

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.

XXXII, 1

1989

INDICE

ARTICOLI E SAGGI

- Flora de Giovanni, *E. M. Forster e la fine del mito classico* pag. 7
Livia Fascia, *Nuovi itinerari del sapere rinascimentale: Richard II e A Treatise of Melancholie* » 47
Maria Cristina Galizia, *Il futuro prossimo di John Brunner e la fantascienza della 'New Wave' britannica* » 67
Olimpia Guitto, *The Farther Adventures of Robinson Crusoe di Daniel Defoe: descrizione delle strutture formali* » 101
C. Maria Laudando, *L'avventura 'eccentrica' di Yorick nel Tristram Shandy* » 125

RECENSIONI

- S. Geewal *et al.* (a cura di), *Charting the Journey* (M. H. Laforest) » 153
J. Lamb, *Sterne's Fiction and the Double Principle* (C. M. Laudando) » 157

AION

anglistica

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

XXXII, 1

anglistica



IST. UNIV. ORIENTALE

N. Inv. 53610

Dipartimento di Studi letterari
e linguistici dell'Occidente.

NAPOLI 1989

articoli e saggi

Il complesso problema del rapporto fra l'arte, narrativa e drammatica, e il mondo ivi rappresentato costituisce l'elemento unificante che collega i saggi contenuti in questo fascicolo di Anglistica. Le categorie della rappresentazione e della rappresentabilità del dramma e del romanzo sono infatti alla base delle analisi dei saggi che spaziano dal tardo-Rinascimento (Nuovi itinerari del sapere rinascimentale: Richard II e A Treatise of Melancholie) al Settecento (The Farther Adventures of Robinson Crusoe di Daniel Defoe; L'avventura 'eccentrica' di Yorick nel Tristram Shandy), ai primi anni del secolo ventesimo (E.M.Forster e la fine del mito classico) fino alla prima metà degli anni '70 del Novecento (Il futuro prossimo di John Brunner e la fantascienza della 'New Wave' britannica).

Con il suo studio sulle relazioni fra il testo shakespeariano del Richard II e il Treatise of Melancholie che Timothy Bright dedicò a una puntuale analisi della dimensione malinconica della natura umana, Livia Fascia suggerisce una lettura interpretativa che tiene conto della malinconia come espressione di una malattia latente, nelle motivazioni politiche e comportamentali, del protagonista del Richard II.

Dal canto suo, Flora de Giovanni - nel delineare e discutere le trasformazioni della scrittura

narrativa di E.M. Forster negli anni '10 del Novecento - dimostra come l'autore, dapprima affascinato dal mito ellenico (che si propone ai suoi occhi come efficace risposta alternativa all'ideologia del progresso), se ne distacca successivamente, ritenendolo oramai (all'epoca di The Longest Journey) inadeguato a interpretare l'universo sociale circostante.

I saggi di Olimpia Guitto (sulle Farther Adventures of Robinson Crusoe) e di Maria Laudando (sul Tristram Shandy) affrontano problemi strettamente connessi con l'arte del racconto: nel primo saggio, l'autrice scopre un Defoe particolarmente attento alle questioni di natura formale e teso alla ricerca di soluzioni stilistiche e narratologiche adatte a illustrare la dimensione metalinguistica del testo; nel secondo saggio l'autrice si dedica all'analisi del romanzo di Sterne, inteso come una protratta discussione metanarrativa che coinvolge l'intero processo della scrittura, il rapporto con le arti coeve e con i codici - narrativi e drammaturgici - della tradizione (Corneille e Shakespeare, soprattutto).

Infine, Maria Cristina Galizia si occupa - nel saggio sulla narrativa fantascientifica di John Brunner - degli sperimentalismi formali di un autore che, sulla scorta delle indicazioni narrative di Dos Passos, elabora un modello di racconto capace di registrare in modo nuovo ciò che accade nel mondo.

E. M. FORSTER E LA FINE DEL MITO CLASSICO

di
Flora de Giovanni
(Napoli)

La compresenza di spinte divergenti all'interno dello stesso sistema culturale è particolarmente evidente nell'età vittoriana, nella cui frastagliata morfologia si scontrano e interagiscono la trionfalistica ideologia dominante — secondo cui l'Inghilterra è avviata a sempre maggiori successi — e la voce dissenziente che paventa l'aridità di un'epoca senza anima e ne profetizza l'imminente decadenza.

Le teorie scientifiche e sociologiche, i ritrovati della tecnica, che la prima corrente esalta come glorificazione dell'onnipotenza umana, sono invece giudicati dalla seconda pericolosi fattori di squilibrio: la macchina, erma bifronte della cultura vittoriana, mostra ad alcuni il volto sorridente e rassicurante del progresso; per altri, invece, prelude alla distruzione della specie.

Molto prima che gli aspetti più vivamente caratteristici dell'epoca siano complessivamente superati per essere sostituiti dal nuovo sistema di cui sono in realtà la continuazione — prima ancora dell'avvicendamento diacronico, dunque — è sul piano della contemporaneità che convivono i contrasti e le lacerazioni. Esemplicazioni visive di tale sincronia di tendenze sono edifici come il Crystal Palace da un lato, e il palazzo del parlamento dall'altro, il cui stile gotico si asserisce in questi anni in un clamoroso revival¹. Il primo, di vetro e acciaio, incon-

¹ Cfr. M. J. Wiener, *English Culture and the Decline of the Industrial Spirit 1850-1980*, Cambridge, Cambridge U.P., 1982, p. 29: « The Gothic revival was the most visible expression of a broader

suetto già nell'impiego dei materiali, richiama in prima istanza la Great Exhibition del 1851 e, per suo tramite, si fa simbolo di un'era votata al 'progresso'; il secondo, tentativo di fuga alla volta di un passato che suggerisce dimensioni di vita più autentiche, sviluppa presto implicazioni di palese opposizione al 'glass monster' e alla cultura che esso rappresenta².

Imperfetti e dunque vivi, ispirati alla natura e capaci di assumere forme sempre nuove³, gli edifici gotici contrastano la fredda precisione e l'anonima simmetria del dilagante prodotto industriale, evocando l'immagine idealizzata di quel Medio Evo caro a Carlyle, Ruskin, Morris e ai Preraffaelliti per la sua qualità artistica e umana. In quest'ottica la città ideale è Oxford, dalla suggestiva atmosfera antica, mentre la metropoli industriale, ancorché motivo di orgoglio per i sostenitori del progresso, è fonte di preoccupazione per la crescita smisurata e sconsiderata, per i ritmi convulsi. La campagna si propone allora come area simbolica alternativa, in cui è possibile realizzare l'incontro con le divinità naturali preposte a tutelare il tempo libero e fluido della fertilità e della fantasia, che i ritmi meccanici della produzione hanno coartato e distrutto⁴. È allontanandosi dalla civiltà industriale, quindi, che si può venire in contatto con la parte più nascosta di sé, con quella più arcaica e arcana che ancora ha bisogno di

movement of reaction to the industrial revolution that traced back to the Romantic poets at the beginning of the nineteenth century ».

² È Augustus Pugin, sostenitore del ritorno al Medio Evo, che definisce il Crystal Palace 'glass monster'.

³ Cfr. J. Ruskin, *The Stones of Venice*, London, Faber & Faber, 1981, pp. 121 ss.

⁴ A proposito dell'impatto della macchina sulla società vittoriana, v. H. Sussman, *Victorians and the Machines*, Cambridge, Mass., Harvard U.P., 1968.

⁵ Cfr. R. L. Stevenson, « Apology for Idlers », in *Virginibus Puerisque*, London, Dent, 1929, p. 48: « Extreme business, whether at school or college, kirk or market, is a symptom of deficient vitality; and a faculty for idleness implies a catholic appetite and a strong sense of personal identity ».

miti e si esprime per loro tramite. Non è un caso, infatti, che la psicanalisi, che comincia a svilupparsi in questi anni, si serva, tra gli altri, anche del linguaggio del mito per formulare e comunicare le sue scoperte. Ma per l'uomo intrappolato nei meccanismi mortiferi del progresso, che nega e soffoca la sua voce più intima, non c'è possibilità di redenzione: a Smiles, interprete e predicatore divulgativo del 'Gospel of Work', di cui era profeta Carlyle, si oppone Stevenson, che difende le ragioni dell'ozio contemplativo e ne afferma la vitalità contro l'impulso coatto all'attività produttiva.

Contro gli eccessi dello scientismo e del naturalismo, si fa strada una tendenza narrativa evocativa e suggestiva, aperta e ricca di sfumature: torna ad affiorare il mito, che non ha valore meramente decorativo né è passione antiquaria, ma si ripropone nella sua originaria funzione sostanziale, tentando di « rappresentare il mondo nel momento in cui cerca di spiegarlo »⁶. È dunque un'alternativa alla lettura scientifica della realtà che si è dimostrata insufficiente a interpretare gli ampi spazi della natura umana, ma è anche reazione al suo linguaggio logico e spoglio, perché è soprattutto racconto, favola, espressione simbolica: in questo momento di crisi gnoseologica per chi non condivide la visione del mondo accreditata dalla cultura dominante, si propone come mezzo di conoscenza e canale di comunicazione.

Il materiale mitologico si arricchisce grazie all'antropologia dell'epoca, che, pur ispirata ai concetti correnti di 'progresso' ed 'evoluzione', diventa una sorgente inesauribile di miti che vanno ad arricchire, variegandolo, un patrimonio ancora esclusivamente classico, per trasformarsi poi nella narrativa dell'epoca⁷. I miti più ripre-

⁶ F. Ferrucci, « Il mito », in *Letteratura Italiana*, Torino, Einaudi, 1986, V, p. 514.

⁷ I due libri fondamentali in tal senso sono *Primitive Culture* di E. B. Tylor (1871) e *The Golden Bough* di J. G. Frazer, pubblicato nel 1890 e poi ristampato nel 1900 con l'aggiunta di un volume.

corsi sono quelli della fertilità, che fanno luce sulle spinte più nascoste dell'uomo, sul suo rapporto con la natura, con l'animalità stessa che è in lui, e consentono, in un'epoca severa come quella vittoriana, di affrontare con delicatezza temi messi all'indice.

Il nuovo corso è inaugurato da Walter Pater che, in *Imaginary Portraits* (1887), isola le vicende mitiche di Dioniso e Apollo dal tempo e dallo spazio di appartenenza e le riformula in un'altra epoca e in un altro luogo, mettendone così in evidenza il valore simbolico eterno e universale. Da questo momento prende forma un preciso filone narrativo in cui figurano con intenti e intensità diversi i nomi più significativi della recente letteratura anglosassone — Lawrence, Forster, Joyce; questa tendenza, che lambisce gli anni trenta del nuovo secolo, inserisce il mito nella contemporaneità negando la sua scomparsa e asserendo la sua vitalità, nell'affermazione del suo valore alternativo: esso torna ad essere una risposta ai quesiti dell'esistenza umana.

I

1. La Scrittura del Mito

Negli anni dieci — gli anni dell'esordio letterario — l'ispirazione di Forster trae spesso spunto dalla tradizione classica⁸: il fascino che il mito greco esercita sull'autore lo spinge a esplorarne le potenzialità significative nel mondo attuale, a coglierne la vitalità non del tutto soffocata dall'incomprensione e dall'ostilità di una cultura abbagliata dal progresso nei suoi eccessi razionalisti e utilitaristi.

⁸ I racconti che riecheggiano il mito classico e le sue atmosfere sono, in ordine di pubblicazione, « Albergo Empedocle » (1903), « The Story of a Panic » e « The Road from Colonus » (1904), « The Curate's Friend » (1907), « Other Kingdom » (1909).

La compresenza di reale e fantastico, che è il tratto caratteristico della scrittura forsteriana⁹, è singolarmente strutturata nei racconti ispirati al mito, in cui il velo di un presente realisticamente descritto si squarcia per fare spazio a suggestioni magiche: la compatta rete ideologica dell'oggi si apre inopinatamente alla pressione dei valori atavici che irrompono nella vita dell'uomo moderno¹⁰.

« Other Kingdom » è un ottimo esempio di tale modalità: questo racconto è la riscrittura puntuale del mito di Apollo e Dafne¹¹. Nel tracciare le linee della sua storia, l'autore tiene conto delle differenti versioni fornite da Ovidio e da Partenio da cui, a turno, trae quei suggerimenti narrativi che gli consentono di aderire al piano della verosimiglianza: con questo espediente Forster riesce a seguire fedelmente il mito — quasi a parafrasarlo — senza concedere nulla alle soluzioni apertamente fantastiche¹².

Il mito è noto: Dafne, una ninfa dei monti, evita il

⁹ Cfr. J. Scherer Herz, *The Short Narratives of E. M. Forster*, London, Macmillan, 1988, p. 25: « What Forster was able to accomplish in his fiction (but Rickie only partially and that posthumously) was the creation of a narrative mode in which Demeter and Aphrodite share the same fictional space as those 'journalistic' phrases. The two realms coexist in the novels so closely and subtly that one never has the sense that one has left the knowable world for some 'other kingdom'. But in the short stories not only are both present, but one can find oneself on the other side of the hedge at the sudden turning of a sentence ».

¹⁰ Per il rifiuto del tempo presente e la ricerca della semplicità del mito, in sintonia con il pensiero di Matthew Arnold, v. A. Wilde, *Art and Order: a Study of Forster*, New York, New York U.P., 1964, pp. 64-5.

¹¹ Pubblicato sulla *English Review* nel 1909, « Other Kingdom » fu in realtà scritto nel 1905, come ho potuto appurare grazie al cortese aiuto di J. Scherer Herz. V. anche E. Heine, 'Introduction', to E. M. Forster, *The Longest Journey*, Abinger Edition, London, Arnold, 1984, p. XLVII.

¹² Cfr. P. Merivale, *Pan the Goat-God: his Myth in Modern Times*, Cambridge, Mass., Harvard U.P., 1969, p. 153: « The problem of 'plausibility', in the sense of a believable relationship between Pan and some representatives of humanity, arises whenever the

matrimonio e vive cacciando nei boschi alla maniera di Artemide. Per sfuggire ad Apollo, che è innamorato di lei e la vuole piegare ai riti dell'amore, si trasforma in altro. Nella versione di Partenio, invece, il mortale Leucippo, caro a Dafne che lo crede donna, scatena la gelosia divina, ma gli dei lo salvano dall'ira di Apollo; l'epilogo rimane invariato.

Tre i personaggi principali di « Other Kingdom » modellati sui protagonisti del mito: Evelyn Beaumont — che allude nel nome alla ninfa dei monti — gioiosa, spontanea, naturale: Harcourt Worters, solido uomo d'affari della City, che è paragonato all'astro solare e dà prova, nel corso della narrazione, di ordine e razionalità apollinei¹³; Ford, protetto di Harcourt Worters e compagno di studi di Miss Beaumont, che, per avere suscitato con il suo amore per lei la gelosia del tutore, viene scacciato. Worters desidera possedere Evelyn totalmente plasmandone i comportamenti e le reazioni: quando l'esercizio del suo diritto di proprietà si fa insopportabile ella scompare senza lasciare traccia durante una corsa nel bosco.

Come si vede chiaramente, la struttura del mito è rispettata, ma il mutamento delle coordinate spazio-temporali (la trasposizione nell'Inghilterra del primo Novecento) dà alla narrazione un nuovo significato, rafforzato anche dalla tematizzazione del meccanismo di interpolazione tra l'attuale e l'antico¹⁴: il racconto ambientato nel

myth is adapted to fiction, a process which involves inevitably some concession, however slight, to the demands of realism ».

¹³ Cfr. E. M. Forster, « Other Kingdom », in *Collected Short Stories*, Harmondsworth, Penguin Books, 1987, p. 76: « I pointed to the pleasant, comfortable landscape, full of cows and carriage-horses out of grass, and civil retainers. In the midst of it stood Mr Worters, radiating energy and wealth, like a terrestrial sun ». Un'altra allusione apertamente ironica alla natura apollinea di Harcourt Worters è la tendenza ad arrossire: cfr. « Other Kingdom », cit., p. 64.

¹⁴ Cfr. P. Gullì Pugliatti, *I segni latenti*, Firenze, D'Anna, 1976, p. 94. Il principio della tematizzazione, è qui applicato alla forma narrativa, invece che a quella drammatica.

presente si apre impercettibilmente al passato, così come la realtà attuale dovrebbe aprirsi agli echi del mito per superare i suoi limiti, per restare viva¹⁵.

Tuttavia un altro mito, citato in apertura del racconto, si rivela utile per l'interpretazione, e anzi offre lo spunto per rileggere la storia di Apollo e Dafne in chiave moderna, come un nuovo apologo sull'avidità punita, tanto più significativo perché recitato nell'epoca dell'utilitarismo: il mito di Mida. Miss Beaumont sfugge il tocco di Harcourt Worters per non essere tramutata in un oggetto di sua proprietà, per non abdicare alla sua autentica natura; il tema della libertà riguadagnata a prezzo della rinuncia agli agi e al prestigio sociale si annuncia già nella dignitosa scelta di Ford ed è prefigurata nel dissidio giocoso sul potere sconfinato di Mida, che ha luogo tra i due giovani¹⁶.

Se nel costruire il suo universo fantastico Forster ha spesso fatto riferimento alla dialettica dei contrari, il principio dello scontro tra mondi antitetici è anche il perno intorno a cui ruota « Other Kingdom », pur senza le sfumature e le diversioni delle opere maggiori, ma anzi

¹⁵ Come sottolineato da J. Scherer Herz, Forster, al di là del *divertissement* letterario, reimpiega il mito per piegarlo alle necessità di un nuovo significato: «...Forster's stories are complex fictions whose significance and accomplishment are far from exhausted by identifying their mythical materials. Indeed, it is precisely because they are strong fictions and not, as they have too often been considered, juvenilia or whimsical exercises in turn-of-the-century Hellenism, that they can sustain an inquiry directed at identifying their multiple levels of meaning and the strategies invented to present (or conceal) those meanings » (*op. cit.*, p. 48).

¹⁶ Cfr. « Other Kingdom », cit., p. 60: « He began to tease her. 'Oh, there's no dodging Midas! He just comes, he touches you, and you pay him several thousand per cent at once. You're gold — a young golden lady — if he touches you'. 'I won't be touched!' she cried, relapsing into her habitual frivolity. 'Oh, but he'll touch you'. 'He shan't!' 'He will!' 'He shan't!' 'He will!' ».

con un certo schematismo, che però dà al racconto grande compattezza e coerenza. Ancor più che di scontro tra mondi, tuttavia, si può parlare di scontro tra miti: da un lato quelli antichi, dall'altro quelli d'oggi, sui quali si fonda saldamente la costruzione ideologica della società moderna — l'utile, il possesso, il rigido razionalismo, il rispetto delle regole sociali. Si definiscono così due aree del sentire, esemplificate rispettivamente da Miss Beaumont e Harcourt Worters, intorno a cui si agglomerano due visioni del mondo con le rispettive epistemi e i rispettivi linguaggi.

L'opposizione tra i due universi si può riassumere in quella tra i termini 'practical' e 'absolute' che costellano il racconto e che si fronteggiano in aperto contrasto nella chiusa di « Other Kingdom »:

'I have guessed it', said Ford.
'So you practically' —
'Oh, no, Mr Worters, you mistake me. I have not practically guessed. I could tell you if I chose, but it would be no good, for she has not *practically* escaped you. She has escaped you *absolutely*, for ever and ever, as long as there are branches to shade men from the sun'¹⁷.

Il mondo di Worters è incentrato caparbiamente sulla necessità di conseguire risultati limitati e definiti che migliorino la qualità esteriore della vita, ma l'avverbio 'practically', come nota J. Scherer Herz, conferisce a questo universo anche il senso di incompiuta approssimazione¹⁸; il mondo di Miss Beaumont, invece, non tollera tempi e spazi circoscritti né sentimenti grettamente esclusivi¹⁹:

¹⁷ « Other Kingdom », cit., p. 85. Il corsivo è mio.

¹⁸ Cfr. J. Scherer Herz, *op. cit.*, p. 32.

¹⁹ A proposito dei limiti temporali, v. la discussione sull'estensione dell'eternità: « 'A wood of my own! Mine for ever'. 'Yours, at all events, for ninety-nine years'. 'Ninety-nine years?' I regret to say there was a tinge of disappointment in her [Miss Beaumont's] voice. 'My dear child! Do you expect to live longer?'. 'I suppose I can't', she replied, and flushed a little. 'I don't know'.

deve spaziare senza confini ed è assoluto ed eterno nella sua aspirazione al contatto primigenio con il cosmo e nella consonanza con le urgenze più autentiche della natura umana. Miss Beaumont, che incarna e sintetizza queste esigenze, diventa metafora del mito stesso, delineando, con la fuga finale, l'impossibilità della sopravvivenza delle suggestioni antiche in un contesto culturale votato ad altri valori.

I tratti mitici dei personaggi sono stemperati e sommersi da notazioni realistiche che, come si è detto, garantiscono la verosimiglianza dell'intreccio. Harcourt Worters è disegnato con acuta cognizione dei meccanismi sociali dell'epoca: i capisaldi del suo universo morale ripercorrono il modello benthamiano, che è poi matrice fondamentale dell'ideologia vittoriana²⁰. Egli si rapporta all'esterno esclusivamente in termini economici: domina infatti persone e luoghi con la forza del denaro, concepisce tutto, anche l'amore per Evelyn, come utile e possesso²¹. Nel suo mondo — secondo la discutibile equazione imperialista — conoscere significa possedere, segnare confini, imporre il proprio marchio distintivo, che è poi quello del

'Ninety-nine seems long enough to most people. I have got this house, and the very lawn you are standing on, on a lease of ninety-nine years. Yet I call them my own, and I think I am justified. Am I not? [...] Ninety-nine years is practically forever. Isn't it?' (« Other Kingdom », cit., p. 63). L'infinito di Harcourt Worters è segnato dal tempo dell'utile e del profitto: nelle sue parole 'practically' e 'forever' si scontrano in un irreparabile ossimoro, la cui ironia è accentuata dalla definizione di Ford: « Eternity: practically ninety-nine years » (*ibid.*).

²⁰ Oltre al profitto ('il piacere della ricchezza', in termini benthamiani), tra i miti della cultura vittoriana vi è quello della reputazione ('il piacere del buon nome').

²¹ Per il senso di possesso nei confronti di Miss Beaumont, cfr., alla sua entrata in scena nella narrazione: « He possessed himself of her hand » (p. 62); per il concetto di utile, che domina ogni area del suo sentire, cfr. p. 67: « She [Evelyn] brought him [Mr Worters] nothing; but that he could afford, and he had so vast a surplus of spiritual and commercial goods. 'In time', I heard him tell his mother, 'in time, Evelyn will repay me a thousand-fold'.

manufatto, emblema dell'onnipotenza della tecnica irrispettosa dell'armonia del cosmo. Worters teme il contatto immediato con la natura (di cui il bosco è paradigma) e ha quindi bisogno di 'addomesticare' l'ambiente per renderlo familiare:

'I'm looking forward to the bridge', said he. 'A rustic bridge at the bottom, and then, perhaps, an asphalt path from the house over the meadow, so that in all weather we can walk here dryshod. [...] A simple fence', he continued, 'just like what I have put round my garden and the fields. Then at the other side of the copse, away from the house, I would put a gate, and have keys — two keys, I think — one for me and one for you — not more'²².

Alla diffidenza per ciò che non appartiene alla cultura dominante fa riscontro invece la sicura padronanza del complesso di regole e conoscenze della sua società, che esprime con ampia ed elaborata eloquenza. Il suo registro linguistico, tuttavia, muta in presenza di Miss Beaumont cui si rivolge, come a una bambina, con tono condiscendente e paternalistico, bonariamente autoritario²³.

L'atteggiamento tipico del colonizzatore, che impone la propria civiltà all'ombra di incrollabili certezze anglocentriche, in quanto cifra dei tempi, fa parte dei tratti distintivi di Harcourt Worters. L'estraneità della giovane, imprevedibile irlandese Evelyn alle regole britanniche, la sua gioiosa spontaneità, la sua comunione con la natura, l'estrema linearità del suo sentire — qualità fondanti dell'essere mitico — sono viste come un sistema grezzo e primitivo, espressione di una cultura meno evoluta che si

²² « Other Kingdom », cit., p. 72.

²³ Cfr. « Other Kingdom », cit., p. 79: « Influenza — a slight immersion — clothes are of no consequence beside health — pray, dearest, don't worry — yes, it must have been a shock — bed! bed! I insist on bed! Promise? Good girl. Up the step to bed then ». La comunicazione tra Harcourt e Miss Beaumont si arresta di fronte alle differenti attribuzioni semantiche che derivano dalle rispettive visioni del mondo: v. p. 73, in cui 'to afford' ha per lui il consueto significato economico, mentre per lei indica il rischio del degrado e della perdita d'identità.

presta a essere modellata secondo i principi della cultura egemone di cui è campione Harcourt Worters:

'In many ways Miss Beaumont's practically a child. She has everything to learn: she acknowledges as much herself. Her life is so different — so strange. Our habits — our thoughts — she has to be initiated into them all'²⁴.

A livello metaforico la divergenza tra le due culture simboleggia l'inconciliabilità tra i valori del mito e quelli del tempo attuale e la sconfitta dei primi ad opera dei secondi in un mondo che non è disposto a dare ascolto a voci diverse dalla propria. L'alterità di Miss Beaumont si manifesta in modo evidente nell'uso incerto e goffo del linguaggio verbale, che contribuisce a qualificarla come 'straniera'²⁵; tale uso, inoltre, è sintomo del suo approccio conoscitivo:

'You admire beeches, Evelyn, do you not?'

'I forget always which they are. Like this?'

She flung her arms above her head, close together, so that she looked like a slender column. Then her body swayed and her delicate green dress quivered over it with the suggestion of countless leaves.

'My dear child!' exclaimed her lover.

'No: that is a silver birch', said Ford.

'Oh, of course. Like this, then'. And she twitched up her skirts so that for a moment they spread out in great horizontal layers, like the layers of a beech²⁶.

²⁴ « Other Kingdom », cit., p. 71.

²⁵ Tipica, a questo proposito, la confusione tra 'beech' e 'birch': v. p. 62. Cfr. anche pp. 77-78: « Right? What's right? You use too many new words. 'Right' — 'apologies' — 'society' — 'position' — I don't follow it. [...] One thing I know — and that is that Harcourt isn't as stupid as you two. He soars above conventions. He doesn't care about 'rights' and 'apologies'. He knows that all laughter is nice, and that other nice things are money and the soul and so on ». Il discorso di Miss Beaumont, frammentario e concitato, denuncia la sua inadeguatezza lessicale nell'uso ripetuto dell'aggettivo 'nice'; inoltre allude apertamente a parole dal significato sconosciuto che attestano la mancata comprensione di un intero sistema ideologico.

²⁶ « Other Kingdom », cit., p. 62.

L'inadeguata conoscenza teorica e l'incapacità di identificare gli alberi in modo appropriato dimostrano che, per Miss Beaumont, la natura non è oggetto di conoscenza scientifica e di sistematizzazione tassonomica, in contrasto con le teorie gnoseologiche dell'epoca. Ella è solo capace di conoscenza analogica, intuitiva e di comunicazione gestuale, imitativa, muta, da cui il linguaggio verbale, modalità espressiva prevalente della 'logocentrica' cultura inglese e suo strumento di formazione, è bandito o relegato in secondo piano. Miss Beaumont non può quindi parlare della natura, ma solo viverla, reiterarla attraverso la personificazione, sottolineando il suo rapporto di totale appartenenza ad essa. Diviene quindi sacerdotessa di un rito in cui assume le sembianze della divinità di cui cura il culto, mentre Ford, l'unico iniziato, traduce in parole il suo linguaggio non verbale. La comunicazione rituale, varia nell'impiego sincronico di codici diversi e irrispettosa della linearità temporale, non fa appello alla logica, ma si rivolge agli strati più profondi dell'essere, a quei recessi in cui dominano l'emotività e gli istinti atavici; appare perciò adeguata ai mezzi conoscitivi e agli scopi comunicativi della protagonista e ribadisce, essendo espressione sintetica del mistero mitico, la identificazione di Evelyn con il mito stesso, come il nome (Eve) suggerisce.

Gli universi antitetici rappresentati dai personaggi sin qui esaminati sono posti in contatto dalla presenza di due figure di raccordo: la prima è quella di Inskip, prototipo del narratore inattendibile forsteriano, che non è in grado di capire le implicazioni profonde né i nessi significativi di ciò che racconta, ma che, con l'atto stesso del raccontare, connette i due mondi contrastanti nel suo discorso. Lascia però al lettore il compito di tradurre in senso gli eventi narrati²⁷. La seconda è quella di Ford, che

²⁷ Il senso puramente macchianico che Inskip attribuisce all'attività traduttiva è chiaro sin dall'inizio della narrazione ed è tanto più indicativo se si considera che la traduzione è qui una metafora della metamorfosi finale, che, conseguentemente, resta oscura al

già nel nome ('guado') si propone come termine di mediazione tra le due aree e come alleato di Evelyn contro la piena di Worters ('acqua') che minaccia di travolgerla e soffocarla²⁸. Suo è il punto di vista della narrazione che contrasta con la voce narrante di Inskip, creando, a ridosso della figura del precettore, l'effetto ironico che deriva dalla sua scarsa capacità di penetrazione paragonata all'acume di Ford. Intorno al personaggio, il cui ruolo ricalca quello del Leucippo del mito, si sviluppa il tema della gelosia, che culmina in uno scontro fisico tra questo e il tutore, per poi concludersi con l'allontanamento di Ford dalla casa di Worters, in seguito alla scoperta di certe poesie che provano senza ombra di dubbio il suo amore per Miss Beaumont. Già all'interno dell'universo narrativo di Forster egli è un personaggio mitico per l'irripetibile equilibrio delle doti fisiche e intellettuali, in contrasto con le figure drammaticamente scisse e incomplete dei romanzi maggiori²⁹; in più è modellato sul divino Hermes, cui lo accomuna, oltre alla ispirazione poetica, la funzione di messaggero tra il mondo degli dei e quello degli uomini³⁰. Ford, quindi, è l'interprete dell'epifania divina, il lettore ideale che sa cogliere il significato del testo, il legittimo destinatario delle 'fantasies' dell'autore, come Forster stesso spiega nell'introduzione del vo-

classicista esperto di mito; cfr. J. Scherer Herz, *op. cit.*, p. 33. Sulla funzione di Inskip nella narrazione, v. anche J. B. Beer, *The Achievement of E. M. Forster*, London, Chatto & Windus, 1962, p. 39.

²⁸ L'opposizione tra Ford e Worters è adombrata nel *pun* di Miss Beaumont: «'Oh, look at all these Worters', she cried, and one little Ford in the middle of them!» («Other Kingdom», *cit.*, p. 67). La scelta del nome Worters, omofono di 'waters', è forse stato scelto dall'autore per l'antitesi con l'elemento solare che è l'essenza di Apollo.

²⁹ Cfr. «Other Kingdom», *cit.*, p. 68: «'I am strong!' he [Ford] cried. It is quite true. Ford has no right to be strong, but he is. He never did his dumb-bells or played in his school fifteen. But the muscles came. He thinks they came while he was reading Pindar».

³⁰ Per il rapporto tra Ford e Hermes, v. J. Scherer Herz, *op. cit.*, specialmente pp. 28 ss.

lume *Collected Short Stories*, che include « Other Kingdom »³¹.

La distribuzione dello spazio rispecchia fedelmente l'antitesi tra culture all'interno della narrazione e attorno ad essa si dispongono simbolicamente caratteristiche ulteriormente significative. I luoghi di questa storia di matrice mitica ripercorrono la separazione tra aree tipica della favola, enfatizzandone l'ascendenza fantastica:

Così, ad esempio, lo spazio della favola si divide esattamente in « casa » e « bosco ». Il confine tra essi è preciso: il margine del bosco, talvolta il fiume (la lotta col drago ha luogo quasi sempre sul « ponte »). Gli eroi del bosco non possono entrare nella casa. Essi sono fissati in uno spazio ben determinato. Solo nel bosco possono aver luogo avvenimenti spaventosi e miracolosi³².

Da un lato vi è il cottage dei Worters, tipico esempio dell'architettura domestica di quegli anni, dall'altro il bosco, Other Kingdom, che evoca una dimensione di sacra alterità. Tra essi, il ruscello e il ponte che, segnando il confine tra le due aree, sono teatro della fuga di Evelyn e quindi dello scontro (indiretto) tra i due protagonisti.

Questa organizzazione spaziale con i suoi limiti invalicabili culmina nell'opposizione 'aperto/chiuso' che individua i tratti fondamentali dei due personaggi. Miss Beaumont, imprigionata al chiuso della casa, si spegne e sfiorisce; Harcourt Worters, che è assai fiero del cottage da lui stesso progettato, è invece a disagio nell'ampia distesa della faggeta di cui cerca di mitigare, con l'imposizione di manufatti rassicuranti, l'illimitata (e quindi sconosciuta) estensione e l'incomprensibile estraneità. Aperto, gioioso e

³¹ Nell'introduzione alla raccolta di racconti scritta nel 1947, Forster afferma: « Now that the stories are gathered together into a single cover, and are sailing further into a world they never foresaw, should they be dedicated anew? Perhaps, and perhaps to a god. Hermes Psychopompus suggests himself, who came to my mind at the beginning of this introduction » (« Introduction », to *Collected Short Stories*, cit., p. 7).

³² J. M. Lotman, *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia, 1972, p. 272.

generoso è anche il carattere di Evelyn, almeno quanto chiuso, permaloso e avido è quello di Harcourt, che incurante del grido di dolore di lei, intende l'amore come segregazione dal mondo: « Oh, fence me out, if you like! Fence me out as much as you like! But never in. Oh, Harcourt, never in. I must be on the outside, I must be where anyone can reach me »³³. Nel rapporto tra i protagonisti del racconto si fa riferimento a un tema, quello della pluralità dell'oggetto amoroso, che ritorna in *The Longest Journey*: come Rickie, Miss Beaumont vuole aprirsi, nel suo amore, alla totalità dell'universo, mentre Worters, non diversamente da Agnes, intende possedere una sola persona, costituire con lei un'unità inscindibile e isolata, secondo l'ideale romantico³⁴. Evelyn si oppone alla recinzione della faggeta, teatro, secondo un'antica usanza locale, dei giuramenti degli innamorati: il bosco, potente simbolo di vita e fertilità, deve continuare a essere il tempio del rito d'amore — un amore omnicomprensivo e completo nel rispetto dei ritmi naturali e nel rifiuto dell'intellettualismo mortifero e della gelida spiritualità. Ma Harcourt Worters, l'uomo degli ideali e della rigida morale convenzionale, non conosce questo tipo d'amore:

He took out his pen-knife and drew her away in search of an unsullied tree. 'E. B., Eternal Blessing. Mine! Mine! My heaven from the world! My temple of purity. Oh, the spiritual exaltation — you cannot understand it, but you will! Oh, the seclusion of Paradise. Year after year alone together, all in all to each other — year after year, soul to soul, E. B., Everlasting Bliss!'³⁵.

³³ « Other Kingdom », cit., p. 74.

³⁴ Cfr. E. M. Forster, *The Longest Journey*, Harmondsworth, Penguin Books, 1983, pp. 86-7. A questo proposito, v. S. P. Rosenbaum, « *The Longest Journey*: E. M. Forster's Refutation of Idealism », in G. K. Das & J. Beer, *E. M. Forster A Human Exploration*, London, Macmillan, 1979, p. 47: « *The Longest Journey*, to repeat, connects love and epistemology, Shelley and Moore, by refuting the Idealism of romantic love in which the lovers become oblivious to the reality of other people. The ethical facing of reality that Forster derives from Moore's refutation becomes the basis for true loving in the novel ».

³⁵ « Other Kingdom », cit., p. 74.

Nel suo discorso ricorrono i concetti di 'purezza', 'clausura', 'esaltazione spirituale', che lo allontanano dalla vitalità e dalla pienezza di Pan e Demetra, scavando un solco ancora più profondo — invalicabile — tra la sua concezione della vita e quella di Evelyn³⁶.

L'antitesi tra il mito antico e i miti d'oggi che anima il racconto trova un'efficace esemplificazione nell'analogo scontro tra i riti che sono rispettivamente i perni simbolici delle due culture contrastanti. La sacra cerimonia britannica del té viene svuotata della sua ritualità: le sue regole sono infrante e semplificate da Miss Beaumont che elimina gli officianti ('the servants'), riduce gli arredi sacri ('the tea-things') e il cibo eucaristico ('biscuits and oranges and half a pound of tea'), trasferisce il culto, essenzialmente domestico, all'aperto del bosco, privandolo così del suo ruolo di emblema di opulenza e civiltà. Ciò che ne risulta è un rito gioioso e antico, la cui sacralità è sottolineata da scelte lessicali e sequenze proairetiche adeguate: la processione iniziale, il rispettoso silenzio, l'evocazione del tempio³⁷, il sacrificio alla Naiade, la litania, l'ingresso nel luogo di culto, la disposizione dei posti, l'allestimento della mensa sacra:

So we went round — a procession of eight. Miss Beaumont led us. She was full of fun — at least so I thought at the time, but when I reviewed her speeches afterwards I could not find in them anything amusing. It was all this kind of thing: 'Single file! Pretend you're in a church and don't talk. Mr Ford, turn out your toes. Harcourt — at the bridge throw to the Naiad a pinch of tea. She has a headache. She had had a headache for nineteen hundred years'. [...]

As we approached the copse she said, 'Mr Inskip, sing, and we'll sing after you: Ah you silly ass, gods live in woods'. I cleared my throat and gave out the abominable phrase, and all we chanted it as if it were a litany... [...]

³⁶ Cfr. A. Wilde, *op. cit.*, p. 8.

³⁷ Cfr. *The Longest Journey*, cit., p. 23: «...The dell became for him [Rickie] a kind of church — a church where indeed you could do anything you liked, but where anything you did would be transfigured».

'Stop singing!', she cried. We had entered the wood. 'Welcome, all of you'. We bowed. Ford, who had not been laughing, bowed down to the ground. 'And now be seated'³⁸.

«Other Kingdom» ricalca il mito fedelmente nella parte finale, quella della fuga: molti, infatti, sono i punti di contatto — quasi una parafrasi — tra il racconto e la versione ovidiana della storia di Apollo e Dafne. Ma se questa descrive con puntualità la metamorfosi in albero, la narrazione di Forster, per tener fede al principio della verosimiglianza, la nasconde tra forme ipotetiche e paragoni. La soluzione adottata sembra perciò ispirarsi nel criterio informatore alla scelta operata da Partenio, che fa riferimento alla metamorfosi ultima nella forma dubitativa della supposizione³⁹. Forster, tuttavia, si spinge oltre: alla trasformazione di Evelyn non accenna in modo diretto e il destino della protagonista resta avvolto nel mistero — per il lettore che non ha saputo leggervi il mito e per tutti i personaggi ad eccezione di Ford: il verbo 'to guess', che si trasmette cripticamente da Miss Beaumont al suo giovane amico, attesta che solo quest'ultimo, l'unico iniziato, è in possesso della soluzione dell'enigma.

Vix prece finita torpor gravis occupat artus:
mollia cinguntur tenui praecordia libro,
in frondem crines, in ramos bracchia crescut;
pes modo tam velox pigris radicibus haeret,
ora cacumen habet: remanent nitor unus in illa⁴⁰.

Alla descrizione della metamorfosi Forster sostituisce l'immagine di Evelyn che danza felice nel bosco: il suo moto oscillante, il colore dell'abito creano un effetto mimetico con la faggeta, favorendo l'identificazione con l'albero, che

³⁸ «Other Kingdom», cit., pp. 66-7.

³⁹ Cfr. Parthenius, *Love Romances and Other Fragments*, The Loeb Classical Library, London, Heinemann, 1935, p. 307: «She implored Zeus that she might be translated away from mortal sight, and she is supposed to have become the bay-tree which is called daphne after her».

⁴⁰ Ovidio, *Le Metamorfosi*, Bologna, Zanichelli, 1987, I, vv. 548-52.

non si fonda su nessi di diretta consequenzialità, ma viene stemperata dall'uso ripetuto della preposizione 'as'. In questo modo si nega alla trasformazione statuto di realtà e la si riduce a un ardito paragone, atto a illustrare una semplice suggestione. A livello meno immediato, invece, la descrizione allude al vero destino di Miss Beaumont: la verosimiglianza è salva e con essa il rinvio al mito, mentre resta il sospetto che Inskip abbia razionalizzato in una vaga impressione quanto ha in effetti visto accadere sotto i suoi occhi: « Her garment was as foliage upon her, the strength of her limbs as boughs, her throat the smooth upper branch that salutes the morning or glistens to the rain. Leaves move, leaves hide it as hers was hidden by the motion of her hair »⁴¹.

Ricalcata sul mito è ancora l'invocazione che accompagna l'attimo della metamorfosi. Dafne si rivolge al padre, il fiume Peneo: « 'Fer pater' inquit 'opem! si flumina numen habetis, / qua nimium placui, mutando perde figuram!' »⁴²; Evelyn fa ricorso a Ford:

« 'Oh Ford! oh Ford, among all these Worters, I am coming through you to my Kingdom. Oh Ford, my lover while I was a woman, I will never forget you, never, as long as I have branches to shade you from the sun', and, singing, crossed the stream »⁴³.

Significativo, in entrambi i testi, è il ricorso al fiume che procura la salvezza — nel mito, attraverso il prodigio, nel racconto come via d'accesso al bosco, con cui Miss

⁴¹ « Other Kingdom », cit., p. 82.

⁴² Ovidio, *op. cit.*, I, vv. 545-7.

⁴³ « Other Kingdom », cit., p. 83. Va notato che questo è l'unico luogo del testo in cui si fa aperto riferimento alla natura di albero di Evelyn. Un altro punto di contatto tra i due testi è costituito dalla descrizione dell'inseguimento: « qui tamen insequitur, pennis adiutus amoris / ocior est requiemque negat tergoque fugacis / inminet et crinem sparsum cervicibus adflat » (Ovidio, *op. cit.*, I, vv. 540-2). Per « Other Kingdom », v. p. 83: « He [Mr Worters] gained on her [Evelyn] inch by inch; now they were in the shadow of the trees; he had practically grasped her, he had missed; she had disappeared into the trees themselves, he following ».

Beaumont si fonde, assumendo il carattere panico delle divinità naturali⁴⁴. La divisione spaziale della favola si riconnette alla separazione simbolica delle aree del mito e della civiltà nel racconto. Il ruscello e il ponte sono anche qui luogo dello scioglimento dell'intreccio, teatro dell'evento finale: ad Harcourt, tuttavia, il primo, in quanto elemento naturale, è precluso; deve dunque servirsi del ponte — manufatto rassicurante che media il contatto con la natura — e perde così definitivamente l'oggetto della sua affannosa ricerca.

2. La Scrittura sul Mito

« Other Kingdom », tuttavia, oltre a essere una riscrittura della antica storia di Apollo e Dafne è anche una riflessione sul significato e sulla funzione del mito. È l'operazione di riscrittura stessa che genera il duplice effetto di partecipazione agli eventi e di estraneamento da essi — estraneamento che consente di esplorare le finalità del genere mitico nel suo complesso⁴⁵. Lo scopo della narrazione — l'asserzione della necessità del mito e delle sue suggestioni in epoca moderna — si dispiega quindi su due livelli perché si esprime, indirettamente, attraverso la messa in scena del mito stesso e, direttamente, attraverso l'esplicito suggerimento delle sue sempre vive potenzialità. Il dibattito cui danno vita i personaggi nel testo riflette il contrasto tra la cultura dominante e le voci del dissenso e si dispone ancora, senza abbandonare la geometria dell'antitesi, su due piani contrastanti: quello dei Worters e quello apparentemente ingenuo di Evelyn e Ford a cui Forster aderisce.

Il quesito intorno a cui ruota il significato profondo

⁴⁴ Cfr. « Other Kingdom », cit., p. 84: « She [Miss Beaumont] was beside us, above us; here was her footstep on the purple-brown earth — her bosom, her neck — she was everywhere and nowhere ».

⁴⁵ Esempio dell'estraneamento (e utile traccia di lettura) è la menzione esplicita al mito di Apollo e Dafne che si colloca in apertura della riscrittura; cfr. « Other Kingdom », cit., p. 60.

del testo, la ragione stessa della scrittura, è 'What good has Latin done you?'⁴⁶, a cui Inskip non sa dare risposta. La domanda in sé è già dimostrazione dello scetticismo dell'epoca di fronte a quanto sfugge all'arrogante dominio della ragione e non ha un immediato riscontro pragmatico. La mitologia viene definita come un complesso di sogni, un termine dalle connotazioni inconfutibilmente negative nell'era del raziocinio e del calcolo: Mrs Worters, ad esempio, racchiude i propri sogni nella sfera del privato come fossero una vergogna⁴⁷. La posizione di Harcourt nasce dagli stessi presupposti: la vita, quella vera, è lotta per il profitto in una società regolata dalla massima crudele della 'sopravvivenza del più adatto'; la letteratura è uno svago e, in un certo senso il suo completamento: permette di affrontare, dopo una pausa nell'universo dei sogni, gli affari con rinnovata aggressività, ma non contiene spunti ribellistici né ha valore salvifico, perché è solo integrazione del sistema produttivo a cui è asservita: « 'Let us cherish our dreams! he [Worters] repeated. 'All day I've been fighting, haggling, bargaining. And to come out on to this lawn and see you all learning Latin, so happy, so passionless, so Arcadian »⁴⁸.

Ben diverso è il significato che Ford attribuisce al mito: « The classics are full of tips. They teach you how to dodge things »⁴⁹. Le sue parole adombrano la definizione di esperienza stessa o meglio, poiché il mito ha una incontestabile (ed etimologica) natura affabulatoria, di registrazione dell'esperienza. In opposizione alla funzione di *svago* si fa ora strada quello assai più fruttifera di

⁴⁶ I termini 'Latin', 'Classics', 'Literature' sono tutti nel testo sinonimi di mito. Alludono comunque al complesso di una cultura altra da quella corrente, con valori propri, contrari a quelli moderni.

⁴⁷ Cfr. « Other Kingdom », p. 61.

⁴⁸ *Ivi*, pp. 61-2.

⁴⁹ *Ivi*, p. 60. Il verbo 'to dodge' ritorna nel passo della fuga (cfr. *ivi*, p. 84) e il suo contenuto semantico è riproposto dal sinonimo 'to escape', nella chiusa del racconto (cfr. *ivi*, p. 85). Dunque Evelyn mette in atto il suggerimento alla lettera.

insegnamento, che restituisce al mito la dignità di risposta al mistero dell'esistenza, di patrimonio delle conoscenze umane.

L'immediatezza dell'approccio mitico alla realtà, la sua linearità d'espressione sono sottolineate da Miss Beaumont. Ma per Inskip il mito non è 'registrazione dei fatti': questo è il compito della scienza, unica detentrica della verità, che si esprime in prosa, il linguaggio del raziocinio e della logica. I classici sono poesia, in un contesto in cui 'poesia' non significa espressione dell'oscuro centro primigenio che alberga in ciascun uomo, ma rielaborazione fantastica e rifiuto della realtà, in una parola: falsificazione. Il mito viene quindi relegato di nuovo nell'universo del sogno, mentre gli viene negata la capacità di soddisfare le esigenze di un ambito dell'umano — il più autentico — a cui la fredda razionalità della scienza non sa dare risposte esaurienti:

'I do like the classics', she [Miss Beaumont] informed us. They are so natural. Just writing things down'.
'Ye-es', said I. 'But the classics have their poetry as well as their prose. They're more than a record of facts'.
'Just writing things down', said Miss Beaumont, and smiled as if the silly definition pleased her⁵⁰.

Sugli stessi temi si riflette in *The Longest Journey*:

'He [Mr Jackson] does believe in poetry. Smart, sentimental books do seem absolutely absurd to him, and gods and fairies far nearer to reality. He tries to express all modern life in terms of Greek mythology, because the Greeks looked very straight at things, and Demeter or Aphrodite are thinner veils than 'The survival of the fittest', or 'A marriage has been arranged', and other draperies of the modern journalese'.
'And do you know what that means?'
'It means that poetry, not prose, lies at the core'⁵¹.

Qui il discorso è esplicito (il codice mitico è più adeguato di quello scientifico alla lettura del reale, al cui centro

⁵⁰ « Other Kingdom », cit., p. 69.

⁵¹ *The Longest Journey*, cit., p. 178.

pulsa la poesia dei fondamenti atavici della vita umana), e raggiunge le sue estreme conseguenze: il capovolgimento della validità delle interpretazioni del mondo proposte rispettivamente dal mito e dalla scienza.

In « Other Kingdom » un ulteriore passo in questa direzione è la definizione di 'sogno' nell'accezione di Ford:

'For he [Ford] has dreams — not exactly spiritual dreams: Mr Worters is the man for those — but dreams of the tangible and the actual: robust dreams, which take him, not to heaven, but to another earth. There are no footmen in this other earth, and the kettle-stands, I suppose, will not be made of silver, and I know that everything is to be itself, and not practically something else'⁵².

I sogni di Ford sono differenziati da quelli di Worters — gli ideali, fondati sul sistema di valori vigenti e quindi remoti dalla realtà delle cose — per qualificarsi proprio come rifiuto di un'epoca artificiosa e sofisticata, in favore della semplicità primigenia del mito, che restituisce l'uomo alla sua vera essenza. L'insolita aggettivazione che qualifica i sogni ('concreti', 'tangibili', 'solidi'), il riferimento a 'un'altra terra' — dove si sottolinea 'earth' in opposizione a 'heaven' — sembra disconoscere l'effimera impalpabilità della fantasia e insinuare il sospetto che, dopo tutto, il mito sia più reale del reale stesso. In queste righe, inoltre, il mito si offre come alternativa immediata e operativa all'ideologia del tempo, quasi come 'proposta politica' di rinnovamento e rivoluzione.

Il sentimento di rivolta anima anche le parole di Miss Beaumont, nelle quali l'implicita critica alla società britannica, sottesa a tutto il testo, esplose apertamente: « 'Impertinence is nothing', she cried. 'It doesn't exist. It's a sham, like « claims » and « position » and « rights ». It's part of the great dream' »⁵³. Il 'grande sogno' è la civiltà stessa, perduta dietro l'inconsistente mitologia della posizione sociale, del profitto, del progresso, che crea uno spesso muro che oblitera la realtà. Il cosiddetto reale

⁵² « Other Kingdom », cit., p. 65.

⁵³ *Ivi*, p. 79.

— la vita che si svolge al di fuori del bosco — è quindi un malinteso, una mistificazione: nell'accezione corrente (e negativa) è 'mito', nel senso di vana illusione. Il complesso dei valori antichi — il 'mito' nella sua accezione effettiva — che enfatizza il semplice e vitale legame con il cosmo, si ripropone invece come sentire autentico e vero: il mito quindi si fa realtà e la realtà mito, in un completo rovesciamento dei presupposti culturali dell'epoca.

II

The Longest Journey, il secondo romanzo di Forster, fu pubblicato nel 1907 ma aveva cominciato a prendere forma tre anni prima⁵⁴: la sua stesura si sovrappone quindi a quella di « Other Kingdom », di cui riprende e approfondisce la riflessione centrale sul mito. L'ispirazione dell'opera è decisamente autobiografica: la formazione culturale di Forster, i dilemmi e le difficoltà che derivano dall'abbracciare la letteratura come professione, la definizione stessa del concetto di realtà, influenzata dalle dispute filosofiche dell'epoca, si riflettono nell'itinerario esistenziale di Rickie Elliot, che, allo stesso modo del suo creatore in quei primi anni del secolo, si interroga sulle potenzialità del mito come chiave di lettura del reale⁵⁵. Il libro, infatti, tra i romanzi dell'autore, è quello che maggiormente fa riferimento alla tradizione classica.

La figura stessa di Rickie — pur modellata, come si è accennato, su quella di Forster — si presta con singolare

⁵⁴ Per la genesi del romanzo, cfr. P. N. Furbank, *E. M. Forster a Life*, London, Secker & Warburgh, 1979, vol. I, pp. 116 ss., che riporta il piano originario della trama e l'inversione della tendenza narrativa in seguito all'incontro con il giovane pastore a Figsbury Ring.

⁵⁵ Per le corrispondenze puntuali tra la vita dell'autore e quella del protagonista, v. N. Page, *E. M. Forster*, London, Macmillan, 1987, pp. 52-3.

puntualità ad essere interpretata secondo gli schemi di quella psicologia archetipica di derivazione junghiana che, a partire dagli anni '60, ha trovato in James Hillman il più autorevole portavoce. Una lettura di questo tipo, che si basa sull'assunto della coincidenza dell'evento psichico con il modello archetipico ad esso sotteso⁵⁶, consente di ricostruire i tratti psicologici del personaggio alla luce di riferimenti mitici. Rickie, in effetti, incarna fedelmente il *puer aeternus*, archetipo della mente errabonda alla ricerca di sé, tormentato dalla nostalgia della madre perduta (Jung) e della casa abbandonata (Hillman)⁵⁷. Come quello del *puer*, il suo percorso è una sorta di adolescenza senza fine, segnata dagli incerti tentativi per trovare una via d'espressione e un sistema di vita consoni al suo sentire e interrotta bruscamente dalla morte inaspettata e violenta. Del *puer*, ancora, Rickie condivide i tratti fisici e psichici: la menomazione al piede, che richiama le ferite di Ulisse e di Edipo; l'estraneità allo scorrere del tempo, particolarmente evidente nel rapporto privilegiato con l'antico; il senso del fallimento; la spiccata sensibilità morale che lo spinge a prendersi cura del fratello illegittimo Stephen; l'idealizzazione dei genitori, in cui si delinea la tendenza ad alterare la realtà, che è la sua impronta caratteriale distintiva e la causa della sua distruzione⁵⁸. Alla divinizzazione della madre fa da contrappunto la trasfigurazione del padre in figura demoniaca: da lui eredita la malformazione fisica e il nome,

⁵⁶ Cfr. J. Hillman, *Saggi sul Puer*, Milano, Cortina, 1988, p. 2: «La nostra vita segue funzioni mitiche: noi agiamo, pensiamo, sentiamo soltanto come ci è consentito dai modelli primari costituiti nel mondo immaginale, la nostra vita psicologica è mimetica dei miti».

⁵⁷ Il prototipo del *puer* che vaga alla ricerca di mete sempre nuove (Alessandro Magno, Ulisse) si riflette nella scansione tripartita del romanzo: le tre parti in cui esso è diviso si intitolano ad altrettanti luoghi — Cambridge, Sawston, il Wiltshire — che segnano le tappe fondamentali nel percorso conoscitivo del protagonista.

⁵⁸ Cfr. J. Hillman, *op. cit.*, pp. 12-13.

Rickie, che il cinismo paterno attribuisce al suo essere deforme (*rickety*)⁵⁹. La ferita diventa quindi il lineamento essenziale della sua figura, come attesta il fatto che gli impone il nome, memento perpetuo della sua diversità⁶⁰. Il genitore, responsabile della menomazione fisica, diviene egli stesso ferita sul piano metaforico e, con un significativo capovolgimento di termini, la ferita si fa genitore, nel senso che determina il destino di chi la porta⁶¹. Essa, dunque, è segno di qualità contrastanti: sta sì a denotare la creatività, «la sensibilità innata che ci consente di ricevere gli Dei», ma anche l'incapacità di stare al mondo pienamente, di accettare la realtà, di calarsi nella condizione umana — in una parola, di *stare con i piedi per terra*⁶². Infatti, la ferita connota Rickie in entrambi i sensi: egli è uno scrittore che, attraverso l'esperienza letteraria, cerca di cogliere l'epifania del divino ma è, allo stesso tempo, un individuo incapace di affrontare il mondo, con cui si confronta in un rapporto costantemente mediato da costruzioni fantastiche.

Il dibattito sull'essenza del reale, che apre il romanzo

⁵⁹ Cfr. *The Longest Journey*, cit., p. 29. Nell'ottica biografica la critica ha interpretato la malformazione di Rickie come metafora dell'omosessualità di Forster che egli, presumibilmente, avvertiva come menomazione; cfr. P. N. Furbank, *op. cit.*, vol. I, p. 119.

⁶⁰ Cfr. J. Hillman, *op. cit.*, p. 48: «Una delle derivazioni etimologiche del nome di Ulisse (*Ulixes* in latino) è composta da *oulos*, che significa ferita, e da *ischea*, che significa coscia. Evidentemente la coscia ferita doveva essere essenziale alla sua natura, se ha dato a Ulisse il nome». Va notato anche che una delle etimologie del nome 'Edipo' è per l'appunto 'dai piedi gonfi'.

⁶¹ Cfr. J. Hillman, *op. cit.*, p. 21.

⁶² Per le implicazioni simboliche dello zoppicare, v. J. Hillman, *op. cit.*, pp. 19 ss. A proposito dell'incapacità di Rickie di entrare in contatto con la realtà, A. Wilde afferma: «His imagination, ... transforms experience into artistic configurations, recasting it into idealized shapes that no longer embody its fullness and flexibility. He is anxious, above all, to wrest order out of the chaos he has known, but he goes too far: he wishes to see fixity where there is none, and he sees meaning in life only by stepping back from it. He fails, therefore, to connect with the world and with the people who inhabit it' (*op. cit.*, p. 30).

qualificandosi come il tema preminente della narrazione, riecheggia fedelmente la disputa filosofica tra il neoidealismo di Bradley e McTaggart e il realismo di Moore intorno al principio dell'*esse est percipi*: per la seconda scuola gli oggetti non sono semplici contenuti della coscienza ma hanno un'esistenza propria, indipendente dal soggetto che li percepisce:

'The cow is there', said Ansell, lighting a match and holding it out over the carpet. No one spoke. He waited till the end of the match fell off. Then he said again, 'She is there, the cow. There, now'.

'You have not proved it', said a voice.

'I have proved it to myself'.

'I have proved to myself that she isn't', said the voice. 'The cow is *not* there'. Ansell frowned and lit another match.

'She's there for me', he declared. 'I don't care whether she's there for you or not. Whether I'm in Cambridge or Iceland or dead, the cow will be there'⁶³.

La posizione di Rickie comincia a delinearsi già in queste prime pagine: incerto sull'accidentato percorso della logica, fa ricorso all'intuito e all'immaginazione per interpretare il mondo circostante in cui legge presenze impalpabili e sfuggenti. La realtà gli viene restituita dallo specchio della mente che si serve di contenuti mitici o letterari per elaborare un sistema di corrispondenze tra gli eventi e le persone della vita e gli episodi e i personaggi della tradizione narrativa. Attraverso questo filtro, egli crede di andare oltre l'apparenza e possedere l'essenza delle cose. Forster costruisce accuratamente il difficile rapporto del protagonista con il reale, dalle fantasie del bam-

⁶³ *The Longest Journey*, cit., p. 7. La matrice biografica di questo passo va ricercata nelle riunioni degli Apostoli — il circolo di cui Forster faceva parte a Cambridge — in cui si discutevano le teorie di Moore, sostanzialmente condivise. È attraverso questo canale che l'autore subisce l'influenza della filosofia realistica, se si considera che non aveva mai letto *Principia Ethica* (1903). Come Rickie (cfr. *The Longest Journey*, p. 170), egli riteneva di non essere portato per l'astrazione; v. P. N. Furbank, *op. cit.*, vol. I, p. 49.

bino solitario, alla fede nella verità letterale del mito, alla trasfigurazione degli amanti Agnes e Gerald, vera e propria epifania del divino, in cui la realtà sembra svelarsi agli occhi di Elliot in una suprema rivelazione: « And so Rickie deflected his enthusiasms. Hitherto they had played on gods and heroes, on the infinite and the impossible, on virtue and beauty and strength. Now, with a steadier radiance, they transfigured a man who was dead and a woman who was still alive »⁶⁴.

L'errore più tragico del protagonista è sicuramente l'idealizzazione di Agnes Pembroke: le definizioni di Rickie — Medea, Cleopatra, 'dark, intelligent princess', eroina di Meredith — ignorano la natura pratica e convenzionale della donna e si scontrano drammaticamente con le più giuste intuizioni dei suoi amici, che ne comprendono invece la ferrea volontà e la capacità di ridurre chi cade nella sua sfera d'influenza al rango di oggetto⁶⁵. Invano Ansell tenta di metterlo in guardia, negando l'esistenza oggettiva di Agnes secondo i parametri di realtà elaborati nelle lunghe discussioni comuni, e prefigurando l'esito disastroso di un rapporto basato su una totale divergenza di aspirazioni:

'Did it never strike you that phenomena may be of two kinds: *one*, those which have a real existence, such as the cow; *two*, those which are the subjective product of a diseased imagination, and which, to our destruction, we invest with the semblance of reality? If it never struck you, let it strike you now'⁶⁶.

⁶⁴ *The Longest Journey*, cit., p. 66. Per le fantasie infantili, v. *ivi*, p. 30; per la fede nell'esistenza reale delle divinità elleniche, v. *ivi*, p. 8; per la trasfigurazione dei due amanti, v. *ivi*, p. 45.

⁶⁵ A questo proposito, cfr. i giudizi di Widdrington e Jackson (*The Longest Journey*, cit., p. 182).

⁶⁶ *The Longest Journey*, cit., p. 22. Ansell ha nei confronti della realtà l'atteggiamento tipico degli Apostoli: « In its own jargon, borrowed from Kant and the German metaphisicians, 'reality' existed solely within the Society, the rest of mankind being merely 'phenomena' living in 'the world of appearances' (P. N. Furbank, *op. cit.*, vol. I, pp. 75-6).

Irretito dai suoi sogni, Rickie non scorge il potenziale distruttivo insito nella gretta convenzionalità di Agnes, si affida a lei completamente e si ritrova invischiato nella nebbia di un'irrealtà cristallizzata dal consenso sociale, in cui la vita è stasi e menzogna. Abbandonata la scrittura, che è esplorazione e interpretazione del mondo, cessata ogni ricerca della verità, giace inerte fino a che Stephen non irrompe nella sua vuota esistenza offrendogli un valido motivo per rinnegarla.

Figlio illegittimo della signora Elliot, Stephen ne ha ereditato la passione per la terra e il rifiuto delle chimere dell'intelletto, sviluppando una spontaneità che è la naturale antitesi di tutto ciò che è culturale⁶⁷. È un giovane dio, singolare connubio tra una divinità greca e la personificazione del pulsante cuore campestre dell'Inghilterra, in contatto con quella natura che il fratello cerca di evocare attraverso l'attività letteraria. Intuito l'errore di prospettiva che il continuo processo di trasfigurazione genera nella visione della realtà di Rickie, non esita a distruggere l'immagine della madre comune, ostacolo a un rapporto più vero tra di loro:

With a rare flash of insight he turned on Rickie. 'I see your game. You don't care about *me* drinking, or to shake *my* hand. It's someone else you want to cure — as it were, that old photograph. You talk to me, but all the time you look at the photograph'. He snatched it up. 'I've my own idea of good manners, and to look friends between the eyes is one of them: and this' — he tore the photograph across — 'and this' — he tore it again — 'and these' — He flung the pieces at the man, who had sunk into a chair. [...]. The man was right. He did not love him, even as he had never hated him. In either passion he had degraded him to be a symbol for the vanished past⁶⁸.

⁶⁷ Dopo aver visto Stephen bambino sul tetto, Mr Failing annota: « I see the respectable mansion. I see the smug fortress of culture. The doors are shut. The windows are shut. But on the roof the children go dancing for ever » (*The Longest Journey*, cit., p. 125). Ricorre, come in « Other Kingdom », l'immagine della casa — roccaforte della *cultura* — in opposizione alla *natura*.

⁶⁸ *The Longest Journey*, cit., p. 255. La fotografia in questione è della signora Elliot, madre di entrambi.

Mai come in questo momento Elliot sembra vicino alla salvezza, ma non è destinato a reggere l'impatto con la forza vitale di Stephen, che si trasforma, suo malgrado, nella causa del suo fallimento ultimo e della sua morte. Una innocua bugia di quest'ultimo spinge Rickie sull'orlo di quel baratro dove realtà e irrealtà tornano ad essere indistinte e indistinguibili e le cose concrete — il fiume, i campi, le stelle — recentemente conquistate alla coscienza senza più maschere, si confondono in un 'ridicolo sogno'. Egli comprende di essere troppo debole per affrontare il mondo con l'aiuto dell'amicizia e della letteratura, teme l'influenza distruttiva di Agnes, che aspetta pazientemente il suo ritorno per vanificare i suoi sforzi e irregimentarlo in un'esistenza di apparenze che equivale alla morte⁶⁹. Le ultime parole di Rickie imprimono un'accelerazione al ritmo del romanzo, a cui non resta che descrivere, con poche frasi lapidarie, la morte del protagonista: esse riflettono l'amarezza della sconfitta e sanciscono il fallimento del suo percorso esistenziale in un mondo dove gli altri continuano a vivere:

From the bridge the whole constellation was visible and Rickie said, 'May God receive me and pardon me for trusting the earth'. 'But, Mr Elliot, what have you done that's wrong?' 'Gone bankrupt, Leighton, for the second time. Pretended again that people were real. May God have mercy on me!'⁷⁰.

Il rapporto che intercorre tra « Other Kingdom » e *The Longest Journey* non è di semplice coincidenza cronologica o di identità tematica: è più sottile e profondo, come dimostra il fatto che Forster ripropone la trama del racconto all'interno del romanzo:

For instance, a stupid vulgar man is engaged to a lovely young lady. He wants her to live in the towns, but she only cares for woods. She shocks him this way and that, but gradually he tames her, and makes her nearly as dull as he is. One day she has a last explosion — over the snobby wedding-presents — and flies out

⁶⁹ Cfr. *ivi*, p. 281.

⁷⁰ *Ivi*, p. 280.

of the drawing-room window, shouting « Freedom and truth! » Near the house is a little dell full of fir-trees, and she runs into it. He comes there the next moment. But she's gone⁷¹.

Tale ripetizione (perché chiaramente di ripetizione si tratta, nonostante le insignificanti variazioni) non può essere casuale né tanto meno è da attribuirsi al dato meramente autobiografico, che consente di traslare su Rickie la produzione letteraria dello stesso Forster. Essa ha un significato preciso: si fa testimone della necessità dell'autore di chiarire i suoi contenuti ad un pubblico refrattario alle suggestioni dell'immaginazione e incapace di comprendere quanto non sia logicamente spiegato e pienamente espresso. L'epoca della scienza, quindi, ripudia non solo gli argomenti mitici, ma anche la forma allusiva in cui essi si esprimono e non è disposta a pagare alla fantasia il sovrapprezzo di un adattamento ulteriore ad un mondo il cui codice e le cui leggi differiscono da quelli di un'opera d'arte di altra natura⁷². Proprio nel 1904 Forster notava: « ... Generations of critics, obeying also their need, have censured the poets for reviving the effete mythology of Greece, and urged them to themes of living interest which shall touch the heart of today »⁷³. La posizione dei tempi moderni rispetto al mito rivive in *The Longest Journey* nelle parole di Agnes: « How could Rickie, or any one, make a living by pretending that Greek gods were alive, or that young ladies could vanish into trees? A sparkling society tale, full of verve and pathos, would have been another thing... »⁷⁴. La letteratura, dal punto di vista dei Pembroke, si propone un duplice scopo: arricchire chi

⁷¹ *Ivi*, p. 76.

⁷² Cfr. E. M. Forster, *Aspects of the Novel*, London, Arnold, 1963, p. 101: « What does fantasy ask of us? It asks us to pay something extra. It compels us to an adjustment that is different to an adjustment required by a work of art, an additional adjustment ».

⁷³ E. M. Forster, *Abinger Harvest*, London, Arnold, 1946, pp. 201-2.

⁷⁴ *The Longest Journey*, cit., p. 156.

scrive e diletta chi legge⁷⁵: a queste condizioni il lettore non può collaborare con l'autore per dare un senso compiuto alla scrittura attraverso il meccanismo dell'interpretazione, come dimostra il dialogo tra Rickie ed Agnes dopo l'esposizione della trama del racconto:

'Oh Lord she's a Dryad!' cried Rickie, in great disgust. 'She's turned into a tree'.

'Rickie, it's very good indeed. That kind of thing has something in it. Of course you get it all through Greek and Latin. How upset the man must be when he sees the girl turn'.

'He doesn't see her. He never guesses. Such a man could never see a Dryad'.

'So you describe how she turns just before he comes up?'

'No. Indeed I don't ever say that she does turn. I don't use the word « Dryad » once'.

'I think you ought to put that part plainly. Otherwise, with such an original story, people might miss the point'⁷⁶.

Metaforicamente, attraverso questo scambio, Forster si rivolge al *suo* lettore, per illustrargli la conclusione di « Other Kingdom » e il suo significato, sollevando, per giunta, il problema della dizione allusiva e inespressa del mito che la formalizzazione verbale frantuma. Se il contatto con Pan è un sussulto del sangue e delle viscere, un'attimo intenso di epifania che si percepisce con l'inconscio più profondo, non sopporta l'ordinata sistematizzazione della mente né il limite ben disegnato della definizione. La duplicazione del racconto in *The Longest Journey* consente quindi all'autore di glossarlo, senza ricorrere, come tanti suoi contemporanei, allo strumento sagistico e senza appesantirne la struttura delicatamente sospesa — che è poi l'unica ammessa⁷⁷.

⁷⁵ A proposito della letteratura come mezzo di sostentamento, cfr. *The Longest Journey*, cit., p. 20; per la sua funzione di svago, v. invece *ivi*, p. 78.

⁷⁶ *Ivi*, p. 77. Va sottolineato l'uso improprio dell'attributo 'originale', riferito ad una storia che deriva da un mito antichissimo e universalmente conosciuto.

⁷⁷ È da notare, tuttavia, che la pubblicazione di *The Longest Journey* precede di due anni quella di « Other Kingdom ». A mio

Il suggerimento di Agnes circa una maggiore esplicitazione del finale e dunque del senso complessivo della narrazione anticipa, con singolare preveggenza, le critiche mosse successivamente a « Other Kingdom »:

Mr E. M. Forster's exact intention in some of these stories is a little vague and elusive, so that from time to time one has the impression that pleasant though they are to read, they must have been even pleasanter to write. Especially is this so with « Other Kingdom », which, we fancy, a good many readers will give up as a bad job somewhere about the middle...⁷⁸

Poco dopo, un altro recensore annota: « Sometimes we are frankly beaten in our effort to find a meaning, as in 'Other Kingdom' »⁷⁹. Ma un'opzione narrativa che stemperi la durezza cristallina dei toni espliciti in un'ambiguità allusiva e carica di sottintesi è centrale alla poetica di Forster. Nel 1908, infatti, dopo aver letto *The Wooden Horse*, scrive all'autore Hugh Walpole: « Your method, while avoiding all obscurity and affectation, is at times in danger of missing mystery also. In spite of your obvious delight in beauty and antiquity, one sometimes felt their presentation was not quite successful ». Il mistero nasce dunque dalle stesse parole oscure che lo racchiudono ma che diventano, agli occhi del lettore moderno, una barriera insormontabile per la comprensione: come Agnes, infatti, egli è incapace di percepire la fusione di luci e om-

avviso, ciò non toglie alla duplicazione del racconto il suo significato, se si considera che nel 1907 Forster aveva già pubblicato delle novelle incentrate sul mito e dunque conosceva il carattere parziale della ricezione cui andava incontro.

⁷⁸ Le due recensioni — entrambe riportate in P. Gardner (ed.), *E. M. Forster, the Critical Heritage*, London, Routledge & Kegan Paul, 1973, pp. 169 e 177 — furono pubblicate rispettivamente sul *Daily Telegraph* del 17-5-1911 e sull'*Athenaeum* del 1-7-1911, in occasione dell'uscita della raccolta di racconti intitolata *The Celestial Omnibus*.

⁷⁹ P. N. Furbank, *op. cit.*, vol. I, pp. 93-4. Forster attribuisce a Rickie i suoi stessi principi creativi: quest'ultimo afferma infatti « di poter solo indicare » (*The Longest Journey*, cit., p. 147).

bre che è l'anima della poesia⁸⁰.

Di qui la necessità di una spiegazione. C'è da chiedersi, tuttavia, se la volontà di chiarezza di Forster sia davvero assoluta o se tutto sommato non voglia rinunciare fino in fondo al dato inesplicabile che giace alla base del racconto. Non va tralasciato, infatti, che omette di nominare il mito di Apollo e Dafne, principio ispiratore dell'operazione di riscrittura: è come se rifiutasse di svelare il centro da cui si dipana il suo processo creativo, nella speranza, forse, che il lettore, istradato nella giusta direzione, lo scorga da solo e porti alla luce il nucleo mitico di « Other Kingdom » completandone, tramite una interpretazione intelligente, il ciclo compositivo. La postilla in *The Longest Journey* è volutamente incompleta e sottilmente ironica, come sembra indicare il fatto che l'antica storia del dio sole vi compaia velata sotto forma di implicito suggerimento. La trappola interpretativa tesa dall'autore gioca in questo caso sull'impronta indistinta lasciata da un'associazione di idee, che solo chi ha già riconosciuto il mito può intuire:

'Isn't it odd', said Mrs Failing, 'that the Greeks should be enthusiastic about laurels — that Apollo should pursue any one who could possibly turn into such a frightful plant? What do you make of Rickie?'

'Oh, I don't know',

'Shall I lend you his story to read?'⁸¹.

Se si concorda con White, secondo cui il fruitore di un'opera di matrice mitica deve comportarsi come un *detective* a caccia di indizi e di tracce⁸², bisogna pensare che

⁸⁰ Cfr. *The Longest Journey*, cit., p. 147. Nella stessa pagina si accenna all'incomprensione di un altro lettore che non ha saputo districarsi tra i silenzi della narrazione.

⁸¹ *Ivi*, p. 96. A questo proposito, bisogna dire che Forster fu accusato in una recensione del 1911 di non tenere in alcun conto il lettore e di scrivere esclusivamente per se stesso, senza curarsi di esplicitare i punti oscuri della storia; cfr. P. Gardner, *op. cit.*, p. 169.

⁸² Cfr. J. J. White, « Mythological Fiction and the Reading Process », in J. P. Strelka (ed.), *Literary Criticism and Myth*, Uni-

il lettore a cui Forster si rivolge manca di cogliere il nesso con il mito. « Other Kingdom », quindi, non suscita quella aspettativa di tipo particolare che accompagna una scrittura fondata su un materiale universalmente noto come quello mitologico. Il paradosso della stabilità e del divenire, paradigma del ciclico ritorno del mito in letteratura⁸³, non innesca il meccanismo speculare attraverso cui la storia mitica si riflette in quella nuova e ne influenza l'interpretazione, tramite l'evocazione di un particolare universo di attese⁸⁴. Nella lettura di « Other Kingdom » il pubblico di Forster non sembra sperimentare quell'alternanza di riconoscimento ed estraneità che si accompagna alla rielaborazione in chiave moderna del materiale tradizionale, a seconda che se ne scorgano i tratti noti o le inattese trasformazioni⁸⁵. L'operazione di riscrittura stessa, permeata dalla fusione di antico e attuale, immaginazione e realismo, e sostenuta dall'intento didascalico legato al recupero del mito, suscita la perplessità dei critici: non è alla fantasia in sé che essi si oppongono — anzi, ve ne è poca nei racconti di Forster a loro parere — ma all'interpolazione di fantasia e realtà. Wilde sintetizza bene il disagio del lettore:

They [Forster's fantasies] are not simply tales, but moral tales, and they demand of the reader, therefore, not only that he surrender his belief so far as to accept dryads or a magical omnibus, but also that he make comparison at the same time between the ideal realm of which they are part and the more prosaic, « normal » world⁸⁶.

Tra i lettori contemporanei all'autore, Dickinson giudica l'amalgama imperfetto e Scott, censore di *The Manches-*

versity Park & London, The Pennsylvania University State Press, 1980, p. 84.

⁸³ Cfr. E. Kushner, « Greek Mythology in Modern Drama: Paths of Transformation », in J. P. Strelka (ed), *op. cit.*, p. 198: « To study the reappearances of myth in literature is to encounter the paradox of permanence and transformation ».

⁸⁴ Cfr. J. J. White, *op. cit.*, p. 77.

⁸⁵ Cfr. E. Kushner, *op. cit.*, p. 201.

⁸⁶ A. Wilde, *op. cit.*, p. 71.

ter Guardian, scrive nel 1911 che la portata dirompente dell'immaginazione ne è impoverita e il pulsante mistero del mito è ridotto a un simbolo sfocato e senza vita⁸⁷. Egli mutua l'opinione dell'editore che in *The Longest Journey* respinge le storie di Rickie perché poco convincenti nel complesso:

'Your story does not convince'. He tapped it. 'I have read it — with very great pleasure. It convinces only in parts, but it does not convince as a whole; and stories, don't you think, ought to convince as a whole? [...] I'm not *objecting* to imagination; on the contrary, I'd advise you to cultivate it, to accent it! Write a really good ghost story and we'd take it at once. Or' — he suggested it as an alternative to imagination — 'or you might get inside life. It's worth doing!'⁸⁸.

L'immaginazione e la vita, dunque, devono restare separate, rinchiusa ciascuna nei rispettivi confini — il bosco e la casa in « Other Kingdom ». Il mito non può dunque partecipare alla realtà per illuminarne gli aspetti oscuri e suggerire nuove soluzioni: può solo tenersi discosto dalla vera esistenza, al di là di un fiume ideale che marca i limiti di un mondo tutto fantastico e perciò chiuso in sé.

L'incomprensione riservata ai racconti di Rickie non

⁸⁷ G. L. Dickinson, *fellow* al King's College e amico e maestro di Forster, afferma: « I am not well satisfied with them [your stories]. Your constant pre-occupation to bring realistic life into contact with the background of values (or whatever it is) is very difficult to bring off, and I am apt to feel the cleft » (E. M. Forster, *Goldsworthy Lowes Dickinson*, London, Arnold, 1973, p. 180). V. anche il commento di Scott nel *Manchester Guardian* del 24-5-1911, riportato in P. Gardner, *op. cit.*, p. 172: « And the result, as the nice publisher said, is that the stories do not convince; and they fail to convince for exactly the reason he had in mind when he urged a real good ghost story — because they are insufficiently fantastic. Nameless terror does not seize us when we spy those hoof-marks in the sod. Rather, we are reassured. The table becomes a tableau vivant — very charming. Instead of a symbol of the something burning and rebellious in modern life we have modern life meekly reproducing an old symbol ».

⁸⁸ *The Longest Journey*, cit., pp. 149-50.

è tuttavia mitigata dal giudizio di Stephen, come apparentemente ci si potrebbe aspettare. Egli rifiuta con spontanea fermezza qualsiasi identificazione con un universo letterario che lo estranea dal cuore delle cose — simbolo ultimo dell'artificiosità della cultura a cui oppone la sua istintiva sintonia con la natura: nei campi non vi sono pastori arcadici né risuonano canti dorici; nei campi non vi sono libri⁸⁹. La novella di Rickie, quindi, lo lascia indifferente e, per un attimo, rabbiosamente stupito della ipocrisia delle invenzioni letterarie. Ma l'ira sbolle rapidamente a contatto con la pace e la radiosa bellezza del paesaggio che lo circonda:

What a production! Who was the girl? Where did she go to? Why so much talk about trees? 'I take it he wrote it when feeling bad', he murmured, and let it fall into the gutter. It fell face downwards, and on the back he saw a neat little résumé in Miss Pembroke's handwriting, intended for such as him. 'Allegory. Man = modern civilization (in bad sense). Girl = getting into touch with Nature'.

In touch with Nature? The girl was a tree! He lit his pipe and gazed at the radiant earth. The foreground was hidden, but there was the village with its elms, and the Roman Road, and Cadbury Rings. There, too, were those woods, and little beech copses, crowning a waste of down. Not to mention the air, or the sun, or water. Good, oh good!

⁸⁹ Stephen oppone un tacito ma ostinato rifiuto al tentativo di Mrs Failing di considerarlo il personaggio di un idillio pastorale: «'I don't hold with books in the open. None of the older men read'.

[...]

'You distress me. You rob the Pastoral of its lingering romance. Is there no poetry and no thought in England? Is there no one, in all those downs, who warbles with eager thought the Doric lay?'

'Chaps sing to themselves at times, if you mean that'.

'I dream of Arcady. I open my eyes. Wiltshire. Of Amaryllis: Flea Thompson's girl. Of the pensive shepherd, twitching his mantle blue: you in an ulster. Aren't you sorry for me?'

'May I put in a pipe?' » (*The Longest Journey*, cit., p. 93).

In touch with Nature! what cant would books think of next? His eyes closed. He was sleepy. Good, oh good! Sighing into his pipe, he fell asleep⁹⁰.

Per lui, come già per i suoi genitori, non esiste necessità di mediazione nel rapporto con il cosmo⁹¹; anzi, qualsiasi mediazione è sacrilega perché stempera la potenza della natura fino ad annientarla in un vuoto simulacro senza sostanza.

A questo punto, il destino del mito è segnato, la sua inutilità sancita: fumoso e indecifrabile per l'artefice della civiltà moderna, blasfemo e inefficace per chi è già animato dallo spirito vitale, è irriso e guardato con sospetto da entrambe le parti, che pure hanno visioni della vita antitetiche: il suo spazio è abrogato, la sua voce si disperde per sempre.

Tutto ciò confluisce nell'ultimo, amarissimo capitolo del romanzo, in cui, morto Rickie, Stephen e Herbert Pembroke si contendono la proprietà letteraria delle sue opere, discutendo di particolari editoriali e percentuali, e trovando — loro che hanno concezioni del mondo così diverse — un punto di incontro sul piano economico. Il sacrificio della vita del protagonista rimane dunque senza scopo, la sua *quest* senza compimento, a sottolineare ulteriormente la incongruità della lettura mitica del reale e del tentativo di riscaldare la sterile vita moderna al fuoco del mito. Nell'ultima fase della sua esistenza, comunque, consapevole dell'inutilità di una simile visione delle cose, Elliot rinuncia alla tematica mitica per avvicinarsi alla 'vita' e scrivere la storia di un matrimonio.

Fin qui Rickie. E Forster? A parte la simmetria biografica, ma piuttosto per quella concezione della scrittura come esplorazione e interpretazione del mondo circostante⁹², si deve pensare che il romanzo contenga un pre-

⁹⁰ *Ivi*, p. 126.

⁹¹ Cfr. *Ivi*, p. 238. A sancire ulteriormente la estraneità di Stephen al mito, si notino le sue letture scientifiche; v. *ivi*, p. 94.

⁹² A proposito del valore che per Forster ha l'attività letteraria, cfr. J. Scherer Herz, *op. cit.*, p. 7: «Rather he wrote as one in-

ciso rifiuto da parte dell'autore dell'idealizzazione mitica, rifiuto che si va configurando nel corso della stessa esperienza letteraria come dolorosa rinuncia. Attraverso la sdegnosa distanza che separa Stephen dalle novelle del fratello, attraverso il mutamento dello scrivere di Rickie, Forster sottolinea l'impossibilità di proseguire per una via nella quale ha creduto, dando inizio a una nuova sperimentazione, in cui il mito non occupa più la posizione centrale⁹³. Dopo la pubblicazione di *The Longest Journey*, infatti, né i racconti, né le opere di maggior respiro sono più incentrate sulla tradizione classica: nei romanzi si configurano nuovi poli ispiratori, dal recupero delle leggende anglosassoni in *Howards End* (già presenti, in nuce, in alcuni tratti della figura di Stephen), alla scoperta del ricco patrimonio islamico e induista in *A Passage to India*, e il richiamo alla tradizione, qualunque essa sia, sfuma in un simbolismo sottile, che non si serve più di corrispondenze puntuali ed emblemi dai confini nettamente delimitati, collegati ad un solo referente nella unicità propria dell'allegoria⁹⁴. Se « Other Kingdom » è un

terested in finding out what he was thinking. This exploratory quality is revealed in his attention to the act of telling, in his awareness of writing as a form of experience itself ».

⁹³ Cfr. F. C. Crews, *E. M. Forster: The Perils of Humanism*, Princeton, Princeton U.P., 1967, p. 68: « When Stephen drops the counterpart of « Other Kingdom » into a rain gutter we can hardly avoid concluding that a slur is intended upon Forster's own tales ». V. anche P. Burra, « The Novels of E. M. Forster », in M. Bradbury (ed.), *Forster*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1966, pp. 22-3 e S. P. Rosenbaum, *op. cit.*, pp. 40-1: « Forster seems to be suggesting here [in *The Longest Journey*], perhaps autobiographically, that the refutation of Idealism has benefits for aesthetics as well as for ethics and metaphysics. Rickie's last and perhaps best story, written after he has left the Idealism of his Sawston marriage, differs from those included in the posthumous *Pan Pipes*; Rickie describes it as being 'about a man and a woman who meet and are happy' ».

⁹⁴ Cfr. F. C. Crews, *op. cit.*, pp. 137 ss. Per il rapporto di Forster con la mitologia indù, v. G. K. Das, « E. M. Forster and Hindu Mythology », in J. Scherer Herz & R. K. Martin (eds), *E. M. Forster: Centenary Revaluation*, London, Macmillan, 1983.

appassionato atto di fede nel valore del mito ellenico, *The Longest Journey* descrive la penosa riflessione che conduce alla rinuncia di quest'ultimo come mezzo di espressione e di rivolta e circoscrive la prima fase dell'attività letteraria di Forster, delineandone circostanziatamente il corso.

NUOVI ITINERARI DEL SAPERE RINASCIMENTALE:
*RICHARD II E A TREATISE OF MELANCHOLIE*¹

di
Livia Fascia
(Napoli)

La descrizione dei complessi processi intellettuali che ebbero luogo in Europa tra la fine del '400 e la metà del

¹ Timothy Bright, *A Treatise of Melancholie. Containing the causes thereof, & reasons of the strange effects it worketh in our minds and bodies: with the phisicke cure, and spirituall consolation for such as haue thereto adioyned an afflicted conscience. The difference betwixt it, and melancholie with diuerse philosophical discourses touching actions, and affections of soule, spirit, and body: the particulars whereof are to be seene before the booke*. Imprinted at London by Thomas Vautrollier, dwelling in the Black-Friers, 1586. Di questa edizione esiste una copia nel British Museum (da cui sono tratte tutte le citazioni del presente articolo). Questo testo non è mai stato tenuto nel giusto conto dalla critica shakespeariana, sebbene Shakespeare vi avesse attinto la teoria della 'physiological melancholy'. Fu il critico Loening («Uber die physiologischen Grundlagen der Shakespeareschen Psychologie», *Jahrb. der deutschen Sh-Gesellschaft*, 1894, XXXI, 4-5) che per primo intravide una primitiva parentela tra la 'melancholy' di Amleto e quella di cui abbonda il trattato di Bright. In seguito, tanto Stoll («Shakespeare, Marston and the Malcontent Type», *MP*, III, Jan. 1906) che Schucking (*Character Problems in Shakespeare's Plays*, New York, 1922) videro invece l'*Anatomy of Melancholy* (1621) di Robert Burton alla base della caratterizzazione del malinconico shakespeariano. Bisogna però osservare che un testo come quello di Burton non si colloca all'inizio, ma piuttosto alla conclusione di tutta una serie di altri scritti inglesi sulla malinconia (cfr. n. 15), e data l'epoca della sua pubblicazione, ne fu improbabile una conoscenza da parte di Shakespeare. Certo Burton fornisce un contributo maggiore dei suoi predecessori, ma solo dal punto di vista organizzativo del materiale. Il trattato di Bright, invece, fu conoscenza certa del drammaturgo inglese (cfr. n. 17, O'Sullivan), e anche dal punto di

'600, e che vengono solitamente considerati come facenti parte della grande indagine conoscitiva del Rinascimento, dimostra che nella concezione dell'uomo e del mondo rinascimentale l'immagine della cultura e della conoscenza scientifica non è univoca, lineare e senza contrasti, ma rappresenta, grazie a numerosi elementi di continuità e discontinuità, l'inserirsi faticoso delle idee nuove in un contesto tradizionale. « L'antichità — come ha sottolineato Eugenio Garin — viene a proporsi con valori diversi e in parte divergenti: da un lato come archetipo da accogliere e riprodurre, dall'altro come stimolo da svolgere attivamente entro un mondo nuovo con bisogni nuovi »².

Archetipo da accogliere e stimolo verso un mondo nuovo fu certamente, nel 1441, una traduzione latina, commissionata dal duca di Gloucester³, della *Repubblica* di Platone ad opera di Marsilio Ficino. Circolavano intanto, in tutta Europa, traduzioni di testi classici: la nuova cultura, infatti, aveva reso in latino il corpus dei dialoghi di Platone, le *Enneadi* di Plotino, testi di Proclo, Porfirio, e dei neoplatonici; si interpretavano le dottrine morali e politiche di Aristotele e Platone servendosi delle traduzioni del Bruni. Successivamente, gusto e teorie platoniche diffondevano l'idea del mondo naturale come specchio in cui leggere i modelli eterni e conducevano ad interrogarsi 'sui segreti della natura delle cose', esasperando polemicamente le teorie aristoteliche sulla natura del moto, richiamando l'attenzione sulle scienze matematiche per svelare le insanabili aporie dell'enciclopedia medievale. La filosofia platonica, artisticamente oltre che eticamente diretta alla spiritualizzazione dell'intelletto, doveva influire profondamente sulla formazione degli uomini di cultura del secolo successivo. Frutto essa stessa di ap-

vista scientifico, esso è significativo della funzione intermedia fra medicina e religione che la psicologia, nel XVI secolo, si propone di assolvere.

² E. Garin, *La cultura del Rinascimento*, Milano, Il Saggiatore, 1988, p. 46.

³ *Idem*, p. 120.

porti diversissimi e a volte contrastanti, vi si avvertono i caratteri di una nuova prospettiva, che in un certo senso affianca e supera quella del primo Umanesimo, fortemente innovatrice, fondata sulla fede nella 'virtus' umana, nell'interesse per la vita terrena, nella connessione salda e salutare tra vita e cultura. Un ripiegamento più maturo segue quell'entusiasmo rinnovatore, una sottile sfiducia nell'agire vi serpeggia insistente; cultura e vita sembrano ora inclinare sul primo termine, e la vita ricorrerà alla cultura anche come ad un naturale ma aristocratico rifugio, alla ricerca di un ideale più pensoso e disincantato, ma suscettibile di poeticizzazione. Su questa linea s'innererà più tardi la 'bella malinconia' che percorre la poesia e le opere del Rinascimento.

Di fronte agli obiettivi di una tale indagine occorre rinunciare alla ricerca delle dicotomie troppo facili, alla individuazione di confini entro cui delimitare un singolo aspetto conoscitivo: ricerca scientifica e filosofia, arte e letteratura, magia e religione appaiono ambiti spesso coincidenti che si evolvono in due o addirittura tre direzioni.

La prima, e forse più ovvia, è generata dall'influenza di un ambito sugli altri: non è insolito il riscontro di elementi filosofici all'interno di opere a carattere magico-ozoterico, quali il *De occulta philosophia* di Agrippa, o all'interno delle tetre considerazioni sui nefandi poteri delle sfere astrali, sul caos primigenio o sul decadimento delle facoltà umane, nella letteratura del tempo.

In secondo luogo l'uomo rinascimentale si interessa e s'intende di tutto. Personalità eccezionali quali Leonardo da Vinci o Leon Battista Alberti sono al contempo matematici, scrittori, architetti; Lorenzo de' Medici (1449-1492), signore geniale ed accorto politico, è anche abile poeta⁴.

In ultimo, il movimento culturale del Rinascimento addensa la propria attività nel campo didattico, della ricerca e della conoscenza, moltiplicando istituti del sapere, cenacoli, accademie, università, e dando nitida espres-

⁴ Autore, oltre che del *Simposio* (1486), di *Rime spirituali* (1470) e di *Sonetti* (1490-91).

sione alla cultura nuova nelle nuove stampe, quelle del Vasari, la « littera moderna »⁵, che anche graficamente si ponevano contro la barbara scrittura « gotica » faticosa e brutta. Non a caso il Ficino, in una sua epistola al famoso astronomo Paolo di Middelburg, celebrando stupefatto « quel tedesco che in cento giorni, con la fatica di tre uomini, stampava duecento volumi interi »⁶, descriveva il periodo come et  d'oro, della Rinascita del sapere, salutandolo cos  il trionfo della filosofia platonica, i progressi dell'astronomia e l'invenzione della stampa.

L'uomo che inventa, scopre, ricerca; che crea dal nulla, che trasforma il piombo in oro, che progetta, di nascosto o apertamente; che organizza simposi a proprie spese per divulgare i progressi delle sue scoperte⁷: fu proprio sulla scia di queste premesse, unitamente, si   detto, all'imitazione non pedissequa della tradizione classica, che il secolo XVI formul  attente osservazioni e originali considerazioni sull'uomo, animale divino e creatura sociale.

L'uomo supera per tre motivi tutti gli altri mortali: perch    l'unico a possedere molte propriet ; perch  quelle che ha in comune con gli altri, sono in lui migliori; e perch    capace di tutto⁸.

Un unico pungente rammarico Cardano esprimeva per l'inadeguatezza dell'uomo nel volo, sola limitazione « che

⁵ G. Vasari, *Proemio delle Vite* (1568), cit. in E. Garin, *op. cit.*, p. 16 e sgg.

⁶ E. Garin, *op. cit.*, p. 65.

⁷   il caso di Pico della Mirandola che, nel 1486, riun  a Roma un convegno di dotti nel tentativo di raggiungere la « pax philosophiae ».

⁸ G. Cardano, *La variet  delle cose naturali*, 1557, Libro Ottavo. Dell'uomo., cap. XL, in: *La magia naturale del Rinascimento*, a cura di P. Rossi, Torino, UTET, 1989, p. 82: La natura umana. La magia naturale del Cardano, aristotelico eterodosso, incline all'averroismo, e impregnato di dottrine platoniche, ricerca costantemente gli spunti di una teoria evolutivista, mostrandosi scettico nei confronti di pratiche magiche 'sospette', finendo tuttavia in carcere (a Bologna nel 1570) sotto l'accusa di eresia, per aver fatto l'oroscopo di Ges  Cristo.

non dipende dal temperamento, ma dalla conformazione corporea »⁹. A parte ci , i contemporanei di Cardano¹⁰ vedono nell'uomo un equilibrio di forze, che egli condivide s  con gli altri esseri viventi, ma che sembrano manifestarsi solo in lui in una armonia particolare, forze che per  sono reperibili anche nel mondo animale, e sulle quali — quindi —   lecito indagare con i nuovi strumenti del conoscere umano. E tale indagine si applica alle dimensioni bio-fisiologiche come pure a quelle mentali e psichiche nella ricerca di sintomi e cause.

Il settore della medicina rinascimentale, particolarmente quello della trattatistica psicologica,   quasi sempre sul punto di risolversi in arte, magia, religione o psicoterapia: vi si trovano, adunati in uno stesso grosso volume, pagine di ottica, di meccanica e di chimica, codificazioni di scritture segrete, ricette di cucina e diete, suggerimenti attinenti all'igiene, alle sostanze afrodisiache, al sesso ed alla vita sessuale, squarci di metafisica, riflessioni di teologia mistica, richiami alla tradizione sapienziale dell'Egitto e dei profeti biblici, riferimenti alle filosofie classiche ed alla cultura medievale.

Se la filosofia del tempo venne invasa dalle diatribe tra aristotelici e neoplatonici¹¹, parallelamente la medicina ebbe spesso da scegliere tra Galeno e Paracelso¹²; i

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ L'eccellenza della natura umana   un grande tema della filosofia del Rinascimento: l'*Oratio de hominis dignitate* di Pico   certamente, a questo proposito, il testo pi  celebre. Cardano affronta questo tema in modo piuttosto originale, impegnandosi in una comparazione morfologica, fisiologica, psicologica e comportamentale tra l'uomo e gli altri animali.

¹¹ Come una delle componenti della nuova cultura fu la presa di coscienza della storicit  dell'uomo e del suo sapere, cos  uno dei temi centrali di questa comprensione fu proprio la riscoperta dei legami e delle differenze fra civilt  greca e mondo romano: Giorgio Gemisto Pletone, con la sua idolatria per Platone e i platonici, Giorgio di Trebisonda col suo odio per il nome stesso di Platone, Giorgio Scholarios con la sua fedelt  ad Aristotele.

¹² Gli ultimi sostenevano l'importanza dell'applicazione dei principi chimici negli studi di medicina.

progenitori della moderna psicologia dell'Inghilterra elisabettiana dovettero combattere contro un'innata tendenza al conservatorismo, non solo nei riguardi dei colleghi fisici, astronomi, astrologi e matematici, ma anche tra loro stessi. Lo studioso di questo ambito in gestazione appare, insomma, più legato degli altri alla compilazione enciclopedica, sempre attento a giustificare ed a motivare ogni moto del corpo e dell'animo umano con una delle infinite corrispondenze tra macrocosmo e microcosmo¹³.

Il primo, a lungo autorevole, studio sull'argomento, venne da Bartholomaeus Anglicus nel 1495, il *De proprietatibus rerum*, un deposito di curiosità della cultura scientifica da cui Shakespeare ed i suoi contemporanei trassero molte delle loro cognizioni¹⁴.

Lo stesso genere di ricerca fu a sua volta eseguito da Thomas Elyot, il cui *Castel of Helthe* (1534) venne più volte ristampato fino al 1610, data della sua quindicesima

¹³ Vanna Gentili ha giustamente individuato tale tendenza nel complesso malcerto dei compromessi creati dall'Inghilterra elisabettiana: « Nel vanificarsi del rassicurante-oppressivo sistema concettuale di analogie che fino ad allora aveva sancito l'inamovibilità delle gerarchie saldando la terra ai cieli, il suddito al regnante, il figlio al padre, il servo al padrone; davanti all'insinuarsi, nella gnoseologia e nell'etica, del relativismo scettico e al riaffiorare, contro le impossibili conciliazioni, del principio della « doppia verità » (di ragione e fede, scienza e religione, natura e grazia, moralità della cosa pubblica e prassi politica individuale), si fa sfuggevole ogni criterio certo per distinguere apparenza da realtà, ingiusto da giusto, per cogliere un nesso univoco tra parole e cose » (*La recita della Follia*, Torino, Einaudi, 1978, p. 3).

¹⁴ Tale è l'ipotesi suggerita da Lily Campbell, *Shakespeare's Tragic Heroes, Slaves of Passion*, Cambridge, U.P., 1930 e da R. L. Anderson, *Elizabethan Psychology and Shakespeare's Plays*, Iowa, U.P., 1927. « La dipendenza di Shakespeare dal *Treatise of Melancholie* di Bright o quella di Ford da Burton sono dati incontrovertibili, ma pur sempre assai parziali per una comprensione della 'psicologia' sia dei due drammaturghi in questione, sia di tutti gli altri, né integrabili solo con l'individuazione di ulteriori, precise 'autorictates' scientifiche per ciascun autore drammatico, o per ciascuna opera o addirittura per ogni singolo riferimento » (V. Gentili, *op. cit.*, p. 29).

edizione. Criticato dai medici del tempo per aver invaso il loro campo, Elyot, nell'edizione del 1541, vi aggiunse una prefazione a difesa delle proprie competenze e conoscenze. Quasi occasionalmente egli riassunse le fonti e le qualità del proprio sapere scientifico utilizzate da lui e dai suoi contemporanei, mostrando poi, nel corso delle trattazioni, come la salute mentale fosse argomento degno di interesse e di osservazione¹⁵.

Gran parte della successiva cultura inglese apparve influenzata dal tentativo di rappresentazione e spiegazione di una generale debilitazione psicofisica, che già Aristotele denominava 'mélaina chole', melanconia, attribuita, come indice di una natura peculiare, alle personalità d'eccezione¹⁶.

¹⁵ « ... Whan I fyrst wrote this boke, I was not all ignorant in phisycke, fore before that I was xx. yeres olde, a worshipfull phisition, and one of the moste renoumed at that tyme in England, perceuyng me by nature inclined to knowledge, rad unto me the workes of Galene of temperamentes, natural faculties, the Introduction of Iohanicius, with some of ye Aphorismes of Hippocrates. And afterwarde by mine own study, I radde ouer in order the more parte of the warkes of Hippocrates, Galen, Paulus Celius, Oribasius, Alexander Trallianus, Celsus, Plinius ye one and the other. Nor I dyd omit to reade the longe Canones of Auicena, ye Commentaries of Auerrois, (...) and also of the more part of them which were their aggregatours or folowers ». *The Castel of Helthe*, (1539), 1541, cit. in L. B. Wright, *Middle-class Culture in Elizabethan England*, Ithaca, Cornell U.P., 1958, p. 583. Nell'epoca seguono Thomas Rogers, *The Anatomy of Mind* (1576), Philip Barrough, *The Method of Physic* (1583), Timothy Bright, *A Treatise of Melancholie* (1586), il poema filosofico *Nosce teipsum* (1599) di Sir John Davies, Thomas Wright, *The Passions of the Mind* (1601).

¹⁶ Nel *Problema XXX*, attribuito ad Aristotele, la bile nera (mélaina chole) determina i grandi uomini: la riflessione (pseudo-) aristotelica verte sull' 'éthos perittòn', la personalità d'eccezione, che sarebbe caratterizzata dalla melanconia, « Per quale ragione vediamo malinconici tutti coloro che sono diventati importanti o come filosofi o come uomini politici o come poeti o come artisti e alcuni di loro a tal punto da venire addirittura colpiti da malesseri che derivano dalla bile nera? ». Pur riprendendo alcune nozioni ippocratiche (i quattro umori ed i quattro temperamenti), Aristotele opera un'innovazione, non solo sottraendo la melanconia al campo della

Nei trattati scientifici del XVI secolo, la teoria della melanconia non è chiara, ordinata e coerente: le fonti mediche, religiose, astrologiche o letterarie erano sufficientemente ricche e vitali da garantire opinioni e discorsi differenti: « Melancholy was classified as a disease, condemned as a vice, or exalted as the condition and symptom of genius »¹⁷.

La letteratura fra Cinque e Seicento riflette questa interpretazione triplice della melanconia, imprimendo nella parola scritta le contraddizioni proprie del momento storico. La figura del « malcontento », giocata in tutte le sue possibili varianti teatrali e satiriche, inserisce nella disputa la componente politica e sociale. Un tale personaggio non rivela soltanto la delusione dell'intellettuale incompreso, bensì apre una smagliatura nel sistema politico-sociale del tempo, denunciandone le aberrazioni.

Così accade che, accanto alla variante del malcontento (in cui il melanconico è quasi sempre connotato in modo negativo), si sviluppi la figura pensosa del saturnino alla moda che si autoelege, critico della società, sussiegoso e moraleggiante, descritto da Shakespeare in *As You Like It*:

Jaq. I have neither the scholar's melancholy, which is emulation; nor the musician's, which is fantastical; nor the soldier's, which is ambitious; nor the lawyer's, which is politic; nor the

patologia e situandola nella natura, ma anche, e soprattutto, facendola derivare dal Calore, considerato il principio regolatore dell'organismo e dalla 'mesôtes' interazione controllata di energie opposte: « Ma tutti coloro nel cui organismo questo forte calore biliare scende ad un livello di medieta sono sì malinconici, ma più assennati e meno strani, nonché superiori agli altri da molti punti di vista: alcuni per cultura, altri sul piano artistico, altri ancora sul piano politico ». (Trad. it. a cura di Giampiero Giugnoli). Inoltre, una descrizione particolarmente efficace del *Problema XXX* appare nello studio di R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturno e la Melanconia*, Torino, Einaudi, 1983, alle pp. 48-50, al quale si rimanda per una più attenta disamina della nozione di melanconia nelle sue trasformazioni storiche, letterarie e figurative.

¹⁷ G. Lyons, *Voices of Melancholy*, London, Macmillan, 1971, p. 1.

lady's, which is nice; nor the lover's, which is all these: but it is a melancholy of mine own, compounded of many simples, extracted from many objects, and indeed the sundry contemplation of my travels, which, by often rumination, wraps me in a most humorous sadness.

(IV, 1, 10-21)

Le manifestazioni connesse all'umore melanconico vengono sovente impiegate come metafore del disfacimento dello stato, come segni del sovvertimento della gerarchia e dell'ordine costituito: le epoche che vedono il crollo degli idoli religiosi e politici, le epoche di crisi, sono particolarmente propizie all'umor nero: quella elisabettiana, segnata dalla riforma protestante, non dovette esser da meno.

In quest'epoca di transizione la grande intensità della pressione emotiva a ridosso della melanconia fece sì che essa diventasse una pericolosa realtà di fronte alla quale gli uomini rimanevano inerti, quasi si trattasse di un flagello crudele, e che cercavano invano di alleviare con innumerevoli antidoti e rimedi consolatori.

Gli Elisabettiani, partecipi in ritardo del movimento umanistico, osservavano la natura umana con un'intensità raramente riscontrata in altre epoche, ma con la stessa precisione adoperata per descriverne modalità e comportamenti, esponevano le incongruenze della struttura umana. Lo studio della melanconia ricerca allora, di contro a tutto ciò che è « normale », quel che vi è di incerto, lacunoso, svuotato di senso: ci si rende conto che il senso dei malinconici sembra quasi arbitrario e si impara pian piano a prendere sul serio questa terza dimensione esistente tra ragione e passione, grandi estremi dell'epoca, ad invertirla di significato, a non dimenticarla¹⁸.

¹⁸ « If the Elizabethan erred through a failure to understand himself, it was not for want of scientific works to explain his behavior. When the melancholy Jaques or the gloomy Hamlet viewed themselves introspectively, they were abundantly supplied with theories to account for their reactions. As the modern reader glibly

Shakespeare si avvale indubbiamente delle conoscenze pseudo o para-scientifiche del tempo: il grande dibattito e, soprattutto, l'estrema libertà nel campo della ricerca, consentivano la diffusione a diversi livelli dei risultati ottenuti:

Certa terminologia 'tecnica' entra in quest'epoca anche nel parlare comune, per il tramite soprattutto degli almanacchi e di quei « Breviari della Salute » che insegnavano a curarsi da sé (a parte il sospetto di ateismo e di stregoneria che lo circondava, il medico era praticamente inaccessibile per molti ceti sociali); aggettivi umorali e astrologici come 'phlegmatic' e 'jovial' prima incomprensibili ai più per la loro derivazione greco-latina, vengono ora ad aggiungersi ad altri della stessa origine ('melancholic', 'choleric', 'saturnine') che, pur avendo già fatto al tempo di Chaucer il loro ingresso nella lingua letteraria, solo ora ricorrono in essa con notevole frequenza. E la diffusione di questa terminologia è prova che certe nozioni scientifico-filosofiche erano ormai acquisite da larghi strati cittadini; il drammaturgo che a tali strati si rivolge, non solo introduce nuovi vocaboli di ormai sicura ricezione, ma sa di poter rinviare il pubblico, con pochi accenni, a cognizioni comuni¹⁹.

Molte delle opere shakespeariane riproducono, in maniera più o meno vistosa, il ritratto umbratile, cupo, pensoso dell'uomo solitario su cui gravano pesanti angosce esistenziali; le quali, come nel caso del *Richard II*, spesso definiscono i contorni linguistici e comportamentali della carica in conflitto con la persona.

Il rimando più evidente alle dottrine psicologiche coeve è da ricercarsi senza dubbio nel *Treatise of Melancholie* (1586) di Timothy Bright, che Shakespeare avrebbe palesemente utilizzato²⁰ nella stesura di *Hamlet* (1603),

interprets human conduct in terms of Freud, Jung or whoever may be his pet theorist, so the Tudor and Stuart citizen found satisfactory explanations in Bright, Walkington, Huarte, Charron and other writers who elucidated the always interesting question of the reasons for man's behaviour » (Cit. in Wright, *op. cit.*, p. 592).

¹⁹ Gentili, *op. cit.*, p. 29.

²⁰ Cfr. M. I. O'Sullivan, « *Hamlet and Dr. Timothy Bright* », *PMLA*, XLI, 1926, pp. 667-679. A supporto della propria tesi la O'Sullivan fa notare che il Loening (cfr. n. 1) osservò che il trattato di

ma le cui teorie si ravvisano già, come manifestazione di una malattia latente, nelle motivazioni politiche e comportamentali del protagonista del *Richard II* (1595): di qui la possibilità di una lettura interpretativa che tenga conto non solo della funzionalità del motivo della pazzia come metafora della lotta impari fra carica e personalità, ma soprattutto delle anomalie patologiche estranee ai reali significati del dramma, e descritte appunto dal *Treatise of Melancholie*.

In borrowing suggestions for his purpose from a scientific treatise, a dramatist — particularly if he were Shakespeare — would be expected to reveal his dependence through the employment of similar ideas rather than by verbal parallels²¹.

Il nuovo interesse per la fenomenologia del 'diverso', come tendenza comune alla generalità del teatro tardo-cinquecentesco porta, in Shakespeare, ad una utilizzazione del malessere psichico dislocata nelle pieghe dell'azione e pronta ad emergere come sintomo delle strutture profonde del *Richard II*. In questo senso il *Treatise* si configura come fonte costruttiva principale nella follia del re Riccardo anche se, sin dalle prime scene, questa dimensione viene orientata e fatta confluire nel tema del malgoverno del sovrano.

Si ottiene così un duplice livello drammatico: l'impotenza politica e la latente follia, livello che Shakespeare realizza sapientemente alternando le voci della nobiltà malcontenta e dell'antagonista Bolingbroke ai poetici 'a parte' del protagonista. Nel procedere della vicenda, Riccardo vive e sperimenta il doloroso passaggio della regalità da uno stato di cerimoniosa aura medievale a quello cinicamente essenziale e pratico del Rinascimento.

Bright venne pubblicato dall'editore Vautrollier nel suo negozio in Blackfriars, nelle immediate vicinanze dell'abitazione di Shakespeare, e che il genero dello stesso Vautrollier, alla morte di questi nel 1588, ne rilevò le proprietà, divenendo a sua volta l'editore di *Venus and Adonis* e di *The Rape of Lucrece*.

²¹ *Idem*, p. 668.

Le precarietà decisionali e comportamentali della figura di Riccardo si annunciano fin dalla prima lunga scena dell'atto I. Nella viziosa circolarità delle interrogazioni formali, nella meccanica esecuzione delle procedure ritualistiche della sfida cavalleresca, nella difficoltà soggettiva e nella impossibilità oggettiva di stabilire una comunicazione referenziale, si trova la prima indicazione della disperata, e perciò arrogante, debolezza del re.

La genericità delle esortazioni di Riccardo « Wrath-kindled gentlemen, be rul'd by me / ... Forget, forgive, conclude and be agreed / ... Rage must be withstood: lions make leopards tame » (I, 1, 152; 156; 173-74), inefficaci nel sortire un effetto conciliatorio prima auspicato, poi imperiosamente ordinato, si traduce ben presto nella sterile istituzione del duello:

Rich.: We were not born to sue, but to command;
Which since we cannot do to make you friends,
Be ready, as your lives shall answer it,
At Coventry, upon Saint Lambert's day.

Since we cannot atone you, we shall see
Justice design the victor's chivalry.

(I, 1, 196-203)

L'esitazione e l'incapacità sembrano essere, in questa prima fase del dramma, al centro del carattere di Riccardo, così come della personalità malinconica descritta da Bright. La perdita di una linea costante di comportamento è di fatto il primo sintomo dell'insediarsi della malinconia:

Touching actions which rise from the brayne, melancholie causeth dullness of conceit, both by reason the substance of the brayne in such sort of persones is more grosse, and their spirit is not so prompt and subtile as is requisit for readie understandinge. (...) Such persons are doubtfull, suspitious, and thereby long in deliberation, because of their domesticall feares, or that internall obscuritie, causeth an opinion of daunger where there is no cause of doubt²².

²² T. Bright, *op. cit.*, pp. 129-30.

Poco alla volta il drammaturgo presenta Riccardo che inclina verso la pazzia attraverso un processo scatenato forse da un'esperienza traumatica (il rimorso per l'assassinio di Gloucester), ma in vario modo preparato da una descrizione comportamentale che si manifesta in evidenti incongruenze.

La dubbiosa incertezza dello smarrimento trova conferma nella successiva, inspiegabile decisione di Riccardo, l'esilio per entrambi i contendenti, smorzando tuttavia l'arbitrarietà della pena con un atto di presunta generosità nei confronti di Bolingbroke, la decurtazione. Da questo punto in poi Riccardo rifiuterà con protervia le voci dei nobili che chiedono giustizia, dando voce alle sottigliezze elusive della carica, invece che alle proprie personali ragioni:

Rich.: Now for our Irish wars:

Towards our assistance we do seize to us
The plate, coin, revenues, and moveables,
Whereof our uncle Gaunt did stand possess'd.

(II, 1, 155-63)

La cieca ostinazione di Riccardo tradisce una consonanza immediata con il tipo del malinconico che, per Bright, mette a nudo « rather a kind of stupiditie and impassionate hart »²³; in questo luogo del testo tale atteggiamento contribuisce a quella trasformazione degradante della figura regale che lacera non solo i contorni politici della carica, ma anche il carattere dell'uomo stesso.

L'imperiosità del Bolingbroke del III atto, generatasi nella totale assenza di Riccardo dall'Inghilterra e dalla vicenda politica, tende a contrapporsi, nella seconda scena, all'imbelle atteggiamento del re, di ritorno dall'Irlanda. Riccardo avverte il pericolo dell'esautorazione nei tradimenti e nelle defezioni dei sudditi e l'esibizione del proprio stato d'animo delinea le forme di una percezione di-

²³ *Idem*, p. 101.

storta della realtà, filtrata da una sensibilità visibilmente scossa.

Nel comportamento e nei discorsi del sovrano l'alternanza di coraggio e sconforto prelude alle manifestazioni tipiche della personalità malinconica secondo l'analisi di Bright:

The perturbations of melancholy are for the most parte sadde and fearefull, and such as rise of them: as distrust, doubt, diffidence or dispaire, sometimes furious, and sometimes merry in appa-
raunce, through a kind of Sardonia, and false laughter, as the humour is disposed that procureth these diversities²⁴.

Questo stato, permeato da un'alternanza di fasi depressive inconsciamente collegate ad avvenimenti esterni, da un invincibile pessimismo, come pure da momenti di euforica esaltazione, diviene parte integrante ed indizio veritiero di una realtà affettiva presente, seppur instabile:

I weep for joy,
To stand upon my kingdom once again
So weeping, smiling, greet I thee, my earth
But now the blood of twenty thousand men
Did triumph in my face, and they are fled
Have I not reason to look pale and dead?
I had forgot myself, am I not king?
Is not the king's name twenty thousand names?
Arm, arm my name!
Say, is my kingdom lost?
Cry woe, destruction, ruin, and decay.
The worst is death, and death will have this day.
(III, 2, 4-103)

La progressione delle perturbazioni mentali descritte nella sintomatologia del *Treatise of Melancholie* indivi-

²⁴ *Idem*, p. 100.

dua, nel *Richard II*, la dimensione ulteriore che sottende la vicenda politica del dramma: ad una attenta lettura, infatti, l'opera rivela un primo livello, dato dalle crescenti inadempienze del re verso lo stato e si ispessisce lungo un secondo livello individuato dall'acuirsi della gravità dei sintomi malinconici, moltiplicando esponenzialmente ogni elemento nel procedere della vicenda. Bright osserva che:

From these dispositions of Brayne and Heart arise solitarines, morning, weeping, &...melancholic laughter, sighing, sobbing, lamentation, countenance demisse, and hanginge downe, blushing and bashfull, of pace slow, silent, negligent, refusing the light and frequency of men, delighted more in solitarines & obscurity²⁵.

Si manifestano così dei rallentamenti nel ritmo psichico sui quali Bright riscontra il medesimo andamento: la dolorosa interiorità si tramuta nella ricerca ossessiva della solitudine, alternata ad impulsi autodistruttivi, e nella totale incapacità d'azione²⁶. In quelle che Bright, genericamente, definisce 'forms of heaviness'²⁷, il malinconico Riccardo traduce la propria esistenza, situando la propria condizione esistenziale sugli assi negativi della parabola schizofrenica:

Let's talk of graves, worms and epithaphs²⁸
Make dust our paper, and with rainy eyes
Write sorrow on the bosom of the earth.
For God's sake, let us sit upon the ground
And tell sad stories of the death of kings
How some have been depos'd, some slain in war,

²⁵ *Idem*, pp. 123-4.

²⁶ « The medical tradition regarding melancholics, while stressing their studiousness and pensiveness, rarely insisted on any radical incapacity for actions, though Bright mentioned it: 'Nowe contemplations are more familiar with melancholicke persons than with other, by reason they be not so apt for action, consisting also of a temper still and slowe according to the nature of melancholie humour' » (T. Bright, *op. cit.*, p. 200, cit. in G. Lyons, *Voices of Melancholy*, London, Routledge, 1981).

²⁷ T. Bright, *op. cit.*, p. 100.

Some haunted by the ghosts they have deposed
 Beshrew thee, cousin, which didst lead me forth
 Of that sweet way I was in to despair!

Go to Flint Castle, there I'll pine away-
 A king, woe's slave, shall kingly woe obey.

(III, 2, 145-210)

L'operazione di Shakespeare rende letterale e tangibile la propagazione dell'elemento della follia introducendo in scena i dettagli comportamentali, le riluttanze, i trasalimenti, la pensosità, i lampi di saggezza metafisica²⁹ — e si veda il discorso sul volto umano del potere politico (III, 2, 160-75 e III, 3, 145-75) — elementi che risultano indispensabili alla dialettica interna del dramma come pure all'erosione del mito della regalità conferita per grazia divina, ponendo individualmente il re in rapporto alla nuova ideologia politica rinascimentale, in nuce nella figura di Bolingbroke.

L'aspetto 'politico' della melanconia di Riccardo pare orientarsi, dalla seconda metà del III atto in poi, verso un travaglio intellettuale che lo porterà ad adoperare gli strumenti verbali (processi simbolici e retorici) per abolire il suo 'status' attraverso il rituale capovolto della 'scoronazione':

Rich.: With mine own tears I wash away my balm;
 With mine own hands I give away my crown;
 With mine own tongue deny my sacred state;
 With mine own breath release all duteous oaths.

Nay, if I turn mine eyes upon myself,
 I find myself a traitor with the rest.
 For I have given here my soul's consent
 T'undeck the pompous body of a king.

(IV, 1, 207-50)

²⁸ « Graves and graveyards were traditionally the subject of melancholly dreams, that made them fitting settings for tragedies ». (Cit. in G. Lyons, *op. cit.*, p. 98). A tale proposito si veda anche *Hamlet*, III, 3, 378-82.

L'esplicita richiesta di attenzione dagli astanti, « Now mark me how I will undo myself » (IV, 1, 203) che precede il rito della scoronazione, lascia intravedere un'ulteriore rimando alla dimensione scientifica: « Melancholie (...) causeth them, with all their faculties therto belonging, into deapth of that they take pleasure to intermiddle in »³⁰.

L'autocompiacimento, ravvisabile retrospettivamente, da un punto di vista linguistico, nella intenzionale polisemia del termine 'care'³¹, indulge al versante patologico nella richiesta di uno specchio (IV, 1, 265), « the ultimate symbol of self-exhibition and self-contemplation »³², conforme al narcisismo del folle re.

A mirror is a frequent motif in literature as a metaphor for the production of other selves. A mirror produces distance. It establishes a different space, where our notion of self undergoes radical change. It's a spatial representation of an intuition that our being can never be enclosed within any present formulation of our being. By presenting images of the self in other space, the mirror provides versions of self transformed into another, become something or someone else³³.

Il monologo-dialogo di Riccardo allo specchio serve da alter ego al protagonista e nasce dal riflesso stesso del re; non ne è il confidente, ma lo spettatore. Lo specchio, poi infranto, rappresenta, nel senso teatrale del termine,

²⁹ « La metafisica, con la sua ossessione di traducibilità dell'oggetto imperfetto, è un discorso del dolore detto e alleviato da questa stessa nominazione ». J. Kristeva, *Sole Nero. Depressione e Melanconia*, Milano, Feltrinelli, 1987, p. 62.

³⁰ T. Bright, *op. cit.*, p. 156.

³¹ « Your cares set up do not pluck my cares down | My care is loss of care, by old care done. | Your care is gain of care, by new care won. | The cares I give I have, though given away ». (IV, 1, 194-7). Sostiene P. Ure: « Here Richard manipulates several shades of meaning in 'care', personal grief or worry, and the 'cares' of high office, responsibility » (W. Shakespeare, *King Richard II*, ed. by P. Ure, 'Arden Edition', London, Methuen., 1964, p. 136).

³² A. R. Humphreys, « Shakespeare: *Richard II* », *Studies in English Literature*, XXXI, London, 1967, p. 56.

³³ L. Bersani, *A Future for Astyanax: Character and Desire in Literature*, Toronto, U.P., 1976, p. 208.

l'impossibile presente di Riccardo, il contatto e la presa di coscienza della propria personalità frantumata che egli rifiuta³⁴.

Il dilagare delle passioni entra in conflitto con le modalità comportamentali, nonché con le costruzioni simboliche (ideologie, credenze e strutture tradizionali della regalità) del melanconico. Tuttavia, quest'attitudine dilagante delle passioni, quindi dell'umoralità della melancolia, non è costante: il carattere sporadico, quasi fluttuante, degli accessi melanconici si manifesta attraverso il potere dell'immaginazione:

Through the power of will reason stands and should be able to direct action, but there is an inferior kind of thought and action, that of the imagination and the affections, faculties that are often too impatient to stay in matters of great moment for mature judgement and choice, and too often too powerful to allow the intellect to exercise right control³⁵.

Le creazioni dell'immaginazione rappresentano la reazione ultima al trauma melanconico, l'illusorietà dell'evasione tipica della devianza.

[The melancholy humour] with his vapours anoyeth the harte and passing vp to the brayne, counterfetteth terrible obiectes to the fantasie, and polluting both the substance, and spirits of the brayne, causeth it without externall occasion, to forge monstrous fictions, and terrible to the conceite... For where that naturall and internall light is darkened, their fansies arise vayne, false and voide of ground. ...This causeth not only phantasticall apparitions wrought by apprehension only of common sense, but fantasie... forgeth disguised shapes, which giue great terror vnto the heart... For as the common sense and fantasie, which doe offer vnto the memory to lay vp, deliuer but fables instead of true report, and those tragicall that dismay all the sensible frame of our bodies, so eyther is the memory wholly distract by importunity of those doubttes and feares, that it neglecteth the custody of other store: or else it recordeth and apprehendeth only such as by this importunity

³⁴ Cfr. L. Di Michele, *La scena dei potenti*, Napoli, I.U.O., 1988, pp. 293-94.

³⁵ T. Bright, *op. cit.*, p. 140.

is thrust therupon nothing but darkness, perill, doubt, frightes, and whatsoeuer the harte of man most doth abhor³⁶.

Nel segno della pazzia, nonostante la quale Riccardo, a tratti, riesce a scorgere l'imperiosa necessità del fato (V, 1, 20-22), il monologo finale del *Richard II* lascia trasparire l'assoluta passività nell'azione, la stasi atemporale in cui Riccardo crea arditi accordi, rappresentando interamente la propria sconfitta:

I have been studying how I may compare
The prison where I live unto the world,
And for because the world is populous,
And here is not a creature but myself,
I cannot do it. Yet I'll hammer it out.
My brain I'll prove the female to my soul
My soul the father, and these two beget
A generation of still breeding thoughts,
And these same thoughts people this little world
In humours like the people of this world,
For no thought is contented.

(V, 5, 1-11)

Le potenzialità dell'insania si dispiegano in forma palese, e dietro la patologia della genesi illusoria di un universo immaginario, affiora la « crushing penury » (V, 5, 34) della solitudine³⁷ in cui Riccardo ricerca una nuova dimensione attraverso la quale emanciparsi dalla paura del divenire³⁸.

³⁶ *Idem*, pp. 101-104.

³⁷ « These lonely men most seek to avoid the society of men, and betake them to wildernesses, and deserts, finding matter of fear in everything they behold, and best at ease, when alone they may digest these fancies without new provocations, which they apprehende in human society » (T. Bright, *op. cit.*, p. 111).

³⁸ Questa dimensione, tra l'altro, veniva ben anticipata dalla quarta scena del V atto, laddove Exton, riportando le parole dello stesso re, afferma: « Didst thou not mark the king, what words he

But whate'er I be,
Nor I, nor any man that but man is,
With nothing shall be pleas'd, till he be eas'd
With being nothing.

(V, 5, 38-41)

[*The music plays.*]

La musica, di cui egli invidia le pacate armonie (vv. 42-66) e che, d'ora in poi, nell'edificio drammatico shakespeariano, sarà piuttosto indice della restaurazione di un equilibrio³⁹, segna qui i confini del dramma mentale e politico di Riccardo.

Non sembra superfluo ricordare, per concludere, che la rilevanza strutturale affidata da Shakespeare nel *Richard II* alla devianza psichica è senza dubbio suggerita dal *Treatise of Melancholie*, secondo quella tendenza rinascimentale e tardo-rinascimentale dell'influenza reciproca tra arte e scienza, momenti diversi, ma non privi di interrelazione dell'intellettualità dell'epoca.

spake? | 'Have I no friend will rid me of this living fear?' | ... And speaking it, he whistly look'd on me, | As who should say 'I would thou wert the man | That would divorce this terror from my heart' » (V, 4, 1-2; 7-8).

³⁹ Cfr. *King Lear* (1605), IV, 7, 24 e *Pericles* (1608), V, 2, 220-40.

IL FUTURO PROSSIMO DI JOHN BRUNNER
E LA FANTASCIENZA
DELLA 'NEW WAVE' BRITANNICA

di

Maria Cristina Galizia
(Napoli)

1. Il presente, si sa, ama rivisitare il passato. Ne riscopre i protagonisti e i miti, celebrandoli o distruggendoli, si riappropria delle sue mode e manie, raccoglie e ordina le sue creazioni artistiche. L'anno fortunato (il 1988) sembrava far rima con '68. Del '68 si è parlato con i protagonisti di allora, lo si è analizzato, sezionato e via di seguito. Ma un intero decennio non conta soltanto per una data, per quanto importante, e difatti non poco degli anni '60 è parte della memoria collettiva.

I Kennedy, la minigonna, la conquista della Luna, un affascinante coetaneo di celluloidi, James Bond, ... un cugino insolitamente barbuto vaga controfigura di Ernesto « Che » Guevara e una sorella sessantottina « in casa », sono la confusa, e forse per questo più eccitante, ricostruzione personale di quel tempo. I ricordi di infanzia aiutano poco o nulla nell'indagine oggettiva, razionale di tempi e luoghi, cose e persone, ma danno a tutto, anche all'evento più banale, più privato, una dimensione mitica.

Mito post mortem è diventato John F. Kennedy, dopo essere stato, in vita, l'eroe della 'nuova frontiera americana': « There is little wonder that Kennedy struck his countrymen as a hero, for that was how he perceived himself »¹. Dopo gli anni soporiferi dell'amministrazione

¹ J. Klinkowitz, *The American Sixties*, Ames, Iowa State University Press, 1980, p. 5.

Eisenhower, il giovane presidente portava a galla tutti i timori e le ansietà dell'America; la sua politica era concretamente rivolta alla realtà — ai pericoli di una guerra nucleare, sfiorata dalla crisi di Cuba del '62, alle tensioni razziali, alla recessione economica — ed egli si proponeva come l'uomo del giorno, capace di guidare la nazione verso nuovi orizzonti. L'apporto dei « media », in particolare la televisione, fu fondamentale per la vittoria di Kennedy sull'avversario repubblicano Nixon. Naturalmente non fu una semplice questione di maggiore telegenia, ma fu senz'altro anche una questione di immagine: nel dibattito televisivo tra i due candidati, al contrario di Nixon, perso in teorie politiche e che sembrava avere come unico interlocutore il giornalista e non milioni di telespettatori, Kennedy guardava dritto nelle telecamere, si rivolgeva, cioè, direttamente al pubblico. Lo schermo moltiplicò per milioni il suo sguardo diretto e le sue parole concrete e il gioco fu, anche grazie a questo, fatto.

Lasciata la nuova frontiera, terrestre, di Kennedy, le telecamere presero a riprendere l'uomo nella conquista dell'ultima frontiera: lo spazio. Il primo allunaggio (Luglio 1969) merita la citazione della frase introduttiva della famosa serie televisiva di fantascienza di quegli anni, *Star Trek*, in quanto l'evento, nella sua indubbia e implicita spettacolarità, ricordava molto da vicino le imprese dell'astronave U.S.S. Enterprise. Di solito latitante nel periodo estivo, il pubblico fu, invece, catturato a milioni dalla diretta tv, e la Luna, pallida compagna di poeti e innamorati, apparve qual era, una superficie rugosa e piena di crateri, e perse tutto il suo fascino romantico. Un mito distrutto dall'occhio curioso e indiscreto delle telecamere.

Alla ricerca del sensazionale, come dell'effimero, del rapidamente mutevole, la « pop art » non si lasciò sfuggire l'avventura spaziale, e gli astronauti si affiancarono così alla lunga galleria di nuove muse ispiratrici di questo movimento artistico: hamburgers, tubetti di dentrificio, lattine di Coca Cola, dive del cinema, muscolosi giovanotti, personaggi dei fumetti... La « pop » era un'arte fondamentalmente urbana che non a caso nacque e si per-

fezionò all'interno delle due più attive, stravaganti, frenetiche capitali dell'Occidente, Londra e New York, ed era improntata dunque fortemente ad una cultura metropolitana fatta di pubblicità, mass-media, prodotti pre-cotti, pre-fabbricati, pre-confezionati pronti all'uso e al consumo.

Tipico prodotto degli anni Sessanta è stato James Bond. Il personaggio dell'agente al servizio segreto di Sua Maestà Britannica, creato però sul finire dei '50 da Ian Fleming, è stato uno dei primi esempi di serialità cinematografica, su un probabile modello televisivo che aveva dalla sua almeno l'avvocato del diavolo Perry Mason e che proprio in quel periodo avrebbe dato il via ad altre interminabili, avvincenti serie, protagonisti il dottor Kildare, il capitano Kirk dell'Enterprise fino agli odierni, improbabili Carrington, Colby, Ewing e Max Headroom. L'enorme successo della spia che viene dal freddo di Londra e che approda sempre al caldo dei Tropici e a quello delle braccia di splendide fanciulle, sta proprio nella ripetizione, nel non tradire mai le attese dello spettatore, il quale è sempre tenuto nel giusto grado di suspense — l'eroe è continuamente in pericolo di morte a causa del super-cattivo di turno — che però sa certa nel finale la vittoria del Bene sul Male.

Realizzati essenzialmente per divertire, stupire, e quali godimenti estetici (magnifici paesaggi umani, leggi: femminili, e geografici), i films di 007 avevano poco o nulla a che fare con la reale situazione politica internazionale, argomento decisamente troppo serio per quel genere di spettacolo. Spie molto più plausibili erano, invece, quelle dei romanzi di John Le Carré e più decisi i riferimenti alla realtà politica del tempo (il muro di Berlino e le due Germanie, ad esempio). Questo non impedì, tuttavia, le fortune cinematografiche delle storie di Le Carré, e difatti, *The Deadly Affair*, di Sidney Lumet, e *The Spy Who Came in from the Cold*, di Martin Ritt, furono un buon successo nell'era Bond.

Divisi tra spettacolarità, boom economico, ottimismo, creatività, e crisi politiche, tensioni sociali, rivoluzioni nel

costume, gli anni Sessanta trovarono nell'ambito letterario un genere che ben seppe esprimere il doppio lato di un'epoca: la fantascienza.

In tema di rivoluzioni, fu in quegli anni che la « science fiction », attraverso un grintoso gruppo di giovani autori² prese a contestare se stessa, a mettere in discussione le sue basi tradizionali, a reclamare un ritorno dai viaggi negli spazi cosmici in direzione della Terra, all'esplorazione delle sue infinite sfaccettature: uno spostamento d'interesse, cioè, verso l'uomo e i suoi rapporti con il suo mondo e la sua epoca. Per costoro, infatti, il dovere essenziale dello scrittore di fantascienza era di scrivere, attraverso la metafora futuristica, dei problemi del proprio tempo. In tal modo essa sarebbe apparsa come la letteratura vitale, essenziale, che rivela la realtà del presente.

Ufficialmente non aderente ad alcun gruppo, John Brunner è stato, tuttavia, personalità di spicco nel panorama fine anni '60 prima metà dei '70. Dopo una vasta produzione, per così dire, commerciale, che risaliva agli esordi negli anni '50, non priva, comunque, di momenti di riflessione, ad esempio sui rapporti tra razze diverse — nella specie, umani e alieni — pubblicò nel 1969 *Stand on Zanzibar*, primo di una serie di romanzi tutti « terrestri » nel loro impegno nelle problematiche sociali: *The Jagged Orbit* del 1970 e *The Sheep Look Up* del 1974³.

Così in *Stand on Zanzibar*⁴ ritroviamo la predominanza dell'immagine pubblica e della spettacolarizzazione, le influenze della civiltà tecnologica sulla moda⁵, la futu-

² Il gruppo è quello ben noto dei « new wave writers », formatosi in Inghilterra attorno alla rivista *New Worlds* nel periodo in cui Michael Moorcock ne assunse la direzione. Moorcock, anch'egli scrittore, fu, infatti, fondatore del movimento che raccolse molti talenti tra cui ricordiamo almeno Brian Aldiss e J. G. Ballard.

³ Completa e chiude questa sorta di trilogia un quarto romanzo, *The Shockwave Rider*, del 1975, del quale però qui non ci occupiamo.

⁴ D'ora in avanti, i tre romanzi verranno indicati con le seguenti sigle: *SOZ*, *TJO*, *TSLU*.

⁵ Ne è esempio illuminante quello di due ragazze che sfilano

ristica realizzazione di un progetto urbanistico tutto teorico⁶, un sociologo formato hippy⁷, un Andy Warhol in versione femminile⁸. In *The Jagged Orbit* sono di turno il problema dei neri negli Stati Uniti e il razzismo alla rovescia di Malcom X⁹, lo sfaldamento della coppia, le

per le strade di New York sotto lo sguardo perplesso di uno dei due protagonisti, Donald Hogan. La descrizione è particolareggiata: « They were both in the height of fashion, one wearing a radio-dresslet whose surface pattern formed a printed circuit so that by shifting her buckled belt to right or left she could have her choice of broadcasts fed into the earpiece nestling under her purple hair, the other in a skintight fabric as harshly metallic as the case of a scientific instrument. Both had chromed nails, like the power terminals of a machine » (*SOZ*, « Continuity » 3, p. 61). Negli anni '60, il più avveniristico dei sarti francesi, André Courrèges, faceva sfilare modelle vestite di plastica; negli anni '80, Gianni Versace ha proposto la maglia d'acciaio come il più seducente dei tessuti. Per nostra fortuna, nella realtà si gioca soltanto con i materiali, senza fastidiosi effetti collaterali per cui si hanno, come nel romanzo invece avviene, donne come macchine.

⁶ Mi riferisco al progetto di una città del futuro interamente coperta da una cupola di plastica, presentato dall'ingegnere americano R. Buckminster Fuller nel corso del Congresso mondiale degli urbanisti tenutosi a Tokio nel 1967. Nel romanzo, esso si è concretizzato nell'area di Manhattan che appare coperta e protetta dall'inquinamento (al suo interno circolano solo vetture elettriche) da una cupola chiamata appunto « Fuller Dome ». L'autore non fornisce però ulteriori dettagli.

⁷ Si tratta di Chad Mulligan, hippy D.O.C. sia nell'aspetto esteriore, barbuto, capellone e di incerta igiene, e ugualmente nella protesta alle scelte di vita e ai valori consacrati dalle masse in assoluta noncuranza dei pericoli da essi provocati, che lo hanno portato ad una scelta di emarginazione volontaria. Dopo tre anni di auto-esilio, lo studioso riconoscerà la protesta del silenzio come una protesta inutile e, non senza una ulteriore pausa da sarcastico spettatore, riprenderà il proprio ruolo, attivo, nella società.

⁸ È Guinevere Steel, creatrice della nuova immagine femminile che vuole, come si accennava nella nota 5 « women like machines ». La definizione comunque viene da Michael Stern, « From Technique to Critique: Knowledge and Human Interests in John Brunner's *Stand on Zanzibar*, *The Jagged Orbit* and *The Sheep Look Up* » in « Science Fiction Studies », by R. D. Mullen and Darko Suvin; vol. 3, Part 2, July 1976; p. 120.

⁹ Ne è vittima uno dei protagonisti, il nero Pedro Diablo, il

fughe da casa e il divario generazionale, più un velato accenno al Vietnam. Quest'ultimo è invece esplicito in *The Sheep Look Up* così come dichiarata è la disfatta dell'esercito americano; completano il quadro anni '70, il femminismo, le prime « singles », la guerriglia in America Centrale (Tupamaros in Honduras) e il crescere della coscienza ecologica.

Anche la posizione di Brunner nei confronti della moderna civiltà tecno-scientifica, capitalistica e burocratica di cui quelle società fittizie sono un esasperato prolungamento, può farsi risalire ad influssi dello stesso periodo. In un'altalena di ambigua positività (*SOZ*)¹⁰, pacato ottimismo umanistico (*TJO*)¹¹ e aperto pessimismo (*TSLU*)¹², egli passa attraverso i residui della febbre tecnologica — i '60 sono anche gli anni del boom di scienza e tecnica — e i postumi — la pubblicazione del rapporto del MIT, *The Limits to Growth*, nel 1972, fa da supporto scientifico, non esente da isterismi da sindrome della catastrofe, al crescente dubbio che il progresso possa considerarsi la sanatoria di tutti i mali — inserendosi appieno nel suo tempo, vale a dire in un contesto culturale di incertezza e disillusione.

L'ideologia che impronta quei tre romanzi e i precisi legami con l'epoca in cui sono stati realizzati, se da un lato assegna loro un innegabile valore documentaristico, dall'altro rischia però di fissarli cronologicamente. A re-

quale viene espulso dalla « enclave » di Blackbury (inutile spiegare di che colore è la sua popolazione, con un nome tanto significativo) perché non di pura discendenza negra. Ma l'aspetto veramente assurdo è che nella suddetta « enclave » l'esperto in questioni razziali è un bianco sudafricano!

¹⁰ L'immaginazione catastrofica si dà un freno all'ultimo minuto scegliendo, non poco macchinosamente, il *happy ending*, qui affidato al super computer Shalmaneser e all'ingegneria genetica.

¹¹ L'ambiguità di *SOZ* si risolve in *TJO* in un finale a-tecnologico; vale a dire che non alla macchina o alla scienza, che pure hanno tanta parte, in bene e in male, nella vita dell'uomo, bensì allo sforzo collettivo è affidato il futuro.

¹² Nel terzo romanzo, l'unica soluzione possibile è una drastica « tabula rasa » del presente e delle sue premesse.

stituire la necessaria mobilità pensano comunque e la ricchezza di temi e motivi, che spaziano dai « loci » classici della fantascienza a quelli della Letteratura — uno per tutti: il viaggio, che diventa metafora del processo evolutivo dei personaggi, alla ricerca di sé, del loro « io » più nascosto — e soprattutto la scrittura, la quale si configura come il vero « trait d'union » tra il passato/presente del tempo della scrittura, il presente/futuro del tempo della lettura e il futuro/presente del tempo dell'avventura.

Per usare una parola oggi (ab)usatissima, potremmo dire che nel processo di rinnovamento, che fu formale oltre che tematico, John Brunner abbia contribuito a dare nuova dignità e un look più sofisticato a questo genere di scrittura. Il termine, che indica quel mosaico di informazioni visive mediante il quale ciascuno comunica se stesso, si ravvicina agli altri, è da intendersi pressoché alla lettera nel caso della fantascienza, in quanto essa come genere specifico cercava nei moduli e nelle tecniche narrative di (ri)collegarsi al (più ampio) registro letterario, e così pure riguardo ai tre romanzi, giacché essi sono costruiti come trasmissione di un mosaico di informazioni, tessere di « realtà » che si dispongono a formare il quadro multiforme di quelle società. Per tale operazione lo scrittore si avvale della varia e vasta serie di strumenti del comunicare propri dell'epoca moderna: televisione, cinema, giornali, pubblicità,... Il reale penetra dunque fortemente nella finzione, la quale non nega assolutamente se stessa — tanto più che questo genere letterario è l'unico che esplicitamente utilizzi il termine per definirsi — ma neanche vuole esaurirsi in essa.

Dalla contaminazione nasce il realismo che è della forma prima ancora che del contenuto. Posto che entrambi partecipano del divenire sociale, è il modo di scrivere, di comporre che comunica la natura del mutamento. Le tecniche narrative di volta in volta utilizzate confermano così la grande flessibilità del romanzo (e qui doverosamente il discorso supera le categorie di appartenenza) e insieme sono il segno di riconoscimento di ciò che avviene nel mondo « oltre le colline » della mera pagina scritta.

Il 'mondo' è parola chiave nella trilogia brunneriana. Molto più che sfondo, cornice geografica, complemento alle vicende dei personaggi, il mondo si pone come protagonista e come tale tende a reclamare spessore e credibilità. L'interesse che supera le storie minime dei singoli personaggi per concentrarsi soprattutto sull'intera società non è comunque peculiarità di John Brunner, egli, anzi, chiamava in causa per la realizzazione del suo progetto lo scrittore « mainstream » John Dos Passos, americano di origine portoghese morto nel 1961, che è anche l'anno di pubblicazione del suo ultimo romanzo, *Midcentury*. E fu proprio da questo libro che Brunner assimilò il modo di presentazione che tiene conto allo stesso tempo della « fiction » e della doppia realtà, personale — il nostro approccio con l'esterno, mediato da influssi diversi — e sociale/temporale. Sicché la forma è contemporaneamente dell'essere narrativo, contestuale, percettivo, sociale.

2a. John Dos Passos merita uno spazio in questo discorso per almeno tre motivi: la sua presenza, esplicita in *SOZ*¹³ e implicita negli altri due, convalida l'intenzione

¹³ In una « lecture » dal titolo *The Genesis of Stand on Zanzibar*, Brunner affermava che: « As I said, I'd been moulding over the notion of that book for a long while. I was fairly sure I was going to write about a breakthrough in tectogenetics — artificial optimisation of the embryo — because no other event could cause such a dramatic up-heaval in the kind of world I was thinking about (2010). As time passed, though, it ceased to be primarily the length of time I knew I was going to have to invest in the book which daunted me; much rather, it came to be the problem of presentation, because it grew clearer and clearer that my chief task was not to create a story on the basis of this initial plot assumptions, but to create a convincing world for the plot to happen in (...). And inventing a method of constructing a book which would facilitate that process seemed extremely difficult. In this particular context, I thought of Dos Passos. I went home and I re-read *Midcentury*, not because it's a very good book, or even the best of his many novels, but because it's the one in which I think his technique of documentary association is most highly evolved. Besides, it covers a period, unlike that of the U.S.A. trilogy, where I can judge the success of his methods by

degli autori di sf, negli anni '60, di stabilire legami con la letteratura « alta » contemporanea e non; l'atteggiamento estremamente critico mantenuto nei confronti della società a partire dai primi lavori, testimonianze della personale esperienza della I guerra mondiale, *One Man's Initiation* (1917), *Three Soldiers* (1921), il cui crudo realismo demoliva ogni possibile idealizzazione del conflitto, per finire appunto a *Midcentury*, bilancio in negativo dell'America, e dunque della società moderna nel suo complesso, che interpreta, al pari della migliore sf, il malessere di una intera epoca storica; infine, l'evoluzione della struttura formale, già in nuce in *Manhattan Transfer* (1925) ci prepara a comprendere meglio l'ambiziosa operazione di John Brunner.

Romanzo metropolitano per eccellenza è il menzionato *Manhattan Transfer* e della grande città ha i ritmi, i linguaggi, l'immagine. L'ordine compositivo non è ancora distribuito in sezioni ben distinte, comunque funzionali l'una all'altra come avverrà nelle opere successive, tuttavia con effetto molto cinematografico esso appare ugualmente e rigorosamente scomposto in inquadrature (pari alla sceneggiatura di un film) poi montate in sequenze (il riferimento è di nuovo al cinema) a dare un ordine « sensato » al discorso narrativo.

Manhattan Transfer deve molto alla allora giovane

comparison with my own recollections. And then I started thinking about the way in which one constructs one's image of the world. If you reflect on it for a moment, you'll see that some of what we quote/unquote « know » comes from personal experience, some from what one's heard from the papers, radio, TV... and so on and on. From all these disparate sources we somehow manage to assemble a pattern that enables us to locate ourselves in the changing, confusing environment of the 20th century. Plainly, then, my task would be to throw at the reader information about my future world from as many sides as the real world can hit him from. This accounts for the contrasted modes of presentation in the book, the scripts, collage, montage, verse and other extraneous details imposed on the skeleton of the unifying narrative ». In, Scholes-Rabkin, *Science Fiction. History, Science, Vision*, London, O.U.P., pp. 81-82.

settima arte. Tutta una serie di innovazioni di carattere tecnico — dissolvenze in apertura e chiusura, introdotte da David Griffith, ad esempio, che nel libro corrispondono ai quadri che, separati solo da uno spazio bianco nel testo, si dissolvono uno nell'altro¹⁴ —, di principi quali l'importanza preminente del montaggio ai fini dell'unità stilistica del film, fissato da Eisenstein, si ritrovano nel romanzo a rendere e la vita in una grande città e la personale visione della stessa. Così pure i poemetti in prosa premessi ai capitoli e i titoli di questi ultimi (« Steamroller », « Fire engine », « Dollars », ...) possono considerarsi come le didascalie di un film muto: queste sono esplicative di, o preliminari ad una scena « clou », i « prose poems » introducono questo o quell'aspetto della realtà urbana, per poi allargarsi al mondo disumanamente moderno¹⁵.

Tanto più completa e reale appare l'immagine della Metropoli quando essa si mostra anche attraverso i « pezzi » di cronaca, la pubblicità, le insegne luminose dei negozi. Questi diversi piani di realtà, opportunamente tagliati nella scelta, vengono applicati sul tessuto narrativo « tout court » con l'effetto di una giustapposizione¹⁶ di elementi tra loro contrastanti, ma che proprio in ragione di tale contrasto esprimono vivacità, movimento, dinamismo e soprattutto disordine, anche esistenziale oltre che sociale. L'imprestito stavolta è pittorico: in una parola, è il « collage »¹⁷.

¹⁴ Joseph Warren Beach, *Tecnica del Romanzo Novecentesco*, Milano, Bompiani, 1948, p. 406.

¹⁵ *Manhattan Transfer* è infatti la risultante di una crisi sociale che si manifestava ovunque, e svolge quella polemica contro la civiltà meccanica e capitalistica che, in toni esasperati, è presente in un film-mito di quegli anni, *Metropolis*, di Fritz Lang, e più tardi in chiave grottesca in *Tempi Moderni* di Chaplin.

¹⁶ Linda Wagner, *Dos Passos: Artist as American*, Austin, University of Texas Press, 1979, p. 48.

¹⁷ Sul collage, modalità espressiva del cubismo, e sulla sua influenza, cfr. Roland Penrose, *Pablo Picasso*, Torino, Einaudi, 1969, pp. 227-228, 230.

La resa propriamente narrativa della città riguarda invece un diverso tipo di realismo. A voler prendere come termine di paragone un contemporaneo, Theodore Dreiser, il quale seguiva un criterio di catalogazione, descriveva cioè attraverso un elenco di dettagli oggettivi, Dos Passos al contrario preferisce « suggerire » la Città facendo, per questo, leva soprattutto sui sensi: la città, cioè, la si respira, la si odora, la si ascolta e la si vede. Spesso la suggestione è multipla, ottenuta con una mescolanza sensoriale: « Outside the air smells of crowds, is full of noise and sunlight » (*Manhattan Transfer*, p. 17)¹⁸; oppure fa della città uno stato della mente, in cui sono combinate insieme una realtà sensibile fatta di odori, rumori, ..., ed un'altra emozionale:

He¹⁹ pushed up the window and leaned out. An L train was rumbling past the end of the street. A whiff of coal smoke stung his nostrils. He hung out of the window a long while looking up and down the street. The world's second metropolis. In the brick houses and the dingy lamplight and the voices of a group of boys kidding and quarreling on the steps of a house opposite, in the regular firm tread of a policeman, he felt a marching like soldiers, like a sidewheeler going up the Hudson under the Palisades, like an election parade, through long streets towards something tall white full of colonnades and stately. Metropolis.

(*Manhattan Transfer*, p. 13)²⁰

Il caso *Manhattan Transfer* è lontano solo cronologicamente dal caso *SOZ* (dopo questa prima esperienza di novità, il lettore di sf non si stupì più di tanto di fronte

¹⁸ *Manhattan Transfer*, I sezione, « Metropolis ».

¹⁹ La descrizione di Manhattan è fatta da un punto di vista interno, quello di Ed Thatcher. La realtà oggettiva, a volte squalida, della città scompare quasi sotto lo stato di euforia che gli viene dalla nascita della sua prima figlia (egli, infatti, è di ritorno dall'ospedale dove sua moglie ha da poco partorito). Ma non è soltanto la recente paternità a tenerlo così su di giri, è anche l'effetto Metropoli che ha cancellato la provincia di cui il padre lo voleva prigioniero.

²⁰ Una citazione così celebrativa della metropoli non poteva che venire ancora dalla I sezione dal titolo « Metropolis ».

ai successivi *TJO* e *TSLU*, che quindi non possono essere catalogati come « casi ») in quanto i due presentano già vistose affinità di struttura. Anticipando che si tratta di « a film in a book form »²¹, *SOZ* utilizza infatti una stesura sceneggiata completa di giustapposizioni giornalistiche, televisive, e di tutto quanto, non necessariamente di meglio, offre l'universo linguistico moderno. Rimandando, per i dettagli, i nostri (potenziali) lettori ai paragrafi successivi, ci par tuttavia doveroso nei loro confronti dare qualche saggio di affinità narrative, pur nella accettata diversità di contenuti.

Collocazione metropolitana ha l'intera trilogia brunneriana, con qualche spostamento nella geografia del Terzo mondo in *SOZ* e *TSLU*. Anche lo scrittore sf sceglie per la descrizione delle sue città del futuro non immagini ricavate dal reale assetto urbanistico, ma piuttosto immagini catturate attraverso i sensi.

La distanza occulta la realtà della Manhattan del 2010 in *SOZ* la quale, osservata di notte dalla finestra di un appartamento appare in un turbinio di luci di un fulgore policromo come l'antro di Aladino: « ... he stared out the window. The Manhattan-pattern was at its most brilliant at this time of the evening — an Aladdin's Cave of multi-coloured lights gorgeous as the stars at the centre of the galaxy » (*SOZ*, p. 124)²².

Il contatto fisico — una passeggiata notturna per le strade della città — colpisce invece dapprima l'udito:

The night was loud. Music came from everywhere, mostly hits from current popparade in which two or even three disparate rhythms clashed randomly on semitonal discords, but sometimes classical — in a hundred yards he identified Beethoven, Berg, Oyaka. That, however, was true of the day as well, especially since the makers of radio-dresslets had begun to fit speakers to their garments instead of phones. What did strike as unusual

²¹ Norman Spinrad, « *Stand on Zanzibar. The Novel as a Film* » in « *SF: The Other Side of Realism* », by T. Claeson, Ohio, Bowling Green University Popular Press, 1971, p. 184.

²² *SOZ*, « *Continuity* » 7.

was the sound of talking. Everywhere he heard people gossiping, a luxury for which the day allowed no time.

(*SOZ*, p. 140)²³

poi, sgradevolmente, la vista, quanto più la gigantesca metropoli assume l'aspetto di un organismo in disfacimento:

By the street-signs he had reached the lower East Side, an area presently at the bottom of the cycle of death and renewal that sometimes made the city seem like an organism. ...There were fewer people on the streets here. The very air breathed a sense of decay.

(*SOZ*, p. 143)²⁴

Penalizzato nell'interesse dell'autore per i motivi che vedremo, l'ambiente esterno, metropolitano, di *TJO* presenta la qualità vaga di una folla indistinta, senza volto, esistente soltanto come insieme di parti anatomiche, facile bersaglio della violenza individuale e collettiva:

She looked around her giddily at the crowd. There was a crowd on this street, there was always a crowd on every street in every modern city. She thought: hundreds and hundreds of hearts and livers and kidneys, kilometers of gut, liters of blood enough to make the sidealk run awash with red!

(*TJO*, p. 230)

Il forte stato emotivo che induce una dei protagonisti a scomporre l'integrità fisica dei suoi simili ha la sua causa anche nell'immagine della New York del futuro, descritta attraverso i suoi « accessori » iper-difensivi, « tremendous changes » al consueto aspetto cittadino:

...the blast-proof shields over the store windows, the two-foot-high police barricades isolating the fire-and-riot lane in the center of the roadway, the sunken gun-posts at the nearby intersections, the heavy concrete blast-walls exactly the length of a prowl car

²³ *SOZ*, « *Continuity* » 8.

²⁴ *SOZ*, « *Continuity* » 8. E più avanti si legge: « The city was dead and drained, its roads like veins bled dry, garbage and cleansing vehicles inching along them like a few stranded leucocytes struggling against hopeless odds to defeat and invading disease » (*SOZ*, « *Continuity* » 11, p. 177).

set at two-block intervals and designed to save official vehicles from being crashed if a building was demolished and spilled across the street.

(*TJO*, p. 229)

Centrato sul tema della catastrofe ecologica, *TSLU* si affida molto alle descrizioni di corpi segnati dalle infezioni e di paesaggi profondamente stravolti dall'inquinamento: oceani, laghi, interi territori e città, le quali ultime, ridotte ad enormi pattumiere, spariscono, quali agglomerati di strade, edifici, ..., sotto un reticolo di cartelli ammonitori: THIS BEACH NOT SAFE FOR SWIMMING — NOT DRINKING WATER — UNFIT FOR HUMAN CONSUMPTION — Now Wash your hands (Penalty for noncompliance \$ 50) — FILTERMASK DISPENSER Use product once only — maximum 1 hour — OXYGEN 25 (*TSLU*, pp. 4-5)²⁵. Quanto alle descrizioni propriamente narrative, esse sfruttano, anche qui efficacemente, le analogie fisiche: « The city's heart was dying before its carcass... » (*TSLU*, p. 42).

2b. Ritroviamo le contaminazioni pittoriche ed espressioni cinematografiche anche nella trilogia *U.S.A.: The 42nd Parallel* (1930), *Nineteen Nineteen* (1932), *The Big Money* (1936).

Il preludeo al volume si chiude con una sequela di dettagli, metonimici, che ci prepara sia alla realtà, la più ampia possibile dell'America degli anni '30, sia alle tecniche di composizione/scomposizione già in parte utilizzate in *Manhattan Transfer*:

U.S.A. is the slice of a continent. U.S.A. is a group of holding companies, some aggregations of trade unions, a set of laws bound in calf, a radio network, a chain of moving picture theatres, a column of stock-quotations rubbed out and written in by a Western Union boy on a blackboard, a publiclibrary full of old newspapers and dogeared historybooks with protests scrowled on the margins in pencil. U.S.A. is the world's greatest rivervalley fringed with mountains and hills, U.S.A. is a set of bigmouthed officials with

²⁵ *TSLU*, December: « Signs of the times ».

too many bankaccounts. U.S.A. is a lot of men buried in their uniforms in Arlington Cemetery. U.S.A. is the letters at the end of an address when you are away from home. But mostly U.S.A. is the speech of the people²⁶.

Elementi di arte cubista sono presenti in questa serie di romanzi.

All'immagine molteplice e simultanea, che è alla base delle costruzioni cubiste²⁷, lo scrittore affida il mondo interno, autobiografico, del « Camera Eye ». La scrittura rende infatti un certo modo, confuso, disordinato, di accostarsi all'esterno, privo dell'impalcatura della coscienza e che regge soltanto in virtù di sensazioni immediate, da parte di un giovane cresciuto negli anni caotici della guerra, mediante un collage di oggetti disparati e mettendosi spesso « in libertà », senza, cioè, alcuna punteggiatura, secondo la lezione delle avanguardie.

All'intuizione soggettiva del mondo, si affianca una realtà invece fattuale che si esprime attraverso il linguaggio dei « Newsreels »: un collage (di nuovo) di titoli e « pezzi » giornalistici, resoconti di borsa, cronaca e politica, canzoni militari e popolari che dell'America del tempo sono l'immagine quotidiana e la mentalità.

Infine le « Biographies » — il volto ufficiale dell'America, quello cioè della storia e delle grandi tradizioni — per nulla neutre nel loro tratto, ma opportunamente « tagliate » secondo un intento, quando non apertamente polemico e demolitore, almeno riduttivo.

Non dimenticando, beninteso, le parti propriamente narrative, le quali non vanno considerate a sé stanti, bensì in funzione del tutto, essendo le storie dei suoi protagonisti il risultato di quella particolare cultura.

Una soluzione analoga a quella adottata da Dos Passos nelle pagine introduttive al volume di cui sopra, quella cioè di raccogliere in uno spazio limitato, preliminare alla narrazione vera e propria, gli elementi utili a una lettura

²⁶ *U.S.A.*, p. vii.

²⁷ R. Penrose, *op. cit.*, pp. 237, 238-241.

più agevole, viene utilizzata da John Brunner almeno in *SOZ*.

L'America pre-bellica e ugualmente quella del XXI secolo sono società estremamente complesse, fatte di mille e una realtà, che impegnano lo scrittore in una presentazione multipla e contemporanea delle stesse. Un realismo un po' ostico, questo, per il lettore sf il quale, però, ha dalla sua un autore comprensivo che lo introduce ai misteri del metodo.

Brunner sceglie una citazione da un testo di estetica di Marshall McLuhan, del 1962, per spiegare il suo ruolo di puro e semplice cronista del sistema mondiale del 2010 (i timori per il futuro dell'uomo impegnano lo scrittore oltre i confini del sistema America):

There is nothing wilful or arbitrary about the Innis mode of expression. Were it to be translated into perspective prose, it would not only require huge space, but the insight into the modes of interplay among forms of organisation would also be lost. Innis sacrificed point of view and prestige to his sense of the urgent need for insight. A point of view can be a dangerous luxury when substituted for insight and understanding. As Innis got more insight he abandoned any mere point of view in his presentation of knowledge. When he interrelates the development of the steam press with 'the consolidation of the vernaculars' and the rise of nationalism and revolution he is not reporting anybody's point of view, least of all his own. He is setting up a mosaic configuration or galaxy for insight... Innis made no effort to 'spell out' the interrelations between the components in his galaxy. He offers no consumer packages in his later work, but only do-it-yourself kits...

(Marshall McLuhan: *The Gutenberg Galaxy*)²⁸

Inevitabilmente, per quella stretta dipendenza ricercata tra contenuto e forma, descrivendo un sistema, è sistema il libro stesso. E con similarità di intenti, e secondo le varianti del caso, vengono organizzati pure gli altri due, *TJO* e *TSLU*.

2c. Il lavoro sulla struttura del romanzo, da parte di Dos Passos, può dirsi completato in *Midcentury*. I diversi

²⁸ *SOZ*, « Context » 0: « The Innis mode ».

piani di realtà coinvolgono anche qui modi di presentazione vari e diversificati.

Le tre sezioni che lo compongono vengono ciascuna tematicamente introdotta da un « prose poem », mentre una poesia conclusiva funge da commento all'intero libro-documento. Riprova di tale descrizione è l'intero complesso dei « Newsreels », dei « Documentaries » e delle « Biographies », i quali danno un'appropriata dimensione temporale, sociale e culturale. Ha del pari valore di documento anche la narrativa vera e propria, i cui segmenti sono infatti essi pure classificati come « Documentaries », a dimostrazione che la finzione è spesso esemplificazione della realtà.

La conclusione che si ricava dalla lettura è amara. Scrive Townsend Ludington:

The prose ending *Midcentury* was perhaps his harshest indictment of man, that 'paragon of animals' as he seemed to the dog who looked up at his master: the narrator. But the dark mood of the last satiric chronicle to be published during Dos Passos's lifetime was inevitable for, as he declared in a speech he had given at Carleton College in 1960: 'Satire is the state of mind of a disappointed moralist. It was in the cards that the writing of a would-be chronicler like myself should become more and more satirical as the years went by'. For 'more satirical' one might read 'more protesting' but whichever, Dos Passos's point was that increasingly American society offended his moral vision, which compelled him to be an even fiercer critic²⁹.

Non staremo qui a riproporre il discorso delle affinità di struttura, di tecniche compositive, di realismo narrativo, tra lo scrittore « mainstream » e quello « sf ». Di certo il livello di perfezione stilistica raggiunto da Dos Passos in questo suo ultimo romanzo e la vicinanza temporale tra esso e la trilogia dystopica meglio ancora si prestano al progetto narrativo di John Brunner, senza contare che abbiamo come prova la ben nota ammissione da

²⁹ T. Ludington, *A Twentieth-Century Odissey*, New York, Dutton, 1980, p. 484.

parte di Brunner di essersi ispirato al modo di presentazione proprio di quell'opera.

Stavolta vorremmo invece porre all'attenzione la somiglianza di atteggiamento nei confronti del proprio mondo e del proprio tempo maturato nei due romanzieri.

In entrambi gioca un ruolo fondamentale l'idea di futuro, il quale va progressivamente perdendo ogni connotazione positiva finché se ne nega la sua stessa esistenza. La crescente amarezza scoperta nel Dos Passos di *Midcentury* dal biografo Townsend Ludington, viene infatti ulteriormente spiegata secondo questi termini:

Discussing *Midcentury* some years later, the historian John Diggins posed the question: 'What accounts for the night of despair that overcame Dos Passos at midcentury?'. The answer, Diggins believed, lay 'in the demise of the historical possibilities that at one time or another had given him hope in the future: the failure of the labor movement to achieve genuine trade union democracy; the failure of capitalism to free itself of external controls on the one hand and inner cupidity on the other; and the failure of science and technology to fulfill Veblen's dream of liberating modern culture from all that was irrational, wasteful, stupid, and oppressive'. Man, as Dos Passos had written for the 'New York Times' in 1959, was constantly struggling for life against 'the strangling institutions he himself creates'³⁰.

Ancora più drastico è Brunner, in particolare in *TSLU*, da questo punto di vista il più vicino all'ottica scettica di *Midcentury*.

Il segno primario sta nella scelta del presente quale tempo dell'avventura. Benché il futuro sia un artificio accettato da lettori e scrittori di sf per rendere metaforicamente il presente, nondimeno la sua « invenzione » allenta un po' le tensioni a cui sottopone il racconto dystopico (i lettori sf saranno anche masochisti, ma l'utopia è decisamente noiosa) in quanto sembra offrire una dilazione sui pericoli che minacciano l'umanità. Il presente, no. Che sia « altro », « alternativo », non conta; ciò che importa è

³⁰ T. Ludington, *op. cit.*, p. 484.

la data, la stessa del tempo reale. La conosciamo, ci appartiene e la stiamo distruggendo. E se distruggiamo il presente, non può esistere il futuro: questo è il significato dell'apocalisse di *TSLU*. A meno di non sperare in un futuro di orrori, la cui immagine è proiettata da alcuni versi del *Lycidas* di Milton:

The hungry sheep look up, and are not fed,
But swoln with wind, and the rank mist they draw,
Rot inwardly, and foul contagion spread (vv. 125-127)
(*TSLU*, p. 461)

3a. Per John Brunner vale la stessa eccezione che riguarda Dos Passos, e cioè che i suoi romanzi non si orchestrano semplicemente intorno ad una trama, piuttosto, intorno ad una società.

L'identificazione fantascientifica dei tre libri riguarda essenzialmente la parte narrativa vera e propria che ha un suo nucleo dal quale muove il racconto (in *SOZ*, ad esempio, la premessa sta in un progetto di ottimizzazione genetica per la creazione di superuomini) e, per i primi due, anche il « locus » temporale, il futuro. La struttura, invece, dando il senso di un'epoca e della vita di gente comune, ridimensiona il tempo, avvicinandolo al presente, e allenta di molto le strette delle definizioni di genere.

In quanto a limitazioni, *SOZ* è un caso anomalo (o forse è l'autore che si diverte a farlo apparire tale a tutti i costi), poiché non rientrerebbe nemmeno nella categoria di — romanzo —. Nell'ultima pagina in formato simil spazio pubblicitario, si legge:

This non-novel was brought to you by John Brunner using Spicers Plus Fabric Bond and Commercial Bank papers interleaved with Serillo carbons in a Smith Corona 250 electric typewriter fitted with a Kolok black record ribbon.

(*SOZ*, p. 576)³¹

Stiamo al gioco e ringraziamo con Brunner i sostenitori dell'impresa, meditando, tuttavia, su quel « non-no-

³¹ *SOZ*, « Context » 28: « A message from our sponsor ».

vel ». In verità non mancano i tentativi di accostare *SOZ* ad altre forme artistiche: di « novel as a film » parla infatti Norman Spinrad³², o ad un gioco di abilità, e il suggerimento più immediato è il « puzzle », qui di tipo narrativo. Tutto vero per i motivi che presto vedremo, e però non possiamo omettere di dire che anche i canoni del romanzesco vengono rispettati: intreccio, ambiente, personaggi, ... c'è tutto e a puntate. Infatti, un po' come i supereroi delle strisce a fumetti pubblicate sui quotidiani americani degli anni '30, le cui avventure tenevano col fiato sospeso, giorno dopo giorno, milioni di lettori, così le vicende dei due protagonisti, il nero Norman House e il bianco Donald Hogan, si seguono nei 42 segmenti della sezione « Continuity », intervallati da altre cronache futuristiche.

La finzione narrativa rende già in parte il senso del futuro, racchiuso nella trionfante espressione « brave new century » la quale, all'opposto, segna la lenta agonia di una certa società, quella tecnica industriale razionalizzata, di una cultura propriamente urbana e, in generale, della civiltà occidentale³³.

Al di fuori della « Continuity » il filtro limitante della « fiction », la quale si rivolge com'è regola soprattutto al microcosmo dei protagonisti, nel caso alle loro parallele carriere morali, non agisce. Anzi, benché tutt'altro che « meraviglioso », il nuovo secolo si avvale di quelle meraviglie espressive dei linguaggi speciali della pubblicità e della stampa e delle scienze umane (la sociologia), diffuse attraverso i mezzi di comunicazione di massa: il giornale, la televisione, il cinema, il libro (d'argomento scientifico) specifiche dell'epoca contemporanea, per descrivere se stesso nel modo più obiettivo e ampio. Questo processo è comune alle tre sezioni « esterne », « Context », « The Hap-

³² È il titolo del citato articolo di N. Spinrad.

³³ L'espressione, a leggerla in quel contesto, suona fortemente sarcastica; senz'altro più huxleiana che shakespeariana è dunque l'intonazione, mancando in *SOZ* qualsiasi traccia di ingenuità, per quanto velata di ironia, come invece nella *Tempest*.

pening World », « Tracking with Closeups ». Conforme alla regola di registrare senza commentare, il libro si concede un preambolo appena indicativo del metodo e delle proprietà tipiche di un sistema da parte del mondo. Il citato riferimento a Marshall McLuhan³⁴ è la premessa del caso posta all'attenzione del lettore nel « Context » o che, precedendo l'indice, non ha posizione numerica in pagina.

Il discorso sul sistema si riapre nel « Context » 4. Per ognuna delle quattro pagine che lo compongono, la scrittura si dispone in tre colonne verticali nel senso della larghezza della pagina per elencare 18 aspetti della situazione mondiale, che vanno dalle forme di governo allo stato occupazionale, all'inflazione, alla politica sociale, ... ciascuno sistemato sotto il rispettivo gruppo nazionale o comunitario a diversa economia, che comprende paesi industrializzati, in via di sviluppo e paesi economicamente arretrati. Apparentemente stravagante è quel « Population human » che chiude ciascuno dei tre elenchi. Che la popolazione che abita il pianeta Terra appartenga alla specie umana è difatti un fatto scontato, confermato anche dalle 46 pagine che precedono il segmento in questione le quali non parlano assolutamente di mutazioni nel patrimonio genetico dell'uomo così da metterne in discussione la natura. Ma l'aggettivo « umana » che qualifica la nostra specie riguarda, nel futuro di *SOZ*, unicamente l'aspetto biologico, essendo divenuto l'uomo, dal punto di vista del comportamento, una creatura indefinibile. Pertanto, dopo essersi probabilmente lambiccato a lungo il cervello nel vano tentativo di studiare e capire gli uomini, il sociologo Chad Mulligan, gustoso personaggio 'macluhanico'³⁵, è giunto alla seguente conclusione:

³⁴ Cfr. pp. 14-15 di questo articolo.

³⁵ Scrivendo in tempi di mccluhanite acuta, Brunner assegna infatti al personaggio di Mulligan originalità di pensiero e gli crea attorno una fama da divo dovuta all'enorme diffusione delle sue teorie e opere né più né meno come è stato, nella realtà, per lo studioso canadese. Da qui l'aggettivo, coniato apposta per l'occasione.

(HUMAN BEING You're one. At least, if you aren't, you know you're a Martian or a trained Dolphin or Shalmaneser.

(If you want me to tell you more than that, you're out of luck. Ther's nothing more *anybody* can tell you).

— *The Hipcrime Vocab* by Chad C. Mulligan (« Context » 4, p. 50)

Alle prese con il grottesco in questa postilla allo schema, serio, del sistema, Mulligan, tuttavia, viene di frequente « citato » secondo il linguaggio specializzato della sociologia riguardo ai precedenti storico-culturali che hanno portato alle attuali degenerazioni sociali.

I linguaggi della società post-industriale sono comunque tanti, basti ricordare quello televisivo (con le indicazioni per le riprese sonore e visive) e quello del super-computer Shalmaneser. I paesi in corso di sviluppo ed economicamente arretrati parlano invece l'orgogliosa lingua delle celebrazioni delle proprie tradizioni in due inni nazionali.

Ulteriori modalità espressive vengono impiegate nella successiva sezione, « The Happening World ». Numericamente inferiore — 16 segmenti contro i 28 della precedente — essa tuttavia si muove per il mondo fornendo informazioni capillari.

La comunicazione rapida e concisa è soprattutto giornalistica — stampa e notiziari — e riguarda gli argomenti del giorno: violenza, intolleranza religiosa e razziale, sovrappollamento. Il tono distaccato del linguaggio giornalistico si alterna a quello drammatico dei comunicati della polizia, a quello di allerta delle trasmissioni militari, a quello perentorio dei cartelli di divieto, a quello invitante della pubblicità, a quello profetico di un versetto biblico che annuncia la ricaduta delle colpe dei padri sui figli:

(The fathers have eaten sour grapes, and the children's teeth are set on edge.

— Ezekiel XVIII, 2)

(« The Happening World » 10; p. 295)

a quello teso di brevi dialoghi o discorsi di gente comune, colti qua e là.

Due diversi toni e linguaggi hanno poi le spiegazioni

fornite dal comune dizionario e dal *Vocabulary* di Mulligan. Il primo si affida al rigore linguistico, dando di una parola le notazioni necessarie per una corretta pronuncia, la costruzione grammaticale e la documentazione etimologica. Tale è il caso del termine « Shambles »:

SHAMBLES (sham' -blz) *n. pl. constr. as sing.* (Ang-Sax *scamel* or *sceamol*) Abattoir, slaughterhouse; *metaph.* scene of death and destruction. (Not cogn. w. SHAMBLE v. i. above).

(« The Happening World » 9; p. 267)³⁶

Il secondo invece ne è una versione aggiornata secondo criteri particolari, in quanto registra con pesante sarcasmo nuove tendenze di significato di parole estese a definire comuni « crimini » comportamentali. Scegliamo un riferimento tematico di SOZ, la sovrappopolazione:

(POPULATION EXPLOSION Unique in human experience, an event which happened yesterday but which everyone swears won't happen until tomorrow.

(« The Happening World » 13; p. 455)

Risulta evidente che, confrontato con quello di Mulligan, il comune dizionario si mostra totalmente inadeguato ad esprimere la nuova realtà sociale.

Ritornando ad un discorso più generale sui contenuti della sezione, potremmo riassumere dicendo che essa provvede alle istruzioni per l'uso del futuro e dei suoi abitanti. « Read the directions » è il titolo del segmento d'apertura dove troviamo elencati fatti e personaggi che seguiremo nel corso del libro; « Obituary », l'ultimo, è invece un elenco di coloro che avremo lasciato per strada (esso, infatti, è posizionato in chiusura del libro).

« Tracking with Closeups » è la sezione « cinematografica ». Naturalmente l'affermazione va presa con le dovute cautele, non essendo il libro uno strumento visivo, e tuttavia l'intitolazione è tratta di peso dalla cinematogra-

³⁶ Le notazioni a proposito del termine « Shambles » sono tratte con ogni probabilità dal *New Oxford English Dictionary*.

fia. « Carrellata di primissimi piani » è infatti il suo significato letterale.

La sezione conta ben 32 segmenti, seconda per lunghezza solo alla « Continuity ». Il dettaglio numerico è importante perché, esattamente come nella sezione narrativa, siamo di fronte a persone che hanno un'identità, una storia, una psicologia. L'inquadratura estremamente ravvicinata riguarda un punto cruciale, diverso per ognuno, delle loro esistenze e, dunque, le loro reazioni più intime al problema.

L'elemento umano, unitamente alla presenza dei media, consente all'autore di meglio radiografare i macroproblemi del tempo.

Attraverso Frank e Sheena Potter, a New York, si affrontano il dramma dell'interruzione obbligatoria della gravidanza nei paesi in cui è in vigore la legislazione eugenetica, quando si siano accertate anomalie nel feto, e la questione della scarsità di alloggi di fronte alla abnorme crescita della popolazione (la coppia, che ha venduto l'appartamento in cui vive per trasferirsi in un paese dove non esista quella disposizione di legge, deve lasciarlo libero entro le 6 del pomeriggio dello stesso giorno, pena l'arresto, per permettere un rapido passaggio di occupazione dello stesso).

La giovanissima Poppy Shelton interpreta il dilemma, questa volta in una donna sana, di avere un figlio in un mondo sconvolto dalla violenza. Le tensioni psicologiche sfoceranno, nel caso della ragazza, nel suicidio, e dunque nella morte del figlio che aspetta.

Con Eric Ellerman, si mette a fuoco il rifiuto di alcuni gruppi religiosi al controllo demografico. La Chiesa Cattolica, ad esempio, si è scissa proprio in merito alla questione, ed Ellerman, che fa parte dei « Right Catholics » (l'ala conservatrice), ha una speciale dispensa papale che lo esonera dal rispettare il limite, per legge, dei tre figli. Verrà dapprima lapidato con bottiglie in un bar da una folla inferocita, poi spinto dalla stessa sotto uno dei mezzi di trasporto urbani.

Con Guinevere Steel, l'immagine della civiltà tecnolo-

gica è offerta dal corpo femminile opportunamente ridisegnato dai colori elettrici del make-up (blu e argento), dalle spirali in cui vengono avvolti i capelli, e accessoriatamente con abiti di ispirazione meccanica. Il look proposto dalla Steel dovrebbe essere la manifestazione visibile di una conquistata razionalità da parte dell'uomo, che invece i pensieri di lei negano decisamente³⁷.

Shalmaneser, infine³⁸, funge da termine di paragone tra la razionalità delle macchine e l'irrazionalità umana. Dimostrazione eloquente di questa caratteristica tutta umana sono i grotteschi episodi di autentica idolatria nei confronti del computer, o quanto meno di imbarazzante fede:

Never in human history did any manufactured object enter so rapidly into the common awareness of mankind as Shalmaneser did when they took the security wraps off. Adaptation of him as a 'public image' for prose and verse followed literally within

³⁷ In una intervista la Steel dichiara: « We don't live in the world of our ancestors, where dirt, and disease, and — and what one might call general randomness dictated how we lived. No, we have taken control of our entire environment, and what we choose by way of fashion and cosmetics matches that achievement » (SOZ, « Tracking with Closeups » 4, p. 66). Cessato il momento pubblico di sé, nel privato dei propri pensieri Guinevere può concedersi di andare in direzione diametralmente opposta: « ...but who should know better than a cosmetician that human beings are less than rational creatures? » (*ibid.*, p. 67).

³⁸ L'elenco dei « primissimi piani » non si limita ai casi riportati. Evidenti ragioni di spazio ci hanno obbligato ad una scelta, operata tra quelle situazioni che ci sembravano particolarmente esplicative del tipo di società messo in scena dall'autore. Non potevamo tralasciare il super computer, la cui rivelazione di autocoscienza, caratteristica che sappiamo essere esclusiva dell'uomo, rende molto labile il confine tra l'umano e il non umano, motivo per il quale egli (per Shalmaneser viene infatti usato il pronome « he » al posto del grammaticalmente più corretto « it ») trova posto nell'elenco. Ma c'è di più. L'assurdo atteggiamento degli uomini nei confronti di quello che resta pur sempre un ammasso di circuiti fa del computer un essere addirittura superiore, ed è in quest'ottica che va letto il titolo del segmento della predetta sezione di cui è protagonista: « Brighter than a thousand men ».

days; a few months saw him apotheosised as a byword, a key figure in dirty jokes, a court of final appeal, and a sort of mechanical Messias.

(« Tracking with Closeups » 17; p. 306)

o di una altrettanto imbarazzante condanna per i « fedeli »:

They surely are condemned to Hell
Who rule their lives by greed and lust
And Satan waits for those as well
Who in machines repose their trust

— Hymn composed for the Tenth International
Rally of the Family of Divine Daughters

(ibid., p. 305)

L'alternanza dei piani e dei campi, per restare nella terminologia cinematografica, ovvero l'intricato succedersi delle quattro sezioni, è fondamentale all'economia del libro per almeno due ragioni. Innanzi tutto, l'ambito sociale e quello individuale, rappresentati da House e Hogan, non vengono mai considerati separati l'uno dall'altro. Non soltanto, infatti, i due protagonisti sono costruiti secondo dati fisici, razziali e psicologici che li rendono esemplificazione di un'intera società³⁹, ma la loro evoluzione, che è poi la svolta dinamica del libro, non sarebbe concepibile senza l'entrata di forza, drammatica addirittura, che il mondo esterno fa nei loro microcosmi, rigidamente organizzati come sistemi chiusi. E di qui il negativo assoluto dell'isolamento come « abitus » mentale e di vita, discorso portato avanti con decisione anche in *TJO* e *TSLU*. In secondo luogo, i segmenti di « Context », « The Happening World » e « Tracking with Closeups », che senza soluzione di continuità si alternano nel disegno formale di *SOZ* con il solo elemento di stacco di uno spazio bianco, là dove ne finisce uno e ne comincia un altro, sono la rappresentazione « estetica » (secondo l'imprestito cinemato-

³⁹ « They are halves of a whole man, representative halves of a whole human species ». M. Stern, *op. cit.*, p. 119.

grafico della sceneggiatura, con buona pace di Spinrad, citato due volte) del caos del futuro.

3b. Niente di nuovo sotto il sole di *TJO* per quanto riguarda temi, motivi e personaggi considerati nel doppio ruolo di individui e specchio del sociale. I continui momenti « déjà vus », incapacità di rapporti interpersonali⁴⁰, la fuga dalle proprie responsabilità nell'isolamento, nell'irrazionalità e nella follia, il ruolo preponderante delle macchine, che in quest'altra pagina della Storia del XXI secolo si avviano decisamente a sostituire gli uomini ormai in piena regressione e ridotti a semplici comparse, se da un lato rendono meno accattivante la lettura (giudizio del tutto personale), dall'altro seguono una logica di inevitabilità:

While not a formal trilogy, sharing no recurrent characters or specific settings, *Stand on Zanzibar*, *The Jagged Orbit* and *The Sheep Look Up* are Brunner's three consecutive 'ambitious', 'substantial and demanding' (as opposed to 'fun type') novels, and they are linked as sets of increasingly apocalyptic variations on shared cultural and political themes⁴¹.

Comunque, a risollevarlo il morale del lettore in cerca di novità pensa Brunner sviluppando un tema semplicemente accennato in *SOZ* e che nei modi in cui è qui trattato può dirsi nuovo di zecca per la fantascienza: il razzismo negli Stati Uniti. In aggiunta, l'abilità da giocatore del potenziale lettore, richiesta espressamente nel romanzo precedente in quanto il dispositivo di gioco era quello del « puzzle », non è messa in *TJO* a dura prova.

La proposta di una lettura decisamente più fluida, essendo questo romanzo conformato ad uno dei più naturali schemi compositivi della narrativa, quello in capitoli, ha ovviamente la sua giustificazione e nel contenuto e nel

⁴⁰ È una mancanza, questa, molto lamentata nella società moderna che non sfugge allo scrittore, il quale, infatti, la ripropone anche all'interno della coppia, oltre che nella normale vita sociale.

⁴¹ M. Stern, *op. cit.*, p. 115.

contesto sociale, secondo un programma inauguratosi con *SOZ*.

In modo decisamente più originale rispetto al precedente testé menzionato, veniamo introdotti nell'universo del nuovo romanzo da due stranissimi capitoli, i primi due. Questi non sono né narrativi né espositivi, bensì... grammaticali. Essi, infatti, si dedicano ad un esercizio di divisione in sillabe scomponendo la parola 'Isolationism' in questo modo: 'I' - 'solationism'. Il termine, che già di per sé indica « il mantenimento di condizioni di isolamento da parte di uno Stato nei confronti degli altri paesi », così sillabicamente diviso propone contemporaneamente il discorso dell'individualismo, giacché la 'I', maiuscola per correttezza grammaticale in quanto la parola di cui fa parte è in posizione iniziale nel libro, separata dal resto del termine assume valore di pronome personale di prima persona, 'Io'.

Per portare avanti il suo disegno formale/sociale, l'autore comunque, non si limita ad utilizzare la grammatica della propria lingua, che vuole sempre e comunque in maiuscolo il suddetto pronome, ma anche la fissata collocazione a destra della prima pagina scritta di qualsiasi libro. Pertanto, per completare ciò che manca, come indicato dal segno di interpunzione accanto alla 'I' 'Io', è necessario girare la pagina.

Capitoli grammaticali sono anche gli ultimi due, 99 e 100, i quali anch'essi svolgono un esercizio di divisione in sillabe, questa volta del termine 'unification'. Il nuovo rompicapo sta nella particolare scrittura della parola, avendo avuto cura l'autore di sostituire la 'u' iniziale con l'omofono pronome personale di seconda persona 'you'; inoltre, calcolato al millimetro lo spazio dei capitoli intermedi, questi due si trovano proprio l'uno accanto all'altro.

I primi due sono indicativi del criterio strutturale di ben oltre la metà del totale numerico dei capitoli. Ciascuno, infatti, presenta un solo personaggio, in condizioni di isolamento fisico e/o spirituale, un solo aspetto sociale, ristretto per giunta ad una sola area geografica, che lascia

fuori gli individui per coinvolgere tutt'al più una folla anonima. Inoltre, gli stessi capitoli sono brevi, e brevi, quando non inesistenti, sono pure i dialoghi, che vengono bruscamente interrotti a dimostrare incapacità o disabitudine a comunicare.

(Quasi) nel mezzo del cammino strutturale del libro, il capitolo 54 propone un ulteriore e più approfondito schema dell'organizzazione sociale e mentale dell'umanità del 2014. Un leggero spazio bianco, quale linea di divisione, corre esattamente nel centro delle due pagine del capitolo, eloquentemente intitolato « Division Street, Earth ». Vista attraverso gli esempi di 13 personaggi, fra protagonisti e figure di contorno, la frattura esistente riguarda non già semplicemente atteggiamenti tra loro contrastanti, quanto la mancata volontà di superarli. Sicché la prevalenza del contrasto sull'armonia rende ciascun essere umano diviso in due, ciascuna metà separata dall'altra, fino al paradosso.

Lo scioglimento di questa situazione, il cui risultato finale è nello schema degli ultimi due capitoli, oltre che nel fatto narrativo vero e proprio, si esplicita nella mutata scrittura dell'altra metà dei capitoli, i quali si fanno via via più lunghi, ricchi di dialoghi che pongono a confronto, a volte in modo burrascoso, più personaggi contemporaneamente.

Rispetto alla struttura formale, la comunicazione non narrativa di cui pure *TJO* si avvale consente di andare a fondo di taluni dettagli.

Così, il giornale interviene quale sistema informativo di maggiore incisività sul tema del razzismo. Ma più che veicolare il presente, fornisce ad esso il *background* storico in quanto le (pseudo) ristampe del *London Observer* e del *Manchester Guardian* sono tutte retrodatate al 1968, anno dell'uccisione di Martin Luther King e periodo di massima tensione razziale in U.S.A. Mentre la definizione di un termine a margine del dizionario, in quanto di recente conio, ma già integrato nell'uso del parlato, riporta all'attualità la condizione dei negri nella società segrega-

zionista, senza tuttavia tralasciare l'eredità culturale del razzismo americano:

'Sprained Knee' (for *kneebank*, Afrikaans *nieblanke* non-white person): a coloured person constrained to live and/or work in a white dominated environment rather than an enclave or a country with a coloured government⁴².

Il risvolto armato del problema è la pratica giornaliera dell'odio tra le due razze. Le esercitazioni militari da parte di comuni cittadini avvengono con un equipaggiamento standard di cui si danno i dettagli tecnici (cap. 25, p. 75); ben tre pagine occorrono poi alla descrizione di un costoso, sofisticato, pluriarticolato sistema personale di difesa/offesa, mai immesso in commercio (cap. 92, pp. 436-348). Infine, si nota l'autorevolezza di uno studioso della società, erede del sociologo di *SOZ*, lo psicologo Xavier Conroy del quale si citano quattro pagine di un « Preamble to lecture notes issued to students taking his course in Contemporary American Studies », in cui vengono individuati i tre principali fattori di deviazione nel comportamento: il rifiuto della razionalità, la socializzazione della paranoia, la fede idolatra nelle macchine e nelle scienze psicologiche sociologiche e mediche (cap. 46, pp. 140-144).

3c. Un dettaglio tutt'altro che trascurabile nelle rispettive architetture dei due romanzi finora esaminati, è che in *SOZ* il totale numerico dei segmenti delle tre sezioni che compongono l'immagine del mondo esterno è numericamente superiore a quello della « Continuity »; al contrario, in *TJO* i capitoli non narrativi sono quantitativamente inferiori. L'inversione del rapporto (una curio-

⁴² Benché spesso bizzarri i titoli dei capitoli di *TJO*, questo tuttavia è uno dei casi in cui il titolo spiega il contenuto. Lo riportiamo: « Twenty-first century usage so new as not yet to have been incorporated in any recognized glossary but sufficiently common to have come orally to the attention of a number of lexicographers ».

sità: il distacco numerico è pressoché simile) è presto spiegata.

Nel primo caso, il contesto socio-politico-economico ha una enorme forza d'impatto sui due protagonisti. Essi traggono l'impulso, o vengono costretti, ad evolvere da una condizione di immobilismo, che corrisponde ad uno stato di non-coscienza e di non-volontà (inizio comune nella trilogia), dal mondo che drammaticamente entra nelle loro esistenze. L'esterno, cioè, è condizione del cambiamento interiore. In *TJO*, lo si è appena visto, il senso di separazione tra i due ambiti è totale; l'esterno vive a margine dei singoli microcosmi e scivola senza lasciare su di essi alcuna traccia. Ecco allora che l'attenzione per la collettività diminuisce e il processo evolutivo muove esclusivamente dalla coscienza di ciascun individuo (se una spinta vi è, questa è opera di un altro uomo, lo psicologo Conroy, il quale comunque si limita a scuotere verbalmente i suoi interlocutori, lasciando che ognuno metta in movimento ciò che è latente in sé).

Il tema della catastrofe ecologica in *TSLU* impone invece un'attenzione paritaria verso le vicende dei personaggi e l'inesorabile rovina del pianeta. Per lo stesso motivo si riduce lo spazio nel testo che separa le parti narrative da quelle contestuali (per inciso, tutte opportunamente intitolate) ad avvalorare quell'ineluttabile legame tra il destino dell'uomo e quello dell'ambiente in cui vive.

Compreso in una struttura temporale, il romanzo è la cronaca angosciante, mese dopo mese dal Dicembre al Novembre successivo di un imprecisato anno della seconda metà dei '70, dell'avanzare di infezioni e malattie, dell'aumento delle sostanze inquinanti e della diminuzione delle risorse naturali. Anche questo nuovo tempo parla della propria Storia con linguaggio specialistico. Fondamentalmente sei sono le lingue del disastro: chimica (la lingua madre), biologia, medicina, economia, pubblicità, giornalismo, i cinque dialetti più diffusi. Tutti e cinque derivano dalla lingua ufficiale, con la leggera eccezione del giornalismo, televisivo e di stampa, che ha la sua ragion d'essere anche in guerre, guerriglie, atti di terrorismo, casi di

(stra)ordinaria follia, politica. Questa la presentazione « in diretta » di un anno del presente, nel corso di 457 pagine.

Chiusosi tale tempo con un bizzarro suggerimento di swiftiana memoria (« We can just about restore the balance of ecology, the biosphere, and so on — in other words we can live within our means instead of on an unrepayable overdraft, as we've been doing for the past half century — if we exterminate the two hundred million most extravagant and wasteful of our species » *TSLU*, p. 456)⁴³ preso però molto sul serio, come dimostra la distruzione per fuoco dell'America⁴⁴, il futuro non può che essere un'incognita. I tre versi, già citati, di *Lycidas* introducono al 'Next Year' con un'immagine a metà tra l'orrore e la pietà che non consente né grandi speranze per l'avvenire né nostalgia per il passato.

Un finale, e un futuro, tutti da costruire.

4. Conclusione

Per fortuna i tempi delle arringhe e delle requisitorie, oggetto la fantascienza, sono finiti. Oggi un libro viene giudicato per le sue qualità o difetti intrinseci, non per il genere a cui appartiene. Un punto di arrivo, questo, per la « science fiction » grazie alle novità introdotte dalla « New Wave » e da quanti, pur operando al di fuori del movimento, ne accolsero le tesi. Senza ricorrere a prese di posizione in un senso o nell'altro, dunque, i romanzi di John Brunner vanno considerati per quello che sono: narrativa sf senz'altro, ma di un genere adulto, rinnovato e aperto ad altre esperienze letterarie.

Certamente l'evoluzione del genere si è manifestata nella 'trilogia' anche attraverso la scelta di temi che all'epoca della scrittura e pubblicazione erano già sentiti

⁴³ *TSLU*, November: « The rational proposal ». Anche il titolo del capitolo da cui quel suggerimento è tratto è una variazione della *Modest Proposal* di Swift. L'aggettivo è stato sostituito in conformità ai nuovi tempi.

⁴⁴ *TSLU*, November: « The smoke of that great burning ».

come problemi, e di scienze « soft » (sociologia, psicologia, ecologia) tese a spiegare i rapporti dell'uomo con il suo mondo fisico e sociale. Ma sono la struttura formale e le tecniche narrative il vero punto di forza di *SOZ*, *TJO* e *TSLU*.

Sappiamo che Brunner ha rielaborato il modo di comporre appartenuto a Dos Passos, stabilendo così un contatto ben preciso con l'universo letterario (che non direi completamente estraneo, viste le incursioni degli scrittori « mainstream » se non nella fantascienza vera e propria almeno nel fantastico, e viceversa). Tuttavia sappiamo anche che la ricerca del metodo è partita dall'idea di creare un mondo convincente entro cui sviluppare lo spunto narrativo iniziale prima ancora di mettere mano alla storia. Il che comportava: 1) priorità di interesse per l'universale sociale rispetto al particolare individuale; e 2) il problema di come presentarlo realisticamente. Il resto è storia nota.

TJO e *TSLU*, dal canto loro, sono prodotti di filiazione dal prototipo *SOZ*. Anch'essi sono costruiti secondo un principio di realismo che impiega pluralità di immagini e di forme di comunicazione, ed in base ad una struttura che rispecchia l'organizzazione sociale di un certo tempo.

Il motto della « New Wave » era: « rinnovarsi o morire ». Al termine di queste considerazioni pare possibile affermare che il pericolo di morte per la fantascienza sia stato opportunamente sventato.

« THE FARTHER ADVENTURES
OF ROBINSON CRUSOE »

DI D. DEFOE:
DESCRIZIONE DELLE STRUTTURE FORMALI

di
Olimpia Guitto
(Napoli)

È certamente insolita una visione di Defoe come scrittore attento ai problemi di stile e linguaggio, alla elaborazione formale nel suo complesso; al contrario, egli è stato spesso considerato scrittore disorganico e improvvisatore, pronto a inserirsi, senza troppi problemi, nei moduli di certa narrativa popolare, bravo a confezionare prodotti di consumo per un vasto pubblico senza pretese artistiche.

Alla luce degli studi critici più recenti, che hanno esplorato a fondo l'immenso e vario macrotesto defoiano, è apparsa però una ricchezza stilistica inaspettata, che permette di superare lo stereotipo della piattezza e della semplicità della prosa di Defoe¹. L'attenzione dei critici si è rivolta a tutti i numerosi campi trattati da questo scrittore, dalla pubblicistica alla narrativa romanzesca, e proprio quest'ultima sembra offrire spunti interessanti per

¹ I seguenti testi sono fra i più significativi a questo riguardo: P. Alkon, *Defoe and Fictional Time*, Athens, the University of Georgia Press, 1979; J. T. Boulton, « Introduction » to *Selected Writings of D. Defoe*, London, Cambridge University Press, 1975 (1965); A. L. Curtis, *The Elusive Daniel Defoe*, London, Vision and Noble, 1984; J. J. Richetti, *Defoe's Narratives: Situations and Structures*, Oxford, Clarendon Press, 1975; G. A. Starr, « Defoe's Prose Style: The Language of Interpretation », in *Modern Philology*, LXXI (1974), pp. 277-294.

un'indagine stilistica che può contribuire a precisare la figura di Defoe romanziere nella sua posizione pionieristica, essendosi egli trovato a scrivere prima della codificazione del romanzo come genere letterario.

La scelta di un testo come *The Farther Adventures of Robinson Crusoe* (1719) come oggetto di un'analisi formale delle strutture del discorso narrativo è dettata principalmente dalla sua peculiarità di essere la seconda parte del ben più famoso *Robinson Crusoe*; esso rappresenta un tentativo ragionato da parte dell'autore di bissarne lo straordinario successo, un ulteriore passo nel mondo della narrativa², che, da un lato, è senz'altro un'operazione a sfondo opportunistico, ma dall'altro è anche la riconferma di una scelta espressiva che, forte di una prima grande affermazione, si ripropone, quasi come una sfida, sul mercato letterario³. Questo addentrarsi nella scrittura romanzesca deve aver sollecitato sicuramente uno scrittore come Defoe ad un approfondimento dei problemi dello stile della narrazione e, per certi versi, anche alla ricerca di nuove soluzioni stilistiche e narratologiche, che sono rese palesi da un attento confronto fra il *Robinson Crusoe* e le *Farther Adventures*.

² Le *Farther Adventures of Robinson Crusoe* uscirono il 20 agosto del 1719, quattro mesi dopo il *Robinson Crusoe*, che aveva rappresentato il primo passo di Defoe nel campo del romanzo.

³ Il *Robinson Crusoe* non aveva mancato di suscitare critiche, anche derisorie, da parte di qualche collega di Defoe, ma quest'ultimo, proprio nella prefazione delle *Farther Adventures*, risponde ai suoi detrattori con un piglio deciso e spavaldo. L'editore, ovvero Defoe stesso, inizia sbandierando il gran successo della sua precedente opera, successo definito già mondiale (« The Success the former Part of this Work has met with in the World... »); in seguito, con una certa disinvolta superiorità, liquida tutte le critiche, addebitandole all'invidia e constatandone l'inefficacia (« All Endeavours of envious People to reproach it..., have proved abortive, and as impotent as malicious »); quindi passa a tessere le lodi della sua nuova creatura, che, assicura, non deluderà le aspettative dei lettori, che troveranno la seconda parte « profitable and diverting » come la prima. La prefazione si chiude con un aspro monito contro ogni manipolazione non autorizzata del testo.

Ulteriore interesse, quando ci si accosta ai romanzi di Defoe, è destato inoltre dalla dialettica tra convenzionalità e novità insita nella sua produzione romanzesca, per cui un testo come le *Farther Adventures*, per esempio, appartiene senz'altro al circuito della narrativa popolare del tempo e specificamente al filone della letteratura di viaggi, ma, nello stesso tempo, svela l'originalità e la competenza artistica dell'autore, sia nella trattazione e nella elaborazione di tematiche culturali dell'epoca, sapientemente innestate nel tessuto del racconto, sia nell'accurata gestione del linguaggio e delle convenzioni narrative, che rivela tutta l'attenzione di Defoe verso una forma letteraria ancora aperta a tutte le sperimentazioni possibili⁴.

La straordinaria ecletticità di Defoe può aver causato una dispersione del suo talento, ma gli ha permesso di esercitare l'arte della manipolazione del linguaggio in quasi tutti i campi della pubblicistica: dalla saggistica al giornalismo scandalistico, dalla pamphlettistica più effimera ai più originali tentativi poetici, dal romanzo alla storia⁵; tutto questo in un periodo (1650-1750 ca.) straordinariamente preoccupato dei problemi del linguaggio e dello

⁴ Cfr. I. Bell, *Defoe's Fiction*, London, C. Helm, 1985. Il libro di Bell dedica i primi due capitoli proprio allo studio dell'autore nell'ambito della 'popular fiction' del suo tempo, rifacendosi al noto J. J. Richetti, *Popular Fiction before Richardson*, Oxford, Clarendon Press, 1968, testo base in questo settore di studi. Per la letteratura di viaggi, v. P. Adams, *Travelers and Travel Liars 1660-1800*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1962.

⁵ Possono definirsi opere di storia: *The History of the Reign of King George, from the Death of her late Majesty Queen Anne, to the first of August 1718* (1718) e *An Impartial History of the Life and Actions of Peter Alexowitz, the present Czar of Muscovy* (1723). Defoe ha scritto inoltre memorie spurie, pseudostoriche, definite 'semi-fictional' (v. D. Blewitt, *Defoe's Art of Fiction*, Toronto, University of Toronto Press, 1979) fra cui *Memoirs of a Cavalier* (1720) e *The Military Memoirs of Captain George Carleton* (1728) in cui l'autobiografia del protagonista si staglia sullo sfondo di importanti vicende storiche. Nello stesso *Journal of the Plague Year* (1722), Defoe ricostruisce, sulla base di accurate documentazioni, un evento memorabile della storia inglese del Seicento.

stile letterario. Da un lato, infatti, sulla scia delle riflessioni di Bacon, Hobbes e Locke si sviluppa un approfondimento teorico sul linguaggio come strumento di comunicazione del sapere⁶; dall'altro si va plasmando un idioma letterario, per così dire, medio, attraverso la proposta di modelli comuni di gusto e di condotta; un idioma che utilizza nuovi canali di diffusione popolare, famosissimo fra tutti il saggio giornalistico di Addison e Steele, e che trova la sua definitiva codificazione nel dizionario di Johnson del 1755.

Importantissimi sono anche, nello stesso periodo, gli sviluppi del dibattito culturale su Antichi e Moderni, che porta al confronto e allo studio critico delle lingue e delle culture classiche e moderne, mentre la critica e l'estetica inglesi assumono nuova vitalità dalla assimilazione delle poetiche francesi⁷.

⁶ Le idee di Bacon, Hobbes e Locke sulla natura del linguaggio conducono gli esponenti del nuovo pensiero scientifico britannico, innanzitutto a condannare la prosa retorica e figurativa, in quanto oscura e confonde la realtà ed eccita le passioni e l'immaginazione, e quindi a proclamare l'esigenza di un linguaggio razionale, disadorno, concreto, chiaro ed economico. Questo atteggiamento, che la Royal Society tradurrà, sotto l'esempio di Sprat, in un nuovo standard stilistico, quello delle 'Philosophical Transactions', porta addirittura alla stesura di progetti per un linguaggio universale, che tenda a raggiungere la matematica, univoca corrispondenza fra segno e referente e a porre fine alla babele delle lingue diverse. Esempi del genere sono l'opera di Edmunson, *Lingua Linguarum* del 1658 e quella di Wilkins, *Essay Towards a Real Character and a Philosophical Language* del 1668. V. R. F. Jones and others, *The Seventeenth Century*, London, Oxford University Press, 1965 (1951), dove, in una serie di saggi, Jones mette in evidenza l'influsso che la nuova scienza esercitò nel XVII secolo sulla prosa inglese.

⁷ Dal 1660 in poi la critica inglese deriva praticamente tutte le sue teorie dalla Francia; Malherbe, Corneille, Chapelain, Molière e Boileau diventano i cardini del classicismo augusteo ed i punti di riferimento di un vasto dibattito estetico che investe poetica, retorica e linguaggio, e in cui spiccano i contributi di Pope: *Essay upon Criticism* (1711) e quelli di Dennis, fra cui la stessa polemica con Pope: *Reflections Critical and Satirical upon a late Rapsody Call'd Essay upon Criticism* (1711). Per maggiori dettagli v. A. F. Clark, *Boileau and the French Classical Critics in England*, New York, Russel & Russel, 1965.

Per quanto riguarda Defoe, le sue principali riflessioni su stile letterario e linguaggio non si ritrovano in prefazioni, saggi critici o trattati, come nel caso di Dryden, di Addison o di Pope, ma, significativamente, all'interno di opere quali *l'Essay upon Projects* (1697) o *The Complete English Tradesman* (1725), il cui obiettivo è eminentemente pratico⁸.

Lo stile per Defoe non è fine a se stesso, ma, come Locke aveva detto del linguaggio, uno strumento per comunicare con la massima efficacia pensieri e idee e quindi trasmettere la conoscenza delle cose con economia ed intelligenza⁹. Inoltre, Defoe è convinto che il modo di esprimersi di un uomo e la sua moralità siano strettamente legati; nelle *Serious Reflections of Robinson Crusoe* (1720), per esempio, parlando dell'onestà, Robinson afferma:

The plainness I profess, both in style and method, seems to me to have some suitable analogy to the subject, honesty, and therefore is absolutely necessary to be strictly followed (...) since honesty shows the more beautiful, and the more like honesty, when artifice is dismissed, and she is honestly seen by her own light only¹⁰.

La semplicità e la chiarezza diventano una scelta morale dello scrittore che vuole essere capito fino in fondo,

⁸ Nell'*Essay upon Projects* è avanzato, nei dettagli, un piano per la fondazione di una Accademia inglese, sul modello di quella parigina «...to encourage Polite Learning, to polish and refine the English Tongue, and advance the so much neglected Faculty of Correct Language, to establish Purity and Property of Style...» (D. Defoe, *Essay upon Projects*, in J. T. Boulton, *Selected Writings of Daniel Defoe*, London, Cambridge University Press, 1975, p. 29). Nel *Complete English Tradesman*, la terza lettera, intitolata «Of the Trading Style», è una vera e propria lezione sul linguaggio più appropriato da usare negli affari.

⁹ Per questo motivo, per esempio, Defoe depreca il turpiloquio, non tanto perché osceno ed offensivo, quanto perché stupido ed insensato: «'Tis a senseless, foolish, ridiculous Practice; 'tis a Means to no Manner of End; 'tis Words spoken which signify nothing» (dall'*Essay upon Projects*, in *op. cit.*, p. 2).

¹⁰ D. Defoe, *Serious Reflections of Robinson Crusoe* (1720) citato in Boulton, *op. cit.*, p. 4.

ma questa scelta non implica una prosa piatta e inaccurata; basta guardare la citazione stessa la cui forza comunicativa è affidata alla iterazione, nelle forme della epanalepsi e del poliptoto (honesty, honesty, honesty, honestly) e alla metafora della luce. Esempi del genere consigliano di rivedere l'idea di Defoe come scrittore sciatto e disattento ai problemi dello stile della comunicazione, anche se nessuno potrà negargli i difetti che egli stesso si riconosce, vale a dire la rapidità della composizione e la mancanza di *labor limae*¹¹.

Per quanto riguarda specificamente il romanzo, varie istanze stilistiche confluiscono nel tentativo di messa a punto di un appropriato linguaggio della narrazione, istanze che vengono sia dalla tradizione scritturale a cui Defoe si rifà, sia dal suo tirocinio personale, sia, infine, dal tipo di storie che egli sceglie di raccontare. Nell'ambito della sperimentazione su questa forma narrativa, Defoe, più o meno consapevolmente, più o meno metodicamente, si cimenta in diversi tentativi, pur rimanendo fedele ad alcuni punti di fondo (per esempio, la narrazione in prima persona).

Gli esiti sono differenti, per cui, accanto al tentativo di affresco storico e alla straordinaria corallità del *Journal of the Plague Year* (1722), c'è il primo piano sull'individuo e sul dettaglio sociale di *Moll Flanders* (1722); accanto alla compattezza del *Robinson Crusoe* (1719), c'è la dispersività quasi aneddótica delle *Farther Adventures* (1719).

¹¹ « I am quick to conceive, I am eager to have done, unwilling to overwork the subject »; « I must beg the reader's indulgence, being the most immethodical writer imaginable ». D. Defoe, *Augusta Triumphans* (1728), p. 8 e p. 38, citato in J. Moore, *Daniel Defoe Citizen of the Modern World*, Chicago, University Press, 1958, p. 251.

1. *Forme della sostanza*

Il testo delle *Farther Adventures* presenta, rispetto al *Robinson Crusoe*, un ampliamento della impalcatura narrativa, con una complicazione dell'intreccio ed una maggiore attenzione ai personaggi secondari e con un tentativo di passare dal monologo al dialogo, inserendo nuove voci nella narrazione.

È opportuno iniziare l'analisi dal punto di vista¹², per avere subito un'idea della complessità prospettica della narrazione.

Sebbene l'elemento personale sia più debole in questo volume che nel precedente, pure esso è forte abbastanza da fare anche di questo libro una combinazione di autobiografia e libro di viaggi. Esso consiste principalmente nella narrazione di avvenimenti di cui il narratore, che coincide col protagonista, è stato attore o almeno testimone: perciò la maggior parte della storia è raccontata dal suo punto di vista¹³. Succede tuttavia che sono riferiti alcuni fatti estranei alla sua esperienza; alcune volte essi sono presentati come registrazioni o rendiconti fedeli (tale è il racconto fatto in prima persona dalla giovane came-

¹² « In fiction the linguistics of discourse applies most naturally to point of view, the author's rhetorical stance towards his narrator, towards his characters (and other elements of content), towards his assumed readers ». R. Fowler, *Linguistics and the Novel*, London and New York, Methuen, 1977, p. 52 (con « discourse » Fowler intende la modalità della narrazione).

¹³ Il titolo stesso del romanzo include la precisazione « Written by himself » a garanzia dell'autenticità dell'autobiografia. E la sua storia che Robinson racconta, è lui, dal suo punto di vista, a decidere l'andamento della narrazione; egli lo sottolinea in espressioni del tipo: « But I am no more to describe People than Countries, any farther than my own story comes to be concerned in them... ». (*The Farther Adventures of Robinson Crusoe*, in *Robinson Crusoe*, Oxford, Basil Blackwell, The Shakespeare Head Edition of Daniel Defoe, 1927, vol. III, p. 195). Da qui in avanti questa opera di Defoe verrà citata in sigla come 'F.A.'; il testo adottato è appunto quello contenuto nella edizione qui sopra menzionata, nei voll. II e III.

riera)¹⁴; altre volte sono resi sotto forma di dialogo drammatizzato, anche esso, si afferma, fedelmente ritrascritto, fra due altri personaggi; questo accade per l'episodio della conversione di Will Atkins e di sua moglie, episodio a cui Robinson assiste, senza sapere quello che i due si dicono, ma di cui, in seguito, riporta il dialogo sulla base del racconto fattogli da Will Atkins stesso¹⁵.

Nel caso della lunga storia dei marinai rimasti sull'isola, Robinson si trova però di fronte ad un problema narratologico, che non esita a sottoporre al lettore:

I shall no longer trouble the story with a relation in the first person, which will put me to the expence of ten thousand said I's, and Said he's, and he told me's, and I told him's, and the like, but I shall collect the facts historically, as near as I can gather them out of my memory from what thy related to me¹⁶.

Inizia qui una sorta di romanzo dentro il romanzo, una storia piuttosto lunga (ben settanta pagine) che narra i fatti accaduti sull'isola dopo la partenza di Robinson, così come a lui li racconta il marinaio spagnolo, suo vecchio compagno. Ma la narrazione si presenta troppo lunga e dettagliata per essere frutto della memoria di un resoconto avuto da un secondo protagonista su fatti ormai lontani; per di più c'è un punto in cui, per così dire, Robinson si tradisce, passando dal 'they' del racconto in terza persona («collect the facts historically») al 'we' del racconto in prima persona («a relation in the first person») ¹⁷, dimostrando così la difficoltà di Defoe a uscire

¹⁴ V. *F.A.*, III, pp. 65-68. Il racconto della giovane cameriera è così introdotto: «...and she told her tale very distinctly thus...», dopodiché c'è la narrazione in prima persona.

¹⁵ V. *idem*, III, pp. 46-52. Il dialogo fra i due è riportato da Robinson con questa frase introduttiva: «N.B. This Dialogue between W. Atkins and his wife, as I took it down in Writing, just after he told it me, was as follows...».

¹⁶ V. *idem*, II, p. 149.

¹⁷ V. *idem*, II, p. 210: «They divided the Fire Arms... They would have had the Women keep back... they marched out from among the trees...», ma poi: «...as soon as we came near enough to be seen, some arrows were shot...» e, ancora, II, p. 211: «...and we did not trouble ourselves much to pursue them...».

dagli schemi della narrazione puramente autobiografica. In altri punti, poi, Robinson tralascia addirittura di puntualizzare che sta narrando particolari che dovrebbero essergli sconosciuti, come per la spedizione punitiva dei marinai nel Madagascar, a cui egli non partecipa e a cui assiste, come inorridito testimone, solo nell'ultima fase¹⁸; per cui, con estrema disinvoltura, il punto di vista autobiografico-omodiegetico è abbandonato in questo caso a favore di un inatteso narratore onnisciente.

La gran quantità e varietà del materiale narrativo delle *Farther Adventures* rischia spesso, in verità, di diventare ammasso caotico e dispersivo, in quanto richiede un controllo ed una sistemazione formale che Defoe non riesce a raggiungere in pieno. La scelta di ramificare l'intreccio e di aumentare i personaggi secondari, per creare una storia movimentata e varia, pone all'autore nuovi problemi narratologici, soprattutto in relazione al punto di vista, problemi solo parzialmente risolti, a volte piuttosto ingenuamente, altre volte più brillantemente. L'interesse di un testo come le *Farther Adventures* è proprio quello di mostrare in superficie il lavoro dello scrittore nel tentativo di gestire e coordinare differenti soluzioni narrative.

Strettamente legato al punto di vista è il tempo della narrazione¹⁹ ed il rapporto tra quest'ultimo e il tempo della storia.

Delle *Farther Adventures* si può dire che solo in linea di massima il tempo della narrazione segue la cronologia degli eventi narrati, questo per la continua presenza di elusioni²⁰, digressioni, riassunti e flash-backs. Il narratore,

¹⁸ V. *idem*, III, pp. 90-99.

¹⁹ V. P.K. Alkon, *Defoe and Fictional Time*, Athens, University of Georgia Press, 1979. Lo studio di Alkon tratta in particolare del tempo della fiction in relazione al tempo della lettura, ed esplora l'uso fatto da Defoe nei suoi romanzi principali, delle sequenze narrative, della frequenza, della cronologia, della scansione temporale; vengono altresì illustrate le sollecitazioni che tali espedienti operano sulla memoria del lettore.

²⁰ « Si avrà elusione quando interi anni di vita di un personaggio sono 'saltati', passati sotto silenzio (= non corrispondono

però, cosciente delle complicazioni che in questo modo introduce nella sequenza diegetica, interviene costantemente ad indicare al lettore i continui aggiustamenti temporali e spazio-temporali e perfino ad autocensurarsi quando la narrazione rischia di farsi confusa e dispersiva. Di qui l'abbondanza di interventi che rimandano alla organizzazione interna del testo, complicandone le funzioni, interventi che, non a caso, contengono quasi sempre verbi di movimento, proprio per indicare questi continui spostamenti guidati²¹.

Sempre riguardo al tempo della narrazione, c'è da notare come Defoe, maestro della sorpresa e della suspense (« strange surprising adventures »), spesso scegliesse, invece, di rinunciare a questi effetti, adoperando una serie di espedienti, che vanno dai titoli-riassunto dell'intera storia, a vari tipi di anticipazione, come il sogno profetico di Robinson all'inizio delle *Farther Adventures*, in cui sono anticipate in breve le vicende della piccola colonia di marinai sull'isola; la scelta della narrazione retrospettiva in prima persona, poi, è già di per sé una rassicurazione a priori sulla sorte dell'eroe. Con l'anticipazione, il narratore dà chiare informazioni circa l'esito di un episodio o la sorte di un personaggio, prima di arrivare a trattarne per esteso. Questo accade nelle *Farther Adventures* per la conversione degli indigeni e la celebrazione di matrimoni religiosi e per il matrimonio della giovane cameriera con il tuttofare Jack of all trades²².

a unità di narrazione)». O. Ducrot - T. Todorov, *Dizionario enciclopedico delle scienze del linguaggio*, Milano, Istituto Editoriale Internazionale, 1972, p. 346.

²¹ Si tratta di indicazioni di questo tipo: « But now I come to a scene different from all that had happened before...; and the original of the story was this... » *F.A.*, II, p. 193; « But this is a digression; I return to my landing » II, p. 146; « I must go back to the circumstances in which I left the island » II, p. 149; « But to return to my story... » III, p. 145.

²² La conversione degli indigeni e la celebrazione di matrimoni religiosi, trattate per esteso in III, pp. 30-64 sono già anticipate in II, p. 222; il matrimonio della giovane cameriera, raccontato in III, pp. 57-58 è già preannunciato in III, p. 13.

Tutti questi espedienti comportano una stimolazione attiva della memorizzazione, dell'assemblaggio e della strutturazione del racconto nella fase della lettura e, praticamente, un coinvolgimento diretto nella ricostruzione degli avvenimenti, che, seppure narrati al passato, hanno al loro interno una multiplanarità temporale.

Anche un'altra caratteristica dei romanzi di Defoe, la mancanza di una divisione in capitoli, contribuisce ad attivare la partecipazione al momento della fruizione. Nonostante il punto di vista retrospettivo della scrittura, infatti, che potrebbe giustificare una sistemazione delle esperienze passate e quindi del loro resoconto scritto, questo compito viene, in un certo senso, lasciato al lettore, ai cui occhi la narrazione risulta più simile al dispiegarsi continuo e fluido dell'esperienza, che non ad un suo consolidamento²³. I segnali che l'autore dissemina nel testo servono appunto a guidare il lettore in questa operazione di connessione e di coordinamento.

In realtà il lettore, nelle *Farther Adventures*, come un po' in tutti i romanzi di Defoe, viene costantemente 'citato' all'interno del testo, chiamato in causa a giudicare, compatire, assecondare, in una parola, a partecipare, in maniera generica, con incisi del tipo: « Anyone would think... » o « Anyone may guess... », e in maniera più esplicita, deitticamente: « You may be sure... » oppure « ... had I gone with him... you had never heard of the second part of the travels and adventures of Robinson Crusoe ». Di esempi ce ne sono molti altri e tutti testimoniano di una idea di fondo della scrittura che è anche uno scrivere 'con' il pubblico, oltre che uno scrivere 'per' il pubblico; idea fondata sul coinvolgimento del lettore in un discorso immerso nell'attualità della comunicazione.

²³ « Whatever else chapter division accomplish, they convey a sense of pastness because they mimic the consolidation within memory of previous experiences in ways that allow for more convenient storage. While events are taking place, it is most often unclear how they are finally to be classified and in that sense what 'chapter' they are part of » (P. Alkon, *op. cit.*, p. 115).

Secondo L. J. Davis²⁴ il novel, inteso come quel genere della narrativa inglese che prende corpo agli inizi del XVIII secolo, nasce per progressiva differenziazione da un sistema scritturale originariamente indiscriminato, caratterizzato però da una forte matrice giornalistica, le cui peculiarità sono l'immediatezza e la celerità della comunicazione e l'incorporazione del lettore nel testo, lettore che è nello stesso tempo soggetto e oggetto della comunicazione. Questo sistema scritturale, che Davis chiama *News/Novel Discourse*, comprende tutti i più svariati esempi di prosa narrativa stampata, fra cui pamphlets, ballate, giornali.

Pure allontanandosi dal campo dell'attualità nel senso più stretto del termine, i primi grandi romanzieri, non a caso tutti ottimi giornalisti, tendono a conservare non solo il contatto critico con la realtà, ma soprattutto quell'atteggiamento di stretta relazione con il pubblico, quasi di confidenza, che si traduce, sul piano stilistico, in certi peculiari modi narrativi, presenti già in Defoe e poi pienamente attuati nelle opere di Fielding e, successivamente, di Sterne²⁵.

²⁴ L. J. Davis, *Factual Fictions. The Origins of the English Novel*, New York, Columbia University Press, 1983.

²⁵ Nel *Joseph Andrews* (1742), per esempio, Fielding adotta il punto di vista del narratore extradiegetico, onnisciente ed onnipresente nel testo, non solo a sottolineare con sottile arguzia lo scarto ironico fra il livello dei personaggi e quello del narratore e dei suoi lettori, ma anche a svelare e spiegare i mezzi e i fini della costruzione romanzesca nel suo stesso farsi; non solo sporadici interventi, ma interi capitoli, come il primo capitolo del secondo libro, intitolato «Of divisions of Authors», sono dedicati a quello che può definirsi quasi un discorso parallelo, metaletterario, con i lettori. Nello straordinario *Tristram Shandy* (1759-1767) di Sterne, il lettore è continuamente spiazzato, ma nello stesso tempo caoticamente coinvolto nelle operazioni di smontaggio e montaggio delle convenzioni narrative: infiniti sono gli espedienti che contribuiscono a legare il lettore con l'autore, come in una 'cospirazione', nella stesura dell'opera.

2. *Forme dell'espressione*

A livello macrostrutturale, dunque, emerge già una ricca articolazione che, seppure non rimanda ad una consapevole disciplina formale (Defoe non è certo un Flaubert, né un James), è pur sempre indice di un certo fervore di idee e di attenzione alla molteplicità delle possibili soluzioni compositive e all'effetto di ciascuna di esse sul pubblico. A livello microstrutturale, cioè nel periodo, nella frase, nella parola, la ricerca stilistica dell'autore si dimostra più consapevole, la sua personalità e le sue doti letterarie più determinanti e sicure.

La prosa di Defoe è stata fatta oggetto di svariate analisi; da tutte sono emerse quelle che ormai sono le peculiarità più citate: la preferenza per il periodo paratattico, più vicino ai ritmi della lingua inglese²⁶ rispetto al periodo ipotattico, latineggiante; la curiosità per i gerghi, i linguaggi tecnici, i colloquialismi e l'uso dei più svariati registri sociali ed individuali della comunicazione. Defoe senz'altro non fu un cultore della retorica fine a se stessa, non fu un dotto in questo senso, tuttavia possedeva una grande padronanza del mezzo linguistico, una scrittura proteiforme capace di adeguarsi ad ogni argomento e mediante la quale sapeva indirizzarsi sempre con il tono ed il linguaggio giusto ad ogni tipo di destinatario, in ogni tipo di situazione²⁷.

²⁶ Riguardo al ritmo e, in generale, agli effetti 'uditivi' della prosa di Defoe, Alkon fa interessanti osservazioni: «Reading some of Defoe's passages aloud compels the recognition of how much they do vary in pace, how important it is to alter the tempo of speaking accordingly, and how little justice is done to his prose if it is all spoken (or silently read) at one level» (P. Alkon, *op. cit.*, p. 202); e, ancora sullo stesso tema: «Defoe... writes as though he assumes readers inclined to 'hear' as well as 'see', and perhaps even willing to engage in the now suspect custom of reading aloud to themselves, their families, or their friends» (Ivi, p. 203).

²⁷ «The concept of decorum, discussed by critics as a matter of course when they deal with polite writers of the eighteenth century, is rarely associated with a popular writer like Defoe. Yet it is a key to understand his discriminating sense of what language

La prosa in cui si esprimono tutti i narratori/protagonisti delle storie di Defoe è di natura colloquiale; queste voci si manifestano tutte su un registro medio-colto, non dissimile da quello adottato generalmente dall'autore quando parla in prima persona; tuttavia, quando se ne presenta l'occasione, Defoe introduce linguaggi più individualizzati, mettendo in mostra la varietà delle sue possibilità espressive²⁸.

Nelle *Farther Adventures*, per esempio, anche più che nel *Robinson Crusoe*, l'adattamento dello stile al contenuto si esprime nel tono e nel lessico, che si fanno più elevati nelle parti descrittive e contemplative, che non in quelle che riferiscono essenzialmente l'azione o che esprimono luoghi comuni²⁹.

Le parole scambiate fra Robinson e il prete francese hanno il tono elevato ed argomentativo che è pertinente alle discussioni di carattere religioso. Il linguaggio del sacerdote è compito e cerimonioso, un po' pedante e astratto; in una breve disquisizione sul sacramento del matrimonio, anzi, il prete assume quasi un piglio da leguleio, con tanto di citazione latina:

But, Sir, the Essence of the Sacrament of Matrimony... consist not only in the natural Consent of the Parties to take one another, as Man and Wife, but in the formal and legal Obligation, that there is in the Contract, to compel the Man and Woman at all

is appropriate to what social class, and on what occasion». A. L. Curtis, *op. cit.*, pp. 43-44. Il termine 'decoro' è però da intendersi in senso più ampio rispetto all'accezione classica.

A questo proposito nel *Complete English Gentleman* (1728) Defoe riporta un tipo di esercizio linguistico-stilistico in uso presso l'Accademia di Charles Morton, accademia che l'autore frequentò per diventare ministro di culto e in cui molta importanza era data agli studi linguistici. Gli allievi si esercitavano, fra l'altro, a scrivere lettere di tutti i tipi, fingendo, di volta in volta, di essere ambasciatori, sovrani, segretari di stato, ecc.

²⁸ Cfr. J. R. Sutherland, «The Relation of Defoe's Fiction to his Non Fictional Writing», in M. Mack - I. Gregor (ed.), *In Imagined Worlds*, London, Methuen, 1968, p. 43.

²⁹ Cfr. G. Roorda, *Realism in Daniel Defoe's Narrative of Adventures*, Wageningen, Veenman & Zonen, 1929, p. 93.

Times to own and acknowledge each other, obliging the Men to abstain from all other Women... and on all Occasions, as Ability allows, to provide honestly for them and their Children, and to oblige the Women to the same, or like conditions, mutatis mutandis, on the other Side³⁰.

Nell'espressione dello zelo religioso, nella glorificazione della misericordia divina, subentra la mozione dei sentimenti tipica dell'oratoria da pulpito:

...as no Man is sav'd but by Christ and the Merit of his Passion, procuring divine Mercy for him, how can it be too late for any Man to receive Mercy? Does he think he is able to sin beyond the Power of Reach of divine Mercy?...³¹.

La cerimoniosità e l'umiltà di questo personaggio, tutta francese l'una, tutta sacerdotale l'altra, si trovano espresse in locuzioni di questo tipo: « Sir, be pleased to give me Leave to... » o « Sir, asking your Pardon for such Freedom... », con cui si rivolge a Robinson.

Nei rapporti d'affari, invece, il tono si fa meno cerimonioso; il linguaggio è più diretto, pratico e funzionale, come nel caso della proposta che Robinson riceve in India da un mercante inglese:

...Country-man... I have a Project to communicate to you... if you will put a thousand Pound to my thousand Pound, we will hire a Ship here, the first we can get to our Minds; you shall be Captain, I'll be Merchant, and we will go a trading Voyage to China; for what should we stand still for?...³².

Il linguaggio, ridotto all'essenziale, è quello di un contratto d'affari; la struttura del periodo è semplificata al massimo, con un'unica subordinata che indica la modalità dell'affare.

Con il linguaggio dei marinai inglesi, poi, ovvero dei 'rogues' e in particolare di Will Atkins, si arriva alla massima semplificazione, ai limiti della comprensibilità e an-

³⁰ V. F.A., III, p. 20.

³¹ V. Idem, III, p. 36.

³² Idem, III, p. 108.

che della decenza, dato che si tratta spesso di una sorta di gergo della malavita punteggiato da maledizioni e bestemmie, sia pure ridotte alle lettere iniziali e finali:

« Come Jack, let us go and have t'other Brush with them »; « Ha Jack, here's the Nest, but D... 'em the Birds are flown »; « ...and you Seignior Jack Spaniard shall have the same Sauce, if you do not mend your Manners »; « That harden'd Villain... said it was true, and G...d d...m him they would do it... »³³.

Come si vede, anche nel discorso indiretto che Defoe alterna spesso a quello diretto, il colorito linguistico è rispettato.

La conversione spirituale di Will Atkins avrà poi un effetto miracoloso anche sul suo modo di parlare:

...whenever we come to look back upon our Lives, the Sins against our indulgent Parents are certainly the first that touch us; the Wounds they make lie deepest, and the Weight they leave will lie heaviest upon the Mind, of all the Sins we can commit³⁴.

Dal turpiloquio, dunque, ad un linguaggio serio, composto, addirittura metaforico, da manuale di morale puritana³⁵, a riconferma del profondo legame che Defoe sentiva fra moralità e linguaggio.

Un particolare vezzo di Defoe, nelle *Farther Adventures*, riguarda le lingue straniere: Spagnolo, Portoghese, Francese, Russo sono tutte le lingue di cui Robinson si fa interprete nel raccontare le sue avventure che lo conducono a percorrere tre quarti del globo.

C'è senz'altro una certa competenza da parte di Defoe dietro questo Robinson poliglotta³⁶, ma c'è anche un gu-

³³ Idem, II, pp. 158, 159, 160, 177.

³⁴ Idem, III, p. 44.

³⁵ Non a caso Atkins è figlio di un pastore protestante e deve avere ricevuto una seria educazione religiosa che, con la conversione, ritorna a galla nel linguaggio più appropriato.

³⁶ All'Accademia di Morton, tra le altre cose, Defoe studiò più di una lingua straniera; nei primi anni della sua sfortunata carriera di mercante egli viaggiò molto sul continente e fu quasi sicuramente in Spagna, Francia ed Italia. Tutte le informazioni circa

sto per la fantasia accurata e l'invenzione meticolosa, che devono servire ad accreditare la veridicità dei dettagli, in quei curiosi nomi di idoli: « Cham-Chi-Thaungu », quello tartaro, e « Banamuke », quello sudamericano, come anche nella descrizione pseudoscientifica dei caratteri fonetici della lingua degli indigeni caraibici:

...his Speech was so odd, all Gutterals, and spoke in the Throat in such an hollow odd Manner, that we could never form a Word from him; and we were all of Opinion, that they might speak that Language as well, if they were gagg'd, as otherwise: Nor could we perceive that they had any Occasion, either for Teeth, Tongue, Lips, or Palat; but formed their Words, just as a hunting Horn forms a Tune with an open Throat³⁷.

I selvaggi bilingui, poi, a partire da Venerdì, si esprimono in un Inglese storpiato su cui Defoe spesso gioca, suscitando effetti comici; il 'linguista' Robinson così commenta:

...all those Natives as also those of Africa, when they learn English, they always add two E's at the end of the Words where we use one, and make the Accent upon them, as makèè, takèè, and the like³⁸.

Sullo Spagnolo e sul Portoghese Robinson non si sofferma; ma quel 'Seignior' che caratterizza così vivacemente

la sua giovinezza restano comunque scarse e incerte, per la mancanza di testimonianze precise e di documenti.

³⁷ V. F.A., III, p. 75.

³⁸ Idem, III, p. 76. Il 'Pidgin English' nelle sue molteplici varietà è il frutto della plurisecolare espansione imperialistica della Gran Bretagna. Il fatto che Defoe dedichi tanta attenzione ad un tale fenomeno linguistico è indice della consapevolezza dell'opera di penetrazione che la civiltà inglese stava operando in zone sempre più vaste del mondo conosciuto e del valore del linguaggio come espressione e veicolo di un'intera civiltà (la figura di Venerdì, del resto, rimane emblematica a questo proposito). Le varietà di Pidgin a cui è fatto cenno dovrebbero corrispondere a quello della costa occidentale africana e a quello detto 'talkie-talkie' del Surinam (Indie Occidentali). Per ulteriori informazioni vedi M. Pei, *The Story of English*, Philadelphia and New York, J. B. Lippincott, 1952.

la parlata del governatore spagnolo³⁹ basta a dare vita e credibilità al personaggio e lo stesso vale per il pilota portoghese che accompagna Robinson nel suo viaggio in Cina; costui parla un pessimo Inglese e ogni tanto si fa scappare termini bizzarri, come 'peccune' per 'denaro':

So he called Money, being his broken Latin, of which he had abundance to make us merry with⁴⁰.

Questa attenzione al dettaglio linguistico e questa profusione di lingue e di linguaggi che all'interno del testo, contribuiscono alla pluralizzazione delle voci e alla verosimiglianza del tutto, rimandano anche, ad un livello più profondo, ad una specie di dimensione metalinguistica, all'attenzione di Defoe verso il canale privilegiato della comunicazione umana, alla sua multiformità, alle sue pertinenze sociali, alla sua capacità di caratterizzare gli individui e di esprimerne le relazioni.

Le sfumature di tono che la straordinaria padronanza del mezzo linguistico permette a Defoe, sono, nelle *Farther Adventures*, fra le più varie; si va dal pathos retorico dell'elegia in morte della moglie, alla vigorosa pittoricità di alcuni bozzetti e descrizioni, alla tragica essenzialità di una prosa scarna di tipo cronachistico.

Basta riportare di seguito alcuni brani a confronto per avere un'idea della molteplicità di registri e linguaggi che Defoe sapeva adoperare con grande disinvoltura; per esempio, l'elegia per la morte della signora Crusoe è una brillante esercitazione retorica:

It is not my Business here to write an Elegy upon my Wife, give a Character of her particular Virtues, and make my Court to the Sex by the Flattery of a Funeral Sermon. She was, in a few Words, the Stay of all my Affairs, the Center of all my Enterprizes, the Engine, that by her Prudence reduc'd me to the happy Compass

³⁹ Altrove ricorre anche un suo « Bon Veyajo », in verità non molto convincente come spagnolo.

⁴⁰ V. F.A., III, p. 159. L'osservazione di Robinson è pertinente, infatti 'peccune' è chiaramente una storpiatura del latino 'pecunia' che vuol dire denaro. In portoghese denaro è, invece, 'dinheiro'.

I was in, from the most extravagant and ruinous Project that fluttered in my Head...; and did more to guide my rambling Genius, than a Mother's Tears, a Father's Instructions, a Friend's Counsel, or all my reasoning Powers could do. I was happy in listening to her Tears, and in being moved by her Entreaties, and to the last Degree desolate and dislocated in the World by the Loss of her⁴¹.

Con un incipit di tipo litotico, un breve sermone funebre (13 righe) viene introdotto nella narrazione; breve, ma efficace e non privo di accorgimenti retorici: la progressione ritmica ascendente delle tre metafore (the State, the Center, the Engine) richiama il successivo climax (Mother's Tears, Father's Instructions, Friend's Counsel) che però si oppone al primo chiasticamente, tramite l'inversione di termini operata dal genitivo, per cui 'the State of all my Affairs' (1/2) si oppone a 'Mother's Tears' (2/1) e così via.

All'interno del pezzo si ritrovano poi assonanze del tipo 'flattery-funeral', 'mother-father', 'desolate-dislocated', mentre l'effetto del finale si basa sull'inversione ('to the last Degree' all'inizio invece che alla fine) e sulla ellissi del verbo.

La descrizione di un ridicolo signorotto cinese è un bozzetto satirico basato sulla comicità grottesca:

The State he rode in, was perfect Don Quixotism, being a Mixture of Pomp and Poverty. The Habit of this greasy Don was very proper for a Scaramouch or Marry-Andrew, being a dirty Callicoe, with all the Tawdry and Trapping of a fool's Coat, such as hanging-sleeves, Tossels, and Cuts and Slashes almost on every Side; it covered a Taffety Vest, as greasy as a Butcher, and which testify'd his Honour must needs be a most exquisite Sloven.

His Horse was a poor, lean, starved, hobbling Creature, such as in England might sell for about 30 or 40 Shillings, and he had two Slaves follow'd him on Foot to drive the poor Creature along...⁴².

⁴¹ Idem, II, p. 117.

⁴² Idem, III, pp. 156-157. La descrizione è, nel complesso, molto più lunga, includendo anche la comica descrizione del pasto consumato dal mandarino nella sua residenza di campagna.

L'effetto è basato su una serie di ridicoli contrasti ed ironici paragoni ('pomp and poverty', 'greasy Don', 'exquisite Sloven') in cui questo pomposo pagliaccio, ironicamente definito 'his Honour' e, più avanti, 'this figure of a gentleman', 'his worship', viene sottoposto allo scherno del lettore come esempio della vanità e della superbia umane. L'icasticità di questa scena rimanda ai numerosi aneddoti narrati con vigoroso umorismo in molti numeri della *Review*, che hanno qualcosa di 'horgarthiano' nella loro suggestività pittorica.

Un periodare teso e spezzato subentra nei momenti di concitazione o di rievocazione di esperienze drammatiche, come nel racconto della giovane cameriera:

...In one of these Fits of Lunacy or Distraction, whether by the Motion of the Ship, or some Slip of my Foot, I know not, I fell down, and struck my Face against the Corner of a Palat Bed in which my Mistress lay; and with the Blow the Blood gushed out of my Nose; and the Cabin Boy bringing me a little Bason, I sat down and bled into it a great deal; and as the Blood run from me, I came to my self; and the Violence of the Flame of the Fever, I was in, abated, and so did the ravenous Part of the Hunger...⁴³.

Un episodio, in fondo piuttosto breve, viene scandito in una sequenza, quasi al rallentatore, di singoli movimenti, mediante una lunga serie di 'and' ed una prevalenza di verbi monosillabici (fell, struck, sat, bled, run); la sequenza viene perfettamente visualizzata grazie anche ad alcuni dettagli, come il pagliericcio su cui giace la signora o la bacinella portata dall'inserviente. La rievocazione di un'esperienza angosciante risulta, nello stesso tempo, realistica e straniante.

Al di là delle doti letterarie di Defoe, troppo spesso sottovalutate, forse anche perché sprecate in opere nel complesso deludenti, come possono essere le *Farther Adventures*, il significato delle sue scelte stilistiche è moti-

⁴³ Idem, III, p. 66. Il racconto della cameriera è molto più lungo e dettagliato e va da III, p. 65 a p. 68.

vato fortemente dal suo rapporto con il pubblico, dalle sue intenzioni didascaliche.

Perché il suo didatticismo raggiunga l'effetto voluto, il suo stile deve necessariamente tenere i lettori in contatto con la vita reale, ed è notorio ormai come l'elemento didattico sia parte integrante anche dei romanzi e vi trovi espressioni in forme caratteristiche, soprattutto proverbi, che rappresentano condensati di saggezza e buon senso, citazioni bibliche, che rimandano all'autorità e alla familiarità della guida per eccellenza, aforismi, similitudini e paragoni che, oltre a colorire l'esposizione, creano continui ponti fra la finzione narrativa e l'immaginario e le esperienze di un pubblico medio. I vari colloquialismi e le espressioni idiomatiche, dal canto loro, contribuiscono a snellire e fluidificare la comunicazione⁴⁴.

Nelle *Farther Adventures* l'elogio di una vita operosa, tema fra i più cari a Defoe, trova espressione in una serie di citazioni bibliche e di aforismi di questo genere: « A State of Idleness is the very Dregs of Life »; « Necessity arms us for all Employments »; « I went by the Vineyard of the Slothful and it was all over-grown with Thorns »; « The diligent Hand makes rich »⁴⁵.

Altra caratteristica del romanzo è la presenza di numerose similitudini riferite ad animali, per lo più animali domestici:

« ...but, like the Dog in the Manger, they would not eat themselves, and would not let others eat neither »; « When I came to see the two Englishmen's Colonies, they look'd at a distance, as if they liv'd all like Bees in a Hive »; « My Friend kept himself to the Nature of the Thing, and would have been content to have

⁴⁴ Nelle *F.A.* le espressioni del genere più usate sono: « and the like »; « what devil »; « that is to say »; « in a word »; « viz. »; « & C. ».

⁴⁵ *V. F.A.*, II, pp. 119, 122, 192-193. Le ultime due frasi sono tratte dal libro dei Proverbi, rispettivamente XXIV, 30-31 e XI, 16 e sembra più che naturale, dato che Salomone, a cui sono attribuite le massime, è l'esempio indiscusso dell'umana saggezza.

⁴⁶ Idem, II, pp. 152, 219, e III, p. 111.

gone like a Carrier's Horse, always to the same Inn, backward and forward, provided he could, as he called it, find his Account in it...»⁴⁶.

L'uso degli animali per rappresentare vizi, virtù e caratteristiche umane risale almeno alla favola di Esopo e rappresenta uno dei tratti più distintivi di molte culture popolari.

Un numero infinito di attrezzi e di oggetti di uso quotidiano è, come nel *Robinson Crusoe*, continuamente evocato a sostanziare, riempiendolo di 'cose', un mondo immaginario; di qui la profusione di elenchi, altra tipica caratteristica di Defoe⁴⁷.

Tutti gli oggetti insoliti o nuovi che vengono introdotti nella narrazione sono subito rapportati al noto e al familiare: le porcellane cinesi, per esempio, sono descritte rapportandole agli analoghi prodotti inglesi, così come il complesso sistema di riscaldamento della casa di Robinson in Siberia viene descritto paragonandolo a quello usato in Inghilterra per i bagni pubblici⁴⁸.

⁴⁷ Molteplici e vari sono gli elenchi nelle *F.A.*. Robinson ricorda con incredibile precisione, per esempio, i singoli attrezzi portati ai suoi coloni sull'isola: «Nails, Staples, Hinges, Hammers, Chissels, Knives, Scissars, and all sort of tools, and Iron-work». *F.A.*, III, p. 11. Ancora, in II, p. 206 c'è il preciso inventario, disposto anche tipograficamente in colonna, delle armi a disposizione degli abitanti dell'isola, ovvero: «11 Muskets, 5 Pistols, 3 Fowling-Pieces, 5 Muskets or Fowling-Pieces, which were taken by me from the mutinous Seamen, who I reduc'd, 2 Swords, 3 old Halberds».

⁴⁸ «The Outside... was glazed, and look'd very well, perfect white, and painted with blue Figures, as the large China Ware in England is painted... As to the Inside, all the Walls... were lined up with hardn'd and painted Tiles, like the little square Tiles we call Galley-Tiles in England... The Floors of the Rooms were... as hard as the earthen Floors we have in use in several Parts of England, especially Lincolnshire, Nottinghamshire, Leicestershire, & C...». *F.A.*, III, p. 164.

«...taking an Apartment in a good House in the Town, I ordered a Chimney to be built like a Furnace, in the Center of six several Rooms, like a Stove, the Funnel to carry the Smoke went up one way, the Door to come at the Fire, went in another,

La forte illusione di fattualità e referenzialità che si ricava dalla prosa di Defoe è dovuta fondamentalmente a due motivi: innanzitutto al processo di interpretazione ego-, etno-, e antropocentrica che gli oggetti e le situazioni descritti subiscono in relazione al protagonista e, non meno efficacemente, all'attenzione di presentare sempre oggetti familiari o di ricondurre quelli non familiari, come si è visto, a contesti noti, attraverso vari tipi di similitudini⁴⁹.

and all the Rooms were kept equally warm, but no Fire seen; just as they heat the Bagnios in England». *F.A.*, III, p. 198.

⁴⁹ Cfr. G. A. Starr, «Defoe's Prose Style: the Language of Interpretation», in *Modern Philology*, Feb. 1974, pp. 277-294. A proposito del modo in cui gli oggetti sono presentati, dice Starr: «...Defoe's presentation of any given thing depends a good deal on whether it is already familiar to readers; ...when it is, simple naming often suffice, and... when is not, Defoe's relies more on a metaphorical approach to the unknown via the known than on an objective specification... of its distinguishing qualities», *op. cit.*, p. 291.

L'AVVENTURA 'ECCENTRICA' DI YORICK
NEL *TRISTRAM SHANDY*

di
C. M. Laudando
(Napoli)

I. ALLA RICERCA DELLA MAPPA PROMESSA

— But I must here, once for all, inform you, that all this will be more exactly delineated and explain'd in a map now in the hands of the engraver, which, with many other pieces and developments of this work, will be added to the end of the twentieth volume, — not to swell the work, — I detest the thought of such a thing; — but by way of commentary, scholium, illustration, and key to such passages, incidents, or innuendos as shall be thought to be either of private interpretation, or of dark or doubtful meaning, after my life and opinion shall have been read over (now don't forget the meaning of the word) by all the *world*; [...] I need not tell your worship, that all this is spoke in confidence (*TS*, I, 13, pp. 27-28)*.

In questa promessa al lettore di una mappa di orientamento critico Sterne sta mettendo in atto una strategia di cooptazione seduttiva estremamente interessante perché tutta giocata sul sollecitamento e continuo ribaltamento delle attese, l'*Erwartungshorizont* dei lettori¹, e umoristicamente allusiva, consapevole delle pratiche di manipola-

* Avvertenza: la sigla *TS* indica il *Tristram Shandy* di L. Sterne, nella edizione curata da G. Saintsbury, London, Dent, 1982.

¹ Per questo concetto si rimanda a H. R. Jauss, *Perché la storia della letteratura?*, Napoli, Guida, 1969. Nel presente saggio viene assegnata infatti una rilevanza decisiva all'impatto di un'opera con l'orizzonte d'attese in cui essa si iscrive ai fini dell'analisi letteraria e culturale.

zione tra 'autore' e 'lettore', 'scrittura' e 'interpretazione' nel processo di 'costruzione/decostruzione' di un testo.

In effetti si tratta di un 'purple passage', anche se sinora trascurato a favore di passi più celebri, per certi versi esemplare nel discorso metanarrativo del *TS*: nell'atto prassico autoimpegnativo² di fornire una mappa (che rappresenti più dettagliatamente il cerchio di fama di cui gode la levatrice) e altri analoghi strumenti a mo' di commento, scolia, illustrazione e chiave di lettura del proprio testo, Sterne sta parodiando le categorie stesse di 'rappresentazione' e di 'rappresentabilità' del reale in diversi media narrativi. Infatti sta creando e smantellando allo stesso tempo un'illusione topografica di quel cerchio sulla mappa (come se si potesse addurre a prova della veridicità e del personaggio e della storia) nella contrapposizione burlesca tra il *now* (il momento della scrittura, che rimanderebbe a un oggetto reale, già esistente nelle mani dell'incisore) e *the end of the XXth volume* (il momento della fruizione, che sconfirma l'attendibilità della referenza in questione dilazionando la comparsa dell'oggetto ben al XX volume). Quest'ultimo sintagma non solo mette a nudo l'artificialità della composizione ideata e programmata dal narratore, che dispone a suo piacimento della storia che sta raccontando e di ogni eventuale mappa, ma solleva implicitamente l'aspettativa di un XX volume, stabilendo quindi una serialità della scrittura che viene continuamente ricordata e raccomandata al lettore in più luoghi del testo.

È qui in gioco, velatamente, un obiettivo di perorazione del prodotto che si sta offrendo; si prospetta una strategia per così dire pubblicitaria che costituisce una dimensione cardinale nel contesto degli appellativi al pubblico di cui abbonda il *TS*. L'enunciazione programmatica degli strumenti esplicativi/interpretativi promessi, la loro funzionalità, anche da un punto di vista pratico che ne

² Per la classificazione degli atti linguistici si rimanda alla sistemazione avanzata da M. Bonfantini in «L'occhio sull'argomentazione», nel suo libro *Semiotica ai media*, Bari, Adriatica, 1984, pp. 149-177.

privilegia scherzosamente la maneggevolezza, sottintendono proprio quelle operazioni di decodifica che l'autore apparentemente si prodiga di agevolare ma che in realtà affida al lettore. Sterne si diverte a giocare sulla complementarietà/alterità tra immagine e parola, tra rappresentazione visiva e rappresentazione scritta, suggerendo come un tipo di testo possa commentarne un altro, come possa diventarne una sorta di pre-testo o con-testo, o meta-testo.

È vero che qui Sterne si sta burlando del lettore, dal momento che non ci sarà nessuna mappa e nessun XX volume, ma è altrettanto vero che, proprio nel capitolo precedente, egli ha già corredato la sua opera di un ausilio figurativo esemplare: la pagina nera a commemorazione di Yorick, che risponde proprio alle finalità individuate. È appena il caso di ricordare che la complicità del lettore a fruire di diverse modalità rappresentative/espressive è sollecitata, quasi irretita nella lusinga di un rapporto confidenziale, come Sterne afferma divertito a chiusura del brano riportato, rapporto che quindi risulta particolarmente pertinente al contesto autobiografico della fabula, intrigante a livello ricettivo, nonché proficuo nelle intenzioni dell'autore.

Possiamo allora seguire le direttive che Sterne ci propone confrontando proprio il segmento narrativo del *TS* che racconta la biografia di Yorick con la lapide che lo illustra, commenta e chiosa.

II. L' 'ERRANZA' DI YORICK DA 'HAMLET' A 'TRISTRAM SHANDY'

La pagina interamente occupata dalla figura di una lastra nera e seguita dall'iscrizione «Alas, poor Yorick!» usufruisce di un effetto visivo straniante per attirare l'attenzione del lettore, sconvolgere e violare le sue aspettative di una sequenza di parole stampate sollecitandolo in tal modo a riflettere sul significato di tale deviazione. Essa sfrutta le limitazioni comiche tanto di un sistema comunicativo scritto quanto di uno visivo, venendo a porsi come una sorta di «grotesque punctuation mark, a monstrous

period marking a biological as well as syntactical full stop »³. Rientra quindi nell'impiego tipicamente sterniano di espedienti tipografici d'ogni sorta, particolarmente efficaci nel disorientare e riorientare lo sguardo di chi legge. Nel caso specifico della morte di Yorick ci viene richiesto « a moment's contemplation of (1) Yorick's grave and inscription, Alas, poor Yorick!, and (2) the general problem of getting such things on paper »⁴. La pagina nera funge così da commento grottesco e comico arrestando la nostra attenzione sulle contraddizioni che fondano l'intero *TS* e qualunque testo letterario: vita e arte, natura e artificio, realtà e finzione, qui filtrate dalla vita e dalla morte di Yorick.

La complessità e l'ambivalenza di questo personaggio da sempre sono state oggetto di investigazione, specialmente per la suggestione del confronto con l'omonimo shakespeariano, il che paradossalmente ha portato spesso a esaminare il suo ruolo all'interno delle due opere trascurandone però la funzione di mediazione. È invece opportuno soffermarsi proprio su quest'atto di mediazione che Yorick esplica non solo con la tradizione shakespeariana e non del *fool*, ma anche con l'esperienza vissuta da Sterne in prima persona in qualità di parroco sui generis che non si limitava a scrivere sermoni ma amava anche posare a *jester*⁵.

Sarà interessante allora partire dagli elementi affini tra *Hamlet* e il *TS* che si possono inferire dal personaggio omonimo: indirettamente⁶ la dimensione metadiscorsiva e l'orchestrazione polifonica; direttamente il rilievo assegnato

³ W. Holz, « Typography, *Tristram Shandy*, the Aposiopesis, etc. », nella raccolta di saggi *The Winged Skull*, a cura di A. H. Cash e J. M. Stedmond, London, Methuen, 1971, p. 250.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Si allude qui a illustrazioni d'epoca discusse più avanti (v. nota 46).

⁶ Nel dramma è cioè lo stesso Hamlet a giocare il ruolo del *fool*, raccogliendo l'eredità di Yorick che infatti è assente dalla azione drammatica vera e propria. Questo slittamento di ruoli sarà ripreso più avanti.

a termini creativi quali *wit*, *fantasy*, *jest* e l'evidenza 'monumentale' (nel senso che si spiegherà più avanti) della morte. Infatti, alla struttura metateatrale del « dramma nel dramma » in *Hamlet* corrisponde « la narrazione nella narrazione » nel *TS*: in entrambi i testi viene cioè inficiata in modo radicale la categoria di rappresentazione. Quanto alla dimensione polifonica del dramma shakespeariano, essa è individuata da Serpieri proprio nella 'nuova coniugazione del tragico con il comico':

Il salto isotopico è un continuo *sfasamento* comunicativo, logico e assiologico, che in altri drammi è effettuato dalla figura istituzionale del *fool*. Ma, qui, non è gioco unidirezionale, da *fool* appunto, bensì azione linguistica di un personaggio che ha volto tragico e si trova al centro dell'intreccio⁷.

Un'analisi puntuale della presentazione di Yorick sembra attribuire anche al personaggio sterniano una simile operazione decostruttiva: infatti Yorick non ricopre solo la figura istituzionale del *fool*, dal momento che il suo volto assume pose patetiche, drammatiche e la sua storia (sebbene non in posizione centrale) ugualmente sfiora il tragico in più punti. Anzi, proprio la sua portata tragica è stata spesso commentata con disagio e disappunto dai critici, in quanto striderebbe nel contesto del romanzo quasi come una sorta di autoindulgenza pietosa del suo autore⁸. In realtà è proprio la complessità patetico-umoristica di Yorick che non permette facili identificazioni in questo senso e che anzi getta una luce ambigua sui rapporti di questo personaggio sia con Tristram che con lo stesso Sterne.

Nell'episodio del parroco di campagna una prima contraddizione emerge ironicamente laddove Sterne illustra la

⁷ A. Serpieri, « Polifonia shakespeariana », in *Retorica e Immaginario*, Parma, Pratiche, 1986, p. 185.

⁸ Si osservi, per esempio, il giudizio irritato di R. A. Lanham: « What a close portrait of Sterne, the misunderstood Yorkshire clergyman. How flattering to think of himself as latterday Quixote, [...] And how dripping with self-pity! », nel suo saggio *The Games of Pleasure* (Berkeley, University of California Press, 1973, p. 133).

discendenza del suo Yorick dal famoso omonimo del *Hamlet*: dopo aver avanzato l'ipotesi di una parentela, dandosi pena di citare i documenti della famiglia (« as appears from a most ancient account of the family, wrote upon strong vellum and now in perfect preservation »)⁹ e sottolineando l'antichità e il privilegio del *nome* rimasto intatto per secoli (« It had been exactly so spelt, without the least variation or transposition of a single letter »)¹⁰, Sterne conclude con questa spassosa tirata:

This is all that ever staggered my faith in regard to *Yorick's* extraction, who, by what I can remember of him, and by all the accounts I could ever get of him, seemed not to have had one single drop of *Danish* blood in his whole crasis, in nine hundred years, it might possibly have run out: — I will not philosophize one moment with you about it (*TS*, p. 20).

L'attendibilità della documentazione e della perfetta preservazione del nome, che costituiranno momenti cruciali e fatali nella vita dello stesso narratore Tristram, vengono qui infirmati dalla corrosione del tempo (altro tema fondamentale del romanzo, per non dire vero e proprio personaggio) e dall'influenza sovvertitrice del clima *eccentrico* dell'Inghilterra (una di quelle teorie bizzarre che Tristram si diventerà a sfoggiare a più riprese)¹¹ contrapposto a quello regolare della Danimarca. È facendo rilevare queste stravaganti coordinate spazio-temporali, che sono qui sottolineate la diversità e l'unicità del proprio personaggio e quindi della propria creazione. In tal modo il rapporto con la tradizione viene esibito nel duplice, paradossale, aspetto di ripetizione e di innovazione, rapporto dunque consapevolmente parodistico¹², a evidenza del momento contestuale, del livello diastrutturale¹³: Yorick so-

⁹ *TS*, p. 18.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Si veda ad es. *TS*, pp. 141-2.

¹² Per questo aspetto di ripetizione/innovazione si rimanda al saggio di M. Rose, *Parody/Metafiction*, London, Croom Helm, 1979 e a quello di L. Hutcheon, *A Theory of Parody*, New York, Methuen, 1985.

¹³ Per questo concetto il rimando è al citato saggio di M. Bon-

miglia sì al celebre *jester* danese, ma il suo ufficio e la sua collocazione nel tempo e nello spazio sono cambiati, comportandone pertanto una diversa valenza narrativa.

È di qualche significato, forse, osservare che la prima comparsa di questo personaggio nel *TS* scandisce un improvviso cambiamento di registro discorsivo e che l'intero episodio culmina nella morte, così come accade nella famosa scena dei becchini del *Hamlet*, ove il climax è raggiunto quando Hamlet prende il teschio di Yorick tra le mani. La lapide sterniana potrebbe allora leggersi anche come una trasposizione sulla pagina stampata di un simbolo immediatamente percettibile sulla scena teatrale:

Ham. Let me see. [*Takes the skull*] — Alas! poor Yorick. I knew him, Horatio; a fellow of infinite jest, of most excellent fancy; he hath borne me on his back a thousand times; and now, how abhorred in my imagination it is! my gorge rises at it. Here hung those lips that I have kissed I know not how oft. Where be your gibes now? your gambols? your songs? your flashes of merriment, that were wont to set the table on a roar? [...] ¹⁴.

Il teschio di Yorick compare nella prima scena del V atto, in un contesto assai significativo che ha richiamato l'attenzione di molti studiosi (Auerbach, Bachtin, Serpieri, tra gli altri) proprio per la sua ambivalenza polifonica, contrappuntistica di alto e basso, di comico e tragico nello stesso tempo. Il compianto di Hamlet non solo sembra dettare a Sterne la celeberrima epigrafe della pagina nera ma suggerire anche una sorta di partitura polifonica per lo sviluppo dell'altro Yorick: anche questi è dotato di *jest* e *fancy*, gli elementi basilari della narrativa sterniana;

fantini; in particolare si vedano le pp. 154-161, dove si discute appunto della dimensione dialocutoria di un atto linguistico così come dell'aspetto diastrutturale di un testo: « [...] la piena esplicitazione dell'aspetto dialocutorio esige di collegare la valenza di ogni singolo atto linguistico a una *posizione determinata* all'interno di una struttura del discorso — all'interno di una sotto-unità o unità parziale del testo » (p. 160).

¹⁴ *Hamlet*, V, i, vv. 201-215, in W. Shakespeare, *Complete Works*, a cura di W. J. Craig, Oxford, Oxford University Press, 1980, p. 902.

anch'egli è un maestro nell'arte di escogitare *gibes e gambols*. Inoltre, il legame tra Yorick e Tristram è ricalcato su quello che Hamlet commemora: Yorick sembra fungere da affettuoso mentore all'insegna del *wit* e della spensieratezza nell'infanzia di entrambi. Analogo è poi quel processo di slittamento, o, meglio, di consegna di ruoli dall'uno all'altro rilevato da Lanham:

Sterne, however, chose to be neither Hamlet nor Yorick, in his greatest novel but a third character tangentially related to both. [...] Yorick's successor as antic wit is Hamlet himself. And Parson Yorick does not play the central jester's role, Tristram's role, in the novel. [...] The fellow of infinite jest is Tristram¹⁵.

Con le stesse parole di Hamlet Tristram compiangere la morte di Yorick e ugualmente assegna ad essa un valore esemplare di monito. Il Yorick sterniano, d'altro canto, muore di crepacuore per i colpi dei potenti, come un altro celebre *buffone* shakespeariano, Falstaff¹⁶, mentre nello stesso tempo grava sui suoi propositi e sui suoi atti una fatalità per così dire di *equivocazione* che richiama il destino avverso dello stesso Hamlet, nonché la famosa entrata del *porter* nella terza scena del secondo atto del *Macbeth*¹⁷.

Questa fitta trama di allusioni, di rimandi, di rimbalzi da un personaggio all'altro, da un testo all'altro, da una modalità rappresentativa all'altra, culmina, come abbiamo già accennato, nelle tre parole di accorato sconforto ripetute a breve distanza alla fine del capitolo XII:

He lies buried in the corner of his churchyard, in the parish of ———, under a plain marble slab, which his friend *Eugenius* by leave of his executors, laid upon his grave, with no more than these three words of inscription, serving both for his epitaph and elegy.

¹⁵ R. A. Lanham, *op. cit.*, p. 132.

¹⁶ *Henry V*, II, i, vv. 71-73, in W. Shakespeare, *Complete Works*, ed. cit., p. 475.

¹⁷ Si tratta del famoso ingresso del Porter nella iii scena del II atto del *Macbeth*, vv. 1-24, in W. Shakespeare, *Complete Works*, ed. cit., p. 853.

Alas, poor Yorick!

Ten times a day has *Yorick's* ghost the consolation to hear his monumental inscription read over with such a variety of plaintive tones, as denote a general pity and esteem for him; — a foot-way crossing the churchyard close by the side of his grave, — not a passenger goes by without stopping to cast a look upon it, — and sighing as he walks on,

Alas, poor Yorick!

(TS, p. 26).

L'epigrafe, nella seconda occorrenza, presenta sì le stesse parole, ma queste non sono più le stesse perché investite da una diversa dimensione: quella della loro fruizione e non più della loro rappresentabilità. Nella prima occorrenza infatti l'epigrafe, significativamente incorniciata, riguardava direttamente il mondo narrativo del *TS* e i problemi connessi con le modalità di rappresentazione impiegate (per es. la trasposizione tipografica di certi emblemi, come ci suggeriva Holz), nella seconda si allude, invece, alla ricezione del testo, metonimicamente implicito nella « monumental inscription », secondo una svariata gamma di modulazioni accorate che finisce col capovolgere umoristicamente/pateticamente la nota funeraria della scena. Quei sospiri così variamente modulati, quasi emulati a gara, potrebbero cioè stare a significare che il gioco da parte dell'autore di manipolare il *feed-back* del lettore è pienamente riuscito e per ben dieci volte al giorno, dal momento che si prospetta per il testo/epigrafe un consenso generale: l'iscrizione sarà infatti « read over » da ogni passante che si avventuri per quel sentierino: ogni lettore terrà così a mente che lo stesso verbo 'sarà impiegato', come 'abbiamo visto', nel capitolo successivo con riferimento questa volta diretto al testo¹⁸.

¹⁸ Ci si conceda quest'uso anomalo di tempi che vuole semplicemente richiamare il gioco sterniano di sovrapporre le dimensioni temporali della storia e quelle della scrittura. Si pensi a questo esempio: « A cow broke in (tomorrow morning) to my uncle *Toby's* fortifications » (TS, p. 170).

« Read over » significa leggere con attenzione, rileggere, leggere « from beginning to end » e, in senso teatrale, vuol dire leggere per esempio un dramma come prova. Qui ci preme sottolineare quest'ultimo impiego tecnico del verbo proprio considerando quanto Sterne fosse attento ai modi di espressione e ricezione teatrali e come mirasse a precisi effetti drammatici nella sua composizione. Il significato di leggere come prova illumina in realtà il sintagma precedente « a variety of plaintive tones », nella misura in cui insinua ironicamente il gusto e il gioco dell'immedesimazione a livello di recita, per l'appunto, cui si abbandonano i lettori e proprio a discapito di quella riflessione accurata e vigile che Sterne sembra esigere per il suo testo tra il serio e il faceto nei frequenti appellativi (non di rado veri e propri rimbrotti) al pubblico. Si evidenzia in tal modo la dimensione soggettiva della lettura, da prova di recitazione per un lettore che a sua volta manipola il testo, la cui lettura/interpretazione costituisce cioè inevitabilmente una riscrittura profondamente altra, idiosincratica, di volta in volta diversa, sia pure con le stesse parole, perché, come confidava Sterne a un suo ammiratore americano:

[...] besides, a true feeler always brings half the entertainment along with him. His own ideas are only call'd forth by what he reads, and the vibrations within, so entirely correspond with those excited, 'tis like reading *himself* and not the *book*¹⁹.

L'opera è dunque per Sterne, come Genette rileva per Proust, « solo uno strumento ottico offerto dall'autore al lettore per aiutarlo a leggere in se stesso »²⁰, per invitarlo a riscrivere il testo, alla guisa del Pierre Ménard di Borges che inventa il *Don Chisciotte*²¹ ripetendone alcuni capitoli parola per parola, riscrivendo il testo totalmente infedele e paradossalmente, miracolosamente esatto.

¹⁹ *Letters of Laurence Sterne*, a cura di L. P. Curtis, London, Oxford University Press, 1965 (1935), p. 411 (lettera del 9-2-1768).

²⁰ G. Genette, *Figure III*, Torino, Einaudi, 1976, p. 309.

²¹ Si tratta del racconto di J. L. Borges « Pierre Ménard, autore del *Don Chisciotte* », in *Finzioni*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 36-47.

III. LA 'VERWINDUNG' NARRATIVA DI YORICK

È tempo ormai di ritornare sull'equivalenza metaforica *passengers = readers* che abbiamo lasciato in sospeso nel paragrafo precedente. Se non è troppo azzardato insistere su tale equivalenza, bisogna prendere in considerazione che l'accesso alla fruizione del testo veniva presentato lì in modo eccentrico, come eccentrici sono Yorick e il testo stesso, dal momento che si parlava di un « foot-way crossing the churchyard close by the side of his grave »: un sentiero cioè vicinissimo ma pur sempre parallelo, laterale, a *latere* della scrittura, due percorsi, la scrittura e la lettura, che necessariamente debbono affiancarsi, l'uno la ripetizione differita dell'altro dalla feconda distanza dei segni²². Yorick potrebbe allora consegnare una chiave di lettura eccentrica dell'intero *TS* e non è un caso che la sua presenza nel romanzo sia stata interpretata come una sorta di *σφραγίς*, di firma d'autore, « come suprema civetteria dell'autore che, come oggi i registi di certi film, un Hitchcock o un Jean Renoir, 'firmano' le loro opere apparendo in particine secondarie »²³.

In realtà il problema della vera voce dell'autore è un nodo capitale e della critica sterniana e delle teorie narratologiche, tanto che basterebbe da solo a riempire volumi *ad libitum*; ma qui ci preme più modestamente far ancora qualche osservazione sull'espressione « monumental inscription » su cui si era appunto focalizzata la portata emblematica della morte di Yorick. Essa chiama in causa infatti il dibattito post-moderno sull'estetica di Heidegger e in modo particolare sulla dimensione della mortalità e peribilità dell'opera d'arte. Secondo la riflessione di Vattimo « il monumento [...] è anzitutto, forse anche dal punto di vista dell'antropologia culturale, un monumento funebre, fatto per recare traccia e memoria di qualcuno attraverso

²² Per questa problematica si rimanda a J. Derrida, *La scrittura e la differenza*, Torino, Einaudi, 1982.

²³ G. Melchiori, « Introduzione » alla versione italiana del *Tristram Shandy*, Vicenza, Mondadori, 1974, p. XXVI.

il tempo, ma per altri »²⁴. Questa concezione scaturisce da una revisione radicale di una fondazione ontologica dell'arte a favore invece di un soggetto *debole*:

La crisi dell'umanesimo si risolve probabilmente in una « cura di dimagrimento del soggetto » per renderlo capace di ascoltare l'appello di un essere che non si dà più nel tono perentorio del *Grund*, o del pensiero di pensiero, o dello spirito assoluto, ma che dissolve la sua presenza-assenza nei reticoli di una società trasformata sempre più in un sensibilissimo organismo di comunicazione²⁵.

Nell'operazione di *Verwindung* della metafisica occidentale auspicata dal filosofo tedesco Heidegger, Vattimo rileva come « l'essere si dà ormai [...] come ciò che svanisce e che perisce; non come ciò che sta, ma ciò che nasce e muore »²⁶. Da questa angolazione l'opera d'arte viene ad assommare i due aspetti di *Aufstellung* (esposizione) di un mondo, nel senso di « esibizione e intensificazione dell'appartenenza al gruppo »²⁷, e di *Herstellung* (produzione) della terra, vale a dire la sua naturalità, l'opposto del mondo, ciò che comporta il « maturare portando sul volto i segni del tempo »²⁸. In questo senso l'opera d'arte è « l'unico tipo di manufatto che registri l'invecchiamento come un evento positivo, che si inserisce attivamente nel determinare nuove possibilità di senso »²⁹.

Ci sembra di poter riferire tali osservazioni al personaggio di Yorick, ibrida composizione di umori cervanteschi e shakespeariani, *fool* e parroco nella stessa 'persona', che mette in atto una sorta di *Verwindung* narrativa nel *TS* nella misura in cui la sua lapide segna e firma, come abbiamo visto, il *monumento* che 'si rimette' al lettore, già segnato dal suo destino di « alienazione radicale », dal

²⁴ G. Vattimo, *La fine della modernità*, Milano, Garzanti, 1985, p. 81.

²⁵ *Idem*, p. 55.

²⁶ *Idem*, p. 68.

²⁷ *Idem*, p. 70.

²⁸ *Idem*, p. 72.

²⁹ *Ibidem*.

suo carattere di « *formula* che si costituisce già per tramettersi »³⁰. La pagina nera, a commemorazione di Yorick ed esposta agli sguardi dei passanti/lettori, questo bizzarro monumento/formula del *TS*, ci rimette una chiave interpretativa che privilegia appunto gli elementi *disclosive* della scrittura sterniana, in passato assai spesso ignorati o liquidati con giudizi poco lusinghieri, di mal celato imbarazzo.

In realtà tutto il tessuto metanarrativo del romanzo è imbastito dalla consapevolezza del destino di alienazione radicale cui si espone un testo, come stanno a significare i commenti dell'autore sulla manipolazione operata dai lettori e dai critici o le sue preoccupazioni umoristiche sulla sorte avversa e fatalmente equivoca che può minacciare il suo libro. Questo problema è anzi evidente anche a livello fabulistico, in *mise en abyme*, nella ricezione giocosamente impudente di testi interpolati di cui si fanno protagonisti gli abitanti di 'Shandy Hall'³¹. È indubitabile, quindi, che Sterne accordi un'attenzione particolare all'evento, al processo della scrittura, al costituirsi del testo nella sua temporalità e frammentarietà in contrapposizione ai canoni della spazialità, del logocentrismo, della completezza: l'accento si è spostato dunque sulle forme aperte, l'intertestualità, il potenziale decostruttivo della scrittura, dirompente dei paradigmi culturali normativi, elementi questi che i nuovi approcci post-moderni hanno messo in luce³² e che,

³⁰ *Idem*, p. 82.

³¹ Per quanto riguarda i commenti semiseri dell'autore basta sfogliare qualche pagina del romanzo a caso per trovarne. Per quanto riguarda la fabula si pensi alla lettura del sermone nel II volume che è sviluppata come orchestrazione delle varie reazioni degli ascoltatori a seconda dei loro « hobby-horses ». Si rimanda per questo aspetto particolare al paragrafo « The Sermon and its Contexts », in M. Loveridge, *Laurence Sterne and the Argument about Design*, London e Basingstoke, Macmillan, 1982, pp. 158-64.

³² Si veda per questo problema la raccolta di saggi *Postmoderno e letteratura*, a cura di P. Carravetta e P. Spedicato, Milano, Bompiani, 1984.

in fondo, erano già insiti nella coscienza artistica di Sterne e di molta estetica tardo-settecentesca.

Anche il problema dell'identità si trova pienamente investito da questa pratica di smantellamento, come ha rilevato Swearingen nel suo studio, in chiave appunto fenomenologica del *TS*, riguardo all'affinità cervantesca delle maschere sterniane:

The close affinity between the characters of Yorick and Tristram, both of whom are masks for their author, gives the prototype of Quixote a broad application in Sterne's novel [...]. Both are comic knights-errant, one trying to live by a purely literary ideal from the past, the other anticipating a radically reflective method of the future, and the occasion of their wanderings is a personal disorientation resulting from the problem of identity³³.

Come si vede, è qui in gioco il problema dell'identità che si frammenta in più maschere, che si smarrisce nei diversi ruoli, irrimediabilmente alieni, assunti nella scrittura anziché pervenire a una definizione e chiarificazione di sé. Perché è attraverso la scrittura e nella scrittura che esplode in frammenti ogni sicurezza del soggetto; è « fra le lettere » che « si aggira la morte »³⁴, come insinua Derrida, come sembra insinuare l'erranza delle digressioni e della punteggiatura di Sterne.

Se il legame con lo Yorick shakespeariano rinviava a una dimensione teatrale, drammatica che Sterne più di una volta rivendica per il proprio testo (« upon the stage of this dramatic work »³⁵), il parallelo con l'eroe di Cervantes, stabilito significativamente dalla somiglianza quasi perfetta dei rispettivi ronzini (metafore abbassate della scrittura, come si vedrà), chiama in causa il medium narrativo proprio del *TS*, cioè il romanzo. Come *Don Chisciotte* è, tra le altre infinite cose, anche una parodia del

³³ J. Swearingen, *Reflexivity in 'Tristram Shandy'. An Essay in Phenomenological Criticism*, New Haven e London, Yale University Press, 1977.

³⁴ J. Derrida, « E. Jabès e la interrogazione del libro », in *La scrittura e la differenza*, cit., p. 89.

³⁵ *TS*, p. 14.

romance, della *quest* del nobile cavaliere, il *TS* è a sua volta parodia della *quest* dell'identità. In entrambe le opere viene disintegrata, svuotata, ridicolizzata la figura attanziale del *hero*, smantellandosi parallelamente l'illusione della rappresentabilità del mondo. Al riguardo non si può tacere l'affinità tematica con Joyce, così illustrata da H. Moglen:

The dilemma is not one which permits of resolution. For V. Woolf self-discovery is generally accepted as a prelude to death. For Joyce, as for Sterne, there can be no self-discovery. There is only the endless repetition of the quest³⁶.

Nella struttura a scatole cinesi del *TS*³⁷ possiamo ripercorrere questa ricerca nelle interpolazioni continue di testi nel testo, gli uni e l'altro lasciati aperti, per così dire scuciti da qualche parte, gli uni specchi opachi, cifre surreali dell'altro. L'avventura che allora Tristram intraprende sotto la guida eccentrica di Yorick sarà tanto quella *picaresca* di tessere e di distessere i fili di una trama narrativa in fieri quanto quella post-strutturalista di un *testo di godimento* nell'accezione di Barthes:

[...] quello che mette in stato di perdita, [...], fa vacillare le assise storiche, culturali, psicologiche del lettore, la consistenza dei suoi gusti, dei suoi valori e dei suoi ricordi, mette in crisi il suo rapporto con il linguaggio³⁸.

Yorick consegna a Tristram le chiavi di scrittura di tale testo che, a sua volta, Tristram rimette al lettore in una vertigine di slittamenti di piani, ruoli, stili, nel turbinare giocoso di rinvii sempre ulteriori, di messaggi sempre differiti, per scoprire forse che le chiavi si sono perse da qualche parte, o che non ci sono mai state o, il che equivale paradossalmente a entrambe le ipotesi, aprono

³⁶ H. Moglen, « Sterne and the Contemporary Vision », in *The Winged Skull*, cit., p. 72.

³⁷ La definizione di « Chinese boxes » ricorre, per es., nel citato saggio di M. Loveridge, p. 158.

³⁸ R. Barthes, *Il piacere del testo*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 13-14.

solo su nuove porte, spalancano solo sulla stessa soglia *ad libitum*.

IV. LO SPARTITO SCRITTURALE DI YORICK

Finora è sempre emerso da tutte le diverse angolazioni adottate l'aspetto inventivo di Yorick, la sua partitura per così dire compositiva, su cui è opportuno fermare la nostra attenzione per questi paragrafi conclusivi. In realtà questo discorso è stato quasi sempre tralasciato dai critici a favore di analisi che investigassero il rapporto di Yorick con Sterne a livello biografico o la sua funzione normativa da un punto di vista morale a 'Shandy Hall'³⁹. Risulta allora particolarmente intrigante capovolgere queste modalità di approccio e privilegiare invece proprio il significato *scritturale* come fondante delle suddette dimensioni biografiche e/o morali. D'altro canto l'intera struttura del *TS* sembra invitarci a tale operazione: non dimentichiamo che nel romanzo sono infatti interpolati almeno due testi di Yorick (il sermone sulla coscienza e la predica funeraria per lo sfortunato Le Fever) e che quasi tutti i personaggi del *TS* giocano a riprodurre il mondo, esemplificando cioè diverse modalità rappresentative e stimolando a una lettura del testo che ne privilegi appunto la natura scritturale. È anzi all'interno di tale prospettiva che proprio le incongruenze patetico-umoristiche di Yorick acquisiscono una portata decisiva nell'economia complessiva del romanzo, alla luce cioè delle pratiche discorsive/narrative che tale personaggio attua a beneficio di Tristram.

In quanto *fool* Yorick assomma in sé una tradizione sì teatrale per origine ma anche di importanza fondamentale per la nascita del romanzo stesso, offrendo lo spunto per seguire in che modo questa figura del *fool* passa da un medium all'altro; d'altro canto però, in qualità di par-

³⁹ Si vedano al riguardo le interpretazioni date da R. A. Latham e J. Swearingen nei rispettivi saggi già citati.

roco, Yorick scrive sermoni e li declama dal pulpito, ripercorrendo a ritroso lo stesso passaggio. In entrambi i ruoli è in gioco quindi una competenza retorica di base, l'attenzione quasi ossessiva al *feed-back* di chi ascolta/legge, che implica quelle diverse strategie di manipolazione da cui si era avviato il nostro discorso.

Per quanto riguarda il significato che la figura del *fool* viene ad assumere nell'ambito del romanzo, Bachtin ha ampiamente sottolineato la rilevanza di personaggi o funzioni strategiche quali lo *sciocco*, il *buffone* e il *furfante* per la svolta romanzesca tra Cinquecento e Seicento. Nello studio *La parola nel romanzo* discusso da Serpieri in *Retorica e Immaginario*⁴⁰ il *buffone* è identificato con « colui che ha il diritto di parlare lingue non riconosciute e di sfigurare malignamente le lingue riconosciute », decostruendo « l'unità retorica della personalità, dell'atto e dell'evento »⁴¹. Il critico russo esemplifica poi queste tesi sul testo rabelaisiano in *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*⁴², impiegando come chiavi interpretative le categorie di *carnevalesco* e di *realismo grottesco*, con le quali mette in luce la carica eversiva della corporalità, l'operazione di abbassamento e sconsecrazione dei paradigmi assiologici medievali nel mondo alla rovescia dello scrittore francese. Non a caso proprio Rabelais figura con Cervantes a mo' di patrocinio del *TS* e invero in diversi saggi critici si è concesso qualche accenno al riguardo, anche se limitandosi il più delle volte a riportarne gli echi testuali e a discapito, quindi, degli elementi di scardinamento bachtiniani⁴³. In realtà nella scrittura sterniana gioca un ruolo

⁴⁰ A. Serpieri, « Polifonia shakespeariana », in *Retorica e Immaginario*, op. cit., p. 113.

⁴¹ *Idem*, p. 115.

⁴² M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino, Einaudi, 1979. In particolare si veda il saggio introduttivo, pp. 3-68.

⁴³ Per questo aspetto si rimanda al saggio di J. M. Stedmond, *The Comic Art of Sterne*, Toronto, University of Toronto Press, 1967, dove il rapporto con Rabelais è accennato a livello di genere (pp. 11-29) e di stile (pp. 30-47).

essenziale proprio il discorso della e sulla corporalità che non si limita a investire i personaggi e l'universo shandiani ma colpisce il libro stesso grazie alla geniale organizzazione del *volume*, nell'accezione di Butor⁴⁴, che Tristram/Sterne esibisce a ruota libera. Il discorso della corporalità infatti interferisce continuamente con il processo narrativo vero e proprio venendo a modulare una sorta di contrappunto erratico, di humour grottesco alle idealità di un puro e semplice raccontare, di una pura e semplice razionalità.

La prima comparsa di Yorick è segnata dallo scandalo, dalla sfida a ogni sorta di decoro che ci si aspetterebbe da lui:

[...] the parson we have to do with had made himself a country-talk by a breach of all decorum which he had committed against himself, his station, and his office; — and that was in never appearing better, or otherwise mounted, than upon a lean, sorry, jack-ass of a horse, [...] who, to shorten all description of him, was full brother to *Rosinante*, as far as similitude congenial could make him (*TS*, p. 14).

Il cavallo montato da Yorick, povero ronzino indegno del suo ufficio e carica sociale, è una variante abbassata, parodistica, caricaturale della metafora (neo)classica della poesia quale mitico e alato Pegaso; di qui consegue l'equivalente *cavalcare* = *comporre* che Tristram impiegherà poi più volte anche riguardo alla propria diretta esperienza. Ora, il ronzino di Yorick a differenza di Ronzinate, di cui pur è una copia, non è, si insinua nella stessa pagina, « undoubtedly a horse at all points », il che allude a quella sorte di equivocazione⁴⁵ sospesa fatalmente su tutti gli abitanti maschili di 'Shandy Hall', vale a dire il

⁴⁴ Il rimando è a M. Butor, « Le livre comme objet », in *Répertoire II*, Paris, Les Editions de Minuit, 1964, pp. 104-23. Dopo aver illustrato i vantaggi che lo spessore tridimensionale del volume comporta, Butor menziona Sterne come « le plus grand artist que je connaisse dans l'organisation du volume » (p. 122).

⁴⁵ Ritorna qui la problematica dell'equivocazione che richiama la già citata scena del *Macbeth*.

dubbio insistente sulla loro impotenza. Il problema centrale ruota così umoristicamente intorno alla fecondità creativa, agli impacci, ai contrattempi, alle distrazioni da un iter narrativo lineare. Il Pegaso imbrigliato dalla poetica razionale di un Pope è qui diventato un povero diavolo che suscita il riso e le malignità di tutto il circondario, ma che in realtà viola e deride le attese di decoro (neo)classico e l'attendibilità di categorie discriminanti quali autore/individuo, status e impiego sociali. È lo stesso Yorick a insistere scherzosamente sulla transitività caratteriale da cavallo a cavaliere:

[...] and he never carried one single ounce of flesh upon his own bones, being altogether as spare a figure as his beast, — he would sometimes insist upon it, that the horse was as good as the rider deserved; — that they were, centaur-like, — both of a piece (*TS*, p. 15).

Da un lato, dunque, la metafora viene abbassata dando rilievo alla verità corporale del referente impiegato: di Pegaso non resta qui l'alata leggerezza; al contrario si ricorda la sua natura equina, si sottolinea il disagio del corpo imprigionato dalla ragione, se ne rivendicano gli aspetti più terrestri in base ai quali la leggerezza per un cavallo consente salti ben poco o punto alati. D'altro canto, la magrezza di cavallo e cavaliere è a sua volta comicamente simbolica dell'avversione nota di Yorick per l'affettazione di gravità, la seria e tetra pesantezza dietro cui si nascondo tanti personaggi altolocati:

Yorick would pretend, he could not bear the sight of a fat horse, without a dejection of heart, and a sensible alteration in his pulse; and that he had made choice of the lean one he rode upon, not only to keep himself in countenance, but in spirits (*TS*, p. 15).

La gravità, infatti, non può essere che il nemico mortale per chi vede se stesso « in the true point of ridicule »⁴⁶ e non può alzarsi, come vedremo, all'indecenza di prendersi sul serio.

⁴⁶ *TS*, p. 15.

At different times he would give fiftly humorous and opposite reasons for riding a meek-spirited jade of a broken-winded horse, preferably to one of mettle; — for on such a one he could sit mechanically, and meditate as delightfully *de vanitate mundi et fuga saeculi*, as with the advantage of a death's head before him; — that, in all other exercitations, he could spend his time, as he rode slowly along, — to as much account as in his study; — that he could draw up an argument in his sermons, — or a hole in his breeches, as steadily on the one as in the other; — that trotting and slow argomentation, like wit and judgment, were two incompatible movements. — But that upon his steed — he could unite and reconcile everything, — he could compose his sermon, — he could compose his cough, — and, in case nature gave a call that way, he could likewise compose himself to sleep. — In short, the parson upon such encounters would assign any cause but the true cause, — and he with-held the true one, only out of a nicety of temper, because he thought it did honour him (*TS*, pp. 15-16).

Questo passo è assai significativo perché rivendica per burla una sostanziale equivalenza tra cavalcare e comporre solo a un particolare tipo di cavallo smunto, dal momento che solo questo sembra offrire gli stessi agi dello studio privato e permette così di conciliare i movimenti opposti, incompatibili di *wit* e *judgment*, secondo quel processo progressivo-digressivo che Tristram illustrerà a più riprese a beneficio del lettore (seguendo un simile registro comico/grottesco). Lo scrittore, sembra ammonire Yorick, anche quando si isola a tavolino dal resto del mondo può solo illudersi e dare l'illusione di una trasparenza idealizzata, intatta, obiettiva del racconto; in effetti, se decide per una rappresentazione purificata, delibidinizzata della realtà opera quella partizione tra vero e falso, significativo/sensato vs. superfluo/triviale che Sterne rifiuta come arbitraria e affettata, in una parola, mortale al *godimento* del testo.

Yorick invita Tristram, pertanto, a un'accettazione divertita, clownesca e gaia delle suddette interferenze e commistioni della corporalità che arricchiscono le possibilità espressive del medium di volta in volta impiegato, lungi dal limitarlo o squalificarlo. Secondo questa prospettiva eccentrica, il verbo « draw up », nel passo sopra riportato, vale a reggere tanto un'argomentazione quanto una toppa

nelle brache; analogamente il verbo « compose » è impiegato sia a reggere un sermone, sia un colpo di tosse che uno di sonno. Siamo così entrati nel regno incontrastato del *fool* che si diverte a far saltare qualunque tipo di imposizione logica con le armi esplosive dell'arguzia, che gioca sull'ambiguità feconda radicata nel cuore delle parole, ne snida la pluralità disarmante.

Yorick adduce pretesti sempre diversi per nascondere il suo vero volto, così come Sterne assume pose di volta in volta diverse da consumato istrione qual era (si pensi a certe illustrazioni d'epoca nelle quali egli si atteggia a *fool* o *mountebank*⁴⁷), che non sappiamo mai se e quando e fino a che punto prendere sul serio. Yorick non può svelare il vero motivo che gli ha fatto scegliere quel ron-zino, l'unico che tornerebbe a suo onore, perché è aliena alla sua natura di *jester* proprio qualunque considerazione dell'onore (« a mere scutcheon » stando alla sconscrazione di un altro *buffone*: Falstaff, naturalmente in tutt'altro contesto⁴⁸), a tal punto che preferiva « to bear the contempt of his enemies, and the laughter of his friends » piuttosto che « undergo the pain of telling a story, which might seem a panegyrick upon himself »⁴⁹.

La pena di raccontare una storia a proprio panegirico richiama alla mente un simile senso di riserbo e pudore di un personaggio hofmannsthaliano: Hans Karl, il protagonista di una delle migliori commedie del poeta viennese, *Der Schwierige*. Per lui la parola « si basa su di un'indecente sopravvalutazione di se stessi »⁵⁰ e perciò, forte di tale consapevolezza, egli perviene al silenzio su

⁴⁷ Si veda, ad es., l'illustrazione riportata in *The Winged Skull*, cit., a p. 189 e così sottotitolata: Thos. Bridges and Lawrence Sterne [*sic*] as Mountebanks (corsivo nostro!).

⁴⁸ *Henry IV*, V, i, vv. 128-43, in W. Shakespeare, *Complete Works*, cit., p. 433.

⁴⁹ *TS*, p. 17.

⁵⁰ H. von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke, Lustspiele II*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1954, p. 258, discusso nello studio di C. Magris, *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*, Torino, Einaudi, 1963, pp. 235-56.

di sé. Ora è indubbio che a tale posizione di amaro stoicismo Yorick preferisce lo sberleffo del *fool*, una sfilza grottesca di motivazioni facete; tuttavia a monte degli opposti atteggiamenti si può forse cogliere lo stesso pudico imbarazzo a parlare dell'*io* (esemplare è al riguardo l'episodio del passaporto nel *Sentimental Journey*)⁵¹.

La reticenza di Yorick illumina, d'altro canto, l'atteggiamento apparentemente opposto dello stesso Tristram, che continuamente ricorda al lettore la propria presenza, il più delle volte con compiaciuto narcisismo: forse si tratta delle diverse facce di una simile strategia di occultamento, mimetizzazione, frammentazione di un'identità non più fondata ontologicamente, ma differita invece nelle varie maschere messe e dimesse. È implicita in questa problematica una dimensione fondamentale della scrittura: quella che Derrida chiama il suo « effetto postale », « l'esistere per una definizione » e quindi l'esporsi dello scrittore alla propria comunicabilità⁵², il che era avvertito acutamente da Sterne a tutti gli effetti.

V. YORICK: FIRMA E MORTE D'AUTORE

Alla luce di queste osservazioni Yorick non è più solo il *clown* che preferisce esporsi al ridicolo per ammonire gli uomini della *vanitate mundi* e *fuga saeculi*, la cui scrittura è cioè un teschio esemplare che abbassa ogni pretesa umana di gravità e serietà, ma è anche lo scrittore per certi versi *ante litteram* che sempre differisce e sa di differire la propria individualità nella spazieggiatura e tem-

⁵¹ L. Sterne, *Viaggio sentimentale*, con testo a fronte, trad. di U. Foscolo, Milano, Mondadori, 1983. L'episodio del passaporto è a p. 154: « There is not a more perplexing affair in life to me, than to set about telling any one who I am [...] » (corsivi nostri).

⁵² J. Derrida, *La carte postale. De Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Aubier-Flammarion, 1980. Questo concetto è ripreso da S. Carotenuto, « L'evento della scrittura in *Strangers on a Train* di P. Highsmith », in *Anglistica - AION*, xxix, 1-2 (1986), p. 33.

poreggiamento delle lettere. In breve è il « painful example », ci dice Tristram, di una fatalità digressiva:

But there is a *fatality* attends the actions of some men: Order them as they will, they pass *throu'* a *certain medium* which so *twists* and *refracts* them from their *true directions* — that, with all the titles to praise which a rectitude of heart can give, the doers of them are nevertheless forced to live and die without it (TS, p. 18; corsivi nostri).

Non è qui forse già ravvisabile il gioco di differenze della scrittura derridiana, che distorce e dilaziona lo svolgimento lineare del soggetto autoriale, del logos razionale, della volontà di verità occidentale?

La scrittura è malefica proprio in quanto si differenzia dal logos, dall'autorità affermata, dall'essere e dalla presenza, dal mito della genealogia e dalla chimera dell'origine⁵³.

È appena il caso di ricordare l'abbassamento parodistico che tali *topoi* filosofici e letterari subiscono nel TS come è emerso chiaramente dalla presentazione di Yorick, che sfigurava appunto il privilegio del nome e dell'origine. In definitiva sembra che Sterne abbia organizzato l'episodio di Yorick quasi secondo una direttiva post-strutturalista (l'anacronismo gli sarebbe piaciuto) che privilegia già la differenza e la separazione. Nell'analisi di Derrida « l'incontro è separazione », va contro la logica « accogliendo l'altro e la differenza all'interno del senso »⁵⁴. Yorick viene in questo modo a essere l'autore paradossalmente assente del TS, la sua prima comparsa ne firma la morte: l'autore di cui poi saranno dati dei testi, dunque; l'autore differito nei suoi scritti all'interno di un'altra opera da scrivere.

La sua morte non è più solo emblema monumentale, nel senso già indicato, ma anche emblema sacrificale, non meno pregnante, di quei meccanismi di censura delineati

⁵³ S. Carotenuto, *op. cit.*, p. 21.

⁵⁴ J. Derrida, « E. Jabès e la interrogazione del libro », in *La scrittura e la differenza*, cit., p. 92.

da Foucault in *L'ordine del discorso*⁵⁵: vale a dire l'interdetto, la partizione vero/falso, il commento. Infatti Yorick rifiuta una procedura di esclusione quale l'interdetto nel momento in cui:

[...] was altogether as *indiscreet* and *foolish* on every other *subject of discourse* where *policy* is want to impress *restraint*. Yorick had no impression but one, and that was what arose from the nature of the deed spoken of; which impression he would usually translate into plain *English* without any periphrasis; — and too oft without much distinction of either *person, time or place* [...] (*TS*, p. 21; corsivi nostri, tranne che per « English »).

Egli viola pertanto « il tabù dell'oggetto, rituale della circostanza, diritto privilegiato o esclusivo del soggetto che parla »⁵⁶, nella misura in cui se ne infischia di colpire personaggi intoccabili, irriverente della circostanza e del luogo di enunciazione, con un linguaggio chiaro e diretto. Allo stesso modo i suoi commenti, lungi dall'esercitare una procedura di controllo interna al proprio discorso, confermano un intento doppiamente dissacratorio, aggiungono perfino chiose umoristiche proprio alla denuncia che non si sarebbe dovuto nemmeno articolare:

And as his comments had usually the ill fate to be terminated either in a *bon mot*, or to be enlived throughout with some drollery or humour of expression, it gave wings to *Yorick's* indiscretion. In a word [...] he had but too many temptations in life, of scattering his wit and his humour, — his gibes and his jests about him. — They were not lost for want of gathering (*TS*, p. 21).

È dunque proprio l'arrendevolezza alla tentazione di lanciare frizzi e facezie di shakespeariana memoria a fornire le ali del suo bizzarro Pegaso. Ma, naturalmente, quest'azione di disturbo dell'ordine del discorso non può che riuscire fatale all'avventato autore secondo la funesta predizione dell'amico Eugenius.

La scena dell'agonia di Yorick è orchestrata ancora una volta secondo quell'alternanza grottesca di patetico e

⁵⁵ M. Foucault, *L'ordine del discorso*, Torino, Einaudi, 1972.

⁵⁶ *Idem*, p. 10.

humour riscontrata a qualifica dell'intero segmento narrativo:

For my part, continued *Eugenius*, crying bitterly as he lettered the words, — I declare I know not, Yorick, how to part with thee, and would gladly flatter my hopes, added *Eugenius*, chearing up his voice, that there is still enough left of thee to make a bishop, and that I may live to see it (*TS*, p. 24).

All'augurio commosso di guarigione e di avanzamento nella carriera ecclesiastica espresso dall'amico, Yorick risponde dapprima a livello gestuale con una di quelle pose stranianti che tanto dovevano colpire Sklovskij⁵⁷ (« taking off his night-cap as well as he could with his left hand, — his right being still grasped close in that of *Eugenius* »⁵⁸) e poi riportando le parole di Sancio, il che dà adito a Tristram di ribadire fin in punto di morte il carattere cervantesco e shakespeariano del suo personaggio:

I beseech thee, *Eugenius*, quoth *Yorick* [...] to take a view of my head; [...] 'tis so bruised and mis-shapened with the blows which ***** and ***** and some others have so unhandsomely given me, in the dark, that I might say with *Sancho Pança*, that should I recover, and « Mitres thereupon be suffered to rain down from heaven as thick as hail, not one of them would fit it ». — *Yorick's* last breath was hanging upon his trembling ready to depart as he uttered this: — yet still it was uttered with something of a *Cervantick* tone; [...] — faint picture of those flashes of his spirit, which (as *Shakespeare* said of his ancestor) were wont to set the table in a roar! (*TS*, p. 24).

Un'ultima notazione: la testa *mis-shapened* di Yorick avrebbe costituito un emblema bizzarro all'interno e fuori del *TS*.

Nel romanzo basti pensare all'ossessione di Walter Shandy di prevenire una simile sventura al nascituro Tristram, con le conseguenze fatali di ben altri colpi; quanto alla vita stessa dell'autore il rimando è all'avventura, an-

⁵⁷ V. Sklovskij, *Teoria della prosa*, Torino, Einaudi, 1976. A Sterne e ai suoi procedimenti stranianti è ivi dedicato il saggio « Il romanzo parodistico: *Tristram Shandy* di Sterne », pp. 209-43.

⁵⁸ *TS*, p. 24.

ch'essa di sapore cervantesco/shakespeariano/rabelaisiano, che il suo teschio avrebbe subito:

It now seems quite certain that Sterne's body also was stolen, taken to Cambridge, and used for an anatomy lecture, as the scholarly Edmund Malone recorded upon the testimony of an eye witness. [...] The identification of Sterne's skull turned out to be surprisingly simple. Mr Harvey Ross, a Harley street surgeon, measured the skulls and compared them with the famous Nollekens bust of Sterne. The measurements of one matched the bust very closely. The crown of this skull had been sawn off. Evidence of autopsy is exceedingly rare in XVIII-century graves; so this discovery strangely corroborates Malone's bizarre report while at the same time it makes the identification more certain. The anatomist, it would seem, after the body was recognized, discreetly had it returned to the graveyard. When the story got out, the newspapers naturally quoted from the gravedigger's scene of Hamlet, as indeed they did two centuries later after the second exhumation. Sterne had always encouraged the public to identify him with the Yorkshire parson of his novels named Yorick⁵⁹.

È una coincidenza singolare che proprio la morte effettiva di Sterne dovesse finire col rappresentare una sorta di epitome surreale sull'ambiguità indecidibile tra vita e finzione di quest'autore.

Verrebbe quasi da dire che non è un caso che le peripezie della sua salma, oltre a tracciare un abbassamento parodistico del culto delle reliquie, abbiano ricalcato la sorte del personaggio col quale di più aveva amato confondersi.

⁵⁹ *The Winged Skull*, cit., prefazione, p. IX.

S. Geewal *et al.* (a cura di), *Charting the Journey*, London, Sheba Feminist Publishers, 1988, 314 pp.

« Writing is like killing, because it takes a lot of courage, the same courage as when you kill, because you are killing ideas, you are killing injustices, you are killing systems that oppress you. Sometimes it is better to kill the outside world and not kill yourself »¹.

Se fra le strategie che, a partire degli anni 70, le donne hanno elaborato per combattere la loro emarginazione nel mondo maschile la più ovvia è la solidarietà attiva all'interno dell'universo femminile, un'altra non meno efficace è la scrittura. Attraverso la scrittura, le donne hanno acquistato un loro spazio autonomo. Al di fuori del discorso patriarcale, oppure (e ciò riguarda le donne nere), al di fuori del discorso dei bianchi. Si è così verificata una felice convergenza ed arricchimento reciproco sia del femminismo che della letteratura. Attraverso i loro scritti (e attraverso i romanzi in particolare) le donne bianche hanno destrutturato le immagini restrittive e stereotipate che di loro hanno fornito gli uomini. La medesima operazione che le donne nere si trovano a compiere oggi per se stesse. Con la differenza che esse non hanno solo il sessismo contro cui lottare, ma anche e principalmente il razzismo. Un razzismo di stato, secondo la definizione che ne dà la comunità nera in Inghilterra.

L'attacco alla cittadella bianca rallenta quindi quello contro i privilegi maschili. Invece di scrivere seguendo l'intuizione o la libera associazione delle idee, tipiche di molta scrittura femminile contemporanea; invece di privilegiare il soggettivo, l'interiore, a scapito della realtà, le donne nere propongono discorsi politici, chiari, senza ambiguità, discorsi che, pur partendo da esperienze personali (la loro rimane una scrittura « *du dedans* »)² mirano a

¹ Nawal El Saadawi citata nella prefazione di Grewal e altri, *Charting the Journey*, London, Sheeba Feminist Publishers, 1988, p. 4.

² « L'écriture féminine est une écriture du Dedans: l'intérieur du corps, l'intérieur de la maison. Écriture du retour à ce Dedans,

liberarle dall'oppressione, bianca innanzitutto.

Il volume a cura di Shabnam Grewal e altre, *Charting the Journey*, non è tuttavia un libro imperniato sull'antagonismo esasperato dei sessi o delle razze; si muove piuttosto in una prospettiva positiva, costruttiva, già implicita nel titolo ed esplicitata nella prefazione e nelle brevi introduzioni che precedono le sei parti del libro. Nell'ordine: *Alien-Nation: Strangers at Home; Realities of Time; Frontiers; Feasting; The Whole of Me; Turning the World upside down*.

Lo scopo principale delle curatrici della raccolta è di ridefinire i concetti di *Black* e di *Black Womanhood* nell'Inghilterra contemporanea; questo quando l'establishment — lo Stato, il mondo del lavoro, la cultura ufficiale, la *Home Office* (nome altamente simbolico per un ufficio che si occupa anche del rimpatrio di coloro che desidererebbero stabilirsi nella *Motherland*) — continua a considerare come una contraddizione in termini l'espressione *Black British*.

È la seconda volta che le donne nere si fanno carico di documentare in prima persona le loro esperienze di vita in Inghilterra, dopo *The Heart of the Race* (Bryan, Dadzie, Scafe, Virago, 1985), una raccolta di interviste alle prime generazioni di donne arrivate con il grande flusso migratorio degli anni '50; in quel volume le donne intervistate rievocano le condizioni del loro arrivo e il loro difficile insediamento: « The Queen came over and was broadcast on the radio, saying that we should come over and work to build up the Mother Country » (p. 22); « All we wanted was a decent education for the children... It was hard, especially when you would go for a job and they would always say it had gone » (p. 24). Per il gruppo di *Charting the Journey* un limite grave di *The Heart of the Race* è nel non indicare il nome di coloro che vengono intervistate; come troppe figure nere del passato, anche queste donne rimangono nell'ombra dell'anonimato. Una seconda lacuna è l'esclusione delle voci delle donne omosessuali o provenienti dal continente asiatico o da altri paesi del terzo mondo (cilene, palestinesi e così via), tutte figure accomunate da un unico destino di esclusione. Per questo in *Charting the Journey* confluisce la testimonianza di donne di varia provenienza il cui unico legame è l'oppressione coloniale di cui sono state vittime i loro antenati. Il termine *Black* acquista quindi una valenza molto precisa: esso sta a indicare la qualità politica della resistenza di voci assai diverse fra di loro ma unite nella lotta contro la politica razzista del governo inglese.

Le autrici propongono il libro come un viaggio, il viaggio dell'emigrante che porta con sé resti del passato e visioni del futuro.

nostalgie de la Mère et de la mer». Béatrice Didier, *L'Écriture-femme*, Paris, Presses universitaires françaises, 1981, p. 37.

È un viaggio dai molti percorsi, perché la donna nera ha molte facce. Questa diversità è testimoniata dalla varietà dei testi e dei generi: saggi, racconti, poesie, interviste, riflessioni sull'essere donna nera oggi in Gran Bretagna. Con grande lucidità e senza nascondersi dietro inutili eufemismi, ma evitando allo stesso tempo un approccio di tipo manicheo, una trentina di donne (attrici, architetti, avvocati, psicologhe, studentesse, assistenti sociali) analizzano le proprie esperienze a partire dai ricordi dell'infanzia.

Il lettore vi trova tutti gli appellativi denigratori con cui i bambini neri vengono aggrediti al loro ingresso nell'età scolastica, « *blackie, nigger, paki, wog* »; parole che richiederebbero lunghe e laboriose spiegazioni sull'imperialismo, il colonialismo, il razzismo senza che, tuttavia, possa essere attutito il dolore che esse provocano. Vi è l'orrore della vita nei quartieri neri di cui scrive Yvonne Weeks: « Now my universe is an estate / Of multi-cultural, multi-racial, multi-ethnic, / MULTI / Multi-smells, multi-faces... knives flashing / Men slashing pregnant women / dirty old men spitting, playing / Multi-Fucking... » (p. 33). « There is no contact between my womb / and those ugly glass blue eyes. I am thankful for that » (p. 42). Vi è lo spettacolo desolante di coloro che non hanno resistito, che non ce l'hanno fatta: « My eyes followed / And watched his every pain. / How could this man have suffered so? / To the point where his mind / had to say -NO / And shut down... » (p. 44). Vi è infine la violenza quotidiana all'interno delle mura di casa: « Why doesn't he just / do it with mummy? / Why does he want me? / Oh God, Oh God / I don't want him to! » (p. 48).

Il dramma dell'incesto è un dramma femminile, non è certo una prerogativa delle donne nere. Tuttavia, l'incesto rientra nella lunga lista degli stereotipi contro i quali le comunità africane ed asiatiche si ribellano, quando questi vengono rafforzati attraverso la letteratura.

La fioritura di scritti di donne nere residenti in Gran Bretagna inizia nel 1985, con la pubblicazione presso la Women's Press (e non da parte di un editore sconosciuto o in una collana a sé) di *The Unbelonging* della giamaicana Joan Riley. Finalmente una casa editrice nota apre le porte alle scrittrici Afro-Caraibiche; il tema, però, è l'incesto. Nello stesso anno esce il film *My Beautiful Laundrette* di Hanif Kureishi, che ottiene grande successo di critica e di pubblico. Vi è narrato il rapporto omosessuale fra un ragazzo di origine pakistana e un fascista bianco, sfruttato da affaristi pakistani senza scrupoli. Per i pakistani il film rivela « everything they thought about us, but were afraid to say »³. In entrambi i

³ M. Jamal, in P. Dhillon-Kashiap, « Locating the Asian Experience », in *Screen* no 4 (1988).

casi le leggi del mercato sembrano richiedere opere che presentano gli «altri», i non bianchi, nei loro aspetti più deteriori.

Nella continuazione del loro viaggio (da non confondere con quello simbolico verso la terra promessa dei Rastafariani negli anni '70), all'interno delle loro esperienze e del loro essere, il mondo della memoria (caro alle scrittrici femministe) è determinante: il ricordo della madre, della nonna, dei figli, del cibo. Però, i problemi inerenti la sfera del sociale sono molteplici: problemi di identità, di appartenenza, di ricerca di un paese da riconoscere come proprio. Può essere questo l'Uganda dove hanno vissuto i genitori di alcune delle autrici? Può essere l'India dei nonni? Oppure Londra dove alcune di loro sono nate o cresciute o dove è nata la loro madre bianca? O Giamaica, la terra del padre? Tutto questo, in un certo senso, è secondario in una società che si nutre di ondate di nostalgia ricorrenti, che applica con difficoltà il *Race Relations Act*, che vuole rimanere bianca nonostante la presenza di milioni di Africani, Afro-caraibici, Asiatici e *Black British*. «There is a raw frontier quality about the racial confrontations on the streets and the subways of London that shocked me» (p. 122), dice Audre Lorde, autrice americana di *Zami* (1982). La lotta al razzismo spinge in secondo piano la questione delle disuguaglianze determinate dal sesso.

Le voci nel libro sono molte: quella di Alice Walker che parla della scrittura come forma di lotta e come forza liberatrice; quella di Suniti Namjoshi che riscrive con grande ironia le favole della tradizione europea; quella di Mo Ross che trova il coraggio di dichiarare ai tre figli e al marito vicario di essere lesbica; quella di Isha McKenzie-Mavinga, oggi psico-terapeuta cresciuta in un istituto (*in care*), la quale non riesce a capire come una sorellastra molto più grande di lei e ritrovata dopo molti anni possa piangere, quando lei la lascia a Trinidad per tornare in Inghilterra: «I have never experienced somebody crying because of me» (p. 248).

Le donne nere stanno scrivendo (o riscrivendo) la loro storia; le loro voci rompono i silenzi ed echeggiano oltre antichi confini. In una società che frammenta vite, corpi, credenze, emozioni, idee e bisogni, queste donne mettono in discussione gli aspetti conservatori della loro cultura di origine; del loro Io femminile accettano la frammentazione, sia come perdita («somewhere parts of me have been lost in transit», p. 236) che come arricchimento («we see that the whole is more than just the sums of the parts», p. 220).

Charting the Journey è la testimonianza di un lavoro di scavo e di revisione radicale del proprio io. Nello stesso tempo solleva una questione cruciale per la cultura femminista contemporanea: le donne bianche sono disposte a mettere in discussione se stesse nel loro rapporto con le donne nere? Oppure continueranno a «smile awkwardly and move on. There is so much they have to

do. Like the white men they are very busy people» (p. 165). In realtà ogni compromesso è impossibile. Il femminismo «must deal with the exploitation of Black women within capitalism» (p. 266) e le donne bianche devono fare la loro parte. Le «altre», da quando hanno preso coscienza di essere straniere in casa propria (*Strangers at Home*), e hanno iniziato il loro viaggio, rompendo barriere, spingendo in là le frontiere, accettando le varie parti del loro Io (*The Whole of Me*), sono decise a «rivoltare il mondo» (*Turning the World upside down*). *Charting the Journey* è quindi un punto di riferimento essenziale per chiunque voglia conoscere i percorsi che esse hanno seguito in questa difficile opera di ricostruzione della propria identità.

Ci sono voluti quattro anni per portare a termine questa importante raccolta di saggi. Nel frattempo molte donne hanno infranto altre barriere, scrivendo romanzi (Joan Riley, *Waiting in the Twilight* e *Romance*; Merle Collins, *Angel*), dando alle stampe antologie per recuperare le tradizioni letterarie femminili cui sentono di appartenere, sperimentando con l'inglese e il *patwah* (i *poet performers* come Merle Collins e Sue Andi, *Style in Performance*), dissacrando, sovvertendo, recuperando tutte le loro passate esperienze, celebrando il loro vissuto e costruendo, in questo modo, il loro futuro.

Marie Hélène Laforest

J. Lamb, *Sterne's Fiction and the Double Principle*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, xii + 161 pp.

Nel campo, sorprendentemente ancora così poco esplorato degli studi sterniani, questo bel volume di J. Lamb, densissimo di riferimenti al milieu culturale dell'epoca, si presenta come uno dei contributi più originali e stimolanti degli ultimi anni.

Ben consapevole della resistenza che la narrativa di Sterne oppone ai canoni di certa critica tradizionale, lo studioso ci propone una lettura nuova e rigorosa nell'esemplificazione testuale che sembra accogliere alcuni dei suggerimenti più fecondi del dibattito post-strutturalista: il dialogismo bachtiniano e la teorizzazione di Derrida sulla scrittura, come si riconosce apertamente nell'introduzione. In polemica con due saggi di M. New («At the backside of the door of purgatory»: A Note on Annotating *Tristram Shandy* e l'introduzione al *Tristram Shandy* edito dalla University of Florida Press), dove il tessuto metanarrativo degli 'annotatori shandiani' è ridotto a mera strategia di aggressione-seduzione ai danni del lettore ingenuo, Lamb individua piuttosto nella continua frammentazione e figurazione degli scritti di Sterne «a tactical and tough-minded experiment with privation, breach, shortage and emptiness» (p. 4). La sua ricerca mira pertanto a investigare lo spessore retorico dell'indecidibile shandiano, l'ambiguità (Lamb

parla di « ambidexterity ») di una fiction che raddoppia all'infinito frammenti su frammenti, brecce su brecce, plagi su plagi, in una vertigine di inversioni, digressioni, equivocazioni.

Il fulcro di quest'analisi ruota intorno al « double principle », già in bella evidenza nel titolo, che funziona come una sorta di « performed pun » (p. 3) caratterizzando con una filiazione di figure, quali il pleonasma, l'endiadi, l'ipallage, i molteplici piani della proteiforme composizione narrativa shandiana: dalla struttura ipallagica o speculare dell'intreccio e dei sottointrecci fino ai palindromi delle singole frasi e/o parole che si soffermano — dice suggestivamente Lamb — come a guardare su se stesse. Da una rapida scorsa alla bibliografia principale e all'indice del saggio risulta subito evidente l'intento di contestualizzare accuratamente questo principio di « doppiezza » all'interno del ricco e vivacissimo panorama delle teorizzazioni estetico-filosofiche settecentesche, in un momento congiunturale decisivo, quando cioè vengono gettate le basi di una radicale relativizzazione del gusto e degli apparati gnoseologici neoclassici. L'attenzione si sposta allora dalla rappresentabilità/leggibilità del 'libro della natura' secondo coordinate logiche di derivazione aristotelico-cartesiana all'esplorazione — associazionistica e scettica — del soggetto interpretante, dei suoi moti interiori e occulti sino a rivendicare il fascino di ciò che è deforme, frammentato, eccentrico, sublime. Tracciando questa complessa rete di contestualizzazione culturale, Lamb viene così a tessere un serrato dialogo a più voci tra la fiction di Sterne e altri testi rappresentativi di quel secolo che ugualmente incrinano le categorie di bello e di classico. Lamb stesso avverte nell'introduzione di aver lasciato solo a livello implicito il supporto teorico contemporaneo sotteso al suo studio, supporto peraltro determinante nell'impostazione del saggio, preferendo una lettura di Sterne « through eighteenth-century texts, and largely in eighteenth-century terms » (p. 5), in sintonia evidentemente con la linea critica della collana dei Cambridge Studies sul Settecento entro cui il suo lavoro si colloca a buon diritto.

I cinque capitoli, in cui il saggio si articola, individuano ed esplorano le diverse matrici di discorso che, dalle loro rispettive angolazioni, vengono a costituire l'impianto teorico e/o tecnico del « double principle ». I capitoli I e III affrontano problematiche più strettamente filosofiche quali lo scetticismo inglese (« Scepticism, Job and the double principle », pp. 6-30) e l'associazionismo (« Associationism », pp. 56-82), privilegiando opportunamente i numerosi punti di intersezione della narrativa sterniana con il relativismo sconcertante di Hume e la teoria del sensorio vibrazionale di Hartley. I capitoli II e IV si occupano invece di problemi più squisitamente narrativi: il secondo (« Originality and the hobby-horse », pp. 31-55) discute della caratterizzazione doppia, *hobby-horsical* dei personaggi tra i due poli opposti di originalità e imi-

tabilità, il quarto (« Narratives and readings », pp. 83-104) della struttura riflessiva, raddoppiante della fiction shandiana che mette in *abyme* — secondo un meccanismo analogo alla 'narrativa' di W. Hogarth — la sua stessa lettura. L'ultimo capitolo (« The Shandean sublime », pp. 105-157) riannoda le fila del discorso e si articola intorno al dibattito sul sublime presentando da un lato una bella disamina delle figure del sublime scritturale, di cui Sterne realizza una sorta di manipolazione shandiana, doppia per l'appunto, e dall'altro un'interpretazione assai suggestiva del rapporto padre-figlio nei termini di scrittura/vita. Degni di nota ci sembrano al riguardo i richiami all'analisi compiuta da Freud, in *Al di là del principio di piacere*, del mito dell'androgino come rapporto tra animato/inanimato; così come agli *Essais* di Montaigne, dove viene individuata una sorta di corrispondenza quadrangolare tra pietra, carne, testo, padre. Negli *Essais* del pensatore francese, infatti, la relazione genetica con il padre è meditata in parallelo con gli analoghi letterari rappresentati dalla poesia erotica di Ovidio. L'immagine 'tagliata' dal poeta latino dell'amplesso di due corpi nudi sortisce su un Montaigne ormai in età avanzata lo stesso « castrating effect » (p. 143) — dice Lamb — della trasmissione da parte del padre, di nome *Pierre*, dei calcoli renali al figlio. La corrispondenza tra i quattro elementi si fonderebbe cioè su un messaggio che viene dal proprio passato, da parte di un padre o di un poeta, e che danneggia — in senso letterale o figurato — gli organi sessuali del destinatario; tuttavia — osserva lo studioso — « this damage, whether reproduced in tropes or on paper, will establish an intimate and satisfying resemblance between the poet and his reader and the father and his son » (p. 143).

Un caposaldo critico del lavoro di Lamb sono i cosiddetti *Pleasures of the Imagination* che occupano ben undici saggi dello *Spectator* (411-421). Secondo il critico, Addison vi getta le basi teoriche del « double principle » proprio nella misura in cui lega la rappresentazione dell'oggetto estetico al raddoppiamento, a quella tecnica trasformazionale, affine al *wit*, che permette di esperire gli stessi oggetti « either as copies or originals » e di collocare « the effect of design, in what we call the works of chance », come si dice nel n. 414 dello *Spectator*. Il piacere scaturisce, infatti, per Addison « from more than a single principle », da una prospettiva relativizzante, contrastiva, capace di suscitare « a double Entertainment » (n. 412). Un elemento di novità all'interno di questa problematica è costituito dalla dimensione pleonastica che Lamb attribuisce al « double principle » individuandone la fonte testuale nel versetto di « breach upon breach » dal *Libro di Giobbe*, ben presente a Sterne nell'animata discussione settecentesca sul sublime scritturale. Questo versetto del profeta biblico assurge ad emblema di quel processo di « doubling up of imperfection into a pleonastic remedy » (p. 23), che secondo lo studioso si situerebbe alla base

di tutti gli altri raddoppiamenti shandiani. Il pleonaso e l'endiadi — quest'ultima « a figure *Hamlet* abounds in » (p. 51), ricorda opportunamente Lamb considerando le affinità tematico-strutturali tra il dramma shakespeariano e i romanzi di Sterne — sono le figure per antonomasia della « doppiezza » dal momento che giocano su una somiglianza sempre limitata da uno scarto differenziale in modo da precludere qualunque integrazione o consistenza dell'identità. Scrive Lamb a proposito del gioco sterniano di riflettere figure su/contro figure: « To employ these figures of ruin upon themselves, to digress on the topic of digressions, is his recompense and consolation; it is to experience the strange omniscience got from an engagement with what is, in Pierre Macherey's suitably parodic phrase, 'incomplete in itself' » (p. 136).

Questo gioco destabilizzante di identità e differenza è poi operativo nella caratterizzazione *hobby-horsical* dei personaggi di Shandy Hall. Qui Lamb allarga il suo discorso ad una problematica che tormenta tutta la narrativa dell'epoca: vale a dire il dilemma di riconciliare « notions of primitive innocence with the facts of civilised society » (p. 31), di armonizzare cioè le sfere della virtù privata e della corruzione pubblica. La dimensione *hobby-horsical* rivendica l'attenzione per le imperfezioni, le idiosincrasie, gli aspetti più triviali e privati dei personaggi, assicurandone la leggibilità in termini di storicizzazione delle loro manie come già nella caratterizzazione umoristica di un Sir Roger de Coverley. Lamb si esprime in questi termini: « The term 'hobby-horse' embraces the relation between present trifles and past misfortunes; for Shandean singularity, like Sir Roger's extravagance, has its origin in a painful mischance » (p. 40). Si tratta di una caratterizzazione comica, sulla scia della parodia scribleriana, che smantella la congruenza e integrità dell'eroe epico tutto d'un pezzo, mostrando piuttosto i segni della privazione e della differenza, i « two Selves » (cit. a p. 49) che dividono ogni uomo come dice H. Fielding in *The Tragedy of Tragedies*. Un analogo processo di frammentazione è reperibile nella narrativa di Richardson, laddove l'inimitabilità di Clarissa e della sua scrittura diventa comunicabile paradossalmente solo attraverso la citazione da 'altri', come nel versetto endiadico ripreso dal *Libro di Giobbe* « it is not so with me ». In Sterne questa sorta di raddoppiamento pleonastico tra copia e originale è incarnata nell'immagine di Yorick a cavallo: essendo la singolarità di tale personaggio infirmata direttamente dalla somiglianza con il povero ronzino e allusivamente dal richiamo al doppio donchisciottesco (Don Chisciotte è anzi considerato dal critico come 'archipleonaso' perché raddoppierebbe pazzia su pazzia). Yorick e il suo Ronzinante stanno quindi a figurare « defect mounted on defect » (p. 50) secondo quel rapporto *hobby-horsical* che, più che annullare le privazioni di cui entrambi sono specchio, le sfrutta umoristicamente.

Ben argomentata sembra l'investigazione sulla reversibilità, anello di congiunzione tra Hume e Sterne. Se ogni segno o cosa è commutabile e reversibile nel fluire accidentale dell'esperienza senza che si possa più risalire al punto d'origine (tutt'al più alla traccia), Tristram non è tanto 'concepito' quanto 'combinato' e per una specie di ipallage riproduttiva nel *Tristram Shandy* i figli possono generare i padri come i padri i figli ripetendo lo stesso rapporto pleonastico tra le rispettive scritture (la vita di Tristram e la « Tristrapoedia » di Walter).

Tra i molti ed interessanti spunti di riflessione che questo saggio offre una menzione particolare merita poi il rapporto tra la struttura compositiva di Sterne e quella di Hogarth. La discussione è imperniata sull'incisione della *Country Dance* e sulla relativa teorizzazione in *The Analysis of Beauty* (1753), in particolare sui due schizzi in alto a sinistra dell'incisione. Essi ce ne presentano, dice Lamb, « a double recapitulation » (p. 89): l'uno rappresenta il profilo dei ballerini a mo' di sezione trasversale dell'incisione, l'altro le linee serpentine delle loro cadenze, il movimento stesso nel tempo. Entrambi, l'uno sull'altro, nel loro punto di « exquisite coincidence and counterchange » (p. 89), starebbero a esemplificare iconicamente la teoria della « joint-sensation » hogarthiana, il piacere cioè che scaturisce dal delicato equilibrio tra « bulk » e « motion » nel punto più dinamico della loro intersezione, tra « poco più » e « poco meno » (in tali termini è avanzata peraltro una suggestiva interpretazione di Mrs. Shandy con valenza lapidaria, a mo' di « Tristram's writing in the rock », p. 153). Un analogo emblema in Sterne sarebbe reperibile visivamente nell'iscrizione « Alas, poor Yorick! » con la doppia funzione di elegia ed epitaffio a chiusura della storia dell'omonimo shakespeariano, dove il sottointreccio comico si interseca con l'ideale tragico e la gravità della morte viene disintegrata dalla contestualizzazione comica. In merito ai due 'autori' Lamb sottolinea il ruolo giocato da una narrativa che riflette la sua stessa fruizione: « Good writing and good reading, [...] depend on a binocular engagement with the facts and the texts that assist our response to them » (p. 90). Tutti i frammenti narrativi shandiani metterebbero dunque in guardia dal pericolo mortale di un'incondizionata identificazione letterale, come già dalla curiosità sessuale o dalla serietà intellettuale che venivano ugualmente a ridurre la feconda ambiguità delle cose — quella che Hume chiamava la « loro doppia esistenza » — alla cosa in sé, ad allegorizzazione che impoverisce.

Un punto che sorprendentemente rimane troppo implicito in questo denso lavoro critico è la dimensione comica e parodica del « double principle » appena accennata nella discussione del *mock-sublime* e in qualche altro punto marginale del discorso. Dal momento che si caratterizza, e più volte, il « double principle » come « performed pun » sarebbe piaciuto leggere qualcosa di più sui mec-

canismi e le valenze del *pun* sterniano e sul gusto di quest'autore per la commistione equivoca di elementi opposti ed eterogenei. Forse proprio perché alcune modalità discorsive rimangono implicite o inesplorate si può avere in qualche caso l'impressione di una forzatura figurativa — anche a livello di scrittura (qualche espressione un po' criptica) — del significato di personaggi e scene shandiani entro i già discussi schemi del raddoppiamento pleonastico.

Ad ogni modo, la lettura complessiva che Lamb propone della fiction sterniana è argomentata in maniera circostanziata e rigorosa e ha il pregio non piccolo di essere corredata da una fine tessitura di richiami testuali all'intero corpo della scrittura di Sterne e da una sapiente opera di contestualizzazione letteraria e non, che stimola continuamente a rileggere e a riflettere su alcuni dei testi più originali e compositi del Settecento inglese.

C. Maria Laudando



Reg. Francesco Gallo

Via Mezzocannone, 39 - NAPOLI

Tipo-litografia Laurenziana - Napoli - novembre 1990