionalità — rivela qualcosa di molto sconcertante. La prima volta che Ella ha davanti a sé la fotografia di Robert Trewe (mai nome fu più appropriato, quando si pensi all'ironia dell'insieme), non può fare a meno di pensare:

Ella murmured in her lowest, richest, tenderest tone: 'And it's you who've so cruelly eclipsed me these many years!'

As she gazed long at the portrait she fell into thought, till her eyes filled with tears, and she touched the cardboard with her lips. Then she laughed with a nervous lightness, and wiped her eyes⁷⁷.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ Cfr. il bel saggio di D. C. Stanton, « Difference on Trial », in *The Poetics of Gender*, cit., pp. 157-182, che discute le teorie di Cixous, Irigaray e Kristeva pertinenti al discorso svolto sopra.

⁷¹ T. Hardy, *Life's Little Ironies*, cit., p. 21.

⁷² *Idem*, p. 4.

⁷³ *Idem*, p. 13 e pp. 15-17.

⁷⁴ *Idem*, pp. 10-11 e pp. 16-17.

⁷⁵ *Idem*, p. 14.

⁷⁶ *Idem*, p. 8.

⁷⁷ *Idem*, p. 16.

Un brivido corre lungo la schiena di chi legge: come non pensare all'immagine della donna-vampiro, cara a tanta letteratura romantica?⁷⁸ Come non pensare — come opportunamente suggeriscono Gilbert e Gubar —⁷⁹ ai versi della breve poesia, dello stesso Hardy, intitolata *The Ivy-Wife* (1898) (lo pseudonimo scelto da Ella è John Ivy): essi sembrano un'ulteriore trasposizione della vicenda di Ella su un piano simbolico. Anche *The Ivy-Wife* parla d'amore e di morte.

In new affection next I strove
To coll an ash I saw,
And he in trust received my love;
Till with my soft green claw
I cramped and bound him as I wove...
Such was my love: ha-ha!

By this I gained his strength and height
Without his rivalry.
But in my triumph I lost sight
Of afterhaps. Soon he,
Being bark-bound, flagged, snapped, fell outright,
And in his fall felled me!⁸⁰

Certo, la poesia sembra essere ancora più crudele e decadente: ma possiamo ritenere che essa sviluppi la medesima tematica della storia di Ella Marchmill. Pur senza incontrarsi mai con il poeta, Ella provoca, attraverso la sua scrittura (che egli non apprezza e, forse, teme inconsapevolmente), il declino misterioso di Robert Trewe che alla fine si toglie la vita⁸¹.

Ancora una volta — come nel caso di *Clarissa* — sessualità, scrittura e tragica conclusione dell'esistenza sono strettamente intrinseche. Accanto al cadavere del poeta si rinviene l'ultima sua raccolta di versi, *Lyrics to a Woman*

⁷⁸ Si veda M. Praz, *Il patto con il serpente*, Milano, Mondadori, 1973.

⁷⁹ S. M. Gilbert e S. Gubar, « Tradition and the Female Talent », in *The Poetics of Gender*, cit., pp. 191-194, soprattutto, ma *passim*.

⁸⁰ T. Hardy, « The Ivy-Wife », in *The Complete Poems*, a cura di J. Gibson, New York, Macmillan, 1976.

⁸¹ T. Hardy, *Life's Little Ironies*, cit., pp. 23-25.

Unknown, che ha riscosso notevole successo e che evidentemente è dedicata a Ella, come la lettera che viene letta durante l'inchiesta, pubblicamente.

I have long dreamt of such an unattainable creature, as you know; and she, this undiscoverable, elusive one, inspired my last volume; the imaginary woman alone, for, in spite of what has been said in some quarters, there is no real woman behind the title. She has continued to the last unrevealed, unmet, unwon⁸².

La lettera comincia con un « 'DEAR —, —' ». Dopo, Ella — ora in attesa della nascita di un quarto figlio — diviene terribilmente triste e malinconica, ai limiti della necrofilia⁸³. Il colpo di scena, lungamente atteso dai lettori, si verifica quando, nel dare alla luce il bambino, Ella muore. Il figlio è la replica del poeta, come potrà constatare — prove alla mano — l'ormai sospettoso marito che, comunque, è già convolato a seconde nozze.

'I'm damned if I didn't think so!' murmured Marchmill. 'Then she *did* play me false with that fellow at the lodgings! Let me see: the dates — the second week in August... the third week in May. ... Yes... yes... Get away, you poor little brat! You are nothing to me!'⁸⁴.

Il bambino, scacciato perché illegittimo figlio di un'unione mai accaduta e trasgressiva oltre ogni dire, è immagine di una nascita non autorizzata. La scrittura illegittima viene dunque ripudiata. Non così avverrà in seguito.

La scrittura della donna — come opportunamente è dimostrato anche dall'uso della metafora della maternità che molte autrici e studiose del femminile, nostre contemporanee, impiegano — è *écriture féminine* e, di più, anche *écriture au maternel*⁸⁵.

⁸² *Idem*, p. 27.

⁸³ Si vedano le varie scene che si svolgono, in rapida sequenza, nel cimitero dove viene sepolto il poeta, a casa di Ella (quando ella riceve una ciocca dei biondi capelli del poeta defunto) ove il pianto della donna appare inspiegabile agli occhi del marito (*Idem*, pp. 25-28).

⁸⁴ *Idem*, p. 31.

⁸⁵ Cfr. D. C Stanton, art. cit., pp. 174-175.



Prof. Francesco Gallo

Via Mezzocannone, 39 - NAPOLI

Tip. Laurenziana - Napoli - luglio 1990

ISSN: 0391-5956

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

anglistica

direttore, Fernando Ferrara

COMITATO DI REDAZIONE

Lidia Curti, Laura Di Michele, Fernando Ferrara e Marina Vitale
Per ogni anno solare è prevista la pubblicazione di tre fascicoli.
XXXI, 3 1988

INDICE

ARTICOLI E SAGGI

<i>Premessa</i>	pag. 5
A. Iandiorio, <i>L'enigma dell'androginia in Twelfth Night</i>	» 7
V. Monaco, <i>La traduzione in napoletano di The Tempest</i>	» 37
A. Morelli, <i>Dalla parola alla spada. La retorica del conflitto in King Lear</i>	» 51
M. G. Mossa, <i>Timon of Athens o delle opposizioni</i>	» 71

RECENSIONI

E. Gaskell, <i>Storie di bimbe, di donne, di streghe</i> , Firenze, Giunti, 1988 (S. Manferlotti)	» 105
J. E. Howard (a cura di), <i>Shakespeare Reproduced. The Text in History and Ideology</i> , London, Methuen, 1987; G. Holderness (a cura di), <i>The Shakespeare Myth</i> , Manchester, Manchester U.P., 1988 (L. Di Michele)	» 107
S. Kern, <i>Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra '800 e '900</i> , Bologna, Il Mulino, 1988 (M. Bencivenga)	» 115
INDICE DELL'ANNATA XXXI (1988)	» 117

ANNALI

AION

anglistica

anglistica

REDAZIONE
SHAKESPEARIANE